A psicanálise na
terra do nunca

a PSIcanáLISe na Terra Do nunca

Autores

Diana Lichtenstein Corso. Psicanalista, membro da Associação Psicanalítica de Porto Alegre (APPOA). Colunista do jornal *Zero Hora* e co-autora de *Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis* (Ed. Artmed).

Mário Corso. Psicanalista, membro da Associação Psicanalítica de Porto Alegre (APPOA). Autor de *Monstruário: inventário de entidades imaginárias e de mitos brasileiros* (Ed. Tomo) e co-autor de *Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis* (Ed. Artmed).

CÓPIAÑO AUTORIZADA E CRIME
ABDR
RESPEITE O DIREITO AUTORAL

C826p Corso, Diana Lichtenstein.
A psicanálise na Terra do Nunca : ensaios sobre a fantasia /
Diana Lichtenstein Corso, Mário Corso. – Porto Alegre : Penso, 2011.
328 p. ; 25 cm.

ISBN 978-85-63899-04-0

1. Psicanálise – Literatura. I. Corso, Mário. II. Título.

CDU 159.964.2:82

Catalogação na publicação: Ana Paula M. Magnus – CRB 10/2052

a PSIcanáLISe na Terra Do nunca
ensaIos SOBre a FanTasIa

DIana LICHTenSTeIn CORSO
márIO CORSO

2011

© Artmed Editora S.A., 2011

Capa e projeto gráfico
Paola Manica

Preparação do original
Aline Pereira de Barros

Leitura final
Livia Allgayer Freitag

Editora Sênior – Ciências Humanas
Mônica Ballejo Canto

Editoração
Armazém Digital® Editoração Eletrônica – Roberto Vieira

Impressão
Gráfica Editora Pallotti

Reservados todos os direitos de publicação, em língua portuguesa, à
ARTMED® EDITORA S.A.
Av. Jerônimo de Ornelas, 670 – Santana
90040-340 Porto Alegre RS
Fone (51) 3027-7000 Fax (51) 3027-7070

É proibida a duplicação ou reprodução deste volume, no todo ou em parte, sob quaisquer formas ou por quaisquer meios (eletrônico, mecânico, gravação, foto cópia, distribuição na Web e outros), sem permissão expressa da Editora.

SÃO PAULO
Av. Embaixador Macedo Soares, 10735 – Pavilhão 5 – Cond. Espace Center
Vila Anastácio 05095-035 São Paulo SP
Fone (11) 3665-1100 Fax (11) 3667-1333

SAC 0800 703-3444

IMPRESSO NO BRASIL
PRINTED IN BRAZIL

Às nossas filhas, Laura e Júlia, desta vez pelas histórias que nos contaram.

Agradecimentos

Abrão Slavutzky, Associação Psicanalítica de Porto Alegre, Bruno Katz, Carlos Adriano Sippert, Confraria Reinações, Denise Coutinho, Eda Estevanel Tavares, Eva Susana Kupferstein de Lichtenstein, Júlia Lichtenstein Corso, Laura Lichtenstein Corso, Lia Ribeiro Fernandes, Maria da Graça Falkembach, Maria Lúcia Müller Stein, Marieta Madeira Rodrigues, Rosane Monteiro Ramalho, Simone Assumpção, Simone Mosquen Rickes.

Nenhuma filosofia, nenhuma análise, nenhum aforismo, por mais profundos que sejam, podem se comparar em intensidade e riqueza de sentidos a uma história contada adequadamente.

Hannah Arendt

A imaginação é o direito constitucional para viver de novo. Não desperdice a vida com uma única vida.

Fabrício Carpinejar

Sumário

Mapa do livro

Introdução

PARTE I_REPRESENTAÇÕES DA FAMÍLIA

Capítulo 1
Um monstro no ninho

A concepção monstruosa_*O Bebê de Rosemary*
O parto monstruoso_*Alien*
Nasce o diabo_*A Profecia*
Um demônio demasiado humano_*Precisamos falar sobre o Kevin*

Capítulo 2
Toda família é uma ilha

A família Robinson_*Os Robinsons Suíços*
Ilhados no cosmos_*Perdidos no Espaço*
Saudades do que nunca se teve_*Os Waltons*

Capítulo 3
A maternidade possível

A jovem madrasta_*A Noviça Rebelde*
A mãe feiticeira_*Mary Poppins*
Mulheres de verdade_*Virgínia Woolf e Clarice Lispector*

Capítulo 4
A família amorosa

Monstruosos para quem os vê de fora_*A Família Addams*
Uma família nada exemplar_*Os Simpsons*
Onde foi parar a sabedoria?_*Histórias com gênios infantis*
Que o futuro conserte o passado_*De volta para o futuro*
Uma família que vence unida_*Os Incríveis*

Capítulo 5
A família em mutação

Um rei impotente_*Onde vivem as criaturas selvagens?*
Uma origem feita de fantasia_*Percy Jackson & Os Olimpianos*

Fora monstro!_*Propagandas de televisão sobre famílias*
Mal-estar e mal-amar_*Revolutionary Road*
Irmãos-amigos, uni-vos!_*Séries de TV*

Capítulo 6
A paternidade possível

Narrativas sobre a paternidade insuficiente
Golem: um ritual para imitar deus
O filho queixoso_*Frankenstein*
Replicantes: reivindicações terminais

PARTE II_ORIGEM E EFICÁCIA DA FANTASIA

Capítulo 7
Um conto de fadas intimista e bem-humorado

Aventuras de um ogro contemporâneo
As novas bases do "Era uma Vez"

Capítulo 8
Ficções sobre a adolescência

A adolescência como um sonho alheio_*O Rei Leão*
A adolescência como ela é_*O apanhador no campo de centeio*
A adolescência como pesadelo_*Filmes de terror com adolescentes*

Capítulo 9
Faça-se você mesmo_o trabalho do filho na construção de si e dos pais

Cultivando um espaço materno_*O jardim secreto*
Sobrevivendo aos pais_*Matilda*
A hipérbole da autonomia_*Pippi Meialonga*

Capítulo 10
Fantasia e sonho no País das Maravilhas

Aventuras de Alice no país dos sonhos
Por que dar ouvidos aos sonhos?

Capítulo 11
Fantasia e realidade_a guerra mundial em Nárnia

Capítulo 12

Brinquedos animados_o suporte material da fantasia

Objetos para fantasiar
Para onde vão as ilusões perdidas

Capítulo 13
Vampiromania

A tradição dos mortos-vivos
Drácula
Vampiros contemporâneos

Capítulo 14
Toda história é sem fim_alcance e perigos da fantasia

Um livro que é um mundo mágico_*História sem Fim*
A fantasia contra a melancolia
Ende e Borges_*O livro de Areia, O imortal*

Bibliografia teórica

Fontes primárias de consulta

Mapa do livro

Cada capítulo deste livro pode ser lido de forma independente, pois são ensaios que se fecham sobre si mesmos. Aqui o leitor pode consultar o conteúdo de cada ensaio e planejar sua própria viagem, traçar seu roteiro pessoal.

Parte I_Representações da família

Os primeiros seis ensaios conversam entre si, já que todos versam sobre as representações contemporâneas da família. Eles enfocam histórias de várias famílias que a ficção nos empresta para que sonhemos com elas. Esses capítulos tratam do declínio da família tradicional, marcada pela autoridade e a respeitabilidade paternas, que desembocou hoje em uma família democrática, portanto mais horizontal, costurada pelo amor e fragilizada pelo mesmo motivo.

Muitos casamentos atualmente duram pouco e a família viu-se transformada em um grupo em mutação, composto de sucessivos rearranjos e constantemente ameaçado pela labilidade do amor. Dessa realidade resultam perdas, ganhos e especificidades que não devem ser lamentadas, apenas reconhecidas e compreendidas.

Esses capítulos têm uma justificação clínica bem simples: escutamos frequentemente o relato do sofrimento daqueles que julgam estar na família errada, uma ideia de que sua família não é como deveria ser ou não se comporta adequadamente como uma "verdadeira família". Sim, mas o que seria uma família verdadeira? Qual é a família certa para os dias de hoje? Nossa pesquisa visa obter um panorama das famílias idealizadas da literatura, do cinema, da televisão e das propagandas, com as quais nos comparamos. É sempre importante lembrar que não estamos fazendo uma história da família e sua evolução, e sim uma análise das representações da família nas mídias. Isso faz toda a diferença.

Sofremos os efeitos da nossa família real, tanto a que tivemos como a que constituímos, dos impasses e tensões aos quais ela é submetida, mas geralmente nos comparamos com famílias idealizadas, tomadas de empréstimo da arte e da mídia. Parte dessa insatisfação reflete-se em uma relação conflituosa com os papéis de mãe e pai. Da mesma forma, sentimo-nos inquietos em relação às identidades feminina e masculina que se originam e confirmam no interior de cada família. Construímos o estilo dos homens e mulheres, dos pais e mães que seremos ou deixaremos de ser, a partir dessas fantasias que interpretam nossos ideais e influenciam no destino dessas identidades.

O livro analisa fantasias sobre famílias que são populares ou consagradas pelo tempo, que retratam inquietudes que são comuns a todos, com as quais temos uma relação ativa: usufruímos delas e com a nossa adesão acabamos definindo aquelas que farão sucesso; na contrapartida, elas influenciam as escolhas de uma vida.

A ficção não é apenas uma forma de diversão, é também o veículo através do qual se estabelece um cânone imaginário utilizado para elaborar algum aspecto da nossa subjetividade ou realidade social. As personagens e suas histórias apresentam situações

típicas sobre determinada questão para que isso possa ser compartilhado, elaborado, assim como utilizado como parâmetro para nossa vida. Nossas histórias favoritas acabam sendo fontes de inspiração e identificação, refinam ou embrutecem nossa sensibilidade, nos ampliam ou cerceiam os horizontes, ajudam a penetrar na realidade ou a evitá-la, sendo, portanto, decisivas para o que nos tornamos.

Capítulo 1_Um monstro no ninho

O primeiro capítulo é um mergulho nos pesadelos sobre gravidez e bebês monstruosos, um trabalho sobre o mal-estar na maternidade e um mapa exaustivo das fantasias que acometem as mães durante a gestação. Não se trata de ideias associadas a situações de fato traumáticas, quando algo realmente dá errado em uma maternidade, mas de fantasias assustadoras associadas a uma gestação e ao nascimento de um filho em condições normais. Trabalhamos sobre o filme *O Bebê de Rosemary*, os quatro filmes da série *Alien*, o filme *A Profecia* e o livro *Precisamos falar sobre o Kevin*. São obras que revelam nossa ambivalência sobre um assunto tabu: o quanto amamos e esperamos de nossos filhos (no caso especialmente os bebês), enquanto, ao mesmo tempo, podemos odiá-los, mesmo quando sua chegada possa ser também motivo de júbilo. A vinda dos bebês é um ponto de virada na vida de um casal, a nova e desejada condição em que eles colocam os pais nem sempre desemboca nas satisfações e realizações que eles esperavam, por isso pode desencadear conflitos, frustrações e ressentimentos.

Capítulo 2_Toda família é uma ilha

Esse capítulo ocupa-se das séries de TV *Os Waltons*, *Perdidos no Espaço* e uma história que pode ser colocada na origem e matriz de todas essas famílias idealizadas: o livro *Os Robinson Suíços*. Escolhemo-nas devido ao sucesso que fizeram em sua época e pelo fato de que ainda são lembradas como paradigmas de famílias bem-sucedidas. Esse livro, originalmente uma literatura juvenil, ficou gravado na memória de várias gerações enquanto ideal de isolamento e das relações de amor e respeito, de cuja carência não cessamos de nos queixar. É um capítulo sobre a nostalgia associada a uma família que já não existe, que de fato talvez nunca tenha existido nesse formato, mas na qual projetamos nossos sonhos de ninho familiar. São exemplos de utopias familiares que balizaram a construção da família nuclear desde que ela surgiu.

Capítulo 3_A maternidade possível

Analisamos aqui a maternidade possível em um tempo em que os papéis tradicionais já não oferecem respostas óbvias sobre o que é ser uma mulher. As protagonistas de *A Noviça Rebelde* e *Mary Poppins*, uma madrasta e uma babá, são velhas conhecidas de muitas gerações e serão nossas retratadas. São mulheres que ocuparam o lugar da mãe em famílias que estavam em dificuldades, mas com irreverência e afeto, souberam administrar a função materna, conquistaram o coração de crianças órfãs e rebeldes, assim como reabilitaram seus pais ausentes. Para ser mãe, uma mulher hoje precisa enfrentar a difícil negociação entre seus papéis históricos e as inclementes exigências sociais. Resultante desses impasses, a angústia, a insegurança e a culpa se incorporaram à identidade feminina. Através de suas

personagens ou ensaios, escritoras como Clarice Lispector e Virgínia Woolf deram voz às sempre renovadas inquietudes da feminilidade. A possibilidade de uma maternidade que se realize, embora conviva com essa dimensão de consciência e sofrimento, é nossa questão neste ensaio.

Capítulo 4_A família amorosa

O desenho animado *Os Simpsons* demonstra com seu humor tragicômico o novo lugar do pai nas famílias contemporâneas. O pai já não sabe nada, sua autoridade decaiu, sua importância idem, mas nem por isso é menos amado e aceito. Agora a questão é como lidar com as suas falhas e insuficiências. Nesse caso, a valorização é que mudou de lugar: já não recai sobre a família como instituição tradicional ou mesmo sobre a nobre natureza de seus membros, mas sobre o laço familiar em si: é ele que deve ser preservado, aconteça o que acontecer. O amor entre seus membros pode não ser o melhor, nem ao menos louvável, mas deve ser incorruptível. Mesmo quando esgarçado ao limite, nunca deve romper. Antes desse seriado, outras famílias ocuparam lugar no imaginário popular e as histórias de famílias monstruosas, como *A Família Addams*, foram pioneiras em demonstrar o afeto que pode haver entre aqueles que aos outros parecem disfuncionais ou estranhos.

Dentro desse novo quadro, as mulheres ficaram com melhor papel, graças às suas conquistas sociais e políticas, tanto quanto os filhos, nos quais acabaram depositadas as expectativas de inteligência, bom senso e equilíbrio, antes reservadas à imagem idealizada do pai. Analisamos algumas histórias que envolvem pequenos gênios e seus pais incompetentes como personagens, assim como uma na qual o destino dos pais fica nas mãos do filho: *De Volta para o Futuro.* Por último, nos detivemos sobre o filme infantil de animação *Os Incríveis*, uma família onde as boas qualidades dos seus membros encontram-se em um delicado equilíbrio entre o dentro e fora de casa.

Capítulo 5_A família em mutação

Iniciamos com uma história: *Onde Vivem os Monstros?* Ela é contada em duas épocas: foi um livro infantil na década de 1960 e um filme em 2010, sendo que a questão da separação dos pais foi acrescentada à segunda versão. As separações, que até meados do século XX eram episódicas e traumáticas, agora se tornaram quase uma rotina, uma possibilidade constante. Acabou a era da estabilidade no casamento, casa-se com essa esperança, mas poucos estão dispostos a grandes sacrifícios para esse fim. A parentalidade e a intimidade doméstica precisaram ser reinventadas depois de retiradas dos clichês familiares nos quais repousavam. Nesse contexto, houve também ganhos, pois homens, mulheres e crianças tiveram que encontrar novos caminhos para ser pais e filhos, para compreender e realizar seus laços.

As antigas questões sobre o lugar de cada filho no amor dos pais, assim como as interrogações de que as crianças e adolescentes se ocupam sobre o relacionamento do casal parental, também precisaram passar por uma reciclagem. Fantasias de abandono, e o trato necessário com o amor chantagista dos filhos, são realidades inevitáveis quando se sabe que os pais seguem, acima de tudo, o rumo ditado pelas suas insatisfações e necessidades

individuais.

Capítulo 6_A paternidade possível

Nesse capítulo tratamos do que era e do que se tornou a paternidade contemporânea, mas focando na figura do filho que se queixa do pai. Escutamos os argumentos do filho que reclama que o pai já não mais cumpre seu antigo papel. Para tanto, analisamos as histórias de três tipos de criaturas, filhos somente de um pai-criador: do Golem, da tradição judaica, de *Frankenstein* e dos andróides de *Blade Runner*. Esses pais, religiosos ou cientistas, pretenderam um lugar de divindade, ousaram fabricar seres para provar sua grandeza, porém não se dispuseram a educar, cuidar ou zelar por suas criaturas. Seus "filhos", nascidos para celebrar a potência paterna, insistem com suas reivindicações, cobranças ou mesmo com seu ódio parricida, insistindo em que pai é aquele que educa, não o que gera. A paternidade é o exercício exaustivo de colocar-se em um lugar onde as grandes expectativas, que é necessário ter, encontram-se com seus limites, e o desafio é situar-se nesse limiar.

Parte II_Origem e eficácia da fantasia

A segunda parte do livro é um conjunto de ensaios enfocando obras infantis e outras dirigidas a um público jovem, assim como algumas para os já crescidos. Os ensaios tratam de temas variados como a atualidade dos contos de fadas, a adolescência, as histórias de vampiros, a ilusão de autonomia, os sonhos, a atividade de brincar e outras formas da fantasia. Em comum, tece-se entre os diversos capítulos um fio de reflexão sobre o caráter da fantasia, sua gênese, suas utilidades e seus limites.

Capítulo 7_Um conto de fadas intimista e bem-humorado

Esse capítulo responde uma questão: existem novos contos de fada? Os contos de fada encontraram uma nova modalidade, mas ainda podemos nomeá-los da mesma forma? Acreditamos que essa nova forma é possível e a análise dos filmes da série *Shrek* é uma boa demonstração das novidades no mundo do maravilhoso. O novo herói não pode mais ser a figura plana e simplificada de outrora, não há mais lugar para a estreiteza maniqueísta, mesmo nas histórias voltadas para os menores.

Como parte intrínseca da nova complexidade dessas tramas está o humor, através do qual é revelada uma visão crítica e cômica da situação, assim como a possibilidade de rir de si mesmo. Rir é fundamental para emprestar leveza à densidade dessas novas personagens do maravilhoso. Agora, o humor mistura-se com as costumeiras doses de magia, animais fantásticos e personagens clássicos da ficção infantil. São os antigos cenários, com seus reis, rainhas, monstros e ajudantes mágicos, convocados para continuar ajudando a elaborar os impasses subjetivos das crianças. Elas se tornaram mais complicadas, portanto, os contos de fada também.

Capítulo 8_Ficções sobre a adolescência

As crianças imaginam a adolescência enquanto um tempo de autonomia, porém sem o peso da vida dos adultos. Recentemente a ficção infantil povoou-se de personagens que

vivem um período adolescente, como o desenho animado *O Rei Leão*. Nessa história, praticamente uma versão infantil de Hamlet, as crianças podem enriquecer seu imaginário a respeito da adolescência que aguardam, temem e cobiçam.

Enquanto isso, na adolescência real, vive-se um turbilhão de emoções das quais os adultos nada querem saber, preferem relacionar-se com seu protótipo caricatural. Um retrato fidedigno, delicado e ao mesmo tempo cruel dessa época pode ser obtido graças a um jovem de mais de meio século: Holden Caulfield, do já clássico *O apanhador no campo de centeio*.

Os filmes de terror, para consumo principalmente de público jovem, trazem uma dimensão dos temores associados a essa época da vida. O paraíso prometido do sexo e da potência que se esperava ter quando finalmente a infância terminasse, encontra aqui, na morte massiva de jovens e na violência espetacular que despedaça corpos e derrama litros de sangue, sua contraprova. Nesses filmes, de conteúdo fortemente moralista, crescer é mais perigoso do que parecia, e o sexo descompromissado sempre é punido. Mas a grande questão é: por que mesmo os jovens assistem a estes filmes em que são castigados e massacrados?

As fantasias sobre adolescência encontram aqui três modalidades: o sonho infantil, o retrato da realidade e os pesadelos dos próprios protagonistas dessa época da vida tão idealizada por todos.

Capítulo 9_Faça-se você mesmo_o trabalho do filho na construção de si e dos pais

Esse capítulo abarca as fantasias de autonomia de cada um de nós. O homem moderno julga que é filho de si mesmo, que não responde ao desejo de seus pais e que não é marcado pelas gerações anteriores. Em certos aspectos ele tem razão, pois a trajetória de cada indivíduo vai depender também do que ele faça a partir do que se fez com ele. Há uma parte da história de cada um que depende da forma como se reage às adversidades, de como aproveita as oportunidades, assim como da dose de otimismo que se consegue ter.

Para retratar a parte ativa das crianças na própria constituição, usamos três histórias infantis: uma, embora centenária, ainda muito conhecida, *O Jardim Secreto*; o filme e livro *Matilda*; e uma série de livros de 1945 que sobrevive graças ao apreço de muitas crianças, *Pippi Meialonga*. Essas personagens, todas de alguma forma órfãs, tiraram suas forças para seguir adiante da sua capacidade de contar histórias para si mesmas a partir das que escutaram dos pais ou substitutos, assim como do dom de imaginar, brincar e criar realidades paralelas à que se está vivendo. A análise desses recursos deu-nos oportunidade para esboçar algumas teorias sobre a gênese da fantasia e do pensamento mágico.

Capítulo 10_Fantasia e sonho no País da Maravilhas

Usamos os livros *Alice no País das Maravilhas* e *Através do Espelho*, assim como a versão cinema-tográfica de Tim Burton para essa história, como exemplo para falar das fronteiras entre a ficção e o sonho, suas regras em comum e suas diferenças. Defendemos que o sonho é uma forma válida e fundamental de inspiração da ficção, assim como um território imaginário que nunca deve deixar de ser valorizado.

Através do questionamento que Tolkien fez à legitimidade da produção onírica como pertencente aos mundos mágicos, defendemos que eles são um território maravilhoso que se visita diariamente. O absurdo e a loucura dessas criações noturnas devem-se ao fato de que ali se encontra um acesso a conteúdos do inconsciente que utilizam essa forma de expressão. Por que, então, não lhes daríamos ouvidos? Mesmo assim, muitos se mantêm distantes dessa rica fonte de imaginação, assim como das histórias fantásticas como um todo: são os exilados da fantasia, que nos ensinam que ela também pode ser temida e ignorada.

Capítulo 11_Fantasia e realidade_a guerra mundial em Nárnia

Nossa intenção é ver o quanto uma história de ficção pode ajudar a elaborar uma experiência histórica concreta. C. S. Lewis, com o seu livro *O leão, a feiticeira e o guarda-roupa*, retratou na fantasia uma versão compreensível para as crianças daquilo que elas viveram durante a segunda guerra mundial. As personagens desse livro são algumas das tantas crianças retiradas de Londres durante a guerra para serem salvas dos bombardeios. Na casa de campo em que foram abrigadas encontraram uma passagem para um mundo mágico onde tiveram oportunidade de também travar suas batalhas, como as que estavam sendo vividas por seus pais e pelos jovens de sua época.

Provavelmente essa conexão tão explícita não foi a vontade do autor, ou seja, não é uma alegoria consciente e direta; ele simplesmente se deixou tomar pelo espírito de sua época. Graças à transparência entre a dimensão mágica e a realidade retratada pelas personagens dessa história, podemos perceber que existem conexões, mas não há uma correlação total, na qual uma fantasia fique dependente da experiência vivida.

Capítulo 12_Brinquedos animados_o suporte material da fantasia

Através dos três filmes da série *Toy Story*, procuramos decifrar a nada simples atividade de brincar das crianças. Graças à imaginação, os brinquedos assumem um caráter mágico, no qual lhes atribuímos uma vida própria, como pode ser constatado nesses filmes e em vários contos de Andersen. Além disso, brincar é uma atividade próxima da arte, pelo uso livre de objetos e sua inserção em situações que não visam nada prático, e, sim, uma forma de expressão de fantasias. Por último, dedicamo-nos ao lugar das nossas memórias de infância, tanto as próprias quanto as dos filhos, que ficam com os pais quando chega a hora deles abandonarem o lar em que cresceram.

Capítulo 13_Vampiromania

As histórias de vampiros, cuja popularidade não cessa de se atualizar, são originárias de um mito literário: o livro *Drácula*, escrito por Bram Stoker no final do século XIX. Mesmo as versões anteriores desse mito encontraram nessa narrativa uma estrutura que se estabeleceu como cânone literário. Nossa conflituosa relação com a morte, que apavora e fascina, e com o sexo, idem, encontra nesse monstro uma síntese que nos seduz. Originalmente uma história para o grande público, o vampiro tem angariado maior sucesso junto aos jovens. Enfocamos as histórias escritas por Anne Rice e a série de livros iniciada com *Crepúsculo*, de Stephenie Meyer, além de vários seriados de televisão e filmes sobre o

tema.

Através dessas histórias de mortos-vivos, os jovens veiculam suas inquietações filosóficas sobre a finitude e sobre o sexo. Esses dois termos interrogam aos que estão iniciando uma fase da vida onde se deixa de esperar e imaginar, é preciso urgentemente viver. Porém, para essas questões não existe idade: afinal, o que é mesmo estar vivo e o que significa morrer? E ainda, por que sexo e morte frequentemente se misturam?

Capítulo 14_Toda história é sem fim_alcance e perigos da fantasia

A História sem Fim, escrito em 1979 por Michael Ende, é um livro fora do comum. Na verdade, trata-se de uma história que, como diz o título, nunca termina, embora esteja sempre ameaçando acabar. Nesse livro, o que ameaça terminar – a terra de Fantasia, um lugar mágico que está sendo devorado pelo Nada – seria o resultado de não sabermos nos relacionar bem com nosso próprio mundo imaginário. Um dos objetivos deste capítulo é mostrar por que esse livro pode ser paradigmático no sentido de demonstrar o que são as fantasias, como se criam, para que servem e o que ocorre conosco quando ficamos privados ou inebriados com elas. Para esta análise, lançamos mão de alguns contos de Jorge Luis Borges, autor que trabalhou de modo ficcional os limites difíceis de estabelecer entre a imaginação e a realidade, assim como entre o autor, sua obra e o acervo cultural da humanidade.

Para concluir este livro, ressaltamos, através do conto *O Imortal*, que o limite da vida é o que empresta sentido a uma trajetória, estabelecendo um ponto de chegada. Para desenvolver-se plenamente, tanto a vida quanto a atividade de fantasiar precisam ter uma trajetória finita, constituindo uma história que possa ser contada com começo, meio e fim.

Introdução

Amantes da fantasia

Quando reflete sobre si, o homem comum se vê como alguém racional, lúcido, com os pés no chão, mas que às vezes é tomado pela fantasia. Os psicanalistas acreditam no contrário: o homem sonha a maior parte do tempo, e em certos momentos, geralmente a contragosto, acorda. Passamos um terço da vida dormindo, portanto sonhando, e quando estamos despertos nossos devaneios ocupam um tempo muito maior do que imaginamos. Mesmo trabalhando estamos fantasiando estar em outro lugar, com outras pessoas, fazendo outras coisas. Passamos um mês de férias, mas os outros onze sonhando com elas, assim como o sábado e o domingo não ocupam somente esses dois dias em nossos pensamentos. A vida amorosa e sexual é muito maior e mais variada na fantasia do que na realidade. Sem falar nos devaneios de grandeza: imaginamos cenas em que estamos no centro das atenções do mundo, realizamos feitos fantásticos, de um heroísmo desprendido, nos quais somos generosos, conquistando a admiração de todos. Isso no melhor dos casos, pois se estivermos ressentidos, frustrados, derrotados, a fantasia será alimentada por impulsos agressivos e então imaginariamente nos vingaremos dos desafetos em grande estilo, criando roteiros infernais para todos os que nos atrapalharam. Basta um pouco de sinceridade para verificar que a fantasia ocupa um lugar maior na vida do que admitimos.

Sempre que podemos utilizamos algum escape da nossa realidade. Se nossa cabeça está cansada ela usa fantasias emprestadas: as novelas de TV, os filmes, as séries, os romances, ou mesmo pode utilizar-se de fatos corriqueiros para estruturar sonhos e devaneios. Por exemplo, uma partida de futebol é muito mais do que seus 90 minutos de realidade: no esporte, passado, presente e futuro se misturam; o jogo de agora é uma vingança de uma partida anterior, na qual se está somando pontos hoje para uma conquista épica, que virá daqui a meses, segundo a esperança do fiel torcedor; ou seja, a fantasia desborda a realidade do embate e o inflaciona de sentidos.

O senso comum nos leva a acreditar que somos aquele que está acordado, que o eixo do nosso ser, o nosso verdadeiro eu, encontra-se assentado na realidade, e não está contaminado por esse caldo múltiplo de fantasias que nos atravessam o tempo todo. Mas, gostemos ou não, somos o resultado, o somatório, do desperto com o sonhador, até porque nem sempre é possível delinear uma rígida separação entre os dois, tampouco é possível, nem necessário, definir qual é o mais importante. Na prática, somos casados com a realidade, mas só pensamos em nossa amante: a fantasia.

Apesar disso, não existe uma correspondência entre a importância de sonhar e fantasiar, esse *homo onírico* que somos, dado o papel que a fantasia ocupa em nossa vida, com uma reflexão sobre ela. Subestimamos a fantasia, sobretudo porque a julgamos acessória, ela não passaria de um escape, um desvio de rota do prumo da realidade. Quando muito, admitimos que a fantasia serviria de consolo, nos ajudaria a suportar os fatos reais da vida, o que é certo, mas raramente acreditamos que ela nos constitui, nos molda e faz parte da arquitetura

da nossa personalidade. Na contracorrente desse entendimento, que acusa a fantasia de escapista, bovarista, de tornar-nos incapazes de avaliar a objetividade dos fatos, pensamos que a experiência de imaginar histórias, ou mesmo embarcar naquelas que outra pessoa criou, nos torna mais sagazes, profundos, capazes de enfrentar reveses e compreender complexidades. "A boa literatura, enquanto aplaca momentaneamente a insatisfação humana, incrementa-a e, fazendo que se desenvolva uma sensibilidade inconformista em relação à vida, torna os seres humanos mais aptos para a infelicidade", escreveu Mario Vargas Llosa.[1]

A experiência artística nos coloca em sintonia com a fantasia alheia, ela amplia os horizontes aos quais podemos chegar com o uso da própria imaginação e abre a possibilidade de questionar a realidade, tanto a pessoal como a coletiva. Compartilhar fantasias é o que fazem os artistas com seu público e os pais com os filhos ao contar-lhes histórias. "Incivilizado, bárbaro, órfão de sensibilidade e pobre de palavra, ignorante e grave, alheio à paixão e ao erotismo, o mundo sem romances, esse pesadelo que procuro delinear, teria como traço principal o conformismo, a submissão generalizada, dos seres ao estabelecido", acrescenta Llosa.[2] Conscientes desse poder da fantasia, as ditaduras baniram boa parte dos artistas e suas obras, pois um rebanho que não sonha não transcende as cercas que o encarceram.

Mito e narrativa

O ofício do psicanalista é decifrar fantasias. A teoria de Freud nasceu da possibilidade de interpretar as fantasias dos neuróticos, incluindo as dele próprio. Ele descobriu que por trás de cada sintoma de que se queixavam havia uma história para contar. Além disso, a trama que surgia a partir do sofrimento de seus pacientes era em parte construída de fatos reais, mas acrescida de outros imaginários que eram igualmente decisivos. O discurso possível a respeito do que somos e do que nos aflige será constituído de histórias: são tentativas de estabelecer um sentido para nossa existência e uma trama para sustentar nossos desejos. São histórias incompletas, sempre inferiores às que julgamos que deveríamos estar protagonizando; tramas que pedem, por serem sempre insuficientes, que continuemos a narrar, portanto que sigamos vivendo. Justamente por sabermos da importância da fantasia para cada um de nós é que, enquanto psicanalistas, nos arriscamos a pensar as fantasias compartilhadas, ou seja, os mitos e a ficção de uma época.

Lévi-Strauss diz que o tempo do mito acabou, e que ele só existe agora no interior do ho-mem. O que entendemos disso é que o funcionamento mítico não acabou, mas que agora cada um de nós vai ter que sintetizar o seu próprio mito. Sendo assim, a subjetividade de cada um seria, de certa forma, organizada pelo seu mito particular, um conglomerado de fantasias para uso privado. Foi o que Lacan nos propôs quando falou do "mito individual do neurótico", aliás, uma contradição em termos, pois se é individual não seria mítico, afinal, a definição de mito é uma estrutura de crenças compartilhada. Em contraponto a isso, o autor aproxima as narrativas que são tomadas para uso coletivo dos efeitos no indivíduo de uma coleção de histórias, que ele próprio se conta e que versam sobre si mesmo. Conforme Lacan,

> se nos fiarmos na definição do mito como certa representação objetivada de um epos ou de uma gesta que exprime de maneira imaginária as relações fundamentais características de certo modo de ser humano numa determinada época, se o entendermos como a manifestação social latente ou patente, virtual ou realizada, plena de sentido, desse modo do ser, então é certo que poderemos encontrar sua função na vivência mesma de um neurótico.[3]

Esse autor evolui para uma noção de fantasma que é essa espécie de mito de cada um, mas no que toca especialmente à sua vida sexual, à arquitetura que comanda seu gozo e sua relação com o Outro.

Não é a primeira vez que nos ocupamos de escutar psicanaliticamente as repercussões de histórias, considerando seu poder de revelar fantasias coletivas para uso individual. Anos atrás, no livro *Fadas no Divã: psicanálise nas histórias infantis*, nos dedicamos à investigação dos efeitos das histórias na vida das crianças. Revisitamos os contos de fada folclóricos, passamos pelas histórias infantis clássicas, tudo para verificar a importância delas na formação dos pequenos. Muitos analistas, psicólogos e pedagogos reconhecem que existe um aspecto lúdico significativo envolvido nas histórias, mas elas são muito mais do que isso, as crianças usam as histórias como sistemas para organizar sua vida e seus impasses. Respeitadas as devidas proporções, a literatura infantil é um apoio para a filosofia possível desse momento.

Acreditamos que nosso livro anterior aprofundou as teses de quem defende a imersão irrestrita das crianças no universo ficcional, baseadas na obra fundamental de Bruno Bettelheim. Mas nem tudo nesse campo é claro: se é certo que a ficção é fundamental e que é verificável sua influência benéfica na vida das crianças, certos aspectos da fantasia e de sua interação com o público não são muito fáceis de delinear. Ao tentar definir o que é exatamente a fantasia e os traçados de sua eficácia, nos deparamos com um assunto movediço, que pertence a várias disciplinas e nenhuma dá respostas satisfatórias. Nosso trabalho nesse livro tenta reunir material, especialmente do campo da psicanálise, para estudar a gênese da fantasia nas crianças e entender melhor as sutilezas de seu mecanismo. Compreendemos a origem do sujeito estando no mesmo ponto de partida das fantasias, somos tecidos delas, que recobrem os espaços vazios entre nós e os outros, principalmente o Outro em que nos ancoramos ao nascer.

Tende-se a subestimar a função da narrativa na construção e sustentação da nossa personalidade: geralmente a pensamos como acessória, como lúdica e muito poucas vezes como essencial. Talvez as palavras de Geertz possam nos ajudar:

> Crescer entre narrativas – as próprias, as dos professores, colegas, pais, zeladores e vários outros tipos daquilo que Saul Bellow chamou, certa vez, sarcasticamente, de "professores de realidade" – é o palco essencial da educação: "vivemos num mar de histórias". Aprender a nadar nesse mar, a construir histórias, entender histórias, classificar histórias, verificar histórias, perceber o verdadeiro sentido das histórias e usar as histórias para descobrir como funcionam as coisas e o que elas são, é nisso que consiste, no fundo, a escola, e além dela, toda a "cultura da educação". O xis da questão, o que o aprendiz aprende, não importa o que o professor ensine, é "que os seres humanos dão sentido ao mundo contando histórias sobre ele – usando o modo narrativo para construir a realidade". As histórias são ferramentas, "instrumento[s] da mente em prol da criação do sentido".[4]

Talvez as palavras de J. Bruner possam ser ainda mais eloquentes:

> a convenção da maioria das escolas tem sido a de tratar a arte da narrativa – as canções, o drama, a ficção, o

> teatro, seja lá o que for – mais como uma "decoração" do que como uma necessidade, como algo com que enfeitar o lazer, ou, às vezes, até como moralmente exemplar. Apesar disso, formulamos os relatos de nossas origens culturais e das crenças que nos são mais caras sob a forma de histórias, e não apenas o "conteúdo" dessas histórias nos atrai, mas seu artifício narrativo. Nossa experiência imediata, o que aconteceu ontem ou anteontem, é formulado dessa mesma maneira historicizada. O que impressiona ainda mais é que representamos a nossa vida (para nós mesmos e para os outros) sob a forma de uma narrativa. Não é de surpreender que os psicanalistas reconheçam agora que a identidade implica narrativa, sendo a "neurose" um reflexo de uma história insuficiente, incompleta ou imprópria sobre o próprio sujeito. Lembremo-nos de que, quando Peter Pan pede a Wendy que volte com ele para a Terra do Nunca, a razão que fornece é que ela poderia ensinar os Meninos Perdidos de lá a contarem histórias. Se soubessem contá-las, os Meninos Perdidos poderiam crescer.[5]

Fantasias compartilhadas

Em *Fadas no divã* insistimos no público infantil por duas razões: primeiro porque o universo ficcional não é tão complexo quanto o dos adultos, e com a enorme vantagem de que as crianças são mais entusiastas e transparentes em suas paixões. Ou elas gostam ou não gostam, seguem menos os cânones e as pressões das recomendações do que seria uma boa leitura, um bom filme, confiam mais no seu nariz do que os adultos, que consomem ficção de alguma forma recomendada. Essa maior sinceridade nos indica um material que realmente toca sua personalidade em formação. Agora ampliamos o leque, mas frequentemente escolhemos obras que se aproximam do público infanto-juvenil, ou outras consagradas que são para todas as idades.

Embora o tempo do mito tenha acabado, muitas das suas prerrogativas ainda estão atuantes. A nossa vontade de partilhar faz com que certa popularidade na ficção seja alimentada pelo próprio sucesso. Depois que algo ultrapassou certo grau de repercussão e popularidade, funciona também como um meio estabelecido de compartilhamento de uma fantasia. Por isso as novelas de TV têm tanta audiência, ou uma banda de rock tantos fãs, ou mesmo o futebol e os outros esportes, que são uma tentativa artificial de fabricar um evento épico, o que nem sempre se consegue, mas ao menos conecta uns aos outros que estarão com os olhos voltados para o mesmo lugar. O que nos interessa nesses casos é que muitas pessoas estão envolvidas num evento comum e podem compartilhá-lo. Como não temos mais uma ideologia em comum, e a religião vem declinando em seu papel de suprir pautas de conduta, a cultura pop acaba sendo uma das possibilidades para que uma geração tenha assuntos e personagens comuns para poder conversar, se posicionar, se identificar, enfim, pensar juntos. É por isso que certos livros, filmes, séries de TV e personagens da cena musical marcam época, eles falam a um público determinado, muitas vezes a uma fatia de certa geração, quando não a toda ela.

Para algo fazer sucesso, é necessário que, de alguma forma, os autores captem o espírito de uma época, que digam algo novo e, principalmente, que dialoguem muito bem com os impasses da ocasião. Não acreditamos que o sucesso em si de uma obra nos diga sobre a qualidade dela, este apenas nos garante que ela é uma fantasia compartilhada, capaz de ajudar um determinado grupo etário ou local a estabelecer sua própria identidade. Muitas vezes vemos obras que julgamos de melhor qualidade, mas que por razões de mercado, ou de puro acaso, não tiveram a mesma chance junto ao público.

Durante a maior parte da sua história, a humanidade pensou por meio de mitos. Eles encerravam a totalidade do que a cultura dispunha para transmitir sua sabedoria acumulada. Além de ser um compêndio de histórias, o mito era uma maneira de pensar, um conjunto que organizava uma visão de mundo, e através dela respondia às indagações dos seus usuários. O mito era uma poderosa força intelectual, que ao modo dos sonhos, tentava partir do díspar, da multiplicidade, do que não tem razão, para fazer um só bloco lógico, centralizando uma força que assimilava o todo na formação dum sentido. O horizonte intelectual encontrava no mito seus limites e suas possibilidades. Todo o saber cabia no mito e os novos fatos eram lidos através dele. Não se trata de dizer que pensamos como os antigos, mas que pensar através de histórias é uma possibilidade para a qual nosso cérebro está apto há milênios e é natural que continuemos assimilando o mundo dessa forma. Mitos e lendas constituíram esse espaço potencial onde ao longo dos tempos aprendemos a encurtar nossa solidão, balizar nossa criação particular do mundo e de nós mesmos.

A ficção, quando se torna um grande sucesso ou quando o tempo torna perene alguma trama, pode ocupar esse lugar que antes o mito ocupava. Por certo não será da mesma maneira, pois o mito perpassava a todos, produzindo uma uniformidade, e agora a ficção apenas às vezes se aproxima desse antigo funcionamento. Porém, o público pode ajudar a potencializar esse efeito: não raro certos fãs estacionam sua alma num universo mágico ou ficcional, na relação com uma personagem, e se conectam preferencialmente entre quem tem a mesma dedicação para cultuar a obra e o autor. É claro que isso fornece uma identidade ao grupo, mas não é só isso que eles buscam: essa ficção muitas vezes lhes preenche a vida, funciona como um modo de estar no mundo e decifrá-lo.

Na maior parte das vezes, o uso da ficção como chave para decodificar a existência recorre a uma simplificação e raramente permite uma visão mais complexa, mas bem ou mal, fornece um mínimo de unidade a um mundo difícil de apreender. Se nosso tempo nos leva a uma experiência de fragmentação, caracterizando o que chamamos de pós-modernidade – o fim dos grandes sistemas, sejam religiosos, ideológicos ou políticos – certas ficções podem remendar durante um tempo essa percepção. Isso pode ser duradouro ou passageiro, mas nos diz dessa vontade de socializar partilhando referências em comum. Justamente por serem então fantasias coletivas é que elas nos interessam, por darem boas pistas sobre nossos fantasmas e nossas angústias.

Uma terra que é a fantasia

A escolha da Terra do Nunca para figurar no título deste livro é mais do que uma homenagem a J. M. Barrie que a descreveu em *Peter Pan e Wendy*. Deve-se a que esse território fantástico é a melhor definição da fantasia que encontramos, tanto entre as teóricas quanto entre as literárias.

A história de Peter Pan é fascinante, rendeu filmes e adaptações em todas as mídias, mas em sua versão original é muito mais que isso. Um dos aspectos geniais dessa obra reside no estranho jeito de ser dessa Terra do Nunca. Tradicionalmente, os territórios mágicos costumam ter uma geografia, um modo de funcionar, um governo com suas políticas e

lideranças estabelecidas. Por vezes, há uma rebelião ou uma ditadura em curso, que será derrubada com a ajuda dos visitantes, em geral crianças, mas estes entram como personagens numa trama que já tem seu curso organizado. A Terra do Nunca foge a essas regras: como lugar imaginário, ela é de caráter pessoal e intransferível, pois cada criança tem a sua. Conforme o tipo de fantasia que se tiver, a ilha de Pan oferecerá variantes, dentro suas possibilidades. Sua topografia é indefinida, descrever seu território seria como tentar mapear a cabeça de uma criança que nunca para quieta:

> O mapa fica cheio de ziguezagues, como um gráfico de temperatura, e provavelmente essas linhas são as estradas da ilha, pois a Terra do Nunca sempre é mais ou menos uma ilha, com manchas coloridas aqui e ali e recifes de coral, e um vistoso navio ao longe, e índios e tocas solitárias, e gnomos que em geral são alfaiates, e grutas banhadas por um rio, e príncipes com seis irmãos mais velhos, e uma cabana quase caindo, e uma velhinha de nariz adunco. Se fosse só isso, até que seria fácil, mas há também o primeiro dia de aula, a religião, os pais, o laguinho redondo, o bordado e a costura, os assassinatos, os enforcamentos, os verbos que pedem objeto direto [...]. Naturalmente as Terras do Nunca variam muito. A de João, por exemplo, tinha uma lagoa com flamingos que a sobrevoavam e nos quais ele atirava, enquanto Miguel, que era muito pequeno, tinha um flamingo com lagoas que o sobrevoavam. João morava num barco emborcado na areia, Miguel numa tenda de índio; Wendy numa cabana de folhas muito bem costuradas. João não tinha amigos; Miguel tinha amigos à noite; Wendy tinha um lobinho de estimação que havia sido abandonado pelos pais. Mas de modo geral as Terras do Nunca se parecem como pessoas da mesma família, e, se ficassem paradas, em fila, poderíamos dizer que têm o mesmo nariz e assim por diante. É para essas terras mágicas que as crianças estão sempre levando seus barcos. Nós também estivemos lá; ainda conseguimos ouvir o barulho das ondas quebrando, se bem nunca mais desembarcaremos lá.
>
> De todas as ilhas aprazíveis, a Terra do Nunca é a mais aconchegante e a mais compacta, nem grande, nem esparramada, com cansativas distâncias entre uma aventura e outra, mas com tudo maravilhosamente apinhado. Quando você brinca ali de dia, com as cadeiras e a toalha de mesa, ela não é nem um pouco assustadora, mas nos dois minutos antes de você pegar no sono ela se torna quase real. Por isso é que existem lampadinhas de cabeceira que ficam acesas a noite toda.[6]

Ao mesmo tempo, ela não é um sonho, algo volátil a ser habitado pelo tempo de um devaneio, estando seguros de que nada é para valer porque não passa de uma fantasia. A Terra do Nunca é uma ilha "de verdade" aonde se pode ir voando. Ela existe também fora da cabeça das crianças, tanto que lhes inspira o medo do desconhecido, próprio de quando vai se iniciar uma grande aventura. Nessa terra mágica, as fantasias das crianças se realizam, mas justamente por isso elas assumem uma veracidade assustadora.

Quando estavam chegando lá, os irmãos Darling, protagonistas da história de Barrie, tiveram uma relação curiosa com a ilha:

> Voaram na direção certa quase o tempo todo, não tanto por causa das instruções de Peter ou de Sininho, mas porque a ilha estava procurando por eles. Essa é a única forma de avistar suas praias mágicas. [...] Wendy, João e Miguel ficaram na ponta dos pés em pleno ar para ver a ilha pela primeira vez. E o engraçado é que a reconheceram de imediato, e, até o medo tomar conta deles, saudaram-na não como algo com que haviam sonhado durante muito tempo e afinal avistavam, mas como uma velha amiga que iam visitar nas férias.[7]

A Terra do Nunca pode ser um lugar existente e muito ativo, capaz de ir ao encontro de seus visitantes, mas ao mesmo tempo eles sentem-se participantes dele antes mesmo de colocar seus pés ali. A familiaridade com essa terra mágica é comum para qualquer criança que brinque e para as pessoas crescidas que tiveram infância. Frequenta-se esse lusco fusco entre o que está fora e dentro da nossa cabeça toda vez que se brinca e sempre que se sonha.

A forma de ser própria da ilha de Pan altera os limites entre o real e o imaginário, pois ali a magia é real, pode-se voar, encontrar seres encantados como as sereias, temer os índios, em cujas mãos muitos perdem a vida de verdade, mas sempre fica claro que estamos dentro da imaginação das crianças. É algo diferente do encantamento dos contos de fadas, pois neles habita-se um território mágico, onde a realidade não deve ser convocada para dizer o que é possível e impossível. Aqui, a passagem entre o real e o imaginário fica sempre aberta, de tal forma que nunca se sabe exatamente quando se está num ou noutro registro.

No livro de Barrie, Peter Pan não é aquele líder resoluto, que foi retratado no desenho animado de Walt Disney. Pelo contrário, ele é desmiolado e hedonista, esquece para onde está indo e com quem. Durante a viagem para sua ilha, várias vezes abandona o grupo para ir atrás de aventuras que lhe ocorrem na hora. Por isso, eles só encontram a Terra do Nunca graças a que ela também está procurando por eles. Nisso também este reino encantado é diferente dos contos de fadas, nos quais reis, princesas e seres mágicos simplesmente ficam quietos, em seu lugar, esperando nossa visita, geração após geração.

Quando se está sob os auspícios do "era uma vez", consigna que define a entrada numa história imaginária, é como naqueles sonhos em que podemos ficar tranquilos já que algo nos recorda que a realidade e a fantasia estão devidamente separadas uma da outra. Porém, ao despertar de um sonho particularmente expressivo não é bem assim: restam dele sensações e lembranças que acabam contaminando a vida desperta, independente da clareza que temos de que aquilo não aconteceu de verdade. De algum jeito percebemos que aquela aventura onírica está querendo nos dizer algo, uma verdade indigesta, que não vivenciamos concretamente, mas provamos de seu gosto em sonhos e parte dela sobrevive em nossa vida desperta.

Um sonho parte de um pensamento banido, que permanece inconsciente, mas que se contrabandeia para a nossa consciência através das experiências bizarras que a cabeça elabora enquanto o corpo repousa. Assim como as crianças do livro de Barrie, que estão chegando pela primeira vez a um lugar que sentem ter conhecido desde sempre, sentimos em relação ao conteúdo dos sonhos um assombro muito peculiar, pois estranhamos algo que nos parece muito familiar.

Inquietante estranheza, foi com essa expressão que Freud definiu a relação que temos com tudo isso que "por um lado é familiar e agradável e, por outro, o que está oculto e se mantém fora da vista".[8] Essa sensação de estranheza (*unheimlich* em alemão) é relativa a tudo o que deveria ter permanecido escondido, secreto e oculto mas algo o trouxe para fora. Encontramos na Terra do Nunca uma tradução literária da experiência da irrealidade que se imiscui na vida real e cotidiana. Com as fantasias temos uma relação semelhante: elas nos surgem, nos acompanham, mas temos com elas uma relação de familiaridade e estranheza.

Buscamos saber que lugar é esse onde ocorre aquilo que não é de verdade, mas realmente acontece, onde há aventuras imaginárias que deixam efeitos perceptíveis em quem as viveu: esse lugar chama-se "fantasia". Na história de Peter Pan, a fantasia convoca para sua trama, ela é buscada e nos encontra, em relação a ela somos passivos e ativos ao mesmo

tempo. Na ilha de Pan é muito difícil saber quando a imaginação começa e termina, quando é própria ou alheia e, principalmente, quando é sonho, pesadelo ou mesmo quando se está acordado.

Quando sai da Terra do Nunca, Wendy, a menina mais velha dos irmãos Darling, já está fadada ao despertar: ela estava tão enfronhada na tarefa de ser mãe dos meninos perdidos, enquanto Pan fazia de pai deles, que foi se perdendo o caráter de faz-de-conta. Sensível ao crescimento, que queria evitar a todo custo, Peter Pan já "olhava-a de um jeito esquisito, piscando, como quem não sabe se está acordado ou dormindo".[9] Para a garota, era o princípio de um despertar que ocorre com todos nós quando nos tornamos grandes, realistas e controlados. Wendy distanciava-se da infância, esse tempo em que os sonhos não ficam exilados no sono, em que a fantasia tem trânsito livre na realidade.

Na história de Barrie, fala-se em deixar sempre a janela aberta para que Pan, e com ele a magia da infância, possam entrar. Pois bem, isso não é uma opção, já que fantasiar e sonhar é um fato corrente da vida adulta: em nossos pensamentos somos constantemente invadidos pelos devaneios, assim como transitamos pela fantasia cada vez que assistimos a um filme, lemos um livro ou qualquer experiência de ficção à qual nos entregamos de bom grado.

Depois de crescida, Wendy tornou-se mãe, mas não fechou as portas para as lembranças das aventuras que tivera na ilha. Já para Peter Pan o tempo não passou e ele voltou ao encontro dela, sem dar-se conta dos anos transcorridos: queria que ela retornasse à ilha para contar histórias aos meninos. Mas encontrou-a transformada numa mulher adulta e ficou apavorado com isso. Ao vê-la crescida, chorou desconsolado, enquanto "Wendy deixou suas mãos brincarem com o cabelo daquele menino trágico. Não era uma garotinha sofrendo por causa dele; era uma mulher adulta, sorrindo de tudo aquilo, mas havia lágrimas em seu sorriso."[10] Nosso livro é sobre a realidade da fantasia, que depois de crescidos acolhemos com um ceticismo aparente, enquanto as lágrimas denunciam nossa entrega às histórias em que ela nos permite entrar... de verdade.

Notas

1 MORETTI, Franco (org.). *O Romance, 1: A cultura do romance.* São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 28.

2 Ibidem, p. 31.

3 LACAN, Jacques. *O Mito Individual do Neurótico.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008, p.15.

4 GEERTZ, Clifford. *Nova luz sobre a Antropologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor 2001. p. 171 as expressões entre aspas do texto são citações que o autor faz do educador J. Bruner retiradas do livro *The Culture of Education*.

5 Ibidem p. 171.

6 BARRIE, J. M. *Peter Pan e Wendy.* São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2002, p. 13.

7 Ibidem, p. 54.

8 FREUD, Sigmund. *O estranho.* Obras Completas. Vol. XVIII, Rio de Janeiro: Imago Editora, 1987, p. 282.

9 BARRIE, J. M. *Peter Pan e Wendy.* São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2002, p.129.

10 Ibidem, p. 212.

CAPÍTULO 1

Um monstro no ninho

O bebê de Rosemary_Alien_A profecia_Precisamos falar sobre o Kevin

Fantasias persecutórias sobre gravidez_Simbolismo do demônio_Rebeldia contra a passividade feminina_Gestação como processo alienante_Fantasias incestuosas da gestante_Dificuldades na transmissão da maternidade_Desconexão entre mãe e filho_Filho como duplo e perseguidor_Recém-nascido frente ao filho idealizado_Ambivalência do amor materno_Aborto

Uma nova pessoa que entrou na sua casa sem vir de fora.[1]

Em meados do século XX um novo monstro ganha terreno: o filho. Não estávamos em falta de figuras para o horror, ao contrário, nossa fantasia demonstra extrema criatividade em fabricar monstros. Qualquer novidade se incorpora ao nosso vasto bestiário fantástico, tanto que temos monstros de todos os tipos, encarnando todas as formas do medo, do horror, do inimaginável. Mas colocar as crianças, e principalmente as próprias, como monstros é realmente uma novidade.

A primeira metade desse século, convulsionado pelos massacres de duas guerras mundiais, mostrou o quanto somos capazes da destruição em massa, do caos, sem auxílios mágicos, sobrenaturais ou divinos. O mal foi dessacralizado, ele está entre nós. Foi em ventres humanos que se geraram os monstros que hoje nos assombram, e descobrimos quão longe podemos chegar. As crianças, os filhos, são caixinhas de surpresas: Curie, Einstein e Fleming foram filhos de alguém, mas Hitler, Mussolini e Stalin também!

Representações de crianças como sendo um problema, um incômodo ou, ainda, como malditas não são um fenômeno contemporâneo. Porém as histórias clássicas foram arranjando suas particulares maneiras de mascarar essas intenções, de suavizar o ataque. De forma velada, simbólica como nos sonhos, os contos de fadas narram vinganças dos grandes contra os pequenos, principalmente contra sua gula e o fardo de prover-lhes sustento. Aparecem como descartáveis comilões em *João e Maria*, onde são colocados como

indignos de dividir o alimento com os pais, e acabam pagando caro pela voracidade de devorar até as paredes da casa de doces.

Em *O Flautista de Hamelin* o pedido da comunidade para livrar-se dos ratos pode ser lido como metafórico, pois as crianças também podem ser incômodas, parasitas inúteis. Não é por acaso então que o Flautista as leva embora pelo mesmo caminho trilhado antes pelos ratos. Estabelecendo uma equivalência simbólica, elas seriam nossos "ratinhos de estimação".

Mas as crianças dessas histórias nunca se ocuparam do ofício da maldade. Na pior das hipóteses, elas constituíam uma personagem malcriada e egoísta, em contraponto com a boa alma da sua oponente, como a pequena heroína no clássico *As Fadas,* de Perrault. A tarefa de representar o mal, de exercer a violência, o abandono, estava a cargo dos pais desnaturados, das madrastas, dos ogros carnívoros, de todos os malvados que deveriam ser responsáveis pelo seu crescimento. Os adultos eram os monstros, enquanto os pequenos eram as vítimas.

Também sempre houve filhos amaldiçoados, cujo nascimento acarretaria a destruição da família e do reino, como Édipo que desgraça Tebas, ou Paris que arruína Troia, todas as mitologias conhecem personagens assim. O funesto destino dessas crianças estava marcado já antes do nascimento, geralmente devido a pecados cometidos por gerações anteriores, que agora vinham cobrar seu preço, arrastando seus pais e o reino para o desastre. De qualquer forma, a maldade, o erro que iniciou a queda, precedia essas crianças que foram abandonadas para o bem dos pais. Como inutilmente fizeram Laio e Príamo, quando descartaram seus filhos, assim que souberam das profecias.

Em todas as histórias anteriormente mencionadas, na dúvida entre uma geração e outra, os pais escolhiam a própria sobrevivência. Essa opção não é tão estranha em outras épocas ou culturas, como o é para nossos contemporâneos. Para nós, a proteção da criança é prioridade máxima, sendo a maternidade e a paternidade valores sociais muito importantes. Essa valorização é recente, data de poucas centenas de anos, quando o discurso moral e pedagógico passou a investir na sobrevivência e formação das gerações futuras, assim como a evolução sanitária lhes facilitou a sobrevivência. Antes, mais valia um adulto na mão do que várias crianças voando. Criança era um cidadão incerto, adulto era certíssimo.

Como para cada ação há uma reação, na vida e na ficção, vamos examinar como a atual exaltação da importância das crianças, e do papel dos pais, acarretou uma contrapartida, uma reação inconsciente, que está na origem de fantasias onde se atribui às crias humanas um valor negativo. Impedida de se exercer no discurso corrente, pois elas seriam o tesouro e a promessa da humanidade, a ambivalência em relação às crianças refugiou-se no território da fantasia.

Cada ser humano tem sua privacidade onírica, constituída por seus sonhos noturnos e seus devaneios diurnos. No interior desses sonhos e fantasias, muitas aventuras e desventuras ocorrerão. Lá fará sucesso, conquistará a fama imortal, terá amores, será perseguido por monstros, difamado, fará variadas conquistas sexuais, empreenderá vinganças, ou mesmo enfrentará fracassos rotundos, será descoberto em seus atributos, ou

ainda desmascarado em suas inconfessáveis vilanias. Mas isso é pessoal e não compartilhado, será no máximo, e parcialmente, contado aos íntimos ou ao analista.

Por outro lado, há os sonhos compartilhados, ou mesmo os pesadelos coletivizados: nestes, no lugar do despertar na cama, alertado pelos próprios gritos abafados, coração acelerado, temos a catarse coletiva, a emoção socializada. Essa experiência ocorre principalmente no cinema, na televisão, assistindo àquele filme eternamente reprisado que todo mundo já viu, nos serões domésticos de filmes entre amigos, ou no livro popular compartilhado. A arte permite não somente a tradução de nossas fantasias inconscientes, como também as padroniza, estabelece uma linguagem comum entre os pesadelos e desejos dos contemporâneos. Por isso analisaremos filmes de grande sucesso, pois consideramos que sua penetração deveu-se ao acerto na formatação da fantasia coletiva.

Os exemplos são múltiplos, as fantasias de crianças-monstros estão bem disseminadas, mas escolhemos algumas, não necessariamente as melhores, mas as que fizeram um sucesso inequívoco. Sua popularidade, traduzida em permanência e difusão, nos indica que produziram algum eco social. A vantagem adicional é que contaremos com um acervo de histórias que é compartilhado, afinal, muitos as conhecem ainda que parcialmente.

Examinaremos uma vertente das fantasias relacionadas às crianças: sua origem, histórias aterrorizantes envolvendo a concepção, o parto e a criação de um monstro. Por isso, a mulher, a mãe, é uma personagem envolvida de forma inevitável. Ela surge enquanto vítima, oponente, protagonista ou causadora do mal, ou enquanto todas essas ao mesmo tempo. Consideramos que são obras eloquentes desse viés a gestação invasiva, satânica e alienante em *O Bebê de Rosemary;* o "parto" que irrompe e mata em *Alien;* o filho como um estranho no ninho, um cuco demoníaco, em *A Profecia*; ou o horror, desesperadoramente humano, presente no livro *Precisamos falar sobre o Kevin.*

Todos eles são alusivos, de forma direta ou indireta, à gravidez conturbada e à chegada de um filho monstruoso. Inevitável pensar que, junto ao filho maligno, estamos indiretamente exorcizando sua coadjuvante inevitável, a fêmea humana, que no século XX tornou-se tão outra, tão diferente daquilo que nos séculos precedentes acostumou-se a chamar de mulher.

Não julgue nosso gosto através das obras escolhidas, não estamos listando os clássicos que ilustrariam o melhor da cultura de uma época. Ao invés disso, arrolamos obras populares agrupadas pelo eixo de uma fantasia comum. Talvez até nem sejam as que melhor traduzem esse drama, mas mantemos com elas uma curiosidade de epidemiologistas: tudo o que se repete, insiste e dissemina é significativo. Nos filmes e no livro de que trataremos, o denominador comum é uma relação persecutória, do tipo paranoide, de vida ou morte, de mútua destruição que pode instalar-se entre a mãe e sua cria, desde o momento inaugural da concepção. É no útero que tudo começa, pode ser algo maravilhoso, ou fatal.

A concepção monstruosa_*O Bebê de Rosemary*

Uma existência nova vai manifestar-se e justificar sua própria existência; disso ela se orgulha, mas sente-se também joguete de forças obscuras, sacudida, violentada.[2]

O Bebê de Rosemary pode ser considerado um marco na questão das fantasias ambivalentes sobre a maternidade. O filme de 1968, dirigido por Roman Polansky, foi inspirado num livro de Ira Levin,[3] de 1967. A história é simples: Rosemary e seu marido, apaixonados e recém-casados, mudam-se para um antigo apartamento em Nova York e envolvem-se com estranhos vizinhos. O que ficamos sabendo depois é que o repentino sucesso profissional do marido, originalmente um medíocre ator de comerciais, deve-se a um pacto demoníaco. Só que dessa vez o diabo não estava interessado em uma alma, ele queria um corpo feminino fértil para engendrar seu filho.

A futura mãe nada sabe do que está sendo tramado à sua revelia. Ela é apenas o instrumento da negociação entre seu marido e o demônio, mediado por uma comunidade satanista. No dia em que a esposa romanticamente planejou a concepção do filho, ela foi drogada para dormir e ser entregue ao diabo. Como não tomou a droga toda, o efeito foi parcial, e ela viveu a fecundação em meio a um pesadelo de violação.

Como essa gestação era especial, devido à condição diabólica do feto, ela necessitava de cuidados e alimentação adequados às circunstâncias. Para tanto, tinha que ser mantida longe de todos os que pudessem contrariar essas estranhas disposições. A seita demoníaca, da qual fazia parte um famoso obstetra, tentava convencê-la de uma dieta não convencional, da necessidade de isolamento e da suposta normalidade das dores que a dilaceravam. A gestação lhe consumia como uma doença letal. Mesmo muito magra, fraca, dopada e solitária, Rosemary encontra forças e aliados para investigar a verdadeira identidade de seus vizinhos, assim como a condição anormal de seu estado. Como bem cabe a um filme de terror, ela era sistematicamente perseguida e aprisionada, tratada como louca e doente, enquanto seus aliados iam sendo mortos ou afastados.

O inédito da obra está em colocar uma gestação e seus reveses como o centro do drama, expondo a fragilidade dos sentimentos da jovem mãe, que como Maria é escolhida para uma missão alheia à sua vontade. Maria, a mãe de Jesus, foi instrumento de uma determinação celestial, papel possível para uma figura da antiguidade. Hoje isso seria visto como equivalente a ser transformado em ventre escravo de uma seita religiosa. Rosemary nunca será Maria, ela é uma mulher da década de 1960 e assistimos à sua luta contra a passividade, seu processo de fortalecimento, em contraposição à confraria diabólica dos idosos que a subjugava. É um embate entre uma nova mulher, mais autônoma, armada da prepotência dos jovens de sua época, e a antiga, cuja experiência será alienada e tutelada pela sabedoria das velhas.

"Ela é um ser humano, consciência e liberdade, que se tornou um objeto passivo da vida. Ela não fez realmente o filho, ele se fez nela",[4] escreveu Simone de Beauvoir; sobre a passividade intrínseca ao processo da gestação, que segue seu ritmo biológico alheio à vontade do corpo que ocupa.

Apesar da extrema docilidade, da figura quase quebradiça da jovem atriz Mia Farrow, o filme é sobre a força da mulher, sobre a impossibilidade de usar uma mulher como reprodutora, objeto de uma negociação. Assim como quis planejar a concepção de seu filho, ela tentará apropriar-se de sua gestação, mesmo que ela se desenvolva de forma

incontrolável em seu corpo e tentem mantê-la socialmente alienada.

Uma gravidez inclui uma série de eventos dos quais a mulher será objeto passivo, pois o ventre cresce e o bebê se transforma e se alimenta de seu sangue independentemente da sua vontade. Isto é ressaltado caricaturalmente nesse filme, em que, através de uma mistura de submissão feminina com mentiras e sedativos que lhe eram ministrados, tentou-se fazer da delicada mãe um ventre sem vontade própria.

Nesse sentido, toda gestação, mesmo tratando-se de uma gravidez desejada, é potencialmente assustadora. Uma vez deflagrada, mostrará um poder maior do que a vontade da mulher em cujo interior se desenvolve. Tudo o que nos coloca em uma posição indefesa, passiva, poderá ser sentido como uma evocação do nosso desamparo infantil e da insuficiência que sentíamos quando éramos incapazes de sobreviver sem ser alimentados, abrigados e carregados.

Quando bebês, esperávamos os cuidados que recebíamos da nossa mãe (ou substituta) com sentimentos de urgência, temerosos de que nunca chegassem, e júbilo, quando finalmente éramos atendidos. Somente após algum tempo descobrimos como controlar isso ativamente: utilizando choros, gritos, sorrisos e palavras aprendemos a monitorar o ritmo e a efetividade da atenção que estávamos requerendo. Porém, a percepção da própria insuficiência, da passividade absoluta dos momentos inaugurais da vida, persiste enquanto um fantasma que assusta cada vez em que o corpo nos submete com suas falências ou exigências. Por exemplo, quando ficamos doentes, tudo ocorre à nossa revelia, uma vez encaminhadas as providências da cura, resta-nos padecer dos sintomas e ficar tentando entender o curso da doença. Gravidez não é doença, mas é igualmente um processo orquestrado pelo feto do qual a mulher é alienada, restando-lhe constatar o que ocorre em seu corpo e adaptar-se às transformações. Antes, na condição de filhos, estávamos a mercê do poder materno, agora, enquanto grávida, é a futura mãe que fica a mercê do filho. Situação invertida, temor similar.

Ser pequeno é viver temendo a falta daqueles que são tudo, quando ainda não somos quase nada. Inquietos diante de qualquer ausência da mãe, os bebês passam controlando seus movimentos. Essa mesma tensão ressurge na relação da mãe com seu habitante interno, eles são inseparáveis, mas ela não o controla e ele a transforma. Como o bebê teme afastar-se da mãe, a gestante tem receio de perder seu feto. O bebê ainda não possui uma representação interna da existência da mãe suficientemente duradoura, na qual possa apoiar-se durante sua ausência física. O mesmo ocorre na relação da gestante com o feto: ela escutou seu coração, viu a ecografia, mas ainda não possui uma representação interna do filho, ela ainda não o compreende, ele não passa de uma vaga ideia. Os pesadelos, nos quais se vê sem barriga, ou perdida do filho já nascido, confirmam seus temores.

O pai do bebê de Rosemary acaba não sendo o seu esposo, porque, acima do desejo de conceber um filho, ele priorizou seu narcisismo querendo para si a admiração da plateia. Um pacto diabólico, cujo pressuposto é alcançar o sucesso não pelo valor próprio, mas pela intervenção externa, coloca-o em um lugar peculiar. A admiração que este homem quer suscitar em seu público é herdeira daquela onde a família bate palmas para a gracinha do bebê, que é lindo porque é o deles, sem nenhum outro mérito. Assim, é esse homem quem se

infantiliza. Os papéis se invertem, a futura mãe, originalmente uma mulher submissa, torna-se cada vez mais senhora de si; enquanto o homem troca a paternidade planejada, momento de instituir-se em um lugar social de poder, pela tutela de um grupo de velhos, transformando-se em um filho obediente e servil, incapaz de vencer por conta própria.

Uma fantasia bastante comum nas grávidas é a de que seu marido não seria o pai da criança. Muitas vezes contradizendo qualquer lógica biológica, a dúvida a respeito da identidade do pai se impõe enquanto um devaneio insistente, elas vivem uma espécie de obsessão pela suposta identidade escusa do verdadeiro pai da criança. Nessa obra, o genitor é o diabo, mas ele está ali como patriarca dos seus seguidores. Assim, parece que o jovem consorte que compartilhou o sonho de uma família feliz, aquele com o qual se vivenciou o desejo sexual, não seria figura suficientemente forte para ocupar o lugar do pai.

Em geral, esse tipo de apego à dúvida serve mais para desautorizar o futuro pai do que para consagrar outro em seu lugar. No caso desta história, parece haver uma contradição entre o desejo da mãe de conceber um filho e a possibilidade de que este tenha um pai. É como se uma gestação tão almejada fosse dar lugar a uma possessão materna, que ela não estaria disposta a inserir o filho em nenhuma linhagem, a entregá-lo simbolicamente ao homem que constituiu família com ela. Este filho parece estar fadado a ter um pai duvidoso.

Qual seria, então, a utilidade dessa contradição colocada entre o desejo se ser mãe e a instalação do lugar do pai? Vemos aqui uma fantasia representar um resto infantil: uma interpretação possível é que ao desejar a maternidade ativamente, uma mulher reencontra-se com a menina que foi outrora e que tanto queria para si uma boneca animada. Queria o filho que só as mulheres grandes tinham direito de ganhar, como sua mãe ganhou ela própria e seus irmãos. Esses filhos de sua mãe tinham como pai o próprio pai da menina, o mesmo de quem ela também gostaria de ter ganhado um bebê de presente.

Portanto, é possível que antigas fantasias incestuosas se atualizem, colocando o pai da futura mãe (o futuro avô materno) como essa duplicação do pai da criança, como o demônio no caso de Rosemary. Afinal, o pai foi o primeiro amor da mulher, mas também foi o namorado que nunca a escolheu, aquele que a preteriu em troca de uma mulher mais velha, sua mãe. É preciso lembrar que nas mitologias o filho do incesto sempre perturba a ordem do mundo e é, de alguma forma, monstruoso.[5] Agora ela é que é a mãe, e das suas fantasias incestuosas só pode esperar um monstro. Ora, quem está gerando um monstro pode temer inclusive ser consumida pelo feto que destrói o interior do seu corpo. É o que veremos mais adiante em *Alien*.

A fantasia do filho do demônio só pode fazer sucesso no ocidente cristão, em uma sociedade baseada na ideia de um herói que veio morrer em sacrifício para nos salvar. Se a vinda de Cristo funda, de certa forma, nossa civilização,[6] a chegada do anticristo é a contrapartida latente, inclusive prevista na Bíblia, do nosso edifício de crenças. Portanto, é terreno fértil para tantas obras de ficção, como esta e *A Profecia*, que discutiremos mais adiante. Mas o diabo aqui é muito mais do que isso, ele também é signo da onda revolucionária dos anos de 1960 quando a religião, especialmente a católica, estava em declínio e novos ventos sopravam. Como seria uma sociedade de amor livre, drogas e sem

religião senão o reinado do diabo? Algo de fato estava nascendo naqueles anos, e parecia, aos olhos conservadores, diabólico.

A casta maternidade do salvador é um dos grandes temas da igreja católica, Maria é uma mãe dedicada, protegida em sua missão de dar a luz àquele que ela não desejou a princípio. Afinal, Maria foi escolhida, sendo que, uma vez que Jesus veio, encheu-a de graça, e assim como veio partiu alheio à sua vontade. O nascimento do anticristo é a contrapartida do nascimento do salvador, mas aqui a maternidade estreia-se como profana, o caráter monstruoso da cria representa mais do que uma evocação religiosa. Assim como nos sonhos, na ficção por vezes as coisas se representam mascaradas em seu oposto. Se no lugar do filho do demônio colocássemos o salvador, e substituíssemos Maria por Rosemary, veríamos nascer uma oposição entre o filho concebido de forma pura e sem desejo e aquele que veio ao mundo por determinação de sua mãe.

A confraria diabólica pode ser vista como a versão monstruosa da articulação divina que determinou a gestação de Maria. A determinação da jovem Rosemary em apropriar-se da gestação, em opor-se ao uso do seu corpo por parte de uma sociedade ancestral e patriarcal, pode ser pensada como uma releitura contemporânea e sinistra da imaculada concepção.

O próprio desejo sexual do casal, que hoje faz parte dos requisitos sociais da reprodução, é afastado e substituído por um estupro ritualizado, a partir do qual à maternidade foi negado o prazer, o desejo e a própria cria, que lhe será retirada e entregue aos cuidados dos velhos vizinhos. Rosemary pecou por querer um filho desejado e para si, ela deveria ser um meio, mas os fins serão dos outros. O bebê demoníaco que lhe nasceu é a primeira cria da gestação profana, determinada pelo desejo autônomo da mulher. Porém, nascido assim, esse filho não receberá a benção divina reservada àqueles que vieram ao mundo por uma determinação sobre-humana, será então um monstruoso filho da mãe.

A mística feminina

As guerras mundiais provocaram uma circulação intensa de jovens, milhares deles foram lutar e morrer longe das suas comunidades, das famílias, impondo a separação entre pais e filhos. O rompimento desse laço, a volta dos jovens soldados que só podiam compartilhar a memória dos horrores com seus pares, clamava por outro sentido para a vida além de obedecer e servir. As pequenas cidades tornaram-se minúsculas depois de tudo o que haviam visto e vivido. As mulheres, que participaram dos esforços de guerra, no *front* ou na comunidade, já tampouco queriam voltar para o esconderijo da cozinha. Após o duplo massacre mundial, elas foram chamadas a repovoar a terra e entregaram-se à missão materna com uma resignação amarga, que cobraria seu preço nos filhos.

A safra seguinte de mulheres, as filhas das *baby boomers*, foram aquelas que aguçaram a curiosidade da feminista Betty Friedan.[7] Ela estava intrigada sobre algumas características de suas conterrâneas e contemporâneas: essas mulheres estavam francamente deprimidas, apesar de viverem dedicadas em tempo integral à família que constituíram por opção. Muitas haviam largado estudos ou carreiras para dedicar-se a filhos idealizados e mimados, tudo isso habitando o conforto da domesticidade mecanizada dos anos de 1950. Iam ao psiquiatra,

tomavam calmantes e choravam escondidas. Elas próprias não conseguiam compreender o que lhes fazia falta, afinal, agora elas habitavam o paraíso e "tinham tudo"! Friedan chamou de "Mística Feminina" essa discordância entre a tristeza que elas realmente sentiam e a felicidade que deveriam estar sentindo.

Ela descobriu que estas mulheres testemunharam a difícil resignação de suas mães às restrições domésticas, então prometeram a si mesmas que as superariam: elas é que seriam mães de verdade! Amariam seus filhos sem sucumbir à amargura que viram vincar a face de suas progenitoras. Mas já era tarde para voltar a ter a resignação sagrada de Maria ou a submissão natural de suas avós. Querendo ou não, elas desejavam outros horizontes, sobrava-lhes energia e inteligência para ficarem reduzidas a uma tarefa tão pequena. O que é restringir-se a esperar, transportar, alimentar e banhar crianças, viver ao nível da vida delas, transitando entre a escola e a natação, cuidando de uma casa fácil, previsível e repetitiva, quando já há a possibilidade de participar da ciência, dos negócios, da arte e do poder? O movimento feminista já militava, mesmo que de forma incipiente, há quase dois séculos, mulheres exemplares mostravam a viabilidade de outros modos de vida e até suas mães viveram suas aventuras.

A personagem de Polansky não era muito diferente das mulheres descritas anteriormente, ela também desejava ardentemente constituir família, ser uma boa mãe. Nela fica demarcada a diferença sutil que se coloca entre as mães passivas dos séculos anteriores e essas donas de casa por opção da década de 1950: foram elas que quiseram conceber. A tristeza das contemporâneas de Friedan tinha como subtexto a questão "se fui eu que quis tudo isto, por que estou infeliz?". Acima de qualquer determinação social está a particular decisão destas mulheres de conceber e gestar um filho muito desejado. No filme, mesmo tratando-se de uma mulher submissa e nada identificada com seus contemporâneos *hippies*, há um toque de irreverência, um lampejo de feminismo, pois é sua vontade que determina a concepção. O castigo foi severo para quem quis tão pouco...

O parto monstruoso_*Alien*

No espaço ninguém vai ouvir você gritar.[8]

Bastante populares através de sequências que se sucederam por duas décadas, os filmes da série *Alien* podem também ser pensados a partir dessa vertente das fantasias monstruosas ligadas à maternidade e ao nascimento de um filho monstruoso. Por mais que pareçam totalmente alheios ao tema aqui tratado, por serem filmes de horror ambientados em um contexto de ficção científica, com alienígenas asquerosos, lutas, tiros e naves espaciais, é inegável que o mote de horror principal da trama, em todos os episódios da saga, é a particular forma de reprodução do monstro, que inclui corpos humanos em seu processo.

O primeiro filme, *Alien: o oitavo passageiro*, de 1979, é um suspense elegante, próprio de seu diretor, Ridley Scott. Trabalhando em conjunto com H. R. Giger (ganhador do Oscar de Efeitos Visuais), artista suíço, imbatível na representação do horror associado à maternidade, ao falo e ao erotismo do corpo feminino, aliado também com o grande

desenhista, e igualmente sinistro, Moebius (Jean Giraud), Scott inscreveu seu filme no território dos pesadelos inesquecíveis.

As imagens de Giger[9] são tão belas quanto insuportáveis. São como os contorcionismos que os sonhos e os delírios impõem ao nosso corpo, retorcido, esfacelado, desnudado, transformado e, por vezes, estranhamente misturado à paisagem. Os episódios seguintes têm as variações estéticas impostas pelos diferentes diretores, mas o Alien continuará sempre fiel a sua concepção visual inicial.

A história é a seguinte: em um tempo futuro, uma nave espacial de carga recebe um pedido de socorro e sai de sua órbita para averiguar. A mensagem provém de um planeta onde há uma misteriosa nave caída e abandonada. Lá eles encontram os ovos de um ser alienígena em uma espécie de hibernação. Sabe-se ao longo do filme que os ovos estavam em modo de espera, prontos para hospedar-se em um ser vivo e ali terminar seu desenvolvimento.

Como marsupiais, estes seres nasciam de seus ovos ainda necessitando um período de "gestação" para completar sua formação, o equivalente da bolsa fica sendo um corpo hospedeiro. Sua forma de reprodução passa por conseguir esse hospedeiro, que no caso pode ser um humano de qualquer sexo. Na presença da vítima ele penetra pela sua boca (ele é ágil, forte, é quase impossível impedir) e fica nutrindo-se de seu corpo. A morte do escolhido só ocorre quando o monstrinho está maduro para nascer, e irrompe em um "parto" letal.

Os tripulantes da nave vão sendo mortos dessa forma um após o outro, o alienígena cresce rápido e já põe mais ovos no interior dos corpos. A tripulação torna-se gado a serviço da proliferação dessas larvas extraterrestres. Após nascer eles rapidamente transformam-se em monstros extraordinariamente resistentes e agressivos, violentamente empenhados em garantir sua própria reprodução. Certamente não é casual que a oponente desses monstros seja uma mulher, a tenente de voo Ellen Ripley.[10]

Em *O oitavo passageiro* quase não vemos o monstro, até o duelo final com a heroína, e a associação do Alien com a maternidade é lateral, deve-se ao fato de que o alienígena deposita seus fetos no tórax das suas vítimas. O momento da saída do monstrinho, já crescido, que rasga o peito, eviscerando e matando seu involuntário hospedeiro, é semelhante a um parto acompanhado de uma dor insuportável e gritos de pavor. A criatura que emerge do corpo destruído dos humanos é um lagartinho, cabeçudo, como são os recém-nascidos da maior parte dos animais. Enfim, ainda que monstruoso e "sauroforme", de certa forma lembra um bebê.

Não temos muitas notícias da infância do pequeno Alien, parece que quase instantaneamente transforma-se em um predador voraz e inclemente, criatura quase invencível. Seu sangue é de ácido, esconde-se como um felino e ataca com a agilidade e a fúria de um velociraptor inteligente. Apesar de que fica confuso saber seu sexo, parece tratar-se de uma fêmea e de seus guerreiros-filhos-ajudantes. Com "ela" ninguém pode, até que enfrenta a astúcia de uma mulher.

A comandante Ripley tem a seu favor a consciência de sua fragilidade, não subestima o

poder da rival, além de que aprende que não pode contar com nenhum dos seus companheiros de viagem, que são traidores ou incompetentes. É uma mulher de aparência andrógina, interpretada por Sigourney Weaver: uma atriz muito alta, queixo levemente protuberante, que faz parte do fenótipo masculino, acompanhado de olhos extremamente expressivos, que sabem mostrar fragilidade feminina, ao mesmo tempo que determinação. É uma mulher associada ao protótipo dos anos de 1980, era das poderosas executivas *Yuppies* (*Young Urban Professional*), cuja ascensão social demandava certa virilização, não tanto estética, mas sim na valentia requerida. Em todos os episódios ela se mostra mais guerreira do que os homens.

Sucumbiram frente ao monstro todos aqueles que subestimaram seu perigo e avaliaram mal a situação, isso vale para os soldados prepotentes de ambos os sexos que acompanham Ripley nas várias missões. Os soldados homens apostaram nos músculos e na pujança de suas armas, enquanto as combatentes mulheres valeram-se de sua identificação viril, mas ambos erraram ao prestar mais atenção em seus atributos do que nos do oponente. Salvou-se aquela que soube jogar esconde-esconde com o Alien, que levava em conta a sua desvantagem, mesmo que tenha se arriscado irresponsavelmente para salvar seu gatinho de estimação, único sobrevivente da nave junto com ela. É no salvamento do bichano que ela insinua a mãe protetora que se revelará em toda sua grandeza no episódio seguinte.

O filme tem três elementos que articulados compõem a trama de todos os outros da série:

- Primeiro, o monstro, empenhado em parir e perpetuar sua espécie a qualquer custo. É um ser extremamente agressivo, pura natureza bruta querendo viver, com uma imperiosa necessidade de se reproduzir, que "engravida" qualquer um que passar pela frente.
- Em segundo lugar, potencializando a maldade do primeiro, temos uma personagem invisível que comanda tudo por trás da cena, que é uma corporação determinada a lucrar com o Alien. Eles sabem de seu potencial destruidor, mas acreditam poder controlá-lo para ser utilizado como arma. Para tanto, querem trazer à Terra um exemplar vivo, não importando quantas vidas humanas tenham que sacrificar para isso. Essa corporação tem tanta persistência em fazer o Alien sobreviver como essa mãe monstro.
- O terceiro elemento, do outro lado do ringue, é Ellen Ripley, que originalmente pilota a nave que se deparou com o monstro. Por ser a única sobrevivente em todos os episódios, ela torna-se uma especialista em lidar com ele. Ela está sempre só, ninguém acredita em seus relatos, é sempre tachada de exagerada, louca, paranoica e, ao final, é invariavelmente Ripley quem vai eliminar a criatura e salvar a humanidade de ser invadida por esses alienígenas.

Nesse esquema tripartido da fantasia, temos a figura materna dividida entre dois extremos: a poedeira contumaz, maternidade afirmada, e sua oponente, a guerreira que precisa liquidar com toda criatura dessa espécie, a maternidade negada. Assim, se cinde a mãe, em suas duas exageradas caricaturas, a que só se importa com o filho e o defende até a morte, contra a outra, que luta com todas as forças para destruí-lo. Do lado de fora, aliado à mãe monstro

encontra-se a corporação, representando o desejo do pai ou mesmo o mandato social que impõe à mulher que cumpra seu destino biológico, obrigada a fazer sua parte no "crescei e multiplicai-vos", independentemente de sua vontade.

Esta aliança, que faz do corpo da mulher um joguete da fisiologia e dos poderosos da sociedade, assim como Rosemary foi tratada como um útero à mercê da vontade alheia, só pode suscitar em Ellen Ripley uma forte oposição. Afinal, ela é tenente de voo, é ela quem pilota, dirige como pretendem fazer com suas vidas as mulheres crescidas ao abrigo das conquistas feministas. Porém, sempre que se afastar desse lugar que lhe é "naturalmente" ou socialmente destinado, a mulher será ou se sentirá marginalizada, colocada em uma espécie de vácuo social, solta no espaço, sem lugar. Não importa o quanto Ripley se demonstre heroica, os parceiros e testemunhas de sua vitória sempre morrerão, e a pouca ajuda que ela tem quase sempre se revela inútil.

Ao voltar à Terra, ela é sistematicamente calada, manipulada e posta em total ostracismo pela corporação. Tal qual a infeliz Cassandra, da mitologia grega, ninguém escuta seus maus presságios sobre os perigos de trazer o monstro para a terra. Opinar não é seu papel, resta-lhe parir e calar ou então sumir. O problema é que o pesadelo sempre se repete. Assim como as mulheres se reencontram com as manifestações mensais de seu ciclo de fertilidade, a cada vez que desperta Ripley encontra-se face a face com o Alien, e não adianta mesmo gritar, ninguém nunca a escuta.

A poedeira se revela_Alien: o retorno

> *Presa às malhas da natureza, ela é planta e animal, uma reserva de coloides, uma poedeira, um ovo.*[11]

O segundo filme, *Alien: o retorno*, realizado sete anos depois, em 1986, por James Cameron deixa a fantasia mais clara. O que se perde em qualidade estética, ganha-se na explicitação do que era um pouco mais simbólico no filme anterior. Agora não restam dúvidas de que o Alien provém de uma espécie de abelha rainha, poedeira compulsiva, que protege pessoalmente seus ovos. Eles não nascem prontos como os filhotes dos répteis ou pássaros, os alienígenas saem dos ovos incompletos e então usam corpos humanos como casulos temporários, dos quais se alimentam e que arrebentam ao sair, quando sua metamorfose estiver completa. Para tal fim, ela rapta vítimas para alimentá-los na fase de formação. Parece também contar com a ajuda de alguns de seus filhos mais crescidos, porém não há sinais de que lhe faça falta ser fecundada. O horror destes filmes está no poder destrutivo da criatura, mas repousa principalmente nessa cena de uso do corpo humano para se proliferar.

Nesse segundo episódio, que transcorre em uma estação espacial onde todos foram dizimados pelo monstro, Ripley encontra uma menina, única sobrevivente do extermínio. É um consolo, pois sua filha única envelheceu e morreu durante os 57 anos em que ela vagou adormecida à deriva pelo espaço, após o episódio anterior. Sua filha não teve filhos, portanto, nenhum vínculo lhe resta, sua linhagem não proliferou e todos os seus já estão mortos.

No mundo futuro que a série cria, as viagens interespaciais longas são possíveis graças

a um aparelho de hibernação que suspende a vida temporariamente. Através desse artifício, a história é retomada tantos anos depois e Ripley não envelheceu. Por isso, está disposta a tudo para proteger essa órfã, sua nova criança. Agora a maternidade das duas oponentes, a mãe monstruosa e a humana, é explícita, elas precisam destruir uma à outra para salvar suas respectivas crias.

Dentro desse estilo, de explicitar tudo, há um diálogo entre a menina e Ripley, no qual, ao ver "nascer" um Alien, a criança pergunta se não é assim que ocorrem os partos humanos. Na prática é diferente, na fantasia, provavelmente nem tanto! Em termos de fantasias, o parto evoca um certo temor associado à defloração, a qual rompe o hímen para a entrada do pênis. Neste caso às avessas, irrompe do corpo esse bebê, rasgando desta vez para sair.

Um bebê humano, ao nidar, partilha a corrente sanguínea materna de forma parasitária, cria um órgão temporário, a placenta, que se incumbirá de administrar essa sociedade, e modifica todo o funcionamento e estrutura daquele corpo que ficará à mercê de suas determinações, enfraquecido para outros fins. Ao nascer, dilatará e contrairá a mãe conforme as imposições do trabalho de parto, levará consigo a placenta, acarretando a perda de um órgão, e deixará o ventre flácido, muito mais vazio do que antes da gestação. As cicatrizes de sua passagem lembrarão que um ser humano vem de dentro de outro, por mais difícil que seja acreditar nisso. Dessas evocações carnais da gestação, parto e da amamentação temos alguma repulsa se não as conseguirmos revestir de algum romantismo, inserir em alguma compreensão, quer seja uma narrativa pessoal, literária ou científica. De qualquer maneira, o hábito de conviver com os fatos da reprodução humana, na vida privada, ou por profissão, retira-nos a capacidade de espanto.

O mesmo ocorre com o sexo, que pode parecer bem insuportável se for visto como coisa em si: um ser humano coloca seu órgão no orifício do outro, insere sua língua na boca alheia ou a passa sobre sua pele. Ao ser imaginado ou observado pelas crianças, o sexo suscita uma série de fantasias estranhas, muitas delas fruto da sua imaturidade e inexperiência. Porém, mesmo depois de crescidos, não gostamos de pensar no sexo de nossos pais, nem na intimidade que tivemos com o corpo da nossa mãe.

Assim como fazemos com o paladar, ritualizando e enriquecendo o ato da alimentação, o erotismo reveste a realidade puramente física do sexo de significados que o tornam transcendente e que representam relações de afeto, poder e construção de identidade sexual. A maternidade, da mesma forma, precisa ser inserida em um contexto de significados subjetivos para que possa ser suportada pela futura mãe.

Colocados de forma crua, a gestação e o parto poderão suscitar fantasias como as de *Alien*, onde a mãe é uma poedeira e o feto um parasita destruidor. Uma gestação desejada ou inserida em algum tipo de expectativa por parte da mulher não corre esses riscos, pelo menos no aspecto consciente. Porém, as fantasias associadas à submissão física da gravidez e à violência do parto moram permanentemente nas sombras do inconsciente de toda mulher e encontram representação nas fantasias, nos pesadelos e em filmes como estes. Prova disso, assim como sua versão extrema, é a frequência com que ocorrem as depressões e as psicoses puerperais, quando a mãe desconecta-se de si mesma e da criança, ficando tomada por esses pesadelos, que são os mesmos de Ellen Ripley.

A vitória da amazona_Alien 3

No terceiro episódio da série, de 1992, desta vez dirigido por David Fincher, Ripley e seu monstro travam a batalha final. Ela perdeu a menina que havia resgatado no episódio anterior, morta pelo Alien durante a hibernação. Ao ser acordada depois do desastre da sua nave, volta a ser a única sobrevivente humana, como sempre. A diferença é que desta vez a bela adormecida em sua cápsula espacial havia sido fecundada pelo alienígena.[12] Em seu tórax desenvolve-se desta vez não um monstro comum, mas um especial: uma poedeira, uma futura Alien rainha, destinada a disseminar sua raça. Ripley descobre sua gestação e sabe que vai morrer quando a criatura sair de seu interior. Resta-lhe o suicídio como única forma segura de eliminar seu hóspede indesejado, mas antes precisa livrar-se de um exemplar já crescido: a mãe que depositou em seu corpo o feto que ela carrega. Essa Alien mãe está disposta a matar todos os que encontrar pelo caminho e preservar Ripley, afinal ela é a portadora dessa descendente muito especial.

O lugar onde a nave cai, o cenário do confronto, é um planeta-prisão destinado à escória dos psicopatas da terra. Essa penitenciária é também uma usina de chumbo onde eles trabalham. Todos os habitantes do lugar são assassinos, estupradores, um grupo exclusivamente masculino para quem as mulheres só são vistas com cobiça sexual. Um mundo masculino bruto e estéril, são mineradores e fundidores, habitam as entranhas da terra, mas não tiram vida lá de dentro, só matéria bruta.

Nessa terra de machos selvagens, entre tanta testosterona desgovernada, nossa heroína não somente vence o medo como termina, novamente, liderando os sobreviventes até o duelo final. Em um determinado momento, ela se livra por pouco de um estupro, que de certa forma é uma amea ça que está no ar durante todo o episódio. Isso é da mesma ordem do que a própria imposição de manter a "gravidez" monstruosa por parte da corporação capitalista e do próprio Alien. A tônica é o abuso violento do corpo feminino. Uma das fantasias que em qualquer filme da série pode ser evocada é o estupro, afinal temos uma invasão brutal de um corpo, mas, nesse episódio, a oposição ente os sexos sublinha o caráter sexual dessa penetração.

A cena da morte de Ripley vale um comentário: ela continua sendo perseguida pela corporação que não desiste de seu propósito de obter um exemplar do monstro para usar como arma de guerra. Para evitar que eles o obtenham, ela atira-se em um gigantesco forno aceso e quando seu corpo está prestes a tocar no metal derretido o monstrinho nasce. Ela o envolve com as mãos sobre seu peito, em gesto similar ao que fazem as mães imediatamente após o parto, quando dão o primeiro colo a seus bebês recém-nascidos, e mergulha abraçada no lagartinho, morrendo ambos nessa espécie de lava. Temos uma mistura de suicídio com aborto, um parto letal desta vez para os dois. Como Rosemary, ela acolhe sua cria, mas agora para inviabilizá-la. Ripley morre esmagada entre um selvagem ambiente masculino e a obrigação de reproduzir. Além disso, seu "bebê" seria uma espécie de Alien-poedeira, o que a transformava no elo passivo de uma cadeia de reprodutoras viscerais, logo ela, que é destemida como um *viking*.

Conforme Beauvoir: "certas mulheres são mais poedeiras do que mães, se desinteressam

do filho logo depois do desmame, logo depois do nascimento, e não desejam senão outra gravidez".[13] Refere-se ela aqui a uma particular forma de alienação, na qual, enquanto entregue à função reprodutiva, uma mulher não precisa inquietar-se sobre si, construir um caminho, uma identidade. Basta-lhe repetir o ciclo como forma única de ser, ou de não ser, como sugere a autora. No contraponto, está outra citação, muito interessante, retirada por Simone da autobiografia da bailarina Isadora Duncan: "Andando à beira mar, eu sentia por vezes um excesso de força e vigor e dizia a mim mesma que essa criaturinha seria minha, só minha, mas outros dias tinha a impressão de ser um pobre animal caído numa armadilha. Como alternativa de esperança e desespero, pensava muitas vezes nas peregrinações de minha mocidade, meus passeios sem objetivo, minhas descobertas da arte e tudo isso não passava de um prólogo antigo, perdido na bruma que levava à espera de um filho, obra-prima ao alcance de qualquer camponesa".[14]

Embora muito se exalte a maternidade enquanto a obra-prima da feminilidade, essa observação é atroz, e foi coletada aqui pela filósofa francesa em função de sua crença de que, na nossa cultura, o ofício da vida não enobrece suficientemente a trajetória de uma mulher. Mediante as exigências contemporâneas de construção de uma identidade individual, do desejo de deixar uma marca de nossa passagem pelo mundo, da busca de um sentido para a vida, queremos ser diferenciados, autores, nunca uma engrenagem inexpressiva de algo maior. As mulheres também passaram a lutar para sair dos bastidores, dos aposentos domésticos onde cuidavam da procriação, alimentação e higiene da humanidade. Fugiram em pensamentos, entregando-se a devaneios românticos e literários, e em ações, disputando lugares outrora impensáveis a alguém de seu sexo.

Isadora Duncan tinha razão, reproduzir está ao alcance, não somente de qualquer camponesa, que nunca será marcante como ela própria foi, mas de qualquer animal. É a partir da mestria sobre a morte que os homens construíram seu império. Controlar a duração da vida é para poucos: "A maior maldição que pesa sobre a mulher é estar excluída das expedições guerreiras. Não é dando a vida, é arriscando-a que o homem se ergue acima do animal; eis porque, na humanidade, a superioridade é outorgada não ao sexo que engendra e sim ao que mata".[15]

Eis porque Ripley é uma guerreira, mas vencer esse monstro disposto a reduzi-la à carne, priva-a sistematicamente da maternidade. Ela perde sucessivamente suas duas filhas, a biológica, que envelhece e morre durante as décadas em que ela passa perdida no espaço, assim como a adotiva, a órfã resgatada no segundo filme da série. Perdê-las é como cortar seu seio para melhor portar o arco e flecha, feito atribuído às guerreiras amazonas.

As mulheres convivem com essa contradição entre a ocupação de um posto no mundo e a disponibilidade de seu corpo para a maternidade. O que as faz pender para a segunda é não somente a fisiologia, mas também a possibilidade de identificação com sua mãe, avó, enfim, sua colocação na série das antepassadas que, se não tivessem sido mães, não existiriam. Portanto, se uma mulher não for mãe ela precisará trabalhar na construção de sua identidade de forma mais complexa, pois sua própria mãe evidentemente experimentou a maternidade. Muitas mulheres, descontentes com o que fizeram de sua vida, passaram para suas filhas o

sonho de um destino diferente, desejando mais do que netos, que elas fossem independentes e bem-sucedidas. A estas se impõe um tipo de disparidade proveniente da falta de referências, pois precisam fundar um destino diferente do trilhado por suas predecessoras.

É pagando caro por ser mulher, sendo motivo de cobiça selvagem dos prisioneiros, desacreditada pelos homens quando do regresso à Terra e pelos guerreiros com quem contracena nos vários filmes, que a personagem vê-se obrigada a decepar sua feminilidade episódio a episódio. Parece não haver meio termo entre fêmea poedeira e a guerreira virilizada. Além disso, o Alien sempre volta, os homens o convocam para que o duelo entre a mulher e a escravidão de sua carne possa se travar. Os roteiristas destes filmes fazem eco às opiniões de Beauvoir, ou ela acertou no diagnóstico do impasse entre os papéis de insignificante mãe dedicada ou de heroína implacável e estéril, que se colocam para cada mulher.

Ellen Ripley é solitária, não há laço com os homens que dure, os raros momentos de amor não garantem a sobrevivência do galã. Os "filhos" que vai encontrando ao longo da saga tampouco ficam com ela por muito tempo, está destinada a sempre perder tudo o que ama. Apesar disso, ela os defende e duela com a mesma força com que a poedeira defende seus ovos.

O filme acredita em uma garra das mulheres, mesmo que ainda proveniente da maternidade. É a todos os humanos que ela protege de sua própria insensatez em acreditar que podem controlar tal criatura, afinal, eles não sabem o que fazem. A função de salvadora não livra a nossa heroína do papel materno, pois como bem nos recorda Helene Deutsch, "uma mulher não precisa dar à luz para ser maternal, pois a tendência maternal pode também dirigir-se para objetos indiretos".[16]

Nesse sentido, temos a versão feminina dos tantos guerreiros contemporâneos da ficção que lutam sozinhos, sem contar com parcerias ou fazer parte de grupos. São incontáveis as tramas apoiadas nesse expediente, de heróis incompreendidos, desacreditados, perseguidos tanto pelos vilões quanto por corporações corruptas. Vale o que Beauvoir observou sobre o valor social do guerreiro como superior ao da reprodutora, porém, hoje ele não luta mais em nome de um coletivo. A defesa de ideais ou nações anda desacreditada após as grandes guerras e o desmanche das utopias. Agora o combate é individual, saíram as batalhas, entraram os duelos, principalmente os que são travados entre o indivíduo e o mundo cruel.

No final deste filme, através da exacerbação da oposição entre a mulher e a corporação capitalista selvagem, a luta contra a figura da poedeira cede espaço à guerra dos sexos. Mas não é um simples combate que se trava entre o poder de ambos, com as mulheres disputando o tradicional espaço viril: nessa batalha elas têm entrado com armas próprias, que incluem a denúncia de que o homem não possui bom senso suficiente para gerir nossas vidas. Conforme elas, eles são movidos por razões menos altruístas, cegam-se facilmente com promessas de poder e glória e avaliam mal os riscos, pois pecam pela onipotência. Esse é o discurso que Ripley demonstra em ato.

O problema é que, como consequência dessa operação, uma mulher fica ainda mais só, desvinculada da própria mãe, que não foi guerreira como ela, e órfã também do lado

paterno, pois ela precisa cuidar do mundo dos homens, já que eles agem como se fossem crianças irresponsáveis.

Conforme outra teórica da feminilidade, a psicanalista Marie Langer, autora do clássico *Maternidade e Sexo*: "Nós mulheres depositamos muito mais neles do que eles em nós. Os cuidamos e, visto que somos mães e já criamos filhos varões, em primeiro lugar nos damos ao trabalho de armá-los como figuras onipotentes, para depois protegê-los e evitar que se despenquem. E isso é assim até que nos cansamos e nos divorciamos. Então, os transformamos em pedacinhos".[17] Onde Langer vê o ressentimento das mulheres pelos homens cuja carreira ajudaram a construir, tarefa à qual não estão mais dispostas a entregar-se, Betty Friedan vê o início da libertação masculina dos cuidados maternos infantilizantes: "Eles crescerão, esses homens, para fora do homem criança que definiu a masculinidade até então".[18]

Ripley X Senhores das Armas

Alien: a ressurreição, dirigido por Jean-Pierre Jeunet (1997) é o quarto filme da saga. Embora o tema pareça caminhar para a exaustão, ele revela-se tão prolífero quanto nossa capacidade de emprestar fantasias aos fatos da realidade e do funcionamento do corpo. O roteiro deste já inclui o fenômeno da clonagem, pois a trama inicia com o renascimento de Ellen Ripley, cujo corpo foi reproduzido pelos cientistas para, através dele, terem acesso às células do monstro que já se abrigava em seu interior antes de morrer. A indústria armamentista, como se vê, estava disposta a tudo para obter um exemplar de Alien. O tema da clonagem se insere nessa série da mesma forma como adentrou no cotidiano de todos nós.

O filme estreiou no mesmo ano da divulgação da clonagem da ovelha Dolly a partir da glândula mamária de uma ovelha adulta, feito científico que suscitou muita polêmica. A clonagem foi tão excitante para a imaginação popular justamente pelo potencial de fantasias que catalisa: prova ser possível a reprodução não-sexuada, com a qual poderíamos deixar de ser fruto de um evento erótico, da combinação voluntária ou involuntária de duas pessoas. Até então era tácito que costumávamos ser resultantes de algum tipo de encontro sexual, independentemente de que ele tenha sido marcado pelo amor, ódio, pela paixão lícita ou ilícita ou pela hipocrisia social.

A difusão crescente das experiências de fecundação assistida como solução para os problemas de fertilidade deixa de fora o caráter francamente sexual e erótico da concepção, embora, via de regra, continuemos à mercê da vontade de um casal. Já a clonagem retira da reprodução a necessidade da combinação de duas pessoas para resultar em uma, não há dúvidas de com quem nos pareceríamos.

Um filho clonado não significa síntese, mas sim repetição, pois resulta idêntico ao seu progenitor. As fantasias associadas a essa proeza científica revelam variações dos dramas e tramas que tecemos quanto ao nosso ponto de origem, quanto à identificação com aqueles que invocaram nossa presença no mundo.

O tema da clonagem propicia outra fantasia, esta de caráter narcísico: a de alguém que quisesse não um filho, mas um outro "eu". Digamos que isso não é estranho a nenhum de nós,

pois desde sempre pais e filhos se fascinam e estranham com as diferenças entre eles. Os pais esperam que os filhos os repitam ou que os superem para enobrecer sua linhagem, ou até que fracassem para que dependam deles e confirmem sua superioridade e a necessidade de sua presença. É tão atraente ver-se no filho como em um espelho e realizar-se através dessa duplicação de si mesmo, que isso pode colocar em risco o sucesso, tanto de adoções, como fecundações com o uso de doadores. Na fantasia, um filho clonado deveria ser idêntico ao progenitor em todos os sentidos, nasceria para satisfazer essa necessidade da repetição. Ele não estaria livre para construir uma identidade, que é o que todos fazemos a partir dos fatos biológicos que nos constituem, combinado com o ambiente em que nascemos.

Clonada, Ripley torna-se um instrumento de manipulação científica, fruto da cobiça da ciência. Mais uma vez o tema da passividade reverbera, desta vez não apenas associado à mulher, mas a ambos os sexos. Queremos ser mais do que um projeto alheio, cabe a cada um escrever o próprio destino. Nesse filme, ela desperta e vai assumindo sua nova identidade, habitando seu novo corpo.

O começo é sempre o mesmo em todos os episódios: Ripley surge como uma bela adormecida. Após 200 anos, ela acorda em uma nave espacial e descobre que cientistas a ressuscitaram através da clonagem, conseguiram com sucesso reconstruí-la e retirar a rainha dos alienígenas de seu corpo. Porém, durante esse processo, o DNA de Ripley é misturado com o da rainha e ela desenvolve algumas características alienígenas e vice-versa. O Alien seria uma espécie tão desenvolvida no aspecto da sobrevivência e na capacidade de adaptação a todas as circunstâncias que, graças a essa mistura, a memória das gerações anteriores fica preservada e Ripley rememora seus combates anteriores.

Nesse, que é o mais alucinado dos roteiros da série, em sua luta com a poedeira, digladiam-se dois lados da mulher: a mãe tradicional, que não questiona sua aptidão fisiológica, e a mulher que pode escolher se deseja ou não ter um filho. As personagens da mãe, a rainha-poedeira-Alien, e da mulher posicionada e independente, Ripley, fundem-se para que se possa revelar a diferença que se ressalta na divisão entre elas. Trata-se de diferenciação fundamental entre a reprodução e a maternidade, que faz com que estar capacitado para a primeira não tenha como consequência que se queira e possa realizar a segunda. Elisabeth Badinter, historiadora francesa, revolucionou o tema com suas teses sobre o mito do amor materno. Ela revelou que este precisa ser conquistado justamente por não ser natural e definiu a diferença entre a mãe e a reprodutora assim: “a maternidade é um monstro de duas cabeças (procriação e criação) cuja confusão a estratégia patriarcal tem interesse em manter”.[19]

Dessa vez, a morte do Alien é semelhante a um aborto por sucção. Ripley se refugia em uma pequena embarcação, na fuga de uma nave maior programada para a autodestruição. O Alien segue a sua “mãe” e consegue entrar, dessa vez ele (ou ela, como queiram) não é semelhante a um lagarto. Como os DNAs foram misturados, ele possui características humanas e agora não mais coloca ovos, mas possui a capacidade de parir seus filhos. O monstro nascido dessa miscigenação é uma massa de carne semidisforme e repugnante, mas um laço especial liga Ripley a esse “filho”. Ela pode sentir sua presença como se houvesse

um vínculo invisível, mas atuante, ela mesma vacila pelo que sente por ele. Quando está a bordo da nave que foge, para salvar-se do seu ataque, embora seja difícil saber o que esse Alien quer além de estar perto dela, ela consegue furar uma escotilha e o vácuo espacial suga tudo em volta e prende o monstro contra o furo. A agonia dura um pouco, mas o Alien é sugado e se desmaterializa no espaço.

Advogar em prol da naturalidade do engajamento das mulheres na tarefa do cuidado e educação das crianças é uma antiga cruzada que visa à imposição de uma identidade social a partir de uma predisposição fisiológica. Para muitas mulheres isso é um dom, uma missão desafiante, enquanto outras vivem essa mesma possibilidade como um grilhão, no qual sentem-se obrigadas a um destino pré-fabricado. De qualquer maneira, quase todas serão meio rebeldes, farão de tudo para defender seu direito de escolher se, como e quando querem ser mães.

Nessa série há também uma camada política importante. Ao longo dos sucessivos episódios, vai ficando cada vez mais claro que a poderosa indústria de armas quer o Alien para estudá-lo, quem sabe achar novas formas de usá-lo. Os ataques aos humanos não se deveram ao acaso, e sim sempre foram armações propositais, os tripulantes foram usados como isca para entrar em contato com ele e aprisioná-lo. Trata-se do costumeiro desprezo pelas vidas humanas do qual vivem esses outros tipos de parasitas sanguinários metaforizados em contraste pelo Alien: os senhores das armas, colocando o lucro e os interesses das companhias na frente de tudo. Os heróis da série são pessoas comuns, do escalão mais baixo, tanto que à medida que vamos subindo socialmente as personagens são mais covardes, arrivistas e traidoras. A série é bem azeda com a humanidade em geral, parece que se nossa espécie desaparecesse o cosmo pouco perderia, tanto que no quarto episódio uma androide revela mais amor pela humanidade que os próprios humanos.

A conclamação à identificação de uma mulher com os desfavorecidos é antiga, está presente na história do movimento feminista através das campanhas antiescravocratas movidas pelas sufragistas. Os poderosos são em geral homens, mas, aos poucos, a ficção contemporânea vai dando lugar a um número crescente de vilãs que não são madrastas de ninguém, apenas são cruéis e gananciosas.

Em 1949 Beauvoir publicou a célebre ideia de que ninguém nasce mulher, torna-se, defendendo que as características consideradas tipicamente femininas são uma construção social. Ao longo dos sucessivos episódios de Alien, as diversas formas assumidas pela personagem de Ripley, híbrido de mãe e guerreira, revelam algumas das fantasias subjacentes a esse processo de tornar-se uma mulher hoje.

Nasce o diabo_*A Profecia*

Alguma coisa partiu-se em mim.[20]

Depois de nascer, o diabo precisa ser criado, nutrido, cuidado, como qualquer bebê, qualquer criança. É tão estranho pensá-lo como uma criança desprotegida, quanto o é colocar um ser pequeno e frágil no papel do demônio. O filme *O Bebê de Rosemary* trata da

gestação e do nascimento do diabo, enquanto o livro *A Profecia* de David Seltzer, posteriormente filmado por Richard Donner em1976,[21] vai um passo adiante, retratando sua infância.

A trama começa com um segredo entre homens, a mãe fica alienada de uma informação decisiva: seu bebê fora trocado na maternidade. O pai sabe e consente, pois ele é convencido de que seu filho morrera e que as sequelas do parto malsucedido teriam tornado sua esposa estéril. Ele age cheio de boas intenções, pensando que a mulher ficaria muito infeliz com esse trágico desfecho.

É um padre do hospital, que acompanhara o desenrolar desse pequeno drama, quem sugere que ele adote uma criança que acabara de nascer, cuja mãe morrera no parto. Essa mãe morta não teria família, portanto, tudo ficaria mais fácil. O que se passou ficaria como um segredo entre eles e, aparentemente, todos sairiam ganhando. No decorrer da trama, saberemos que é uma armação, na qual ele é escolhido para receber esse bebê por ser uma figura importante da burocracia diplomática americana e, além disso, bem próximo do presidente, logo, do poder. Acontecimentos aparentemente acidentais, como a estranha morte de um superior hierárquico, fazem com que esse pai galgue rapidamente postos no trabalho. Como um cuco,[22] o diabo coloca seu filho em um ninho próximo ao poder e organiza tudo como lhe convém.

A primeira infância transcorre normal, mas aos poucos a mãe começa a estranhar seu filho Damien.[23] Uma inexplicável sensação de sinistro a percorre e ela se sente culpada, vai ao psiquiatra, tenta curar-se da dificuldade de vincular-se a ele. No aniversário de cinco anos do menino, sua babá se enforca na frente de todos os convidados. Faz isso chamando Damien, dizendo que seu ato era "para ele". Surge uma nova babá que adquire a confiança dos pais e se aproxima da criança na mesma proporção em que a mãe se afasta, sentindo-se cada vez mais estranha em relação ao próprio filho.[24]

Aqui o filho é estranho e a mãe se inquieta ao não sentir por ele uma ligação amorosa. Tanto ele a olha com frieza, quanto ela não consegue ter um olhar para ele. Na vida real existem situações extremas, nas quais o estranhamento entre mãe e filho acontece de forma tão radical que inviabiliza o estabelecimento do vínculo da dupla: a mãe se ressente de não sentir a conexão que deveria, e o bebê nada encontra na mãe. Há uma cena no início do filme que retrata esse desencontro, na qual a mãe está com ele em uma pracinha, perde-o de vista e se desespera, mas ele não estava longe, é ela que de alguma forma não o enxerga.

Opostos à ideia de que um encontro entre mãe e filho é inevitável, um amor à primeira vista, há casos em que esse desencaixe é insolúvel. São os que detectamos e diagnosticamos como depressões puerperais e quadros de graves desconexões no filho, os quais podem redundar nas formas extremas do autismo e das psicoses precoces. Se aquele que nasce não se instala em alguém que possa funcionar como uma base, uma função materna que providencie um olhar no qual pendurar-se para aprender a existir, o bebê ficará no vazio, será um corpo sem alma, ou uma alma perdida em busca de um autor.

Embora esse quadro extremo seja assustador, é preciso admitir, que de forma leve ou moderada, algum desencontro faz parte do puerpério normal, principalmente para as mães

principiantes. Em algum momento elas se pescam distraídas, longe, esquecidas de que seu filho nasceu, e sentem-se mais leves graças a isso. Como ainda não estão acostumadas à sua presença, ainda não o compreendem, tampouco o internalizaram, a realidade do bebê ainda as assusta. Uma coisa é desejar algo, almejar um filho, ver o resultado positivo do teste de gravidez, mas já nas ecografias, quando é possível ver o bebê, algum estranhamento pode se instalar.

Para a maior parte dos homens, a gestação da mulher é algo teórico, com a qual eles se engatam mais por afeto a ela, que está tão frágil. Mas o filho parece uma ideia remota, ainda inacreditável, até a primeira ecografia. É nesse momento do ver para crer, que eles tornam-se futuros papais, é quando um homem fica grávido. Essa possibilidade tecnológica de espiar o bebê e monitorar-lhe a saúde trouxe indiscutíveis ganhos psicológicos para a paternidade.

Outrora, um homem tornava-se pai quando recebia o bebê em seus braços e a partir dali se decidiria se haveria um engate entre eles ou não. Em geral, isso dependia do sexo da criança e de sua posição na prole: por exemplo, se homem e primogênito, teria grandes chances de viver um paraíso, ou um inferno. Hoje os filhos tendem a ser em menor número, não há suficientes para escolher alguns entre a ninhada para beneficiar com sua atenção, o homem terá que tentar ser pai de todos os que tiver, mesmo porque a sociedade cobra-lhe que desempenhe bem seu papel. Para tanto, ver o feto na tela, saber-lhe o sexo, nomeá-lo mesmo antes de tocá-lo, permite ao homem uma gestação psíquica, um tempo de preparo para a relação que se anuncia.

Quanto à mãe, mesmo depois do nascimento, ela acredita que se não tiver o bebê presente em pensamentos, ele desaparecerá. Mesmo que intuitivamente, toda mãe sabe que no começo seu filho existe porque ela garante isso, outro tipo de cordão umbilical ainda flui entre os seus olhos e o corpinho do bebê.

Na verdade, apavora suportar tanta dependência, e por vezes uma mulher precisa lembrar-se que ela própria existia antes da maternidade, que ela é um organismo diferenciado dele, e que sua vida é bem mais complexa do que esse ciclo de mamadas, fezes e sono intermitente a que ela está submetida. Nesses momentos desconecta-se, cai em devaneios, olha para o bebê com uma frieza que a assusta, mas na maioria dos casos passa. Geralmente isso é acompanhado de lágrimas, decorrentes da maciça experiência emocional que ela está vivendo, de sentir-se tão bebê ela mesma, tão filha ainda para ser mãe, tão abandonada por todos e incapaz de garantir a imensa demanda daquela vida frágil. Essa tristeza é normal, também passageira, mas para muitas mulheres é insuportável, decretam-se, por isso, incapazes para a maternidade, culpam o filho, ou o marido ou ainda a si mesmas, por não estarem sentindo a felicidade que deveriam.

Porém, neste filme não estamos lidando apenas com sentimentos maternos, encontramo-nos no território da ficção e aqui outras forças sobrenaturais orquestram a tragédia, que, por hora, simplesmente se anuncia. Outros episódios sinistros cercam Damien: em uma visita ao zoológico os animais reagem furiosos com sua presença, em outra ocasião em que os pais o levariam a uma cerimônia em uma igreja, o menino enlouquece no caminho, ataca a mãe e todos são obrigados a retornar para casa.

Um padre que sabe da trama da adoção procura o pai para lhe alertar do perigo que todos estão correndo. O pai toma o padre por louco, mas fica com uma pulga atrás da orelha. Paralelamente, um fotógrafo se aproxima do embaixador para lhe mostrar estranhas coincidências nas fotos que tira. Nessas fotos, as mortes estranhas que acontecem são previstas por borrões significativos. O pai e o fotógrafo resolvem investigar a vida do padre e a vinda dessa criança. As piores hipóteses vão se confirmando, tudo aponta para que seu filho seja mesmo o anticristo, que foi colocado no lugar do seu verdadeiro bebê, provavelmente assassinado para tal fim.

Na medida em que o pai vai desvendando a trama de que foi vítima, o pequeno demônio vai cercando-o com seus crimes, visando afastar quaisquer obstáculos em sua ascensão ao poder. Assim como o padre, o fotógrafo intrometido morre em um acidente, como ele mesmo havia previsto. Paralelamente, em mais um acidente, a mãe está inclinada em um vão de escada e seu filho, aparentemente sem querer, bate nela com seu triciclo, ela se desequilibra, cai e perde o filho que estava esperando. Como se vê, ela não havia ficado estéril, e eliminar esse rival que estava por vir era o objetivo de Damien. No hospital, a demoníaca babá termina o serviço, matando a mãe e fazendo parecer apenas que ela não resistiu aos ferimentos. Depois disso, basta livrar-se do pai para substituí-lo por outro mais conveniente: o próprio presidente dos EUA. O demônio quer crescer como filho do rei. A história termina com Damien sendo adotado pelo presidente, pois seu falecido "pai" era afilhado do mesmo.

Utilidades do diabo

Graças aos movimentos da contracultura, nasce nos anos de 1960 não exatamente o anticristo, mas um novo padrão de comportamento sexual. O século XX, época assustadoramente vertiginosa, teve como grandes vitoriosos as mulheres e os jovens. A partir da segunda metade do século abriram-se variadas possibilidades de inserção social para elas, outrora fadadas ao papel de donas de casa,[25] enquanto múltiplas experiências esperam os mais moços, cuja única aventura não se reduz mais às opções de casar ou ir para a guerra.

Mesmo entre os conservadores, esse movimento estende suas influências, penetrando até nas frestas das famílias mais retrógradas. Embora essa revolução de costumes seja uma vivência restrita à juventude de vanguarda, ela funciona como aqueles diabinhos de desenho animado, que cochicham coisas no ouvido dos que estão na periferia das novidades. Tudo isso vai abrindo novas perspectivas para a vida familiar, os adolescentes tornam-se muito diferentes dos adultos, acirra-se o conflito de gerações. Para muitos, isso era a dissolução do mundo conhecido, portanto, coisa do diabo.

Porém, é bom lembrar que não é de hoje que atribuímos à influência demoníaca as mazelas da nossa alma, o demônio e suas aparições possuem raízes antigas. Muitas vezes, no passado, a loucura ou as formas dissonantes de viver e pensar foram entendidas como uma possessão.[26] Logo, não é de se estranhar que ele seja também considerado, aos olhos dos mais conservadores, como culpado pela desconexão que ameaça o vínculo mãe-filho. Se ela não amar seu filho acima de todas as coisas, se não puder ocupar-se exclusivamente dele, ou bem ela está possuída, ou haverá algo de errado com ele. Se a família não for indissolúvel,

se as pessoas começarem a seguir seus impulsos sexuais, quem garantirá o bom rumo para as novas almas que surgirem na Terra?

Esse enredo, datado de 1976, fez sucesso depois de *O Bebê de Rosemary* (1968) e é paralelo a *O Exorcista* (1973). Os três nutrem-se da tradição católica que, embora em declínio, ainda demonstra uma força mitológica importante. Por isso o diabo ainda materializa-se na ficção, ele presta serviço na condição de culpado por algumas tendências, desejos e temores, que não elaboramos ou não admitimos.

Nestes filmes o diabo incumbe-se dos impasses da relação entre a mãe e o filho. Um assunto que preocupa a qualquer um, afinal: como pode o mal instalar-se ali, na fonte primordial de afeto? Isso é sinistro, pois todos sobrevivem à condição infantil de fragilidade graças a esse tipo de vínculo, por isso o consideramos uma espécie de paradigma do amor. Para subverter semelhante dogma, só mesmo algo muito perigosamente maligno.

A função da ficção, e particularmente dos monstros, é oferecer uma representação externa para aquilo que é insuportável por ser interno. É mais fácil temer algo que tem uma cara conhecida, do que suportar a angústia difusa, o medo de algo que não se sabe como vai atacar. Pode parecer difícil de acreditar, mas o diabo é muito menos assustador do que um olhar materno gelado, um filho que quer destruir a própria mãe.

Aqui temos uma inversão, na qual a intenção destrutiva do filho é, na verdade, uma projeção da rejeição materna. Trocando em miúdos, a projeção é uma mudança de mão na direção dos sentimentos, neste caso é ela que não o quer. Assim como ocorre nos sonhos, onde algo se representa pelo seu oposto, aqui aparece como se ele quisesse matá-la. Na prática, um filho que não mobiliza afetivamente sua mãe, que ela vivencia como sendo um estranho, como um estorvo insuportável, dificilmente encontrará motivos para viver, e de alguma forma morrerá, quer seja de fato, ou através da desconexão psíquica.

Os filmes de terror, paradoxalmente, servem para nos acalmar, eles revelam nossas fantasias, mas o terror está fora, longe de nós. O mesmo ocorre nesse caso com a criança demônio, ela representa o duplo, o que é sinistro, mas enquanto filho do diabo ela torna-se diferente, estrangeira à nossa natureza humana, o que nos impede de ficar diretamente identificados com o drama e é tranquilizante.

Mesmo enquanto adultos, quando já não dependemos do olhar materno para sobreviver, é duríssimo pensar que possa ocorrer um vazio entre a mãe e o bebê. Em outras palavras, é inaceitável que um filho possa ser vivido como um duplo destrutivo que eliminaria a mãe, ocupando o lugar no mundo que era dela (e do pai), sugando-a como um parasita, ou sendo destruído por ela em legítima defesa.

O filho como duplo

> *O "duplo" converteu-se num objeto de terror, tal como, após o colapso da religião, os deuses se transformaram em demônios.*[27]

Uma das modalidades do sinistro descritas por Freud é o "duplo", que é uma repetição de nós mesmos, pois ele será sempre sentido como um usurpador: nunca há lugar para o original e sua cópia ao mesmo tempo, um terá que eliminar o outro.

Freud observa que o duplo encarrega-se de aspectos inadmissíveis para nosso julgamento maduro: "(...) existe uma atividade dessa natureza, que pode tratar o ego como um objeto – isto é, o fato de que o homem é capaz de auto-observação – torna possível investir a velha idéia de 'duplo' de um novo significado e atribuir-lhe uma série de coisas – sobretudo aquelas coisas que, para a autocrítica, parecem pertencer ao antigo narcisismo superado dos primeiros anos". Em nota subsequente, Freud esclarece que não se trata aqui da divisão clássica entre o ego e o que é inconsciente, reprimido, mas sim de um *splitting* do próprio ego, onde a instância crítica separa-se do resto.[28]

Apoiados nessa observação, podemos refletir sobre o fato de que uma grávida, uma mãe, retoma algumas vivências mais primitivas, oriundas de sua posição de filha, da criança que foi um dia. Esse momento da gestação, que é uma vivência tão corporal, é quase um convite físico à regressão psíquica. É previsível que ela possa até entrar em disputa com o feto como se ele fosse uma duplicação de sua alma, como se ele fosse a criança que, como um novo irmãozinho, vem usurpar seu lugar. Para a mãe, um filho precisa ser um produto, uma criação, um outro a ser amado. Se ela sentir-se desbancada, um dos dois estará sobrando, e é provável que seja o recém-chegado.

Essa infantilidade da mãe é projetada no filho, afinal, ela é grande suficiente para a maternidade, portanto não deveria estar sentindo essas coisas, essa mágoa constante que a leva a julgar que ninguém está cuidando dela, ou suficientemente interessado nela, é como se novamente voltasse a olhar tristemente para a porta por onde sua mãe saiu, deixando-a tão só...

Da mesma fonte, da projeção do pensamento primitivo da mãe na criança, provém a agressividade que é suposta no filho, esse voto de destruição pelo qual a criança estaria empenhada em eliminar sua mãe e, se possível, o resto de sua linhagem. É insuportável o reencontro com nossa infantilidade, não somente porque defrontamo-nos com a extrema fragilidade e dependência em que vivíamos, mas também porque a criança pequena necessita de certa agressividade para delimitar o território onde o outro termina e ela principia: quanto mais delicadas forem as fronteiras, quanto mais inseguros delas estivermos, mais policiamento teremos, mais prevenidos contra invasões precisamos ficar.

Em seu clássico texto sobre o *Estádio do espelho como formador da função do eu,*[29] de 1949, Lacan lembra como os bebês humanos ficam fascinados pela sua imagem do espelho exatamente no ponto em que os animais se desinteressam dela, quando descobrem que trata-se deles mesmos, que não há outro espécime ali. Nós nos compreendemos como sendo "um", justamente quando nos vemos como "outro", ou seja, quando nos vemos vistos de fora. Foi isso que levou o psicanalista Winnicott a colocar o olhar da mãe como esse espelho no qual a criança se vê para se crer.[30]

Para ampliar essa compreensão, convém observar o fenômeno da transitividade, descrito por Lacan, característico das crianças bem pequenas, que batem no amiguinho e choram como se tivessem apanhado, confundindo-se com ele. São as mesmas que disputam a mordidas e beliscões o brinquedo na pracinha como se a diferença existente entre a criança que possui o balde de areia e outra que não o possui fosse insuportável e fascinante. Esses

percalços cômicos da primeira infância ajudam-nos a compreender que a separação entre a imagem de si e as várias versões especulares de sua duplicação (nas outras crianças, nos irmãos, no olhar da mãe) são uma forma rudimentar de estar no mundo.[31] Não seria de se estranhar, portanto, que essas experiências deixassem rastros na fantasia dos que já cresceram.

Um filho é uma duplicação de nosso ser de criança, ele desperta os restos adormecidos do passado, de tal forma que desde sua condição fetal já levará sua mãe a vivenciar uma reprodução da própria infância. A partir do momento em que a gestante começa a colecionar os objetos que lhe serão úteis após o nascimento, como fraldas, roupas minúsculas, mamadeiras, ela sabe que voltará a envolver-se maciçamente com velhos temas como a sucção e os dejetos. Mesmo que de forma inconsciente, lembrará do quanto um filho é egoísta, que ele ocupa a vida da mãe de forma totalitária, assim como ela própria havia feito com a sua. Identifica-se, assim, duplamente com a mãe que está tornando-se e com a cria despótica que foi, e talvez não haja lugar para os dois neste mundo.

Em um conto de Giovanni Papini é narrado um encontro com uma duplicação de si mesmo. O duplo dessa história é apenas sete anos mais moço que o original, distância de tempo suficiente para que a cópia ainda carregasse as bravatas e ilusões da adolescência. Aos poucos, o orgulho ingênuo do jovem duplo, sua inexperiência do mundo, sua "cabeça cheia daquele romantismo genérico, em grandes doses, feita de cabeleiras desgrenhadas", foi gerando no original, o mais velho, uma irritação, transmutada em repugnância, que desembocou em um ódio assassino. Na mesma fonte onde a imagem do seu jovem duplo havia aparecido pela primeira vez, nosso protagonista o afoga: "meu odioso eu passado, meu ridículo e estúpido eu dos anos mortos, estava morto para sempre".[32]

Talvez esse sentimento esteja também na origem do conflito entre pais e filhos adolescentes. Se bem a criança pequena leva-nos a evocar o que fomos em um período primitivo, o jovem o faz tal qual o duplo desse conto, ele representa nossos ideais, ingenuidades e esperanças de forma barulhenta, reivindicativa. O agravante, que instala o conflito entre gerações, é que se trata de uma fase onde a aparência física dos filhos reflete uma imagem que ainda é reconhecida como própria pelos pais.

Contemplar uma foto tirada quando éramos crianças é curioso, porque sabemos ser nós mesmos, mas de fato aí não nos reconhecemos. Já quando nos vemos retratados na adolescência, ainda temos acesso às memórias do momento, assim como não raramente aquela é a imagem pessoal que ainda carregamos, embora o espelho nos devolva outra, inacreditavelmente envelhecida.

Suportar, então, aquele clone reconhecível do nosso passado, confrontando-nos com suas pretensões e potencialidades, quando as nossas já estão tão gastas, pode beirar o insuportável. Essa vivência relatada no conto é mais passível de ser compreendida por ser composta de conteúdos mais recentes e conscientes. Ela pode ser utilizada para jogar alguma luz sobre a versão mais regressiva da qual estamos tratando, o feto e o bebê como duplicações da identidade primitiva da mãe.

Assim como uma criança brincando na caixa de areia da praça atacará sua rival com o

instrumento que estiver ao seu alcance, provavelmente uma terrível pá de plástico, se estiver insegura sobre sua identidade ou relevância, a mãe pode vir a ter fantasias que significam seu desejo de livrar-se desse minúsculo invasor, que a deixa sem certeza sobre seu ser, sobre os limites do seu corpo e sobre a importância que tem para os outros.

Mesmo que alguém tenha desejado a maternidade, nem sempre desejou tudo o que ela implica, a qual é sempre mais complexa do que se sabia, ou mesmo do que se recordava de uma gestação prévia. Não é estranho, portanto, que se almeje a restituição da condição anterior, quando essa perturbação ainda não havia começado. O duplo, a criança diabólica, tem o papel de querer eliminar sua mãe na mesma proporção em que ela vivencia os aspectos insuportáveis de sua presença. O duplo quer nos matar tanto quanto queremos afogá-lo nas mesmas águas nas quais um dia sua imagem surgiu, livrar-nos daquele ser assustadoramente parecido com o que fomos, como um espelho do passado que nos olha, acusadoramente. Essas fantasias, reveladas por essas histórias, surgem em nós de forma sutil, difusa, são a fonte em que a ficção bebe, para nos assustar e para dar forma a nossos pesadelos incompreensíveis.

Nascimento e morte

O ponto de partida da trama de *A Profecia* é a morte do filho no parto, a qual na verdade é um assassinato, e a troca de bebês na maternidade. Embora já sejamos nós mesmos quando estamos dentro do ventre materno, o nascimento é a data que marca simbolicamente o início autônomo de uma vida.

Para a mãe, essa vida já existia antes dessa data, embora sob outra forma: a do feto, que é uma identidade diferente. Ele é o filho sonhado, formatado pela fantasia com a qual a grávida reveste o enigma que se avulta em seu interior. No nascimento, esse feto, possessão imaginária materna, dá lugar ao filho de verdade. De certa forma, no parto morre uma fantasia para que possa nascer um bebê. Há uma substituição, onde aquele que era percebido e imaginado, embora oculto, encarna no recém-nascido. A mãe precisa abrir mão de um para receber o outro.

Em um primeiro momento, é comum que ela perceba no bebê os traços do pai, o que é uma forma de legitimá-lo. Mas também achar que o filho é "a cara do pai" visa dar ao filho a face daquele que ela sabe como amar estando fora de seu corpo, o "outro" mais querido que seu "eu" possui. O bebê é seu, mas já é outro, um ser fora dela que precisará do laço afetivo para ser seu filho e tornar-se alguém. Por isso, podemos dizer que todo nascimento é seguido de uma espécie de ato de adoção.

Porém, muitas vezes o encontro não se dá: o feto embutido em si já era uma parte introjetada em sua identidade, pois ela acabou aprendendo a ser uma grávida. Ele compunha com ela uma forma de vida, a qual após o parto tornou-se tão obsoleta como a placenta. Nesse caso, não poucas se deprimirão, em uma relação melancólica com o objeto perdido, o feto, recusando ao filho nascido o lugar de substituto. Todos os que contemplavam seu ventre distendido agora olharão para seu filho, a ela dirigirão apenas cobranças: "tem bastante leite?", "está conseguindo amamentar?".

Portanto no ato de separação do nascimento, para nascer uma mãe e um filho morrem

duas identidades já conhecidas: a grávida e o feto idealizado. O filho da fantasia, que nunca nasce, é uma espécie de complemento perfeito da mãe, a ele caberia reproduzir do lado de fora a fusão que existia dentro. Seu seio e ele encaixariam como feitos um para o outro, os ritmos de mãe e filho já começariam mutuamente ajustados e ela sempre compreenderia seus anseios.

Pode parecer estranho, mas é bom que não seja assim. Apesar de que bons acordos entre eles são fundamentais, é nos interstícios dessa comunicação imperfeita que nasce um ser humano, modelado tanto pelo amor e os cuidados, quanto pelas frustrações, ausências e desencontros. É nos momentos em que a mãe se ausenta, ou que ela não compreende bem os anseios de seu bebê, que a criança precisa inventar-se. Para tanto, a criança criará para si uma representação do seio materno, símbolo do encaixe, recorrendo a seu dedo, à sucção da língua, a um trapinho, a um bico, para aplacar a dor dessa falta. Esses sutis desencontros são também oportunidades de descobrir como chamar por atenção, vocalizando, assim como de aprender a se distrair consigo mesma, desenvolvendo a capacidade de brincar.

Cada filho é visto como uma caixa de surpresas, ou até mesmo como uma caixa de Pandora que contém nossos sonhos, mas também nossos pesadelos. Em um filho se revelará o que não sabemos que somos e queremos, porém isso assustadoramente terá vida própria. Ele é um pedaço de nós que ruma incessantemente para fora de nossos domínios, parte todos os dias de sua vida, levando consigo os segredos dos pais: alguns ele os carregará em silêncio como um fardo, a outros ele os dramatizará, jogando na cara deles tudo aquilo que eles nunca quiseram ver, como uma providência inconsciente para aliviar seu peso. Um filho, em suas palavras ou atos, revela os porões da nossa alma, parecendo-se com uma duplicação maligna, jogando com nossa fragilidade.

O mecanismo em *A Profecia* é o da projeção, na qual é atribuída ao filho a ausência de desejo da mãe. Mediante esse expediente, seria o filho que quereria eliminá-la ao invés de ser descartado. Como costuma acontecer em todas as histórias de duplos, ele considera que não há lugar para os dois, precisará matá-la para viver. Embora a personagem da mãe desse filme desejasse ter um filho, não era esse que viveu no lugar do seu amado feto a quem ela queria.

Aqui temos a troca de bebês como um fato, mas o medo de que isso aconteça costuma assombrar os casais na maternidade. Algumas vezes ocorre que o bebê que aparece como usurpador do lugar do verdadeiro, o cuco, é o próprio, o recém-nascido que saiu de dentro das entranhas da mãe. Apenas ele não pôde ocupar um lugar no coração dela, que não suporta sua presença real, apegada à fantasia que sentia como realmente sua.

Encarnar esse duplo, servir de fachada para nossas fantasias inadmissíveis, como a de rejeitar o próprio filho, é uma das utilidades do demônio. Quando uma mulher corta a linhagem, opondo-se à maternidade ou questionando-a, é o filho demoníaco que mata todo o grupo familiar, novamente ele se incumbe enquanto duplo dos “crimes” dela.

Um demônio demasiado humano_*Precisamos falar sobre o Kevin*

Para a psicanalista Helene Deutsch, há diferentes tipos de maternidade, que ela divide

basicamente em dois grupos: “um tipo é a mulher que desperta para uma nova vida através de seu filho, sem ter o sentimento de uma perda. Tais mulheres desenvolvem seus encantos e sua beleza somente depois do nascimento de seu primeiro filho; o outro tipo é a mulher que desde o princípio sente uma espécie de despersonalização na relação com seu filho; tais mulheres dedicam seus afetos a outros valores (erotismo, arte ou aspirações masculinas) ou esse afeto é demasiado pobre ou ambivalente em sua origem e não pode tolerar uma nova carga emotiva; o primeiro tipo estende seu eu através da criança, o segundo sente-se limitado e empobrecido”.[33] Datado de 1944, o livro de Deutsch encontra ainda as mulheres em papéis sociais mais rígidos. Hoje, os dois tipos que ela teoriza convivem em cada mulher, junto com todas as nuances intermediárias entre eles. Em um livro chamado *Precisamos falar sobre o Kevin*, de Lionel Shriver,[34] uma escritora norte-americana, a literatura produziu um exemplo do que seria o segundo tipo de mulher. Nesse livro vamos encontrar a mesma trama de estranhamento anteriormente discutida, mas sem o apelo do demoníaco.

Aqui estamos sem máscaras religiosas ou fantásticas, face a face com as fantasias mais monstruosas encenadas por gente comum. Justamente, essa novela assusta por evocar “a vida como ela é”. É uma história ficcional, narrada pela mãe de um “garoto Columbine”, como ficaram chamados os meninos assassinos que matam vários colegas de escola. Seu primogênito, Kevin, realizou um morticínio múltiplo, friamente calculado, de onze pessoas. Entre os mortos figura a vida pública da mãe, obviamente destruída após o evento.

Como muitas mulheres de nossa época, essa mãe não tinha pouco a perder: levava uma vida bem interessante quando a maternidade a deportou para um mundo desconhecido, cheio de novas regras e exigências. Em uma espécie de idealização da vida da mulher independente, avessa à rotina encerrada e monótona da dona de casa, a personagem de Eva Katchadourian é uma nova-iorquina, escritora de guias de viagens para jovens, portanto, uma viajante profissional, culta e próspera. No campo amoroso ela é apresentada como igualmente bem-sucedida, vivendo um casamento romântico com um homem atraente. Porém, não foi com os crimes cometidos pelo filho que a derrocada dessa vida idealizada de mulher livre começou, foi com seu nascimento, ou melhor, já durante a gestação.

Como sua homônima, a personagem bíblica, condenada a padecer após a expulsão do paraíso, Eva gestou e pariu com dor. Seu relato da experiência é tocante, o corpo começa a assumir outras cores, os seios lhe parecem úberes, a vagina, outrora fonte de prazeres, “se tornou caminho para alguma parte, um lugar real, e não apenas para uma escuridão na minha cabeça”. Queixa-se de ser um instrumento biológico, seu corpo deixa de ser propriedade privada, “tudo o que me fazia bonita era intrínseco à maternidade, e até mesmo meu desejo de que os homens me considerassem atraente era uma maquinação de meu corpo projetada para expelir seu próprio substituto. Cruzada a soleira da maternidade, de repente você se transforma em propriedade social, no equivalente animado de um parque público”. Como se vê, a obra é farta em sinceridade quanto às fantasias e contratempos da gravidez.

Corroborando seus temores, o marido de Eva a congratula pela gestação: “bem-vinda à sua nova vida!” Nessa nova vida, sendo que ela gostava muito da velha, ela não escolherá

mais como administrar seu tempo, sua alimentação. Suas prioridades serão as do feto, e ela descobre isso logo de entrada. Como uma princesa da ervilha, queixa-se do incômodo da situação: "já estava me sentindo vitimada, como se eu fosse uma princesa, por um organismo do tamanho de uma ervilha".

Eva desejou vagamente uma boneca, um bicho de estimação, um amigo imaginário, um substituto permanente do marido quando ele se ausentava, um troféu de sua relação, porém nasceu-lhe um novo papel social e um amo monstruoso. A vida anterior, da mulher bem-sucedida e sem filhos é o paraíso perdido. Paradoxalmente, neste caso a tentação não veio da ruptura, da curiosidade e irreverência que sempre tornaram as mulheres tão perigosas. A tentação que provocou a expulsão de Eva veio do passado: desempenhar o mais tradicional papel feminino, a maternidade.

Não somos nós, é ela própria que se coloca na linhagem das mães de monstros, de que aqui nos ocupamos, ao descrever sua gestação assim: "Já reparou quantos filmes retratam a gravidez como uma infestação, uma colonização sub-reptícia? *O Bebê de Rosemary* foi só o começo. Em *Alien* um extraterrestre nojento sai da barriga de John Hurt (...) Durante todo o tempo em que estive grávida de Kevin, combati a ideia de Kevin, a noção de que eu havia sido rebaixada de motorista a veículo, de proprietária a imóvel em si".[35]

Uma vez nascido, o bebê Kevin foi visto pela mãe como possuindo uma personalidade própria, preexistente, e destinada a se desencontrar com a dela. Ao contrário do marido, que esperava um filho genérico, tendo um papel pré-estabelecido para qualquer um que nascesse, para Eva não havia lugar nem para o feto idealizado. Desde o começo estabeleceu-se um duelo de subjetividades, uma tensão entre diferentes. Ele rejeitava seu leite, cujo sabor não suportava, sequer na mamadeira que tomava exclusivamente no colo do pai, chorava de forma incessante, alheio ao conforto de seus braços. As intermináveis gritarias de cólica pareciam ser exclusivamente para sua mãe, pois cessavam no instante em que o pai entrava em casa, e Eva via nisso uma intencionalidade maligna contra si.

Na primeira infância, Kevin negou-se a falar o quanto pôde, embora a mãe suspeitasse de que ele estava apto para fazê-lo, e obrigou-a a lhe trocar fraldas até os seis anos, em um descontrole esfincteriano que ela compreendia como mais uma forma de controlá-la, uma disposição do filho de obrigá-la a viver entre as fezes. Com o pai mantinha uma relação apagada, *blasé*; com a mãe, de cotidiana tortura. A cumplicidade entre mãe e filho, na qual só ela parecia perceber a sordidez do espírito de seu pequeno monstro, só fez aumentar. O pai surpreende-se com as queixas da esposa, para ele Kevin era absolutamente normal, mas ela tinha certeza de que isso era assim para que ela passasse por louca.

A vida segue, as babás se demitem sucessivamente, os amigos o evitam, os professores o acham bizarro e ele se isola. O menino é diabólico a ponto de jamais ser pilhado, nunca é punido, faz a todos de bobos, principalmente o pai, que nunca vê o que não quer ver. A demonstração de sua perversidade só veio se comprovar com o desenlace do massacre final.

Após o banho de sangue, Eva e Kevin terminam vivendo um para o outro, continuando sua simbiose às avessas, dedicando-se e odiando-se mútua e intensamente. Nada mais lhes resta senão viver reclusos, ela transformada em um fantasma, uma sombra do que fora,

entocada em casa, apenas aguardando a próxima visita à penitenciária local onde ele cumpre pena pelos assassinatos. Justo ela, que se sentia "mortificada com a perspectiva de me ver irremediavelmente encurralada na história alheia".[36]

Entre a mãe de Damien e a de Kevin há algo em comum, é o complexo de cuco. Embora parido das suas entranhas, Kevin é um ser com idiossincrasias próprias desde seu nascimento, cuja missão foi realizada: destruir a identidade de Eva. Damien, o menino-demônio, não descansa enquanto não elimina sua progenitora, ele não quer uma mãe, quer uma adoradora dedicada, uma fanática sem personalidade como sua babá, Mrs. Baylock.

Embora não tenha empreendido o projeto da maternidade contrariada como Eva, a mãe de Damien também acaba sofrendo. Ela estranha-se da personalidade e frieza de seu menino, não consegue sentir com ele a conexão que supunha que existiria. Ambas suspeitam que haja algo de errado com seus meninos. O mais antigo, o diabo, ele tem suas razões, quanto a ele não é preciso angustiar-se, pois as forças do mal que podem fazer de um filho o algoz dos pais estão além da vontade humana. Mas esse alívio moral não existe no livro de Shriver.

Na história de Kevin, a mãe foi processada e condenada pelos pais das vítimas do massacre, a sociedade a fez pagar, privando-a totalmente de seu patrimônio e prestígio pelos crimes do filho. É sua frieza, a incapacidade de ser mãe, a grande acusada pelos crimes do filho. Essa é a maior vitória dele, afinal, destruí-la era o que ele mais queria.

No livro, cada fiapo do tecido da ambivalência do amor materno é rastreado, assim como as contradições entre a maternidade e a liberdade das mulheres. Tampouco o pai sai pagando barato, é descrito como um cidadão típico americano, fútil e superficial, cujo ofício era buscar locações para serem cenários de comerciais. Na vida familiar é exatamente assim que ele se comporta, como alguém que apenas descobre o local, ele não cria nada.

Quanto a Eva, sua profissão também é metáfora de seu modo de vincular-se: para escrever seus guias, ela investiga formas, lugares e dicas para que as pessoas possam circular pelo mundo gastando pouco e incomodando-se o menos possível. Passar muito trabalho, gastar demasiado dinheiro ou envolver-se em contratempos não é uma boa forma de viajar, mas são percalços inevitáveis na vida cotidiana.

Viagens incluem revezes, mas eles não devem incomodar muito além de conexões perdidas, noites maldormidas ou refeições ruins, não chegam aos pés dos sofrimentos que se pode ter quando no trabalho, no amor ou na família ocorrem fracassos, rupturas e dores. Viajando, andamos por lugares em que ninguém nos conhece, onde nada se espera de nós e procuramos extrair o máximo de prazer da forma menos dispendiosa possível. Eva conseguia viver assim, mas não havia jeito de ser mãe com esses critérios.

Na visão do pai, Kevin cumpria o papel social do filho, era um cenário, independente de quem ele fosse, enquanto Eva faria o da mãe, apesar de quem ela havia sido. Onde ela via alguém no filho, apesar de demoníaco, ele somente observava o clichê que queria ver, ficando ainda mais distante dele do que a mãe.

Os assassinatos cometidos por Kevin,[37] de certa forma, fazem valer o nome da mãe. Em uma estranha negociação, Eva e o marido haviam decidido que caso o filho fosse menino, ele teria o pré-nome escolhido pelo pai e carregaria o sobrenome materno, Katchadourian,

que é de origem armênio. Ela argumentou que seu povo foi cruelmente massacrado e por isso mereceria ser homenageado com a nomeação de seu filho.[38]

Na ausência de um pai que reivindicasse um papel maior, assim como do pai de Eva pouco sabemos, o menino tomou para si, literalmente, a herança desse massacre. Apenas mudou de lado, de vítima passou para a posição de algoz, como se fosse um armênio que vingasse seu povo. Kevin sempre parece tomar as coisas de forma literal, como o fazem as crianças e adultos com graves perturbações psíquicas.

Uma mulher sem filhos pode sentir-se "desfilhada", como disse certa feita uma paciente que havia passado por múltiplas e sofridas experiências de abortos provocados. Em suas associações, essa expressão reverberava enquanto alguém que carecia de uma filiação, era "desfiliada" de uma família, por não tê-la continuado. Filiar-se a uma linhagem, ao inserir seu filho nela, pode fazer parte de um pacto entre uma mulher e um homem, a partir do qual eles criam algum projeto para seu descendente. A característica da negociação entre os pais de Kevin a respeito de seu nome determinou que ele tivesse que apegar-se a algum traço, de preferência materno, para fazer-se elo, conexão, entre uma origem, uma família, o passado de um povo, e um projeto de futuro, o seu futuro. Kevin é filho de um pai-cenário e uma mãe-viajante, entre eles não há síntese.

Para delinear um papel na vida, para fazer seus planos, um filho inspira-se em suas origens. Ele pode fazer isso a partir daquilo que orgulha ou mesmo do que envergonha seus pais e antepassados, pode tomar essa base para continuá-la ou para romper com ela, mas sua família sempre cumpre algum papel. Será melhor se isso lhe for transmitido de alguma forma explícita, senão tentará fazer sua versão, fazer-se elo de uma linhagem de algum jeito, não necessariamente de forma patética como Kevin.

A recusa de uma mulher à maternidade parece ser a ameaça visível à continuidade das famílias e o livro de Shriver é um exemplo das fantasias geradas por esse medo, do quanto isso soa ameaçador e teme-se que custe caro para a mulher e para a sociedade. Eva é incriminada pelos assassinatos de Kevin, assim como a sociedade teme as monstruosidades que podem advir da ausência do amor materno. Em suma, esse livro une-se ao coro dos que têm maus presságios sobre a falta de pendor de muitas mulheres para a maternidade. Em histórias como essa, as monstruosidades provêm das mães contrariadas, por isso Eva é habitante do inferno, porque esse filho endemoniado teria sido obra sua. Por outro lado, pode funcionar como um alerta contra a coerção social que mobiliza todas as fêmeas humanas na direção da procriação: cuidado, se elas forem forçadas, um monstro pode estar sendo gerado!

Sentimos alívio ao final das obras policiais, quando fica claro quem é o culpado e quais foram suas motivações. Essa é a função desse tipo de novela, circunscrever o mal para que possamos nos livrar dele. Por isso, frente ao deslocamento que ocorre nessa obra, da origem do mal do diabo para uma vaga psicogênese, assim como do papel do assassino do anticristo, para um filho enlouquecido pela rejeição inconsciente dos pais, ou por qualquer outra sutileza, fica difícil dormir em paz.

A concepção significativa

Engravidar pode ser consequência de uma concepção planejada e buscada pelo casal, ou o resultado de um acidente, causado por falta de informação, pela falha de um método anticoncepcional ou por uma cilada do corpo. Pode ser a confirmação de uma fertilidade potencial, motivo de alegria para muitas, ou a notícia de que os próximos anos serão monopolizados pela servidão ao filho, cujas necessidades sempre falarão mais alto do que as da mãe. Para uma adolescente, pode ser a afirmação da condição de mulher, identificada com sua mãe e avó, ou o anúncio de um futuro restrito, já que terá que trabalhar ao invés de estudar e trocar sua vida social por noites de fraldas e mamadeiras. Pode ser a forma de livrar-se de uma mãe que não deixa a filha crescer, oferecendo-lhe um neto e deixando-o no seu lugar. Pode ser um meio de união com o homem amado, o sinal de que o casal quer construir algo junto, ou o início de uma sequência de abandonos masculinos, nos quais a mulher sempre se encontra enfim só, criando o filho e ruminando seus sonhos frustrados de família feliz.

A gestação é um acontecimento feminino de múltiplos significados e boa parte deles não contém uma intenção genuína de ser mãe. O fato de que um deslize psicológico ou biológico (do casal) tenha redundado em uma gravidez não planejada não deve impor uma maternidade compulsória. Se em muitos lugares, legalmente, o aborto é considerado um crime contra a vida, talvez seja mais criminoso impedir que uma mulher faça essa escolha em seu destino.

Nos debates sobre a legalização do aborto, além dos dilemas éticos sobre quando começa a vida, e quem tem direito sobre ela, fica omitido um fato: não conseguimos realmente dar vida a um filho que não desejamos. Somos pouco magnânimos, incapazes de um amor que não nos venha a calhar. Queiramos ou não, é assim que as coisas acontecem.

O desejo por um filho também não é de uma só maneira, ele pode ter inúmeras conjugações e todas elas funcionam de alguma forma. Há ocasiões em que o filho nasce cedo demais, ou tarde demais, que é fruto de uma relação muito jovem, ou ainda, que já acabou, consequência da vontade de um, mas não do outro. Enfim, variações que demonstram que querer um filho é algo que pode ser escrito por linhas tortas e em geral o é. O que essas histórias têm em comum é que alguém envolvido no acontecimento de uma gravidez, de alguma forma, está disposto a bancá-la. Quando há escolha, torna-se mais responsável a relação com cada gestação mantida. O direito à contracepção, assim como à interrupção voluntária da gravidez, parecem colocar as coisas em um terreno de melhor prognóstico, já que tenderiam a nascer os que foram de algum modo desejados, aqueles para os quais há energia e condições psíquicas disponíveis.

Porém, a concepção é ainda mais complicada do que parece. A partir de sua experiência de entrevistas, realizadas na França, por exigência legal, como parte do processo de interrupções voluntárias da gravidez, a psicanalista Marie-Magdeleine Chatel escreveu sobre a necessidade de pensar qualquer gestação como significativa. Nesse trabalho, ela constatou que, mesmo entre as mulheres firmemente determinadas a abortar, surge sempre uma fala reveladora de que o momento da concepção foi peculiar, sintomático. Apesar das racionalizações necessárias para sustentar uma decisão de interrompê-la, essa autora enfoca que é sempre importante tentar alguma elaboração sobre como foi que essa concepção aconteceu. Ela acredita que é fundamental escutar “o que ela diz em silêncio, ou melhor, o

que ela cristaliza e o que não diz?”[39]

Chatel nos lembra que há muito mais nuances do que a simples classificação entre filho desejado ou indesejado, pois um acaso pode expressar o desejo de uma concepção. Mesmo que não seja um voto de maternidade, pode ser o de uma gravidez destinada a ser descartada. Uma gravidez interrompida pode ser o simbolismo da relação finda de um casal que está separando-se, ou ainda significar uma separação com a própria mãe, ou ainda com uma pátria perdida, entre tantos outros exemplos possíveis. Trocando em miúdos, percebemos que engravidar pode ser também uma forma inconsciente de levar o corpo a expressar-se por nós e, nestes casos, isso pode ser difícil de compreender e aceitar.

No texto sobre o estranhamento, Freud conta uma situação na qual, por acaso, encontrou-se em uma rua onde mulheres de reputação duvidosa esperam seus libidinosos visitantes debruçadas nas janelas. Desconcertado com o rumo que tomou sem querer, ele se encaminhou para outro lugar, para logo depois descobrir que seus pés o levaram novamente para o mesmo lugar. “Afastei-me apressadamente uma vez mais, apenas para chegar, por meio de outro *détour*, à mesma rua pela terceira vez. Agora, no entanto, sobreveio-me uma sensação que só posso descrever como estranha.”[40]

Os pés traíram a consciência de Freud por três vezes, levando-o para um lugar que ele não admitia querer frequentar, nem como visitante curioso. Podemos dizer que a fertilidade de uma mulher, assim como o resto de seu corpo, é também passível de seguir os passos ou os tropeços de determinações inconscientes que lhe são incompreensíveis, inadmissíveis e inadequadas desde seu ponto de vista racional.

Quando temos a possibilidade de investigar uma concepção, veremos que ela acontece sempre em uma data significativa, simbólica. O estranho, tal como definido nesse texto freudiano, é justamente aquilo “que deveria permanecer secreto, oculto, mas se manifestou”. Portanto, é graças a que uma gestação pode revelar algo estranhamente familiar, que ela pode ser considerada sinistra.

Uma mulher ainda sem filhos relatou seu espanto ao ver uma menina bem pequena carregando um bebê recém-nascido dependurado por um dos bracinhos. Quando estava prestes a intervir para cessar com aquela maldade, percebeu que se tratava de uma daquelas bonecas hiper-realistas, que hoje são tão populares. Naquela época era um brinquedo raro, que ela ainda não conhecia. O susto que aquilo lhe causou, apoiou-se em uma evocação da sua infância, quando suas bonecas eram suas filhas: ocorreu-lhe que terrível seria se ela tratasse assim seus futuros filhos, eles não sobreviveriam a essa mistura de despotismo e descaso. Essa mulher ficou chocada ao ver uma menina brincando de ser mãe com um bebê que parecia ser de verdade. Como se dois tempos contraditórios, a maternidade lúdica e a real, se fundissem. Uma gestação é uma dessas experiências, ela bem pode principiar para que se tome esse susto ao ver que a menina cresceu e a brincadeira acabou.

Na experiência da maternidade estão em jogo todas essas identidades: a do bebê e da menina que se foi; a da identificação com a mãe que se teve; a da irmã que odiou, amou ou invejou seus rivais; a da cobiça pelas “bonecas-bebês-de-verdade” que só as mulheres grandes ganhavam. Assim, podemos listar inúmeros segredos que o encontro da mulher com

a materialização de sua fertilidade pode gerar, e serão sempre uma surpresa. Aqui, o terror não provém de fora, ele é suscitado pela revelação de uma verdade interior.

Para a continuação, ou interrupção de uma gestação, haverá sempre um discurso racional, nossa versão oficial dos fatos, mas sob ele escondem-se outras razões inconscientes que seguramente conduzem nossos passos. Somente uma compreensão dessas explica o sofrimento e a cilada da mãe de Kevin, seu envolvimento doentio com um filho que tanto quis quanto não suportou. Eva vai arrolando aos poucos as pistas: sua identidade de eterna viajante, que frequentava seu casamento, sua cidade, mas sem prender-se neles, em contraste com a vida da sua própria mãe, que era totalmente reclusa e vivia acuada pelos medos e pelo peso da memória do massacre dos armênios.

Kevin levou-a para dentro desse beco do qual ela sempre fugiu. Ele foi preso em um centro para menores infratores, e ela ficou presa a ele, com uma única razão de viver que era visitá-lo. Impedida de circular na rua pela notoriedade do filho assassino, crime do qual ela foi igualmente acusada, ela por fim acabou vivendo solitária e encerrada em casa, como sua mãe. Coincidências? Não, é uma experiência ficcional das mais sinistras justamente porque poderia ter acontecido.

Um espectro ronda o primeiro lar...

Na entrada do século XX, Freud já havia levado a peste para dentro das certezas humanas, das famílias e até da infância. A consciência, antiga fonte de racionalidade e certezas, já não era considerada confiável, pois ela ignorava pensamentos que não podiam acessá-la. Agora adoecia-se de desejos e reminiscências, e ela nada sabia disso.

A família, outrora asséptico refúgio moral, estava agora contaminada pelas fantasias incestuosas e agressivas, em um destino anunciado pelos oráculos consultados por Édipo. As crianças, longe dos anjos que se supunha serem, tábulas rasas à mercê da educação, revelavam-se capazes de fantasias eróticas envolvendo todos os orifícios do corpo, a serviço das teorias sexuais infantis, que produzem versões delirantes do sexo. Só faltava questionarem a mãe, a naturalidade de seu amor, para que esse festim iconoclasta atingisse seu auge.

Coube a Margarete Hilferding, médica vienense, primeira mulher a fazer parte do grupo de Freud, lançar essa bomba em 1911. Em sua primeira conferência, apresentada na Sociedade Psicanalítica de Viena, ela afirmou que "não existe amor materno inato", ela acrescentou que é "por meio da interação física entre a mãe e o bebê que é suscitado o amor materno".[41] A partir daí, muitos outros psicanalistas trabalharam na leitura e no diagnóstico desse vínculo entre a mãe e o filho, na classificação das diversas patologias decorrentes de sua falta, na prescrição de condições ideais, necessárias para garantir a sobrevivência psíquica de bebês e crianças.

Os estudos sobre as dificuldades da mãe para estabelecer esse vínculo primordial, embora existentes, pouco transcenderam o círculo dos iniciados. Psicanalistas importantes como Helene Deustch, Françoise Dolto, Maud Mannoni, Marie Langer e tantos outros, descreveram e interpretaram a subjetividade feminina frente à maternidade. Seus trabalhos esclareceram o processo pelo qual uma mãe não nasce no parto, torna-se mãe a partir da

experiência de conviver com seu bebê. Porém, na face mais popular da psicanálise, a que é divulgada entre os profissionais de outras áreas assim como nas publicações dirigidas ao público leigo, mais do que interpretar as fantasias da mulher frente à maternidade, prevaleceram as obras que descreviam e prescreviam uma boa maternidade.

Sem dúvida, essas teorias são fundamentais, pois a fragilidade psíquica na qual nascemos justifica tanta preocupação. De fato, o ser humano nasce como um marsupial, psiquicamente prematuro, incapaz de sobreviver e crescer sem um olhar que lhe dê um lugar, como bem provaram Lacan, Spitz e Winnicott. Mas foi justamente essa insistência, tão fundamentada em termos psicológicos e psicanalíticos, que ajudou a assustar as mulheres: era tão alardeado que se elas não se dedicassem verdadeiramente, amando e constituindo um lugar psíquico para seu filho, poderiam estar alimentando um monstro, que a experiência inicial da maternidade assumiu dimensões apavorantes. Hoje, qualquer mulher que decide ser mãe o faz com o cuidado e o medo de quem desarma uma bomba.

É esse fenômeno que levou uma importante historiadora como Michele Perrot a declarar que "os anos 50" (passado recente sobre o qual refletem as obras que analisamos) "assistem ao apogeu da mãe-dona de casa, cujo condicionamento ideológico pelos *media* e pelos psicanalistas é denunciado em 1963 por Betty Friedan".[42] Portanto, apesar da antiguidade do questionamento psicanalítico a respeito do tema, através da elaboração precursora da Dra. Hilferding, esse tema permaneceu longe do público.

Se sentimos muito medo quando a nossa casa deixa de ser segura, quando escutamos uma história de invasores extraterrestres ou sobrenaturais, ou ouvimos estalos e rangidos que nos deixam inseguros, imagine quando a desconfiança e o pânico invadem nossa primeira morada, lugar do mais visceral dos vínculos, o único que é inextinguível e indelével: a relação entre os pais e o filho, mais especificamente da mãe com seu bebê.

"Acontece com frequência que os neuróticos do sexo masculino declaram que sentem haver algo estranho no órgão genital feminino. Esse lugar *unheimlich* (estranho), no entanto é a entrada para o antigo *heim* (lar) de todos os seres humanos, para o lugar onde cada um de nós viveu no princípio. (...) Sempre que um homem sonha com um lugar ou um país e diz a si mesmo, enquanto ainda está sonhando 'esse lugar me é familiar, estive aqui antes', podemos interpretar o lugar como sendo os genitais de sua mãe ou o seu corpo."[43]

Na anterior citação, retirada do texto de Freud, fica explícita a relação de todos nós, homens e mulheres, com esse primeiro lar, o original e originário. As mulheres e a maternidade sempre foram guardiãs do doméstico, do mundo interno, do conhecido, do familiar, elas constituíam um ponto seguro de partida para um mundo inseguro. Desde que elas passaram a considerar a maternidade como uma opção, não mais um destino inevitável, ali se abriu mais uma brecha para o medo, o estranhamento, que, como se vê, já habitavam esse ninho.

As obras de terror, elaborações artísticas da angústia, são bons índices dos pontos frágeis de uma época, refletem os cantos escuros onde o desamparo nos aguarda de tocaia para se atirar sobre nós. Trata-se de algo muito diferente do medo real, pois nunca se morreu tão pouco de parto quanto hoje, e nunca tantos filhos sobreviveram à primeira infância.

Se da morada original não se sabe mais o que esperar, seu primeiro habitante, o bebê humano ou a criança que dele advirá também pode ser perigoso, imprevisível, pouco familiar. Acreditamos que essas monstruosidades representam a vingança dos filhos que a mulher passou a ter o direito de não querer, são a figura duplicada da mãe contrariada com sua presença. Frente à explicitação das incertezas e ambiguidades da mãe, a figura do desamparo que se evidencia através dessas representações transfigura-se em monstros. Já não estamos mais seguros em lugar algum, a consciência é incerta, a mãe poderia não querer sê-la, a família pode não ser capaz de fazer da criança um ser humano saudável. Excessivamente conscientes da nossa fragilidade, vamos imaginando monstros, como uma criança pequena adivinhando o que se esconde nas sombras de seu quarto enquanto o sono não vem. Sem a mamãe, fica mesmo difícil dormir em paz.

Notas

1 Citação de Colette Audry In: BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo: a experiência vivida*. São Paulo: Difusão Européia do livro, 1960, p. 275. Beauvoir refere-se ao estado de espírito da mãe com as seguintes palavras: "Durante a gravidez só lhes cabia entregarem-se a sua carne; nenhuma iniciativa era exigida. Agora há em face delas uma pessoa com direito sobre elas (...) Ele inflige-lhes uma dura servidão e não faz mais parte delas: apresenta-se como um tirano; elas olham com hostilidade esse pequeno indivíduo estranho a elas e que constitui uma ameaça à carne, à liberdade, ao seu eu inteiro".

2 Ibidem, p. 262.

3 Em português o livro foi chamado de *O filho de Rosemary* e também, em outra edição antiga, *A semente do diabo*.

4 BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo: a experiência vivida*. São Paulo: Difusão Européia do livro, 1960, p. 263.

5 O mais popular destes é Édipo, que gera vasta prole com Jocasta, sua mãe. Mas também Mordred, filho do Rei Arthur com sua meia-irmã Morgana, é responsabilizado pela desgraça de seu lendário pai.

6 Referimo-nos, é claro, não aos aspectos históricos, mas aos aspectos simbólicos, como, por exemplo, fixar o ano zero da nossa era justamente no nascimento de Cristo.

7 Estas teses estão em seu livro *The Feminine Mystique*. New York: W.W. Norton & Company Inc, 2001 (é publicação original é de 1963).

8 Chamada do cartaz do primeiro filme da série.

9 Confira esse trabalho no livro *HR Giger ARh+,* editora Paisagem-Taschen, 2004. Ou no site www.hrgiger.com.

10 Essa opinião é partilhada por Simone Klabin, que assim escreveu em seu artigo "A Força de Alien", postado no site "Bolsa de Mulher", em 13 de julho de 2001: "Esse filme foi lançado numa época marcada por grandes conquistas por parte das mulheres (...). Obviamente que o cinema, como veículo de cultura/pensamento popular, também traduziu esses acontecimentos em suas histórias. Ellen Ripley, a heroína de "Alien", simbolizava a mulher guerreira, independente e sobrevivente".

11 BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo: a experiência vivida*. São Paulo: Difusão Européia do livro, 1960, p. 262.

12 Essa fecundação dormindo lembra as versões arcaicas da história de Bela Adormecida. Tanto na versão de Perrault, na qual a princesa dá a luz a gêmeos enquanto permanece escondida no castelo, sendo considerada ainda adormecida para o resto do reino, quanto mais explicitamente no conto de Basile, *Sol, Lua e Tália*, onde a heroína é fecundada durante seu sono e acorda já mãe de gêmeos.

13 BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo: a experiência vivida*. São Paulo: Difusão Européia do livro, 1960, p. 278.

14 Ibidem, p. 270.

15 Ibidem, p. 83 e 84.

16 DEUTSCH, Helene. *La Psicologia de la Mujer, Parte II – Maternidad.* Buenos Aires: Ed. Losada, 1960, p. 52.

17 LANGER, Marie. Fragmento de uma conferência proferida em Madri em 1984 (tradução nossa).

18 FRIEDAN, Betty. *The Feminine Mystique.* New York: Norton, 2001, p. XXXIV.

19 BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 356.

20 Simone de Beauvoir, citando o diário de Sofia Tolstoi: "Tudo aconteceu. Dei à luz, tive minha parte de sofrimentos, tive alta e pouco a pouco volto à vida, com um medo e uma inquietude constantes acerca de meu filho e principalmente de meu marido. Alguma coisa partiu-se em mim". BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo: a experiência vivida*. São Paulo: Difusão Européia do livro, 1960, p. 276.

21 Em 2006 o filme ganhou uma refilmagem com a direção de John Moore, que em nada difere do original.

22 Referimo-nos ao pássaro parasita de ninhos *Cuculos canorus*, pássaro migrador que se reproduz na Europa e inverna no norte da África. As fêmeas colocam seus ovos no ninho de várias outras espécies, e pouco depois do nascimento o cuco vai desalojar os filhos legítimos, ficando com os pais adotivos só para ele.

23 O nome do menino é sonoramente próximo a *daimon,* gênio em grego, ou *daemon* em latim, na mesma acepção de gênio tutelar, que pode ser bom ou ruim, mas que posteriormente veio dar na palavra demônio como príncipe das trevas, tal qual a conhecemos.

24 A título de anedota cinematográfica, como uma citação inserida na refilmagem de 2006 dessa história, a babá guardiã do demônio, Mrs. Baylock, é protagonizada pela mesma atriz, Mia Farrow, da personagem de Rosemary, que já havia se revelado uma boa mãe para o demônio no filme de Roman Polansky.

25 Não ignoramos a existência de mulheres que vinham progressivamente ocupando outros lugares, na ciência, nos negócios, no pensamento e até na política. Mas elas constituíam sempre uma exceção, no fim das contas teriam que escolher entre o papel da casada e o da solteirona (mesmo que tivessem companheiros ou amantes) ou mesmo seriam consideradas pelos seus companheiros de trabalho ou luta como fora de seu gênero, "como homens".

26 No passado, vide as duradouras e terríveis práticas da inquisição, isso ocorria enquanto um discurso dominante, porém ainda hoje temos religiões (especialmente as neo-evangélicas) onde a possessão demoníaca é a representação possível dos problemas da alma e o exorcismo é o feijão-com-arroz das curas.

27 Freud citando Heine, in: FREUD, Sigmund. Obras Completas, Vol.XVII. *O 'Estranho'* (1919) Ed. Standard. Rio de Janeiro: Imago, 1987, p. 295.

28 Ibidem, p. 249.

29 LACAN, Jacques. *Escritos*. Ver: *O estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica.* Rio de Janeiro Jorge Zahar Ed., 1998.

30 WINNICOTT, D.W.. *O brincar e a realidade*. Ver: *Papel de espelho da mãe e da família no desenvolvimento do indivíduo*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

31 "(...) é numa identificação com o outro como vive toda a gama das reações de prestância e de ostentação, das quais sua conduta revela com evidência a ambivalência estrutural, escravo identificado com o déspota, ator com o espectador, seduzido com o sedutor. Essa relação erótica na qual o indivíduo humano fixa-se numa imagem que o aliena de si mesmo, tal é a energia e tal é a forma onde se origina essa organização passional a que chamará seu 'eu'. Essa forma se cristalizará efetivamente na tensão conflitiva interna ao sujeito, que determinará o despertar de seu desejo pelo objeto de desejo do outro." In: LACAN, Jacques. *Escritos.* Siglo Veintiuno Editores. *La Agresividad em Psicoanalisis*, p. 106.

32 In: PAPINI, Giovanni. *El piloto ciego.* Madrid: Hyspamerica Ediciones S.A. o conto chama-se: *Dos imágenes en un estanque.*

33 DEUTSCH, Helene. *La Psicologia de la Mujer, Parte II – Maternidad.* Buenos Aires: Ed. Losada, 1960, p. 59.

34 SHRIVER, Lionel. *Precisamos falar sobre Kevin.* Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2007.

35 Ibidem, p. 66, 67, 69, 71 e 76.

36 Ibidem, p. 45.

37 O livro de Shriver contém uma chave na trama, que nos absteremos de analisar para não estragar o prazer da leitura para aqueles que ainda não a fizeram.

38 Também conhecido como "Holocausto Armênio", iniciado em abril de 1915, foi o extermínio sistemático dos armênios residentes na Turquia, punidos pela intenção de constituir uma pátria autônoma. Esse é considerado um marco histórico na experiência do genocídio, pela sua documentação e pelas provas da intenção deliberada de bani-los da face da terra. Acredita-se que morreram 1,5 milhões de armênios nesse genocídio. É interessante observar como nessa ficção o pequeno monstro é conectado com uma das experiências paradigmáticas do mal, aquele para o qual não necessitamos de mensageiros sobrenaturais, do qual nós humanos nos incumbimos pessoalmente.

39 CHATEL, Marie-Magdeleine. *Mal-Estar na Procriação: As Mulheres e a Medicina da Reprodução*. Rio de Janeiro:

Editora Campo Matêmico, 1995, p. 36.

40 FREUD, Sigmund. Obras Completas, Vol.XVII. *O 'Estranho'* (1919) Ed. Standard. Rio de Janeiro: Imago, 1987, p. 296.

41 A esse respeito, ver o minucioso estudo dessa intervenção pioneira realizado pelas psicanalistas Helena Besserman Vianna e Teresa Pinheiro intitulado *As Bases do amor materno* (São Paulo: Escuta, 1991).

42 DUBY, Georges e PERROT, Michelle. A *História das Mulheres no Ocidente. Vol.5: século XX*. Porto: Edições Afrontamento.

43 FREUD, Sigmund. Obras Completas, Vol.XVII. *O 'Estranho'* (1919) Ed. Standard. Rio de Janeiro: Imago, 1987, p. 305.

CAPÍTULO 2

Toda família é uma ilha

Os Robinsons Suíços_Perdidos no espaço_Os Waltons

Famílias extensivas e nucleares_Fantasia de família autossuficiente_Complexo de Édipo_Paternidade diplomática_Ficção nostálgica_Crescimento enquanto traição

Quando fui demitido uma vez do serviço, expliquei para minha filha de 4 anos o que havia acontecido. "O trabalho não me quis mais." Ela respondeu bem calma: "São bobos, fique calmo, será meu pai sempre." Eu dependo de um lugar para falir na minha vida. Deixe-me ao menos a família.[1]

A imagem clássica de família que cultivamos em nossos sonhos é a definida como extensiva: muitos filhos, crescendo próximos de tios, primos, avós; ela faz parte de uma comunidade com a qual mantém relações de troca e participação, geralmente em um lugar de poucos habitantes; é capitaneada por um pai presente, seguro e firme em suas convicções, e gerenciada por uma mãe dedicada e amorosa; o cotidiano desse grupo reúne-os em torno da grande e farta mesa de refeições, sempre conjuntas e regulares. Porém, para conseguir manter viva essa cena familiar idílica, a qual na prática sempre teve pouca similaridade com a realidade, tentaremos demonstrar que foi necessário um esforço ficcional intenso. Obviamente existem famílias como a descrita acima, mas como uma exceção que confirma a regra.

Já a realidade atual é bem outra: pequenos núcleos, formados por um casal e poucos filhos, quando não são famílias reconstituídas, com filhos só de um ou outro cônjuge, ou famílias monoparentais, ou ainda famílias de casais homossexuais. Essas famílias se instalam nos lugares onde há trabalho, muitas vezes longe de suas origens, e as refeições familiares só acontecem quando a pesada rotina de trabalho, estudo e atividades extras permitirem. Cada pessoa do grupo familiar tem seu mundo particular, frequenta grupos de afinidades, reuniões de trabalho ou amizade, práticas desportivas, cultiva seus *hobbies*. As atividades conjuntas são raras, seguidamente organizadas em torno de algum programa de televisão; algumas conseguem manter refeições regulares, de fim de semana ou então festivas, sendo que muitas vezes um grupo de amigos, colegas ou vizinhos cumpre esse papel de família ampliada; se partilharem uma religião, poderão ter um momento de reunião em um culto. Nas horas livres caseiras, em geral escassas, nem sempre a prioridade é o convívio familiar, dedica-se esse tempo à televisão ou ao computador. Também é comum que as famílias precisem recomeçar a vida sucessivas vezes em diferentes comunidades, o desemprego e a globalização das companhias tornaram isso necessário.

Dessa experiência de desapego dos lugares de origem poderia resultar um maior fechamento do grupo familiar sobre si mesmo, como núcleo de resistência à perda regular de referenciais externos. De fato, tende a ser assim quando os filhos são pequenos, porém, a partir da adolescência destes, a tendência é que ocorra uma pulverização: os filhos se misturam ao mundo externo com mais facilidade, incorporam insígnias típicas de seu tempo e do lugar onde vivem, tornando-se assim estanhos à cultura familiar. Logo os filhos partirão em busca de oportunidades, não necessariamente para outras cidades, mas talvez para outras formas de vida, ou ficarão no lugar onde estavam enquanto os pais é que vão embora, mudando-se em função de trabalho ou de um novo estilo de vida escolhido.

Na linha oposta a essa tendência existe outra, espécie de contraponto ou de reação ao descolamento dos vínculos entre as pessoas e com os lugares: são as "famílias-cangurus", cujos filhos, já jovens adultos, postergam ao máximo a saída de casa. Chama-se também de "geração *boomerang*" aos filhos que ficam saindo e voltando, recuando para o ninho após separações ou outras adversidades.

Não é somente a dificuldade de amadurecer dos filhos que contribui para esse fenômeno, é também, por parte dos pais, uma defesa frente ao medo de enfrentar novas etapas, o que sempre acarreta inevitáveis balanços de perdas e ganhos. Eles fazem qualquer coisa para evitar conscientizar-se de que estão entrando em um tempo de maturidade, o qual, por mais que compreenda várias décadas, infelizmente é prévio à próxima etapa: a indesejável velhice, ela é um dos monstros do nosso tempo. Não importa a idade que se tenha – dos 40 aos 80 – não há investimento que seja considerado excessivo para evitar que apareçam no corpo as marcas de uma vida extensa. Essa é mais uma das razões pelas quais se evita o contato entre as diferentes gerações. Em um primeiro momento, os avós são úteis, quando estão disponíveis para tanto, na repartição do trabalho com as crianças pequenas da família, porém, com o passar do tempo sua presença, marcada pelo indesejável convívio com as limitações físicas e perceptivas da velhice, tende a ser difícil para os adultos maduros.

Dentro desse quadro de desencontros, poderíamos supor que a família não tem motivo para ser fonte de grandes sentimentos ou dissabores. Porém, por mais que o cotidiano possa ser pouco favorável ao convívio, cabe aos membros das famílias influenciar na formação uns dos outros, através de relações que são sempre, de algum modo, amorosas. Isso não quer dizer que cada família seja um ninho de amor: os afetos muitas vezes funcionam pelo seu contrário, por exemplo, o ódio, que é outra possibilidade do amor. Portanto, enquanto houver fortes sentimentos ou ressentimentos entre os membros de uma família, sabemos que estamos lidando com pessoas e vínculos significativos. É somente no caso da indiferença, quando pais, filhos e irmãos não conseguem tornar-se nem minimamente importantes uns para os outros, que isso deixará sequelas mais graves nos envolvidos, que viverão uma experiência de vazio que surge nas oportunidades em que a vida lhes exige uma força maior.

Nesse sentido, uma família é composta por aqueles que nunca foram nem serão indiferentes entre si, porque eles, principalmente os pais, são a fundação sobre a qual se equilibra tudo aquilo que vamos construindo e transformando em nós mesmos. Quanto mais sólida for essa fundação, mais carga ela suportará, melhores condições terá um sujeito de

enfrentar os revezes da vida.[2]

Para aqueles que marcaram nossa personalidade nos anos de formação, geralmente reservamos inúmeras queixas, consideramos que o pai foi fraco ou forte demais, enquanto a mãe é julgada presente ou ausente em excesso. A família como um todo tampouco escapa dessa crítica mordaz: será considerada sufocante ou dispersa, infantilizante ou gélida. As frases típicas dos filhos queixosos são: "o excessivo cuidado que me dispensaram me incapacitou", "o pouco apoio que me deram impediu-me de conseguir mais na vida", "nunca entenderam o que eu realmente queria" e assim por diante. A cantilena de recriminações e ressentimentos é infinita.

A família é a grande destinatária da tendência, humana e universal, de terceirizar nossos fracassos e justificar nossas frustrações, jogando a culpa pelo nosso destino nos outros.[3] O ressentimento que os filhos dedicam aos seus pais é o recurso psíquico que vai ser usado por muitos e é difícil escapar dessa armadilha. Maria Rita Kehl define que "ressentir-se significa atribuir ao outro a responsabilidade pelo que nos faz sofrer. Um outro a quem delegamos, em um momento anterior, o poder de decidir por nós, de modo a poder culpá-lo do que venha a fracassar".[4]

Além dessas facilidades, no sentido de encontrar outros culpados pela nossa própria imperfeição, a família é assombrada por fantasmas que são intrínsecos ao amor. A família conjugal moderna constituiu-se sobre a base da livre escolha amorosa: cabe a cada indivíduo encontrar e ficar com aquele que melhor lhe serve como parceiro para a vida e para seus projetos.

A liberdade de escolha amorosa é uma boa solução com que contamos atualmente para muitos tormentos sofridos outrora, por todos aqueles que foram obrigados a passar a vida ao lado de alguém de quem não gostavam. Por outro lado, essa possibilidade de escolher-se por amor é fonte de outros impasses, como a indecisão frente a tantas possibilidades de relacionamentos, tipos de parceiros disponíveis ou modos de vida que se teria junto de um ou outro, assim como muitos enfrentam a paralisia que se produz quando precisam e não conseguem expressar ou admitir seus desejos. Antes, imposições e convenções sociais tornavam esse problema inexistente, a ninguém ocorreria que o amor pudesse ou devesse contrariar desígnios estabelecidos pela tradição ou vontade paterna.[5]

A sexualidade, no tempo em que as uniões eram tradicionalmente estabelecidas, poderia até fugir a essas convenções, pois o desejo sexual não fazia obrigatoriamente parte da cena, a não ser em suas funções reprodutivas. O desejo sempre teve motivos mais inconscientes e intrincados do que a lei dos homens determina, mas as famílias eram organizadas pelo sistema jurídico e de costumes, jamais pelos desígnios dos impulsos sexuais ou amorosos. Já em um regime de livre escolha conjugal, pressupõe-se que a regra do jogo é que o amor e o desejo sejam indicadores de que se tomou o caminho correto. É como fixar o alvo de uma competição de tiro em um coelho solto no campo, um parâmetro que nunca se fixa, fica quase impossível de acertar.

Na intimidade de um casal, ao longo de uma relação, ocorrem inúmeros e mutantes sentimentos de amor e ódio, indiferença e abnegação, tanto entre eles quanto em relação aos

filhos que compartilham. Os filhos, por sua vez, também amam e odeiam àqueles que foram tudo para eles no início da vida, resultando em uma pesada carga de sentimentos tão ambíguos quanto fortes. Por isso a família contemporânea é dramática, intensa e complexa, como toda relação baseada no amor.

O hábito de fantasiar com a família que gostaríamos de ter tido serve também para acusar a nossa pelas insuficiências que possui. É dessa fonte que bebem uma série de fantasias nostálgicas, onde são retratadas famílias de épocas passadas, nas quais encontramos toda a harmonia de que a realidade nos privaria. Provavelmente a crise e a queixa sobre a família é um fenômeno tão antigo quanto a própria família nuclear.

Fenômenos típicos dessa ficção nostálgica são duas famílias isoladas, ilhadas frente a um meio hostil, ambas inspiradas no relato do náufrago Robinson Crusoe (escrito por Daniel Defoe, em 1719): são os *Robinsons Suíços*, de um livro de Johan David Wyss, em 1812, e uma família de Robinson futuristas, do seriado americano *Perdidos no Espaço*, de 1965. Ambas as famílias reproduzem o isolamento e a luta do pioneiro de Defoe, abandonado pela civilização, administrando seus destroços e conhecimentos com perseverança e sabedoria. Na verdade, analisaremos neste ensaio histórias de três famílias ficcionais, a terceira é de um seriado americano muito popular na década de 1970, chamado *Os Waltons*, cujos episódios variam em torno da vida cotidiana de uma família interiorana da década de 1930. Embora esta jamais tenha se autointitulado uma família "Robinson", como no caso das anteriores, consideramos que pode ser uma espécie de elo encontrado entre aquelas histórias de náufragos, factualmente isolados e a família nuclear contemporânea. A família dos Waltons era integrada na comunidade, mas fechada enquanto núcleo de resistência afetiva. Essas histórias são fantasias que se alimentam da nossa relação queixosa com a família possível, aquela que realmente constituímos e nos constituiu.

A Família Robinson_*Os Robinsons Suiços*

Relato de um Náufrago_o primeiro Robinson

A vida e as estranhas e surpreendentes aventuras de Robinson Crusoe, de York, marinheiro: que viveu vinte e oito anos totalmente só em uma ilha não habitada na costa da América, próximo à embocadura do grande rio Orenoco; e que foi lançado à praia em virtude de um naufrágio, em que todos os homens pereceram exceto ele mesmo. Seguido de um relato sobre como ao final foi estranhamente libertado por piratas. Escrito por ele mesmo.[6] Foi com esse longo nome de batismo que a história de Robinson Crusoe chegou ao público, abrindo novos caminhos para a literatura.

O romance de Daniel Defoe relata em detalhes obsessivos, que ele assegura terem sido extraídos da vida real, a sobrevivência prática do náufrago: como construiu sua moradia, o que ele comia, seu sistema de defesa, caçadas, problemas de saúde, religiosidade. A aventura mesmo, as viradas na história, ficam congeladas por décadas, pois o primeiro evento empolgante é o surgimento de Sexta-feira, companheiro tardio de desventuras. O resgate não chega e tudo depende do protagonista, que sequer é verdadeiramente heroico,

pois sua força não lhe traz outra glória além da oportunidade de sobreviver.

A novidade literária de Defoe foi elevar a perseverança humana à condição de destino heroico, assim como de considerar relevantes para o leitor as miudezas e mazelas da vida cotidiana. Crusoe narrou o ato de comer, dormir, sua higiene e cuidados de saúde. Definitivamente, revelou-se possível fabricar um mito com material prosaico, uma história tão simples que conquistou inusitada popularidade e rivalizou com os relatos mágicos e fantásticos, cheios de atos de bravura, paixões ou traição, das narrativas míticas ou folclóricas até aquela data. O homem só e sua determinação conquistaram seu lugar na arte, como o náufrago fez com sua ilha, por isso Crusoe é considerado por certos autores como primeiro herói do romance moderno e do individualismo.[7]

Tenhamos ou não frequentado as páginas de Defoe, todos conhecemos essa história. Ela provavelmente se confunde com todas suas versões e a obra dilui-se em corruptelas, citações e adaptações infanto-juvenis. Hoje não é improvável que a narrativa de Defoe se misture com a imagem de Tom Hanks e sua bola de basquete, na versão cinematográfica de *Náufrago*.[8] Histórias oportunas sempre se afastam de sua versão original e geram uma rede imaginária que as amplia e esparge.

A família Stark

Um século depois, Johann David Wyss, um pastor suíço, criou uma história para distrair e instruir seus quatro filhos. Era uma adaptação da história de Crusoe, na qual uma família assumia o papel do náufrago. Fora essa modificação, o relato dos *Robinsons Suíços* repete a fórmula da personagem de Defoe, na narrativa de cada detalhe da organização da vida na ilha. A história familiar foi tornada livro vários anos depois, quando um destes meninos, Johann Rudolf Wyss, já homem, concluiu e editou o manuscrito inacabado do pai.[9] Dali em diante, vários tradutores foram ampliando e adaptando essa história para diversos públicos, incluindo uma versão cinematográfica dos estúdios Disney.[10]

Esta história acabou sendo a soma de todas as suas versões, por isso convém tratá-la como um mito que se recria, adapta e transforma mantendo um núcleo comum, um cerne, uma essência que o torna reconhecível. A história da família suíça que naufraga em uma ilha tropical e de como eles se organizam para sobreviver, possui pouca ou nenhuma relevância em função de seu estilo literário, ao contrário da obra de Defoe, que lança a pedra fundamental de uma tendência ficcional. Considerado literatura infanto-juvenil, o texto é fraco, mesmo porque entre tantas versões ele quase se perde. Importante mesmo é a fórmula que inventa: a colocação de um grupo familiar restrito, composto apenas pelos pais e filhos, na condição de náufragos solitários, a vitória dessa família isolada do mundo sobre os revezes da natureza, ou seja, agora a família é a personagem principal. Se a partir da obra de Defoe podíamos pensar na metáfora de que todo homem é uma ilha, a partir do relato de Johann Wyss consideramos que toda família também o é.

Não se trata de um isolamento possível, mas sim fantasiado, como parte de um voto de autonomia, tão caro à sociedade que se desenvolveu a partir dos tempos modernos. Essa fantasia só tornou-se possível à medida que se rompeu com a univocidade com que a

tradição fazia o homem: dificilmente, em tempos antigos ou medievais, alguém buscaria um destino que rompesse com seus antepassados ou transcendesse sua cultura de origem.

O ideal do *self made man*, que acredita ter vencido sozinho, apesar de suas origens, como se fosse possível partir de lugar nenhum, é uma marca do individualismo triunfante. Não há como negar: ilhar-se é impossível, todos temos ponto de origem, assim como nosso destino é ligado ao de todos. Porém, prezamos acima de tudo a fantasia de pensar-nos isolados, senhores de nossas escolhas, independentes de um meio que poderíamos domesticar para nosso uso, embora nos seja hostil.

O livro do filho do pastor Wyss é também um libelo pedagógico (em seus ideais, comparável a *Emile*, de 1762, de Rousseau), é o relato ficcional de uma experiência de formação. O naufrágio retira as crianças do contexto social e as coloca em contato com a natureza e as exigências de lidar com os desafios práticos de uma vida mais rudimentar. Orientadas pela figura de um pai-tutor compreensivo e culto, elas poderão desenvolver suas capacidades naturais, longe das deformações da sociedade e suas dubiedades morais. O isolamento da família, assim como a forte presença das reflexões teológico-pedagógicas do pai, oportunizam o diálogo entre o pupilo que desabrocha e a figura paterna que o auxilia a elaborar experiências, transformando-as em lições.

A experiência da paternidade é uma gestão cada vez mais socialmente controlada: partindo do poder quase absoluto que já teve, onde a autoridade paterna podia equivaler à lei em diversas situações, encaminhamo-nos para a realidade contemporânea, na qual não somente o pai precisa de reconhecimento legal para sê-lo, como ainda é vigiado pelo estado, pelos profissionais de saúde e educação, assim como criticado pelas mulheres. Nesse contexto, o sonho do pastor Wyss, de um pai livre dessa pressão social para incumbir-se da condução dos filhos, não soa estranho. Embora datado do início do século XIX, trata-se de um pai contemporâneo, pois se ocupa pessoalmente da educação dos filhos, enquanto retém a liberdade do pai do passado, já que a vigilância externa fica suprimida pelo isolamento dos náufragos. Essa é outra característica que serve de estímulo a essa fantasia de família insular: a volta da autonomia dos pais, hoje tão criticados e vigiados por todos.

Do livro original, com suas enfadonhas lições de otimismo protestante, como resultado de um lento e contínuo processo de transformação, os tradutores foram inclinando a história para um relato mais pragmático de aventuras, nas quais a ênfase acabou colocada no contraponto entre a adversidade do meio e a eficiência do grupo familiar para enfrentá-las. O enfoque original na força da fé e nos ensinamentos paternos foi dando lugar a outra aposta: na família enquanto grupo de referência e abrigo, equipe vencedora no combate contra a natureza selvagem. Versões posteriores incluíram até homens maus, como os piratas, cuja presença ameaçadora servia para realçar a integridade moral dos Stark (que era o nome de família dos Robinson Suíços).

A liberdade tomada por múltiplos tradutores, adaptadores e diretores de cinema para transformar essa história ao seu bel prazer é surpreendente. É isso o que empresta a essa trama a característica de fantasia compartilhada, espécie de mito contemporâneo, flexível para ser reescrito de diversas formas. Cabe-nos detectar qual é o núcleo comum, a parte dessa trama que, a partir do relato do pastor Wyss, vai dando lugar às variações posteriores.

A família Stark é levada a emigrar para a Nova Zelândia, fugindo de complicações político-econômicas da Europa pós-Revolução Francesa, ou conforme a versão para os Estados Unidos, em busca de uma herança. Ela é composta por Joe Stark, um pacato cidadão de Berna, sua esposa Elisabeth,[11] uma mulher fabril e inteligente, e quatro filhos homens, meninos de boa índole, criativos, travessos, mas dóceis. Pouco ficamos sabendo sobre a vida que levavam na Suíça, dos outros passageiros ou tripulantes do barco naufragado, o foco é apenas na fé e na harmonia familiar. O resto do mundo sucumbe da mesma forma como a grande tempestade liquidou com os outros viajantes do navio.

Não acompanhamos maiores conflitos nem questionamentos dos membros da família Stark sobre a eminente transposição ao novo mundo, a respeito do qual deveriam certamente nutrir fantasias, ou mesmo saudades da Suíça perdida. Talvez algum comentário, uma breve inquietação, à qual logo se acrescenta imediatamente um rápido consolo e um momento de confraternização familiar agradável. Mais ainda, o convívio com uma ilha tropical, cuja natureza exuberante é capaz de impactar qualquer um, é rapidamente assimilado pela família. Surpreendentemente eles parecem saber identificar os alimentos e animais. Tudo o que encontram é facilmente classificado em comestível, cultivável ou utilizável para construir. Os animais são para caça, de criação ou domesticados. A família relaciona-se com a natureza de forma pragmática.

Os meninos, cheios de saúde e energia, até cometem algumas irreverências, preocupando pais e irmãos quando ousam partir em uma excursão arriscada e não previamente autorizada, mas a família jamais os repreende, pelo contrário, suas ousadias sempre redundam em algum tipo de descoberta que enriquece o grupo. É uma família tão boa que teria tudo para matar o leitor de tédio.

É intrigante como um relato construído a partir de personagens tão planos pode tornar-se um clássico. Mas o tédio não acontece e o livro seguiu fazendo carreira através da infância e puberdade de inúmeras gerações, sua história incorporou-se ao acervo comum das referências culturais. Esse sucesso decorre do acerto da fantasia, que apresenta sob forma de ficção todas as qualidades desse ideal, que se inaugura e consagra ao longo do século XIX: o "casamento de companheirismo" fundador de uma família que funciona como uma "fortaleza emocional".[12]

É importante lembrar que algumas coisas que parecem óbvias para nosso tempo eram impensáveis em épocas não tão remotas. Por exemplo, supor que o casal possa ter uma relação fraterna e que a formação moral dos novos cristãos esteja aos cuidados de uma dupla de leigos, um dos quais é uma mulher. Mais difícil ainda é conceber que essa esposa seja instruída e conselheira nos assuntos mundanos que preocupam seu marido. Seria inacreditável que ele admitisse publicamente essa influência feminina e ainda que encontre na família apoio emocional em momentos de fraqueza, que eles sejam do conhecimento da esposa e filhos, chegando ao ponto de supor que haja amor e até desejo em relação à mulher oficial, mãe dos herdeiros. Em termos de vida doméstica essas novidades não possuem nem 200 anos.

Essa forma de organização familiar caracteriza-se pela educação das crianças por uma

mãe instruída, capaz de prepará-las para representar a família em um mundo cada vez mais competitivo. A esposa do século XIX já se beneficia com a incorporação das conquistas das primeiras feministas, mesmo que nunca tivesse ouvido falar das ideias delas, ou até discordasse radicalmente. A posição das mulheres se valorizou graças aos debates e reivindicações de igualdade, liberdade e fraternidade da Revolução Francesa aplicados também à desigualdade entre os sexos, conduzidos por visionárias como Olympe de Gouges[13] e Mary Wollstonecraft.[14]

A luta feminista foi absorvida pela instituição familiar, ao invés de ajudar as mulheres a romper com ela, como se supunha que poderia ocorrer. Dentro do casamento, elas passaram a ter uma importância social maior, que se encontra muito bem retratada na dinâmica da família Stark. A voz de Elisabeth é sempre um exemplo de sabedoria e ponderação, é também dela que partem muitas das boas ideias que solucionarão os problemas do grupo, assim como exigências em termos de segurança e higiene, cuja importância sempre é confirmada. Como diria a historiadora Michelle Perrot, o feminismo age por uma sucessão de ondas, de tal forma que há os momentos de ruptura, cujas novidades, na sequência, são incorporadas na vida das pessoas comuns.

Freud, conflitos no lugar da ilusão

A família retratada por Wyss também ilustra o isolamento do núcleo composto apenas por pais e filhos, cada vez mais distanciado de avós, tios e primos. É a vitória do modelo de família nuclear sobre o da família extensiva. A psicanálise, inventada no final do século vivido pelos náufragos de Wyss, já toma como estabelecida a ideia de uma família centrada no cotidiano íntimo e cálido de pais e filhos convivendo como célula individualizada do contexto social.

Mas nem tudo é harmonia como quer Wyss; dentro desse caldo de cultura Freud constatou que germinavam as tramas amorosas, as neuroses e complexos que faziam sofrer seus participantes. Convém lembrar quão recente era esse núcleo diagnosticado por ele, quão rapidamente a harmonia proclamada pelos náufragos suíços revelou-se uma complicada rede de encontros e desentendimentos amorosos.

Pelo jeito, a família nuclear já nasceu complexa, talvez por isso a história de Wyss tenha feito tanto e duradouro sucesso, por propor uma família onde os vínculos amorosos e as identificações necessárias para crescer fluíam sem obstruções, problemas, ruídos ou sofrimentos. Afinal, cada nova família constituída baseia-se na esperança de que tudo vai dar certo, de que está se fundando um grupo capaz de enfrentar os piores contratempos, capaz de sobreviver por seus próprios meios, mesmo quando abandonado, esquecido e ameaçado pelo mundo externo. Esse grupo autossustentável, cujos membros só nutririam boa vontade uns com os outros, é o ideal de família de cada um de nós, é a intenção de cada casal que encomenda seu primeiro rebento, é o sonho de cada filho que se queixa dos seus pais, e destes quando criticam seus filhos.

Toda família gostaria de ser como os Stark, embora, na prática, pouco nos aproximamos disso. Essa foi a dolorosa descoberta da psicanálise quando encontrou no destino de Édipo, da tragédia escrita por Sófocles, uma boa metáfora para a família nuclear.[15] A tragédia grega

não reflete a vida real de família alguma, porém revela, como em um raio-X, o esqueleto das ligações amorosas e perigosas, que são tão inadmissíveis quanto fundamentais, principalmente os desejos incestuosos e letais que circulam entre pais e filhos.

Através de Édipo e Jocasta, nessa descrição psicanalítica de uma família literária cujo destino era a catástrofe, Freud realiza a antítese de Wyss, ao descrever o naufrágio dos vínculos. Após a psicanálise, passamos a ver a família de forma menos pueril: refletida também no aspecto insuportável do convívio, nos desejos proibidos e inadmissíveis que ele suscita, no necessário rompimento entre as gerações e nas previsíveis mágoas remanescentes da relação entre pais, filhos e irmãos. Crescer passa, a partir de então, a ser compreendido como parte da elaboração de uma complexa relação amorosa e uma ruidosa separação. Porém, mesmo que pareça complicado demais crescer, procriar e viver, ainda enfrentar os conflitos é a melhor solução. Evitá-los, permanecer "na ilha", atrelado aos vínculos originais, tentando manter um idílio primitivo que na prática é ilusório, equivale a sofrer dolorosas consequências: sintomas neuróticos que encenam conflitos que tentamos manter afastados da consciência nos pregam peças, assim como as inibições para amar e trabalhar nos acometem; e isso nas melhores saídas, pois para os filhos que nunca crescem, que não constituem alguma autonomia psíquica e/ou física, a vida pode ser bem hostil e impossível de ser enfrentada.

O relato das aventuras da família Stark tornou-se uma espécie de mito, que sintetiza a ilusão de uma família autossuficiente, encerrada sobre si mesma, isenta de conflitos, na qual os filhos jamais se afastam e ninguém nem nada chega para resgatá-los da prisão familiar. Assim é a família fantasiada pelos casais durante a gestação e relativamente preservada pelos pais de bebês ou de crianças muito pequenas. Nos primórdios da experiência parental, eles sabem ser o centro do mundo de seus bebês, fonte de todo o bem estar, causa de todos os problemas e até protagonistas dos conflitos que possam surgir.

De certa forma, ao colocar o amor incestuoso entre pais e filhos no coração dos complexos que expressam o conteúdo inconsciente, Freud realiza, nem que seja negativamente, esse sentimento dos pais de ser o centro, influência indelével, na vida dos filhos. Diz o ditado popular: "falem mal de mim, mas falem", ressaltando essa necessidade de estar no centro das atenções a qualquer custo. O mesmo ocorre com os pais, quer seja como tutores geniais, guias espirituais ou dedicados cuidadores, quer seja como opressivos, descuidados ou incapazes de compreender os filhos, esperam que, por bem ou por mal, sejam centrais na vida dos filhos.

Versões contemporâneas dos Robinsons Suíços já incluem a partida de alguns dos filhos, um pouco mais crescidos, assim como a formação de um casal entre o filho mais velho com uma jovem náufraga órfã, providencialmente encontrada em uma excursão pela ilha. A versão da tradutora suíça Isabelle de Montolieu para o francês praticamente reescreveu a obra. Ela inclui a necessidade de sucessão de gerações até entre os animais, pois os dois cães encontrados no barco originalmente eram machos, como os filhos dos Stark, e a partir dessa versão tornam-se um casal e têm filhotes. Dessa forma, essa história adapta-se enquanto fantasia coletiva, introduzindo algumas amenizações no confinamento dos Robinsons Suíços. Mesmo refletindo a situação das famílias de crianças pequenas que

inicialmente crescem restritas aos cuidados e referências dos pais, foi necessária para os leitores a garantia de que se tratava de uma família e não de um labirinto sem saída.

O pequeno reino da família nuclear

Chegada à ilha, a família Stark adaptou-se ao ambiente e transformou-o para seu uso, utilizando para isso todos os conhecimentos e instrumentos que traziam e puderam salvar dos destroços do navio. Foram por isso gratos a Deus, a quem atribuíam a dádiva da salvação, e à instrução que tiveram, que lhes permitia construir casas, pontes, barcos, armadilhas, reconhecer animais e plantas, saber criá-los e prepará-los como alimento. Eles traziam toda a bagagem que o velho mundo podia lhes dar: a fé, a ética e a formação, assim como alguns de seus objetos, mas utilizaram tudo isso para fundar um novo mundo, desbravaram e ocuparam a ilha, construíram sua cidade particular como os colonos que fundaram a América, mas, diferente deles, ao invés de fundar uma nação, usufruíam da supressão de qualquer vínculo social. Como Crusoe, mais do que esperar dos outros humanos a salvação, estes representavam o perigo que materializou-se sob a forma dos piratas. Em algumas traduções-versões dessa história, o destino do navio naufragado que havia sido imaginado originalmente por Wyss como sendo a Austrália, tornou-se os Estados Unidos. Em ambos os casos, tratava-se de colônias, mas a América do Norte foi sonhada e fundada, mais do as outras, como um novo mundo.

A ideia dos pioneiros, fundadores de um novo mundo, é um modo de vida que funciona de forma absolutamente inversa à da sociedade europeia pré-iluminista, organizada através de sucessões hereditárias, com suas hierarquias rígidas e castas medievais. Nascer em uma posição era praticamente um destino, morrer-se-ia nela. Após a era das revoluções (a Industrial e a Francesa), cada ser humano pode tentar constituir sua fortuna, seu pensamento, seu modo de vida, enfim, seu próprio reino particular. A reprodução, antigamente destinada a manter, preservar, dar continuidade a uma tradição, um patrimônio, passa a dar origem a um voto de refundação. Cada nova família carrega em si o sonho de fundar algo novo, sua pequena dinastia, nem que ela dure apenas uma geração, até que o sonho de cada um de seus filhos a suplante. A ilha da família Stark engloba o reino de uma só família.

Hoje ainda nos debatemos com a fantasia em que cada núcleo familiar pode e deve constituir-se em um pequeno reino de curta duração. As histórias folclóricas de reis e rainhas, que refletiam uma nobreza que ainda existia nos tempos em que elas se transmitiam por relato oral, passaram a ser dedicadas às crianças e deram lugar a uma identificação imediata destas com os príncipes e princesas, dos pais com os monarcas e de sua casa com o castelo real.

Tal expectativa de constituir um reino autônomo e de ocupar posição tão poderosa e elevada só serve para frustrar os pais, que no máximo possuem alguns aspectos da sua personalidade ou feitos da sua vida que são apreciados pelos filhos, graças aos quais ocupam um lugar de identificação para eles. Frustração também para estes últimos, que jamais herdam grande coisa, fora cálidas lembranças de infância e algumas lições de vida, quando muito. Nada que se pareça a um reino ou um título de nobreza.

A fantasia chamada por Freud de *Romance familiar do neurótico*[16] lida justamente com

essa distância entre o tanto que se espera e o pouco que se consegue na relação entre pais e filhos. Nela, temos um devaneio no qual imaginamos que na verdade somos filhos adotivos daqueles que sempre consideramos como nossos pais. Para nosso grande alívio, fantasiamos que descobrimos que na verdade seríamos herdeiros de gente de melhor estirpe, que apareceria para nos resgatar do contexto medíocre que a vida nos reservou. Para não dizer que essa é uma fantasia fora de moda, é justamente a base do milionário sucesso de *Harry Potter*,[17] o qual no fim de uma infância miserável descobre ser famoso, pertencente a uma importante linhagem de bruxos, rico e pode distanciar-se da vida simplória dos parentes entre os quais cresceu.

Hoje, a prática mais disseminada das adoções, principalmente as internacionais, nas quais famílias de lugares mais prósperos resgatam crianças dos diversos infernos que a humanidade mantém sobre a terra, provavelmente está transformando essa fantasia. Se Freud reescrevesse seu texto e atualizasse essa fantasia, possivelmente a família idealizada viria sob a forma do desejo de que alguma celebridade tivesse retirado do ostracismo o filho queixoso da família que lhe tocou. Nossa nobreza agora é outra, formada por ídolos *pop*, mas, independente dessa mudança aparente, as famílias continuam parecendo pequenas para abrigar os sonhos de grandeza e sucesso dos indivíduos contemporâneos.

Patriarca diplomático

Nossa família ideal é liderada por um pai não mais despótico, agora ele é um diplomata. Esse pai ideal entra no século XXI como um companheiro exemplar, cujos atributos devem incluir paciência, sensibilidade, senso de justiça, enfim, quase um monge, tão perfeito e equilibrado que não parece humano. Ele mostra-se capaz de administrar a tendência à super-proteção materna, compreende que seus rebentos são frágeis e precisam sentir-se seguros, mas ajuda a mulher a ter força para empurrá-los para fora do ninho quando precisam aprender a voar. Ele também se angustia, como a mãe, mas transmite segurança, impõe limites, é o mediador entre o colo materno e o mundo externo.

Esse pai confia pouco na força dos seus próprios ensinamentos, já que os recebeu de sua família de origem, e sabe que foram insuficientes. Frente a um mundo que vive mudanças vertiginosas na tecnologia e nos costumes, ele acredita que os parâmetros, conhecimentos e experiências de uma geração não servem tão bem assim para a seguinte. Por isso não raro sente-se incapaz para a paternidade, assim como sente medo pela incapacidade dos filhos de se sobrepor aos riscos da vida e não sabe muito bem como ajudá-los a crescer.

Essas incertezas são superadas através de uma renovada confiança nos vínculos, na riqueza das crianças, sempre consideradas inteligentíssimas pelos seus pais. Graças a esses incríveis dons que atribuem aos filhos, aliado à pouca estima das capacidades e pensamento dos pais, conclui-se que caberia aos adultos mais pastorear do que inculcar ou reprimir, como acreditava-se anteriormente. O pai não dá mais sermões, ele explica, quase suplica que levem em conta suas opiniões. Quanto menos seguras para criar seus filhos as famílias se sentem, mais elas apostam na própria criança, na sua suposta boa natureza e em intenções e projetos pedagógicos que possam administrar esses potenciais. A educação familiar vai tornando-se cada vez mais nivelada e socrática.

De certa forma, esse era o ideal já apontado pelos Robinsons Suíços, por isso eles representaram uma fantasia que acompanhou as crianças e jovens dos séculos seguintes. Por mais que a história seja pueril na forma, ela acertou no conteúdo: o retrato dessa nova família era adequado. Os casais que tentam formar suas famílias tendem a essa fórmula, pois, o mundo lá fora, seja uma sociedade capitalista competitiva ou uma ilha tropical, é visto como um meio hostil a ser conquistado e dominado pelo grupo, para tanto, nada como uma boa equipe familiar.

Readmitidos no paraíso

Adão e Eva, os pais primordiais, foram banidos do paraíso quando expressaram seu descontentamento com os horizontes oferecidos pelo senhor. A família Stark faz o movimento contrário, do grande mundo passam ao reduzido e solitário espaço de uma ilha desabitada. Ao invés de voltar-se para a possibilidade do resgate, de tentar construir algum meio que os transportasse de volta à civilização da qual se perderam, eles investem toda sua energia na construção de espaços para a adaptação mútua entre a família e o ambiente.

Entre todas essas versões, permanece comum e sempre presente a resignação religiosa e bem-humorada dos membros da família, que jamais se revoltam contra o destino, quando sonham é com coisas que a ilha oferece, como uma casa na árvore, pérolas ou aventuras no local. As saudades do mundo perdido praticamente não lhes assombram a alma, apenas como temores a serem reconfortados com fé e aconchego familiar. Parece que Adão e Eva se acomodaram no paraíso e que o inferno ficou para trás.

Quando constataram que o naufrágio era inevitável, os marinheiros conclamaram a tripulação e passageiros aos botes, gritando “estamos perdidos”. Os membros da família Robinson estavam de fato perdidos do resto, em parte pelas ondas que jogavam o pai, que saíra para verificar o que se passava, de um lado para o outro, em parte porque os outros estavam isolados na cabine rezando. Perdidos da própria tripulação, mas encontrados entre si, em família, os Stark tornaram-se os náufragos escolhidos pelo Senhor para sobreviver. Ao contrário do resto das pessoas do navio que embarcaram nos botes e foram engolidas pela tempestade, eles encontraram a paz daquele que reza e espera a salvação.

Eles acreditaram que Deus ouviu suas preces, tal qual o fez ao escolher Noé. Só que na história bíblica, Noé foi designado para uma refundação, uma purificação dos homens cuja má índole tornou necessária uma seleção divina. No caso de Noé é também uma família, núcleo fundador do novo rebanho do Senhor. Os outros sucumbem nas águas, mas a família escolhida se salva e recomeça o trabalho de domesticação da natureza. Já os Stark salvam-se, mas sua missão não transcende os horizontes da própria família, ilhada em seus objetivos particulares de sobrevivência. Enquanto Noé e os seus significam um princípio, uma confiança retirada da mão dos homens corruptos e recolocada em uma família de justos, na nossa história não há transcendências nem utopias: os objetivos são pessoais, restritos ao usufruto grupal.

Em relação aos recursos naturais da ilha tropical, os Robinson não cessam de se surpreender e de festejar cada descoberta de um novo animal ou alimento, dos quais se servem com a tranquilidade dos protegidos do Senhor. A família enfim torna-se obediente,

satisfeita com os recursos da ilha, nomeando criaturas e lugares do dadivoso paraíso insular. Por isso, quando o resgate por fim chega, somente querem partir alguns dos filhos mais velhos, pois os pais e as crianças não concebem lugar melhor do que esse. Por serem todos crentes, construtivos e essencialmente bons, os Robinson Suíços possuíam um forte aliado no céu. Mesmo que a ilha apresentasse alguns desafios e hostilidades, nenhum deles morre ou se machuca, há somente alguns sustos e o alívio posterior.

A autoria proveniente de um pastor protestante, [18] assim como a época revoltosa do mundo em que foi concebida, tornam essa história boa representante do reflexo na vida privada das novas liberdades conquistadas na vida pública. As turbulências políticas demoveram qualquer certeza de que o ponto de origem de alguém selasse seu destino, pois quem nasceu para soberano havia sido decapitado por aqueles cuja função seria servi-lo eternamente, valendo o contrário, quando um imperador podia fazer-se do nada. Nesse mesmo espírito de abalo das estruturas, ocorreu que a fé, face às dissidências luteranas que corroeram o império católico, mudou-se das catedrais para os ritos despojados, ficando Deus ao alcance dos homens comuns e as virtudes do trabalho acabaram ocupando o lugar no altar que outrora era dos bem-nascidos.

A partir da era das revoluções, o poder passou a resultar de uma complicada conjuntura política e econômica, diferente das disputas e alianças entre nobres, assim como o lugar no céu já não estava tão fácil de comprar com oferendas econômicas ou de favores aos sacerdotes de plantão. A fé, pós-protestantismo, passa a ser o resultado de um acordo pessoal, que ocorre na consciência de cada um, entre seus desejos, atos e crenças; a vida eterna, portanto, é o fruto dessa negociação.

O próprio livro de Defoe, escrito no início da revolução industrial, situa-se no sentido contrário das relações de produção que ali nasciam e se consagrariam nos séculos seguintes. A vida atarefada e o ambiente estruturado no qual Robinson Crusoe planta, caça, estoca e organiza o fruto de seus esforços é o oposto do trabalho alienado e fragmentado da linha de produção industrial. Crusoe se regozija com todas as fases da produção de seus bens e alimentos, possui os instrumentos, as terras e armazena os produtos resultantes desse sistema que ele controla em todas suas etapas.

O mundo de Crusoe na ilha reflete uma realidade econômica idealizada, justamente porque está em extinção. Como sempre que algo se torna uma história a ser contada é porque já é passado, ou ainda é futuro, pois as fantasias ilustram melhor os sonhos do que a realidade. Mesmo quando somos realistas em nossos relatos, não é a realidade que retratamos na ficção, não é a veracidade dos fatos, mas sim a de nossos desejos, principalmente os que nos são mais inadmissíveis e incompreendidos, que aparecerá retratada. Fantasiar é uma forma de pensar o que ainda não se compreendeu.

Embora seja um escrito aparentemente pouco fantasioso em seu estilo, quase um relatório minucioso da rotina de sobrevivência do náufrago, é sobre uma relação já perdida com o produto de seu trabalho que Defoe escreve, o universo de Crusoe é pura fantasia, um sonho literário. O mesmo se aplica à família, que antes dos ideais iluministas que trocaram tudo de lugar, tendia a viver restrita a um espaço geográfico, fabricando os produtos para

atender suas necessidades, unida em torno de um destino comum, por mais miserável que ele fosse. Nesse sentido, a história dos Robinson Suíços, embora tão antiga, é também nostálgica.

O pastor Wyss encabeça um núcleo que bem serve às famílias contemporâneas, representando as fantasias compensatórias à dissolução e ao desencontro que o regime de trabalho exigente e a pressa em que se vive lhes impõem. Uma família é hoje um grupo mantido unido também através da exaltação do ideal familiar, da idealização dessa missão e da resistência à realidade que já era tão mutante no século XIX. Desde então, cada família que se cria e mantém, o faz em contraposição à realidade externa, que separa seus membros, os afasta do convívio comum, os leva a trabalhar em processos alienantes. Uma criança hoje não somente passa o dia longe de seus pais, como também tampouco saberia dizer exatamente onde eles estão, nem o que estão fazendo.

Quanto mais nossa vida real for distante da ilha onde a família vive e produz unida, mais essa história sobrevive como um conto de fadas: "era uma vez" um grupo familiar onde todos viviam sempre juntos, em harmonia entre si e com a natureza em seu redor. Os Robinson Suíços vencem as adversidades do naufrágio, provando a suficiência do grupo familiar, assim como a necessidade, agora subjetiva, de afastamento de influências e tentações que fizessem qualquer um de seus membros diferenciarem-se do resto, que o levassem a sonhar além dos paradigmas conhecidos pelos progenitores. Quanto mais frágil é a realidade da família, mais exigiremos do mito, quanto mais pobre a realidade, mais a fantasia será convocada e necessariamente será suntuosa.

Ilhados no cosmos_*Perdidos no espaço*

Em 1965 é a vez de outra família Robinson naufragar. Desta vez trata-se de uma série de televisão e a família é de norte-americanos que estão *Perdidos no Espaço* (*Lost in Space*, de Irwin Allen, chegou a ter 83 episódios). Trata-se de uma missão americana de colonização de um planeta na constelação de Alfa Centauro, ambientada em um futuro que naquela época parecia longínquo: 1997. Conforme a projeção dos anos de 60, não havia muitas dúvidas de que no final do século XX vestiríamos malhas prateadas e habitaríamos casas servidas por robôs, em um ambiente que agradaria aos *Jetsons*.[19] Além disso, dominaríamos as viagens espaciais tripuladas, e com isso resolveríamos nosso problema de superpopulação colonizando o universo.

O casal John e Maureen Robinson parte nessa jornada, acompanhado das filhas Judy, Penny e do caçula Will, menino de uns 10 anos, cuja curiosidade e travessuras propiciam as tramas de muitos episódios. Com eles viaja também um piloto, Don West, rapaz charmoso, destinado a namorar a loirinha Judy. Mas a fonte de toda a confusão, que transforma uma missão de colonização em um naufrágio, repousa em uma personagem nada familiar: um espião, provavelmente russo...

O culpado era Zachary Smith, ou Doutor Smith, como ficou conhecido, protagonizado por Jonathan Harris. Esse vilão saído da guerra fria embarca sorrateiramente com o objetivo de sabotar a missão, reprogramando o robô para destruir a nave, saindo antes da partida.

Tudo dá errado: o robô entra em pane e a decolagem acaba ocorrendo com Smith a bordo. Todos esses contratempos provocam o descontrole da nave, que sai da rota prevista e passa a navegar à deriva no espaço sideral.

Na maior parte dos episódios eles encontram-se ilhados em um ou outro planeta, todos inóspitos, envolvidos na tarefa de reparar a nave e sobreviver. Ou ainda navegam perdidos no espaço, na tentativa de voltar à missão original. Não há dúvidas neste seriado quanto à existência de vida lá fora: o espaço sideral possui inúmeros habitantes bizarros, a maior parte deles humanoides, dotados de poderes, tecnologias e índoles quase sempre malignas. Na melhor das hipóteses, o extraterrestre será apenas estranho e a confusão se gerará a partir de um mal-entendido, mas neste e em outros casos, não há dúvida das constantes más intenções do Dr. Smith.

A ilha da família suíça era abençoada por Deus, mas após duas guerras mundiais, bombas nucleares e milhões de mortos que incluem os horrores do holocausto, já não é mais possível tanto otimismo. O universo onde navegam os Robinson americanos é perigoso, quando lhes fornece provisões é a contragosto, e os encontros com outras criaturas raramente são amistosos. Por outro lado, apesar do ambiente externo hostil, seria impensável nessa trama que os problemas tivessem origem endógena. A família para esses astronautas é sinônimo de abrigo, o encrenqueiro é um estrangeiro, pois o elemento que rompe a harmonia deve vir de fora.

A nave, que poderia ser sua ilha segura, vive estragando e descontrolando-se, é um frágil barquinho à mercê em um mar furioso. Mas esses são riscos com os quais os tripulantes a bordo estão prontos para lidar. Já as sabotagens provenientes das armações do Dr. Smith, sempre tramando contra seus companheiros de viagem em troca de tesouros, ou da promessa de transporte de volta à terra, envolvem perigos maiores, situações que ameaçam a integridade de todos e da nave. Seu companheiro de confusões, que escapa ao controle dos adultos, é o menino Will e em segundo plano sua irmã Penny. Juntos, o espião sabotador e o menino curioso e aventureiro fragilizam a segurança da família.

Os filhos dos Robinsons Suíços também davam suas escapadas, excursionavam por lugares proibidos, passavam a noite fora, causavam preocupação a seus pais. Jovens e crianças são assim mesmo: cheios de iniciativas e inconscientes dos riscos que correm. Porém, na história dos náufragos do século XIX, a força da figura paterna e da onipresença divina era tão grande, que as travessuras dos garotos somente acarretavam preocupação, no máximo uma noite maldormida, e eram em geral coroadas por alguma novidade que beneficiava a família. Por mais ameaçadora que fosse a situação, o leitor sente-se partilhando com o pastor que escreveu a obra a confiança na proteção divina. Todos os contratempos naquela história, mesmo os originários do indomável espírito aventureiro dos jovens, acabavam somando para a família em bens, conhecimento do lugar ou experiência. Na ilha dos náufragos suíços, tudo termina em um belo jantar, onde a Sra. Stark preparava pratos exóticos com as iguarias da ilha.

O mesmo ocorre com Will e Penny. A menina é uma personagem mais apagada, cujas travessuras são provocadas principalmente devido à compaixão e sensibilidade femininas, aliadas à sua ingenuidade. Vê-se bem que na década de 1960 as meninas não tinham um

lobby tão forte. Hoje seria impensável que não houvesse uma aventureira menina, tão ou mais ousada e inteligente que seu irmão. As travessuras de Will são perigosas, mas como as dos rapazes suíços, não poucas vezes resultam em descobertas importantes para o grupo. O que surpreende em ambas as famílias é sua capacidade de neutralizar qualquer fonte de conflito: tudo é compreensível, não há lugar para mágoas nem desconfianças, jamais pensam mal uns dos outros. Às vezes até parece que a subjetividade do robô seria mais sofisticada que a dos humanos.

Para nossa sorte, a família possui um inimigo a bordo: Dr. Smith, o espião astuto, mas trapalhão, um peso morto, que não partilha da faina diária de manutenção da nave, da subsistência e busca de rumo. Enquanto a família e o major viviam de forma parecida com os suíços na ilha, trabalhando e inventando soluções e melhorias para o grupo, Dr. Smith é um preguiçoso, um inútil, egoísta e desleal.

Esse tipo de inimigo é consonante com o clima paranoico, próprio da guerra fria, no qual a prosperidade americana pós-guerra se desenvolveu. A família suíça se fecha em uma experiência de autossuficiência do grupo, que unido na sua fé compartilhada, em um ambiente fabril e de mútua colaboração poderia vencer a natureza indomada. Por sua vez, os Robinsons americanos se deixam envolver pela fantasia de pertencer a um grupo ideal, em oposição a um inimigo externo bem delineado que para seu país eram os comunistas. Dificilmente um sistema de crenças mantém-se sem situar um opositor bem visível. Neste caso, trata-se de um contraponto ao *american way of life*, cujo oponente encarnado por uma personagem tão detestável como Dr. Smith, certamente tornaria a visão de mundo dos náufragos americanos muito mais atraente. O problema do homem, a origem do naufrágio, são agora os "homens maus" do outro lado da cortina de ferro, os que pensam um mundo diferente. À natureza não cabe mais o papel nem de vilã, nem de provedora.

Os americanos perdidos no espaço constituíram o canto do cisne da harmonia familiar, os últimos Robinson. Depois deles houve outras tentativas, outros enredos envolvendo famílias tentaram mostrar a força do seu vínculo, porém já abrigavam dentro de si o conflito de gerações.

As crianças dos anos de 1960, contemporâneas à série, viviam rodeadas de recém-criadas geringonças automáticas que facilitavam a vida cotidiana. Os carros espaçosos e coloridos consumiam litros de petróleo no ir e vir das famílias que prosperavam. A oferta de todo tipo de máquinas domésticas para cozinhar, triturar, encerar, lavar, limpar ou cortar grama, tornava o consumo a grande meta da vida cotidiana. A televisão, cada vez com mais canais, foi se constituindo em um membro da família, se não o mais importante, certamente o mais "ouvido". Com a prosperidade industrial conquistada após a segunda guerra, descobertas científicas transformaram-se maciçamente em recursos tecnológicos voltados para o bem-estar dos mais favorecidos. Esse fascínio tecnológico encontra-se sintetizado na figura do robô, cuja presença protagonizava todos os episódios, opinando e derramando sabedoria "científica" como a televisão faz até hoje.

O filho e o traidor

A partir da segunda metade do século passado, as famílias sentiam-se inseguras para

preparar seus filhos para um mundo que as fascinava e assustava. O mundo evolui demasiado rápido, os adultos "sucateiam" com a mesma velocidade das máquinas, cada geração torna-se rapidamente um modelo superado, inferior aos novos lançamentos, dotados de novos recursos: as crianças e os adolescentes. O menino Will é travesso, mas também é excepcionalmente inteligente e frequentemente pensa soluções criativas que salvam o grupo. Era com ele que os telespectadores se identificavam. As outras personagens parecem figurantes perto da riqueza da dupla de encrenqueiros, Will e Smith, que anima o programa.

O Doutor Smith é mais complexo do que a simples figura do traidor, pois ele é companheiro constante do menino, o único que realmente sabe onde ele está e no que está metido. Em geral, ambos são designados para cuidar da mesma tarefa ou mesmo vigiar um ao outro. Há inclusive episódios nos quais Smith revela uma particular sensibilidade para os anseios do menino: ele é o único que percebe quando Will passa por uma crise pré-adolescente e que dialoga com seus questionamentos. Seria difícil compreender semelhante modulação em um seriado de personagens tão simplórias, como bem cabe ao papel de mais uma estereotipada família de náufragos fabris e otimistas.

Provavelmente, Will e Smith são personagens mais próximas entre si e mais identificados um com o outro do que parece. Em termos de convívio, é fato que o menino passa mais tempo com o ardiloso trapaceiro do que com seus simpáticos familiares. O espião mais se assemelha a um avô meio maligno: ele é de fato mais velho, queixa-se de dores nas costas e cansa-se rapidamente. Por essa condição de velho, além de preguiçoso, não se ocupa da faina diária da família e fica disponível para a criança curiosa, que não se resigna a ficar encerrada dentro do acampamento familiar. Nas suas aventuras enfrenta perigos dos quais sua família não fica nem sabendo, ou só descobre quando a confusão já é grande.

O que faz do Dr. Smith um potencial companheiro de aventuras para Will é justamente sua posição externa e avessa à família. Ele é um velho, por isso pode ser ridículo e fraco, a personagem bufão colocada como oposto aos adultos mocinhos. Porém, por ser um traidor, torna-se uma figura ativa e encontra energias para buscar no mundo lá fora formas de satisfazer suas ambições de enriquecer e voltar à terra. Cheia de possibilidades, a figura de Smith mistura-se bem com a "traição" que o jovem precisa cometer para desejar além dos horizontes do quintal familiar.

Enquanto todos os adultos responsáveis estão envolvidos com as coisas necessárias da sobrevivência, Will, por ser criança, Penny, por ser uma jovem sensível, e Smith, por ser traidor, ocupam-se de desbravar os planetas em que sua nave pousa ou outras dimensões às quais são jogados. Graças a isso, podem conhecer alienígenas, encontrar máquinas e lugares surpreendentes e muitos monstros assustadores, além de piratas, donos de circo, mercadores, princesas, cavalheiros, inventores malucos e todo tipo de personagem que a imaginação possa invocar. Na maioria das vezes, os adultos são convocados na última hora para salvar a situação e reverter a confusão. Graças a isso, participam também das aventuras e ficam sabendo por onde andaram seus travessos rebentos. Na verdade, o fator de risco e emoção, a fonte da aventura, para esta família está colocado do lado de fora da sua missão de retorno e sobrevivência, reside na irresponsabilidade e ingenuidade das crianças, na ganância do

velho traidor, no desconhecido a ser desbravado pelos membros não responsáveis do grupo.

Embora o seriado hoje pareça ridículo, com seus cenários de papel, seus risíveis monstros de látex e ritmo arrastado, a temática é extremamente contemporânea. A globalização e a agilidade das descobertas tecnológicas propiciam às crianças e aos jovens explorar um mundo que transcende totalmente a circunferência da nave familiar. Os pais estão muito ocupados em sobreviver e subsistir e facilmente tornam-se defasados. As crianças e os jovens, que poderiam ser considerados "traidores" como Smith e Will, abandonam, rompem e fazem com que os adultos sintam-se frágeis, desconectados e insuficientes para educá-los.

Mais do que alienígenas e viagens interplanetárias, hoje é a *internet* que captura a atenção desses jovens traidores. A família nuclear, ninho idealizado, sede das fantasias românticas que se materializam em frustrações e queixas, tenta resistir, sobreviver, enquanto, em seu próprio seio, em uma inocente tela, o estrangeiro se materializa. Não há mais como prender os mais jovens em uma rede de referências familiares, uma teia muito maior espera para capturá-los. Sempre se disse que os filhos não são dos pais, são do mundo, serão um dia abduzidos por ele. Hoje poderíamos dizer que eles já nascem em um mundo no qual os pais podem até reinar nos primórdios, mas em breve tornar-se-ão alienígenas. Sobra, incólume, a eterna fantasia da família insular, como uma miragem, um oásis virtual. Isso vale na hora de engajar-se na aventura de viver, é dali que vem os desafios, mas a família não resiste enquanto ideal à toa: ela ainda é um refúgio, um lugar último, o único que deveria nos receber nos momentos de fraqueza. Muitos grupos familiares passam longe dessas atribuições, neles seus membros em vez de acolherem somam-se às hostilidades que a vida já reserva para todos: não se cuidam quando doentes, não se consolam quando tristes, não se valorizam uns aos outros. Qualquer família, por mais dedicada que seja, deixará a desejar nesses itens, porque um ideal está aí justamente para empalidecer a realidade com seu brilho e a idealização da família surpreendentemente tem sobrevivido a todas as intempéries.

Saudades do que nunca se teve_*Os Waltons*

Muito popular da década de 1970, o seriado *Os Waltons*[20] retrata a família extensa, harmônica e enraizada dos nossos sonhos. A trama situa-se na década de 1930 e os episódios envolvem pequenos problemas domésticos ou da relação com a comunidade interiorana e rural, conflitos sutis, sempre solucionados com amor e sabedoria. O enredo situa-se em um momento crítico da história americana, a grande depressão econômica, e mais tarde, já nas últimas temporadas, na segunda guerra. Mas os reveses dessas crises não abalam a confiança da família e a camaradagem mútua, ao contrário, ela se une para enfrentar esses momentos duros.

Nosso apreço a essa família forte e amorosa ignora o fato de que se fosse no tempo em que ela hipoteticamente se situa, o patriarca seria mais rígido, o casal menos amoroso entre si e os pais seriam parcamente conectados com os filhos, os quais certamente não seriam tão importantes para eles. Trata-se da nostalgia de um tempo que nunca vivemos e tampouco existiu. Fantasias nostálgicas respondem a uma lógica semelhante à das lembranças

encobridoras. Essas são reconstruções do nosso passado, geralmente pequenos *flashes*, não mais que uma cena, que vivenciamos como se fossem genuínas lembranças infantis, embora sua veracidade histórica seja duvidosa. São constituídas a partir de elementos provenientes da nossa infância, mas estruturadas conforme a lógica de desejos de épocas posteriores.

Carregamos conosco uma pequena coleção de lembranças, que são como sonhos cristalizados, onde nos vemos em cenas que envolvem lugares e pessoas do passado. Essas pequenas peças de ficção pessoal não são mera invenção e estão longe de ser mentirosas. Como dizia Freud: "as falsificações não são feitas de ouro, mas estiveram perto de algo realmente feito de ouro. É bem possível aplicar essa mesma comparação a algumas das experiências infantis retidas na memória".[21] Trata-se de uma ficção nostálgica de uso pessoal, construída a partir de restos do passado. Essas lembranças são afetos, quer sejam agradáveis ou dolorosos, que ficaram preservados na memória de uma maneira indireta.

A nostalgia que encontramos na ficção utiliza mecanismos similares aos da organização do acervo de lembranças com as quais contamos nossa própria história. Ela também guarda em si verdades históricas, mas a serviço de tramas que respondem mais aos desejos do que gostaríamos que tivesse acontecido do que à realidade. Talvez devêssemos chamá-la de nostalgia mítica, para diferenciar da possibilidade real de evocar boas experiências do passado.

Se os membros da família nuclear contemporânea, essa gente que vive apressada e de passagem, fossem de fato tão fugazes assim uns para os outros como às vezes se imaginam, haveria muito poucos elementos a partir dos quais construir a própria história. O sucesso duradouro de narrativas baseadas na nostalgia é prova de que a família atual se alimenta da fantasia da família extensa do passado, acrescida dos incrementos de sensibilidade e liberdade conquistados pela família nuclear.

A cena de abertura dos primeiros episódios de *Os Waltons*, que retrata a chegada do pai em casa, ilustra essa combinação de elementos do presente, formatados em um cenário antigo. No primeiro plano, vemos o filho mais velho que está trabalhando em sua escrivaninha, e é através de seu olhar pela janela que a câmera é conduzida e se descortina o quadro familiar que veremos. O rapaz, que tem pretensões literárias, é o narrador das histórias contadas nos episódios. O que se vê é a chegada em casa do pai: depois de recebido pela esposa, seus pais e seus seis filhos, ele retira do carro um rádio, a grande novidade da casa. Na sequência, todos se posicionam para uma foto de família, daquelas clássicas, nas quais o grupo se organiza em torno do pai, ou do casal mais velho. Porém, neste caso o centro da imagem não pertence ao patriarca: é ocupado pelo rádio e por Elisabeth, a filha menor, que se inclina para tentar ligá-lo e nesse momento a imagem se congela em foto. Como se pode ver, quando projetamos nossos desejos no passado, são as regras do presente que regem a trama. Nessa fantasia saudosista estão colocadas as expectativas da geração de crianças e adolescentes, que eram o público da série, sobre como eles gostariam que fosse sua família.

Famílias pós-Woodstock

O seriado, da década de 1970, convive com a chegada de muitas conquistas em termos

de liberdade sexual, feminina e de novas formas de viver que haviam sido inauguradas para esses novos jovens pelos seus "irmãos mais velhos" da década anterior. Protagonistas ou simplesmente inspirados nos movimentos *hippies* e políticos que enfocaram a revolução dos costumes, os jovens da década de 1960 abriram espaço para modificações tais, que pais e filhos da geração seguinte já não eram os mesmos.

A família daquele tempo ainda tentava administrar os farrapos de autoritarismo que lhe restavam e os pais queixavam-se amargamente do caráter indomável dos filhos. Estavam destinados a vê-los desdenharem o casamento formal como momento de iniciação sexual, assim como se sabiam fadados a conviver com suas andanças por diferentes ofícios, lugares e relações. Suportassem ou não, sabiam que a juventude dos filhos traria críticas e busca de alternativas. É nesse momento de questionamento da família dos pais que surgiu esse seriado que idealiza a família dos avôs. Que os adultos da época assistissem ao seriado faria todo sentido, afinal resgatava o valor da tradição que estava sendo atacada, mas o público incluía também os mais jovens, que até hoje lembram com carinho essa série.

Apesar do verniz nostálgico dessa série de TV a estrutura é bem contemporânea, especialmente pelo papel do jovem primogênito na condição de narrador. Geralmente é com o lugar do filho, e principalmente do adolescente, que nos identificamos, não somente o público desse seriado à época de seu sucesso, mas todo aquele que assiste a um enredo familiar, vendo-o de fora e fantasiando através dele. O filho adolescente ainda participa da cena doméstica, mas já possui os instrumentos intelectuais necessários para uma abordagem crítica da dinâmica familiar. Ele ainda está lá dentro, mas de certa maneira fora, pois está preparando-se para partir.

Acompanhar o narrador adolescente é assistir à forma como ele vai administrando a herança recebida, em que aspectos ele vai rompendo com a tradição, no que superará seus pais, quais repetições ou desígnios vão acabar impondo-se. É por tudo isso que ele representa o público tão bem, ele é nosso *alter ego* nessa e em muitas histórias contemporâneas. Nas histórias clássicas, do tempo em que o pai ainda ficava no centro da foto, eram quase sempre os adultos os protagonistas das aventuras. A personalidade paterna estava bastante definida, seus defeitos e qualidades poderiam aprofundar-se, aprenderia lições ou arcaria com os efeitos de seus atos, faria sua jornada de herói ou personagem, mas não estaria em permanente reinvenção como gostamos de nos imaginar.

Nosso modelo de personalidade contemporâneo é mais adolescente do que adulto: crítica da tradição, descoberta de novos potenciais, expectativa de viradas de destino. Se indagados sobre a fase da vida em curso, mesmo que estejam lidando bem com o desafio da incerteza, os jovens certamente responderiam que gostariam de possuir algumas das certezas do adulto. Quem já amadureceu (tanto quanto possível a cada um), já transpôs como pôde a saída de casa, a iniciação sexual e laboral. Por mais parcos que tenham sido os resultados obtidos, as batalhas já foram travadas, é melhor do que a angústia de espera. Por sua vez, os adultos responderão sem dúvida que não gostam da ideia de caminhos fechados, escolhas irreversíveis, decisões irreparáveis, preferem pensar-se como projetos em construção.

Na verdade, quando a história de uma família é narrada, quase sempre é do ponto de vista de um filho, mesmo que o seja no tom do relatório de acusações da *Carta ao Pai* de

Kafka. Datada de 1919, essa carta, tantas vezes reescrita e nunca propriamente enviada, foi publicada postumamente. Ela é sinal de que o mal-estar na família tem, no mínimo, praticamente um século. Os pais são construídos por cada filho a partir da forma como ele vai internalizando e elaborando as influências, palavras e atos deles. Poderíamos dizer que ele constrói em si mesmo os pais que terá e de seu discurso sobre isso nasce a família que cada um tem, é um ponto de vista individual. É por isso que em geral os irmãos não parecem ser filhos dos mesmos pais, pois cada filho desenvolve um discurso próprio sobre eles.

Os pais, por sua vez, vão estabelecer seu modo de relacionar-se com os filhos a partir do que herdaram, querendo ou não, de seus próprios pais: farão igual, parecido ou inverso, mas sempre travando um diálogo com seu passado e com a educação que receberam, com amores, ódios e frustrações provenientes da história da sua própria infância e adolescência. A família é um conjunto de vozes, de pessoas que, embora partilhem a mesma história, raramente coincidem na versão que farão dela.

Na cena de abertura da série *Os Waltons*, na qual a família se organiza para tirar uma foto, observamos que o centro da imagem que eles preparam para a posteridade é ocupado pelo rádio, grande novidade tecnológica que vivia o auge da popularidade no início do século passado. O carro popular ainda era um fenômeno recente e o rádio, objeto principal da sala de visitas, era a porta para o mundo das famílias no início do século XX, da mesma forma como a TV o era para o público dos Waltons algumas décadas depois.

A filha caçula e o rádio, representante do novo e das inovações tecnológicas que a ciência trazia para dentro de casa, partilham o centro da foto com justiça. Tanto naquele passado hipotético da série como até hoje, é no futuro que todas as esperanças e idealizações estão colocadas. Deleitamos-nos supondo tudo o que ainda será descoberto, as maravilhas que serão vividas por aqueles pequenos no futuro que lhes espera, e que gostaríamos de compartilhar, enquanto eles, representantes de nossas expectativas postas no amanhã, são considerados cada vez mais geniais e promissores. Antecipamos nos mais novos um saber que um dia eles terão.

As famílias tendem a acreditar que seus bebês são superdotados: fascinam-se com as capacidades de seus rebentos. Sempre esperam deles grandes realizações baseadas em dons naturais (que lhes teríamos legado), aliadas à quantidade crescente de recursos tecnológicos e educativos postos a serviço de seu desenvolvimento, para ajudá-los a tornar o passado uma sucata inútil. Se biológicos, os filhos são nossa carga genética programada por nós para ir além das nossas limitações e do nosso mundo, mas mesmo os adotivos provariam a capacidade de cada família de gerar sua superação.

Filhos são treinados para representar um futuro ingrato à herança que o possibilitou, o conhecimento adquirido não é grato aos pressupostos que lhe deram origem. Prefere-se sempre falar em descobertas, como se elas não fossem possibilitadas apenas pelo fato de que alguém supôs que algo poderia ser encontrado em determinado lugar e condições, ou mesmo alguém tinha a formação necessária para observar o acaso revelador de uma novidade científica.

Apesar do cenário antigo desse seriado, embora os pais e avós possam ser figuras

importantes, é na compreensão decorrente da narrativa do jovem John Boy e no futuro que será vivido pela pequena Elisabeth, que as expectativas estão postas. A reclusão na pequena comunidade rural é apenas um cenário fictício. Como nos sonhos, nos quais lugares simbolizam ideias, nesse caso, a localização da família naquele contexto bucólico reflete o desejo de que ela possa resistir à dispersão, que ela possa ser, como nas palavras de Christopher Lasch, um "refúgio em um mundo sem coração",[22] título de seu livro escrito em 1977. [23]

Um núcleo mutante

As histórias das famílias na ficção foram modificando-se conforme as necessidades de cada época. Mudaram a serviço da projeção de nossos desejos e frustrações referidas a esse que é, por excelência, nosso lugar de origem. Em comum entre várias dessas narrativas encontramos a exaltação da oposição entre o núcleo familiar e um meio que lhe é de certa forma hostil. O que varia é o estilo do grupo, assim como a cara do vilão que ameaça a vida e destino de seus membros.

Como diz o poeta citado na epígrafe: se o mundo se propõe como um lugar para vencer a qualquer preço, esperamos que na família haja um espaço no qual seja possível falir. Frente aos pais, irmãos e filhos podemos até ser falhos, por mais doloroso que isso seja, sem ser demitidos jamais. Afinal, não existe ex-pai, ex-mãe, ex-filho nem ex-irmão. A pessoa pode se afastar de seus parentes, pode ser substituída até, mas mesmo que não se encontrem nunca mais, não perderá o cargo parental, filial ou fraterno que lhe foi um dia designado.

Pelo menos em termos literários, estamos em boa companhia, tal como Kafka, acreditamos estar aquém dos desejos dos nossos pais, os quais sempre estão em dívida conosco quanto ao modo como deviam nos amar, compreender e proteger. O ideal não se ampara na realidade familiar, mas no sonho, no desejo. Sujeita a críticas, a avaliações avassaladoras, tanto de dentro quanto de fora, a família nuclear persiste e continuamos organizando novas. Ela faz parte do sonho de um bom número de jovens, pois se alimenta da expectativa de sucessivas gerações de que farão melhor que seus antecessores. De fato, em termos de sensibilidade, podemos dizer que a família segue seu caminho de eterna autossuperação. Pais, educadores e profissionais da saúde constatam que ela perdeu território em termos de autoridade, que as novas gerações estariam à deriva, sem parâmetros com que se guiar e sem a voz de uma autoridade que se reconheça a si mesma como tal. São sequelas inevitáveis de um modelo que se propõe a ser sempre uma superação da tradição. Ser família é como ser filho, deseja-se a originalidade, para não ser uma mera cópia, e para tanto é preciso afastar-se do ponto de origem – o que fazemos – porém, uma vez solitários descobrimos que os mapas ficaram na nave-mãe.

Notas

1 Carpinejar, Fabrício. Retirada da crônica *Família não é Empresa*, ainda inédita em livro.

2 Por sorte o ser humano é bastante plástico e, embora precise de outros para sobreviver e constituir-se, aceita que esse papel seja preenchido por aqueles que se mostrem desejosos de fazê-lo: quando falta a família original, primeira, quer seja ela biológica ou adotiva, é possível buscar substitutos para essas funções que cabem a ela, para tanto, servirão outros

parentes, amigos, vizinhos ou cuidadores, que ocupem o lugar deixado vago por pais, irmãos e avós que não conseguiram funcionar como tais.

3 Os casais também praticam com bastante frequência esse repasse das responsabilidades, muitas separações ocorrem porque o marido ou a esposa são responsabilizados pelas próprias frustrações. O que se esquece nestes casos é que é impossível divorciar-se de si mesmo. Sendo assim, sucessivos casamentos retratam a renovada esperança de que alguém viabilize em nós aquilo que não conseguimos realizar sozinhos devido às nossas limitações.

4 A autora acrescenta que "o ressentimento é escravo de sua impossibilidade de esquecer. Vive em função de sua vingança adiada, de modo que em sua vida não é possível abrir lugar para o novo. Mas como se trata de um vingativo passivo, seu silêncio acusador e suas queixas mobilizam, no outro, confusos sentimentos de culpa. O ressentido acusa, mas não está necessariamente interessado em ser ressarcido do agravo que sofreu". Kehl, Maria Rita. *Ressentimento*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004, p.11, 91.

5 Os romances da inglesa Jane Austen (1775-1817), datados do começo do período de consolidação da família conjugal, são constituídos desse impasse, entre a imposição social e a escolha amorosa. Suas histórias são surpreendentemente populares até os dias de hoje, quando as mulheres são aparentemente tão diferentes daquelas retratadas pela autora de *Orgulho e Preconceito e Razão e Sensibilidade*. Elas apreciam a liberdade de escolha, considerada fonte de possibilidades animadoras, porém, saídas de séculos de passividade, precisam conhecer-se melhor para compreender seus sentimentos e com eles decidir seu destino. Por isso, os dramas dessas jovens centenárias ainda encontram seu público.

6 DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

7 Ver a esse respeito: WATT, Ian. *A Ascensão do Romance Moderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. Do mesmo autor, *Mitos do Individualismo Moderno*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997. Robert, Marthe. *Romance das Origens, Origens do Romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

8 *Cast Away*. Direção de Robert Zemeckis, EUA 2000. Conta a história de um náufrago, protagonizado por Tom Hanks, que sobrevive por quatro anos em uma ilha, dialogando imaginariamente com uma bola que ele chama de Wilson. A ênfase, nessa retomada do mito três séculos depois, é mais na sobrevivência psíquica do que na prática, que era a questão central de Defoe.

9 WYSS, Johan Rudolf. *The Swiss Family Robinson*. New York: Penguin Books, 2007. A publicação original é de 1812, tendo a primeira tradução inglesa chegado ao público em 1816, pelas mãos do filósofo William Godwin, com a colaboração de sua esposa Mary. Muitos aspectos dessa história tal como a conhecemos hoje provêm de acréscimos criados pela escritora Isabelle de Montolieu quando traduziu a obra ao francês. Essas mudanças foram feitas com a anuência do autor. São dela as referências à descoberta de uma jovem náufraga, ao resgate dos jovens, entre outros. Trabalhamos nesse livro com essa versão inglesa, pois as nacionais são todas adaptações e não é possível rastrear as modificações. Mas como dizíamos, isso não importa, afinal, o núcleo se mantém.

10 *Swiss Family Robinson*, direção Jack Hannah, 1960.

11 Na versão original em alemão, Joe e Elisabeth atendem apenas por "pai" e "mãe", somente os filhos recebem a distinção dos nomes próprios, sendo que o relato é em primeira pessoa, tendo o pai como narrador.

12 Expressões utilizadas por Christopher Lasch, in: *Refúgio em um mundo sem coração. A família: santuário ou instituição sitiada?* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

13 Francesa, nascida em 1748, decapitada em 1793, foi autora da *Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã*, em 1791, onde se lê que a mulher nasce livre e deve ter direitos iguais aos do homem.

14 Inglesa, nascida em 1759, morreu em 1797, foi autora da *Vindicação dos Direitos da Mulher*, publicada em 1792, obra de reivindicação moral da individualidade das mulheres e da livre escolha de seu destino.

15 Em carta escrita em 15/10/1897, dirigida ao seu amigo Fliess, Freud escreve: "também em mim comprovei o amor pela mãe e os ciúmes contra o pai, ao ponto que agora os considero como um fenômeno geral na primeira infância". E segue: "se assim for, compreende-se perfeitamente o apaixonante feitiço de 'Édipo Rei' (...) Cada um dos expectadores foi uma vez, em germe e em sua fantasia um Édipo semelhante". Nascia assim, em um exercício de *ser sincero consigo mesmo*, a partir da análise de um sonho, a popular teoria do Complexo de Édipo.

16 Ver: FREUD, Sigmund. *Romances Familiares*. Obras Completas, Vol. IX., p. 244. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1987.

17 Publicados entre 1997 e 2007, os livros relatam a saga de um menino bruxo, escritos pela inglesa J.K. Rowling. Em nosso livro anterior, dedicamos um capítulo ao universo mágico dessa autora. CORSO&CORSO, Mário e Diana. *Fadas no Divã: psicanálise nas histórias infantis.* Porto Alegre: Artmed, 2006. Capítulo XVIII.

18 "Em um passado remoto é possível que os esforços para alcançar objetivos econômicos fossem vistos como pura

contingência, ou mesmo como aspectos deploráveis da experiência humana; mas apesar do Gênesis ter apresentado o trabalho como um castigo à desobediência de Adão e Eva, o protestantismo ensinaria que administrar incansavelmente as dádivas de Deus é uma das supremas obrigações éticas e religiosas do homem. À sua maneira, Defoe concorda com os protestantes, embora em Robinson Crusoe a ênfase se destine preferencialmente à obrigação ética e não à religiosa." In: WATT, Ian. *Mitos do Individualismo Moderno*. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 1997, p.159. Já Wyss resgata esse caráter francamente religioso da glorificação através do trabalho dos recursos naturais disponibilizados pelo criador.

19 *Os Jetsons* – desenho animado de autoria de Hanna e Barbera, produzido nos anos de 1962 e 1963. Foi a primeira projeção do cotidiano familiar para um futuro hipotético, com moradias automatizadas, carros e casas aéreas. Por ser provenientes da mesma época, ambas séries, a animada e a filmada, compartilham o acervo imaginário.

20 O seriado *Os Waltons* veio depois do livro e do filme, mas foi através dele que a história tornou-se popular. O livro de Earl Hammer – *Spencer's Mountain* – deu origem a um filme homônimo, em 1963, com Henry Fonda e Maureen O'Hara.

21 FREUD, Sigmund. *Lembranças encobridoras* (1899). Rio de Janeiro: Imago, 1986, volume III, p.274. As lembranças encobridoras são "uma recordação cujo valor reside no fato de representar na memória impressões e pensamentos de uma data posterior cujo conteúdo está ligado a ela por elos simbólicos ou semelhantes", p. 281.

22 LASCH, Christopher. *Refúgio em um mundo sem coração. A família: santuário ou instituição sitiada?* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

23 As crianças e jovens do século XXI que assistem aos filmes e desenhos sobre famílias, raramente apelam para a nostalgia, preferem o humor. Apesar da diferença de linguagens, trocando em miúdos, ainda termina prevalecendo a ênfase em uma certa harmonia familiar: por exemplo, por mais crises que ocorram ninguém em sã consciência acreditaria que Marge e Homer Simpson fossem se separar e que os membros dessa família não amem uns aos outros. Portanto, mesmo sob o império do sarcasmo da cultura infanto-juvenil contemporânea, a exaltação da família é uma fantasia que segue cultivada. Comentamos a função do humor nas obras destinadas a esse público no ensaio dedicado ao desenho animado Shrek.

CAPÍTULO 3

A maternidade possível

A Noviça Rebelde_Mary Poppins_ensaios de Virgínia Woolf_conto de Clarice Lispector

Libertação feminina e maternidade_Mãe como eixo da família nuclear_Conexão dos pais com a infância_Mal-estar na feminilidade_Faces pública e privada da mulher_Construção da identidade sexual_Função paterna e materna_Culpa feminina

No capítulo *Um monstro no ninho*, examinamos a face mais terrível das fantasias sobre a maternidade. Aqui vamos trabalhar com algo mais suave: a maternidade possível em um tempo em que os papéis tradicionais já não oferecem respostas óbvias sobre o que é ser e viver como uma mulher. Maria Von Trapp e Mary Poppins, velhas conhecidas de muitas gerações, serão nossas protagonistas. São mulheres que ocuparam o lugar da mãe em duas famílias que estavam em dificuldades, conquistaram o coração de crianças órfãs e rebeldes, assim como de seus pais ausentes. Eles encontraram seu equilíbrio após a chegada dessas mulheres que, com irreverência e afeto, souberam administrar a função materna.

Para ser mãe, hoje, uma mulher precisa enfrentar a difícil negociação entre seus papéis históricos e as inclementes exigências sociais. Resultante desses impasses, a angústia, a insegurança e a culpa se incorporaram à identidade feminina. Através de suas personagens ou ensaios, escritoras como Clarice Lispector e Virgínia Woolf deram voz às sempre renovadas inquietudes da feminilidade.

A possibilidade de uma maternidade que se realize, embora conviva com essa dimensão de consciência e sofrimento, é nossa questão neste ensaio. Como não estamos lidando com papéis para os quais a natureza nos garante algum êxito, analisaremos as histórias dessas maternidades que não são biológicas: Maria, a madrasta, e Mary, uma babá. Essa particularidade das personagens que escolhemos já demonstra o quanto acreditamos que as mães continuam sendo sempre as mesmas, mas nem tanto.

A jovem madrasta_*A noviça rebelde*

A história da família Von Trapp ficou famosa após o filme *A Noviça Rebelde*. Trata-se do longo musical *The Sound of Music*, de 1965, dirigido por Robert Wise, com Julie Andrews e Christopher Plummer nos papéis de Maria e Capitão Von Trapp. O roteiro foi baseado na autobiografia de Maria Von Trapp, uma ex-noviça que deixou o convento para ser governanta na casa de um viúvo, pai de sete filhos, e acabou casando-se com ele. A verdadeira família Von Trapp já era conhecida como um popular grupo de cantores, quando tiveram que deixar seu país natal. Eles fugiram pelas montanhas, até a Itália e de lá para os EUA, depois da anexação da Áustria pela Alemanha, quando da ocupação nazista à qual se opunha o capitão Von Trapp. O que há de diferença relevante entre a história e a ficção é que os filhos eram 10, pois Maria teve três filhos. Essa família começou a cantar depois da falência do Barão Von Trapp, pois ele perdera a maior parte de sua fortuna em uma bancarrota bancária. A atividade de cantores tornou-se uma das fontes de renda da família. De qualquer forma, não é relevante entrar em maiores detalhes sobre a história verdadeira, afinal, não é exatamente essa, mas sim sua versão musical e romanceada, que ficou conhecida no mundo inteiro.

Este filme foi uma das grandes bilheterias da história do cinema, e sua fama sobrevive após décadas de mudanças tanto da linguagem cinematográfica como dos costumes. Claro, o fato de ter uma origem em uma história real ajuda no sucesso, torna a trama ainda mais interessante, convincente. Os Von Trapp nos encantam por várias razões: eles são uma família numerosa, em uma época de decadência desse modelo; são um exemplo de coragem e superação de quem sofreu com a segunda guerra, afinal, perderam a pátria, a fortuna mas não a integridade; e também nos contam uma história de amor "cinderelesca", uma órfã encontra um príncipe com palácio e uma fortuna que inclui as numerosas crianças entre seus tesouros. Ou seja, mesmo que fosse pura ficção teria tudo para ser um grande sucesso.

A família desse musical poderia estar junto com as Famílias Robinson, ou os Waltons (dos quais tratamos no capítulo *Toda família é uma ilha*) no papel das famílias-modelo. De fato, ela tem todos os requisitos, mas ela é bem mais do que isso. Um aspecto fundamental dessa história é a conquista por parte de Maria do coração desse pai enlutado, assim como do lugar da mãe, que estava vago, e dele eram expulsas todas as mulheres que tentavam entrar. Não foi somente a partir dos atrativos femininos, os quais incluíam um bom coração, como ocorria com as princesas tradicionais, que ela tornou-se a escolhida desse "príncipe": ela o cativou por ser uma boa mãe.

A noviça Maria chega à casa da família quando as crianças estavam sem nenhuma figura feminina, pois todas as babás ou governantas anteriores eram rejeitadas ou não aguentavam o cotidiano com elas. Ela interrompeu esse ciclo e devolveu a alegria à casa, assumindo o lugar da mãe. A personagem da mãe adotiva, que conquista a extensa prole de órfãos com seu coração transbordante, é particularmente interessante pela sua perenidade. Maria atravessou décadas representando a maternidade possível e idealizada pelas mulheres contemporâneas, sempre em busca de uma identidade feminina.

Na Europa e nos Estados Unidos, durante as guerras mundiais, as mulheres viveram um período de liberdade involuntária, já que perderam seus homens, pais, maridos e filhos, quer pela morte ou pela ausência temporária. Para muitas mães de família e jovens casadoiras,

essa foi uma experiência transformadora de libertação da reclusão doméstica e do isolamento da vida pública. Além disso, sua autonomia beneficiou-se das conquistas políticas feministas que lhes permitiam estudar, votar e as levaram para fora do lar, inserindo-as no mundo do trabalho. Aquelas que continuaram exclusivamente na função de esposas e mães, a partir de então passaram a fazê-lo por escolha. Essas senhoras sabem que estão deixando de trabalhar para dedicar-se à vida doméstica, assim como quando trabalham estão deixando de ocupar-se do lar. A liberdade de escolher diversos caminhos, que encontrou na evolução dos métodos anticoncepcionais um grande aliado, retirou a maternidade do piloto automático. Quando e com quem ser mãe é algo a ser decidido. Antes um fato, a maternidade é agora uma questão.

Anteriormente submetida pela sua natureza biológica, que a obrigava ao celibato ou a gestações constantes, assim como pela cultura patriarcal, que a privava de direitos civis básicos, do estudo e da política, a mulher associou sua identidade ao casamento e ao exercício da maternidade. Mesmo que trabalhasse na cidade, no campo ou na indústria nascente, o cuidado do homem e das crianças era-lhe considerado intrínseco, biologicamente determinado, assim como era para o homem o exercício da proteção e dos proventos do grupo, como se fossem identidades ancestrais e naturais, de reprodutoras e caçadores.

Se bem para os homens trate-se de um papel social cultivado ao longo dos séculos, as mulheres sempre terão o dom imutável da maternidade, que coloca interrogações que transcendem as determinações culturais. A construção do indivíduo, em busca de uma identidade, aliada ao controle do automatismo do corpo, evitando gestações automáticas, fizeram da feminilidade um enigma de identidade. Após o rompimento do que restava dos papéis sociais rigidamente determinados, os homens também ficaram confusos a respeito da sua identidade sexual, mas, foram elas que se colocaram fortemente a questão: o que é mesmo que implica ser uma mulher?

Para Touraine, "a mulher ultrapassa seus papéis sociais pela experiência da vida que se forma nela, e que não pode ser reduzida a um papel institucional. É essa função de reprodução que coloca a mulher em desequilíbrio com seus papéis institucionais".[1] Esse autor interroga a condição feminina partindo do pressuposto que a mulher contemporânea encontra-se em busca do que ele chama de "construção de si". Touraine considera que o caminho para isso não equivale a derivar nossos conceitos da determinação biológica da maternidade, a qual acarreta uma imposição psicológica ou social, ou mesmo em apoiar-se em uma identidade construída por mera oposição ao patriarcado. Tornar-se mulher constitui uma busca que se prolonga ao longo de uma vida, na qual se constrói uma identidade que acaba encontrando-se intrinsecamente com o enigma da maternidade.

Maria é uma jovem órfã, egressa de um grupo de mulheres religiosas, que se revela extremamente apta a ser mãe de filhos que não gerou. Sua posição é curiosa, pois no seu caminho em direção à feminilidade todos os trajetos óbvios são impossíveis. As freiras não podem ensinar-lhe as artes da sedução, assim como pouco sabem do ofício da maternidade. Aquelas que funcionavam como "mães" de Maria eram mulheres reclusas e celibatárias. Além disso, o fato de não ter vivido a experiência da maternidade no sentido biológico, ou

mesmo passando pelos dilemas de quem se decide por um processo de adoção, coloca a jovem como alguém que não está física nem psiquicamente preparado para a função. Maria não conta nem com a cultura feminina tradicional, nem com a força da vivência do corpo, quer seja da gestação ou da submissão ao cuidado com o recém-nascido, para prepará-la para ser mulher e mãe. Ela faz sozinha seu processo de descobrir-se ambas as coisas, sem referências nem apoios, em uma solidão que é bem conhecida das mulheres contemporâneas. Elas são órfãs, mesmo que tenham mãe.

A feminilidade, assim como a maternidade, são identidades construídas pessoalmente por cada mulher, nas quais ela sempre se sente meio estrangeira. Mesmo quando ela executa funções clássicas, como reproduzir ou cuidar de um lar, é como se ela tivesse deixado de ser nativa das peculiaridades tradicionais reservadas a seu sexo e se sentisse sempre visitante. Por isso, para falar da maternidade possível, apelamos para essas duas mães que não são biológicas.

O que é que a Maria tem?

Maria era uma noviça inquieta, exuberante, totalmente deslocada no convento onde vivia. Fora criada lá menos por vocação do que por acidente, pois perdera seus pais e o convento era agora sua referência de família. As superioras religiosas perceberam que seu destino não era aquele e a deixaram experimentar um caminho diferente. Sugeriram que fosse ser preceptora dos sete órfãos de um viúvo recente. Assim começa o feliz encontro de uma jovem mulher órfã, com vocação francamente materna, com uma família enlutada pela falta da mãe. Já que várias outras já haviam sido convocadas para esse lugar, e todas falharam, o que Maria tinha de diferente para não repetir o fracasso?

Talvez possamos responder à pergunta sobre os dons de Maria pelo avesso. A partir do que sobra nela, compreendemos a falta que isso fazia para aquela família: trata-se da transmissão da alegria de viver. Alegria é algo impreciso, mas estamos falando da vontade de ficar vivo, de tirar prazer da vida, de seguir desejando, amando, trabalhando. Qualquer terapeuta sabe o peso que é para alguém ter uma mãe sempre triste, que passa boa parte da vida na cama, reclamando de tudo, agressiva e incapaz de conectar-se com os filhos. Isso certamente é uma das piores heranças que podemos receber. Indivíduos que tiveram mães deprimidas podem não sucumbir à depressão, mas o peso da vida é para eles o dobro. Essa nota sobre a tristeza da mãe, que pode ter várias formas, e aqui assumia mais a de um lugar vazio que parecia sugar a vivacidade daquela casa, é apenas um contraponto para entender a relevância do que a jovem noviça trouxe consigo. Um filho deseja ser motivo de satisfação e alegria para a mãe, preencher de alguma forma sua existência, e o estado de espírito dela é indicador disso para ele.

Uma mãe alegre, que canta o dia inteiro significa alguém satisfeito com o que é e tem, tranquiliza as crianças em torno dela, sempre inseguras de valer alguma coisa. Nesta história, além da ausência da mãe morta, temos a sequência de preceptoras sempre insatisfeitas, queixosas daquelas crianças, que constatamos não serem tão endemoniadas assim, apenas faziam algumas travessuras para chamar a atenção ou para resistir à rigidez árida das mulheres que se propunham a cuidá-las. O que fez Maria tornar-se tão importante

para aquela família é o mesmo motivo pelo qual o convento era apertado para ela, a vida e a alegria lhe sobravam.

Maria tinha a felicidade correndo nas veias. Em um primeiro momento esse sentimento parece brotar direto das montanhas, que a fazem cantar, mas logo, em uma música que ela ensina a seus pupilos amedrontados com a tempestade, vemos como ela trabalha para alegrar-se, colhendo pequenas felicidades cotidianas para consolar-se. Ela canta, em *My favorite things*, que quando a tristeza chega, ela lembra das coisas que ama. Pequenos mimos e detalhes, como meias de lã quentinhas e pacotes amarrados com cordão, pôneis cor creme e torta de maçã crocante. Em *The sound of music,* ela diz que, quando sente-se só, basta ir até as montanhas e lá escutar os sons da natureza, que são para ela uma música. A postura de Maria é a da busca do consolo nas pequenas coisas que estão à mão, nas quais é possível vivenciar algum aconchego, nos objetos que lembram o calor do lar e da mãe, na natureza que a brinda com sua constância, sua previsibilidade.

Maria canta, ensina a cantar, dança e coloca a música nesse lugar materno que inicialmente ela de fato tem. Da voz da mãe, o recém-nascido retém a musicalidade que já atravessava as paredes uterinas. As primeiras expressões dela, de conteúdo incompreensível para ele, são melodias que o bebê vai decodificando e identificando com a satisfação oriunda da presença da mãe e dos cuidados que ela lhe dispensa. A música será geralmente uma fonte de prazer, mas também de ambiência, a música constrói um lugar, esteja onde estiver. São clássicas as cenas dos músicos, à beira da catástrofe, de um naufrágio, de um massacre, tocando até a morte, mantendo-se dentro de suas melodias, como forma de resistir à destruição até o último minuto. A voz de Julie Andrews, no papel de Maria, persiste como sinônimo de alegria e otimismo ao longo de décadas e, por mais pueril e antiquado que possa ser, esse musical ainda faz parte do acervo das novas gerações, principalmente das meninas.

Suas superioras percebiam que não havia como elas, enquanto freiras, que são mulheres que abriram mão de escutar e realizar seus desejos, ajudarem uma moça a tornar-se mulher. Maria fez-se feminina contrapondo sua voz ao silêncio do claustro e do ambiente sepulcral da casa, que abrigava as parcas lembranças da finada mãe das crianças de que ela foi cuidar. A casa do Capitão Von Trapp é descrita como um lugar frio, rígido, administrado com disciplina militar por um pai amargurado. A alegria desaparecera junto com a esposa, que levou a musica consigo até que Maria a trouxe de volta.

Em um primeiro momento, a postura de Maria é como a de uma irmã mais velha: serve de confidente para o primeiro amor da filha adolescente da casa, que não parece ser muito mais moça do que ela, brinca com as crianças compartilhando-lhes e até incentivando as travessuras. O capitão reage como um pai furioso, ameaçando acabar com tudo se ela não voltar ao espírito de triste rigidez no qual eles já estavam acostumados a viver.

Nessa história, onde a criada termina no lugar de princesa, em um drama próximo ao de Cinderela, não poderia faltar uma madrasta: trata-se da Baronesa que estava noiva do capitão, mas não amava seus filhos. Ela só quer saber de levá-lo para longe, divertir-se com ele. Aqui, a jovem mulher e a madrasta travam uma disputa diferente dos contos de fadas clássicos. Evidentemente que, ao disputarem o coração do mesmo homem, aproximam-se da

tradição, na qual não há lugar para mais de uma mulher na casa. Porém, aqui temos um contraponto interessante, onde cada uma delas encarna uma parte intrínseca da feminilidade contemporânea: a madrasta é uma mulher voltada para a sociabilidade, para a vida pública, o quer apenas como homem, para seu gozo e circulação social; já para Maria, os assuntos de que se ocupa junto àquele homem que descobriu amar eram estritamente domésticos. Sua presença naquele lar corresponde ao que se espera de uma mulher do século anterior ao seu: a garantia da harmonia da casa, da formação moral e espiritual dos filhos. Ela trabalha no conhecimento do interior das crianças e jovens, conhece seus anseios, idiossincrasias e as fraquezas de cada um, é sua confidente e orientadora.

No século XIX, houve grande empenho nos diversos países da Europa de estabelecer a domesticidade como cerne da vida dos homens respeitáveis. A premissa para isso foi que a religiosidade interiorizou-se através das práticas protestantes, nas quais cada um devia prestar contas pessoalmente com o senhor e ter uma vida privada que fosse retrato de sua alma fiel a ele. O espaço familiar, o lar, devia corresponder à identidade de seus ocupantes, retratar sua alma e valores. Para tanto, passou-se a tomar as devidas providências em termos de arquitetura, decoração e funcionamento; nele agora já não penetram estranhos, não é partilhado com serviçais ou colegas de ofício, será reservado aos parentes e amigos.

A curadora desse lugar, que nunca foi tão privado, ao mesmo tempo em que jamais atendeu a uma função social tão complexa, é a mulher, a mãe. Outrora, honrar as aparências do matrimônio, gerar um herdeiro legítimo e manter uma postura consoante com sua posição social era o suficiente. A partir do final do século XVIII passou a se esperar cada vez mais da domesticidade, que é vista como alicerce dos valores da sociedade.

Maria parecia talhada para essa função, mesmo nas primeiras décadas do século XX, quando essa história transcorre. Oriunda de uma sólida formação religiosa, muito enraizada na cultura nacional cujas músicas e danças conhecia bem, inocente como uma jovem interiorana, identificada aos órfãos de que cuidava, tudo isso permitia que mantivesse com eles uma conexão verdadeira, que ela soube tornar materna. Ela encarnava um ideal de maternidade paradigmático, que sobreviveu às transformações sociais. Independente das nuances pelas quais o papel feminino vem se modificando, o cânone materno estabeleceu-se tendo como referência esse modelo, já que nunca se esperou tanto de uma mãe.

Mamãe Cinderela

Assim como Maria era muito exuberante para ser uma noviça, o mesmo ocorre quando tenta ser maternal em uma família tradicional. Nesse sentido, ela retrata também de forma fidedigna as transformações ocorridas no papel do pai em uma casa regida por uma mãe atenta. Conforme Mary Ryan, “o centro do lar se transferiu da autoridade patriarcal ao afeto maternal”.[2] O confronto com a educação árida e rigorosa que o Capitão dispensava aos filhos era inevitável. No princípio apenas o via como um pai severo do qual ela discordava, sua primeira missão era resgatar as crianças do estado de tristeza e rebeldia em que estavam. Seu espírito irreverente já havia se revelado no convento, mas sua maior rebelião é contra a tristeza e depois, na casa do Capitão Von Trapp, contra a rigidez paterna.

Aos poucos, à medida que vai conquistando um lugar materno junto das crianças, Maria

permite-se aparecer como mulher ao pai delas. Antes dela, os filhos do Capitão haviam rejeitado várias governantas, negando-se a aceitar qualquer mulher no lugar de sua finada mãe. Com Maria foi diferente, ela se irmana na orfandade com eles, enquanto afirma sua condição feminina na possibilidade de substituir uma mãe tão valorizada e pranteada.

Identificar-se com a mãe é um dos recursos de construção da identidade feminina. As meninas querem ser atraentes como supõem que sua mãe seja e ser também agraciadas com um filho como sua mãe foi. Como sempre se trata de inspirar-se em uma imagem da mãe construída pela própria filha, no caso de uma orfandade, como a desta história, é possível identificar-se com restos inconscientes, prováveis memórias da mãe perdida, quer sejam situações ocorridas ou apenas fantasiadas. Nelas nutria sua alegria natural e, quando pôde substituir a mãe perdida das sete crianças, viu-se no exercício desse lugar materno, legitimando-se enquanto filha e enquanto mulher.

Na verdade trata-se do desejo secreto de toda menina, que almeja substituir a mãe no amor do pai (assim como o menino deseja o mesmo relativo ao pai). Além de encenar o jogo amoroso, de descobrir-se enquanto possível objeto de desejo sexual, essa trama de cunho edípico permite que se coloque a questão da identificação em sua forma mais rudimentar: ficar no lugar do outro no qual nos inspiramos, que deve ser eliminado, devorado. Faz parte desse quadro, receber do pai o fruto desse amor, um filho, e a filha fica magoada e enciumada ao perceber que não foi agraciada com tal dom, principalmente quando lhe é dado testemunhar gestações tardias da mãe ou de uma nova mulher do pai.

Nessa história, graças à morte da mãe das crianças, Maria pôde realizar esse sonho de menina: foi a escolhida pelo severo pai da prole, acabou ocupando o lugar de mãe oficial, substituindo a original, como se fosse a própria. Não é estranho que esse filme tenha tido tanto sucesso, é uma fantasia ainda melhor do que ser Cinderela, pois é mais diretamente evocativa dos desejos mais antigos de toda mulher.

No início de sua experiência psicanalítica, Freud teve oportunidade de escutar uma jovem governanta, Miss Lucy R., que sofria de sintomas histéricos devido a uma paixão recolhida pelo patrão viúvo de cujos filhos ela se incumbia. Apesar de que é uma obra dos primórdios da psicanálise, não foi difícil a Freud ver que nos diversos casos relatados em *Estudos sobre a histeria*, havia uma história de amor ao pai, ou a figuras substitutivas, que adoecia algumas das moças que lhe pediam ajuda. Tratavam-se de amores incestuosos, inaceitáveis e, por isso, neuróticos. No caso de Maria, a fantasia se realiza, sem vacilações neuróticas: a mãe está morta, o pai é livre para escolher a jovem, e ele não está impedido de fazê-lo, já que não é seu próprio pai; enquanto os filhos a reconhecem e legitimam em um lugar de substituta da verdadeira mãe.

Na verdade, quando se descobre envolvida com o Capitão, Maria foge de volta para o convento e tenta retomar sua ordenação. Em um primeiro momento envergonha-se, mas a Madre Superiora a convence, dizendo-lhe tratar-se de uma missão à qual não lhe cabe se furtar. Essa autorização para amar um homem e ser mãe, proveniente de uma figura materna que abdicou de ter essas prerrogativas para si, é mais uma forma idealizada proveniente dos contos de fadas. Nestes, as mães boas, sempre mortas, jamais entram em disputa com as filhas jovens e belas pelo lugar de mulher da casa, esse papel cabe às madrastas, no caso à

baronesa, noiva do Capitão. A mãe-freira é como a finada bondosa, aquela que abençoa, mas não se ressente de ser superada pela jovem, pois está alheia a essa contenda. Além disso, a benção divina legitima a relação, de tal forma que Maria se casa no mosteiro, sob o olhar enternecido de toda a comunidade de religiosas, o que torna qualquer sombra de amor incestuoso insignificante.

Neste caso, a identificação com a mãe morta teve um final feliz, pois foi possível que a preceptora compartilhasse com seus pupilos restos de maternidade que ela, também órfã, já administrava em seu interior com sucesso e, graças a isso, realizou uma fantasia clássica que acompanha a construção da identidade feminina. Que fique bem claro: o que consolida o sentimento de ser autenticamente uma mulher, passa mais pelo amor do que pela maternidade. As coisas na verdade ocorrem na ordem inversa do que aconteceu com Maria: primeiro quer-se ser capaz de atrair, ser desejada, escolhida, depois virá a maternidade como reconhecimento disso, como uma graça alcançada.

A experiência da maternidade pode ser transcendente, imensa, mas não coincide com uma consolidação da feminilidade. Ser mulher é também ser mãe, não porque toda mulher esteja compulsivamente obrigada a isso, nem mesmo porque a maternidade a faça sentir feminina, mas porque nosso primeiro amor, aquela que imprimiu suas marcas na nossa alma, era para nós uma mãe. Portanto, o lugar materno é paradigmático para a mulher porque funde o primeiro amor com a primeira identificação. Não há como não dialogar com ele quando nos perguntamos o que cabe dentro da posição feminina. É por isso que os amores adultos ficam margeando perigosamente as relações materno-filiais, porque esse vínculo baseia-se em uma experiência mais que fundamental, fundadora.

Esse musical é um libelo ao papel central ocupado pela mãe na família, sem cuja mediação não haveria equilíbrio, restando só a rigidez paterna e a rebeldia dos filhos em eterno confronto. A autoridade paterna se exerce por procuração: em outros tempos, na origem da família que foi tornando-se cada vez mais restrita, nuclear, o pai representava autoridade feudal, monárquica, divina, era um transmissor dessa ordem garantindo a inserção de seu grupo no contexto maior da comunidade à qual pertenciam. Ele encarnava esse poder e a mulher era não mais do que um de seus subordinados, súditos, executora de seus desígnios. Quando a família passa a ser um grupo valorizado em si, compreendido como o lugar onde se constituem os valores e, principalmente, os afetos que são fonte da formação dos novos indivíduos, a mulher e a maternidade passam a ocupar um lugar de protagonistas. Na família nuclear auto-centrada e complexa, a função do pai passa pela relação dele com uma mulher que divida com ele a preocupação com as crianças e intermedeie a relação com os filhos.[3] Apesar de sua família numerosa, de formato aparentemente tão tradicional, o Capitão Von Trapp só encontraria paz no seu lar quando uma mulher capaz de balancear a autoridade com o afeto voltasse à sua vida.

Através do apaixonamento do capitão pela jovem maternal, o modelo de família nuclear autossuficiente se reafirma. Nele o desejo erótico pela mulher, assim como o amor pela companheira no lar e pelos filhos, unem-se em um fluxo sem contradições e conflitos. É mais um ideal romântico a ser celebrado. Na prática, um homem e uma mulher precisam alternar

os papéis de amantes, esposos e pais, em um difícil trabalho para compatibilizar desempenhos que se revelam contraditórios. Um casal brinca entre si e compartilha fantasias, dentro dessa dimensão é possível tratarem-se como crianças e mesmo assim continuar desejando-se sexualmente; mas se isso se aproximar da realidade e os papéis materno e paterno forem a tônica da relação entre o casal, o erotismo sucumbirá. Além disso, dividir tarefas pressupõe compreender mutuamente as capacidades, mas também as dificuldades que cada um tem. Conhecer-se tão bem nem sempre é compatível com o enamoramento, que pressupõe certo grau de idealização. Esta é mais uma árdua conquista para um casal que quer fundir os esposos e os amantes na mesma relação.

Maria não se comporta como uma esposa submissa, nem como uma filha temerosa, confronta-se com o Capitão, defendendo o espaço para a brincadeira e a imaginação infantis, o direito dos pequenos a sentirem-se frágeis e tristes pela ausência da mãe. Ao apaixonar-se por ela, ele também afirmou um aspecto fundamental da idealizada família nuclear contemporânea: a esposa opinativa, posicionada, que decide conjuntamente os destinos com seu marido, agora mais um companheiro de vida do que um líder autocrático do grupo, em uma família inspirada no modelo democrático.

A mãe feiticeira_*Mary Poppins*

Ambientada na Londres de 1910, escrita na década de 1930 e recriada por Disney na década de 1960, a história de Mary Poppins ainda hoje é conhecida. Essa babá mágica nasceu em uma série de livros que começaram a ser publicados em 1934, escritos pela australiana Pamela Travers. Trinta anos depois foi levada às telas por Walt Disney em uma versão musical que hoje é a responsável pela perenidade da obra.[4]

A história é muito simples: os irmãos Jane e Michael são os filhos de um casal ocupado, o pai é funcionário abnegado de um banco londrino, enquanto a mãe é uma entusiasta militante sufragista. Como em toda família em boas condições financeiras, é preciso alguém para dedicar-se às crianças, mas, neste caso em particular, a desconexão dos pais voltados aos seus assuntos mundanos é colocada em relevância, já que os irmãos são especialmente problemáticos. Nenhuma babá resiste por muito tempo, eles são desobedientes e fujões, passear com eles é um perigo, uma depois da outra vai embora por não aguentar as “pestes”.

A partida de mais uma babá leva o pai a decidir selecionar pessoalmente a próxima e ele escreve um anúncio de jornal onde arrola as características desejadas: deve ser severa, para controlar essas crianças rebeldes, e traduzir os valores ingleses que ele tanto aprecia, como a rotina e a ordem. Mas as crianças não desistem de encontrar alguém que se conecte com elas e também fazem seu pedido. Escrevem uma carta, que apresentam ao pai, solicitando uma babá alegre, que saiba brincar e goste de passear com eles. Achando-a ridícula, George Banks rasga-a e a joga na lareira, mas seus pedacinhos voam para as mãos de uma moça elegante e bonita, sentada em uma nuvem, que atende ao chamado. No dia da seleção, uma forte ventania varre magicamente todas as outras candidatas, mulheres sombrias vestidas de preto, e na porta encontra-se apenas a bela e luminosa Mary Poppins.

O Sr. Banks fica tão estarrecido ao vê-la com a carta das crianças na mão, a qual ele

lembrava claramente de ter rasgado, que mal consegue entender que está admitindo aquela senhorita irreverente para trabalhar em sua casa. Assim, atendendo ao chamado das crianças e à revelia da educação formal pretendida pelo seu pai, é que Mary Poppins ingressa na casa dos Banks. Ao longo do filme, vai sempre ficando bem claro que ela vem e vai ao sabor do vento, do seu vento. Como Mary Poppins é mágica, ela chega e parte em um pé de vento, uma espécie de tempestade na qual ela navega e que parece controlar. Não há dúvidas de que esta mulher faz o que quer e quando quer, por isso sua chegada já caracteriza um confronto com o patriarca. Ela não está às suas ordens, como as criadas da casa, Mary Poppins está ali porque Michael e Jane precisam dela.

As crianças logo percebem que ela é diferente, que tem a esperada conexão com a infância que seus pais não têm, e rapidamente apaixonam-se por ela. Não se enganaram, ela realmente é fantástica, leva-as a passeios extraordinários, com animais falantes, caminhadas pelo céu ou pelos telhados, bebem chá em uma mesa voadora, entram em um desenho e lá vivem aventuras, enfim, graças a seus recursos mágicos fazem todo tipo de loucura que qualquer criança gostaria de viver.

Mary Poppins é uma mulher livre, circula à vontade na cidade de Londres, conhece seus segredos e tem amigos mágicos por todos os lados, todos homens, com os quais passeia, canta e dança em companhia das crianças. O filme enfoca em particular um deles, chamado Bert, que trabalha como artista de rua ou limpa-chaminés, mais parecendo estar a serviço da diversão e da magia do que de ganhar a vida. Ele é um trabalhador simples, como ela própria é uma criada, mas isso para eles parece ser um disfarce para fazer parte do cotidiano das crianças e para viver na fantasia, a qual supomos que se perderia se estivesse em contato com as coisas sérias.

De coisas sérias os pais de Jane e Michael Banks entendem muito bem, aliás é só disso que eles entendem porque de seus filhos quase nada sabem. George, o pai, é uma caricatura do inglês metódico e distante, que ama a rotina acima de todas as coisas. Seus filhos fazem parte do cenário dessa casa que deve recebê-lo, ao final do dia de trabalho, sempre previsível e acolhedora. Winifred, a mãe, no filme está totalmente voltada para a causa sufragista, e diz que suas netas a admirarão pelas conquistas públicas, mas claramente não pretende ocupar-se da formação de Jane, já que da tarefa materna nada quer saber. Ela fica desesperada pelo eterno desencontro entre seus filhos e as sucessivas babás, que se revelam incapazes de controlar as travessuras. Frente ao marido é submissa e parece uma mulher tradicional, mas na prática conta com as criadas para substituí-la na vida doméstica para poder escapar para suas atividades políticas.

Ao contrário da Sra. Banks, Poppins não é uma militante feminista, mas nada tem de tradicional. Ela não somente enfrenta a autoridade do pai da família, assinalando a necessidade de que ele se ocupe dos seus filhos, como também é independente. O romance que é puerilmente sugerido entre ela e Bert situa-a como uma mulher que não se prende, vem e vai de acordo com seu desejo e suas missões, dança livremente no meio dos homens. Porém, vale notar que sua obra, de promover o encontro entre crianças e suas famílias e encantá-las para que fiquem harmônicas, ocorre entre as quatro paredes do lar. Fora de casa, quem a conhece são os trabalhadores marginalizados, os artistas de rua, os malucos; o

mundo do trabalho, da política, do pensamento e da arte, esse não é da sua alçada, seu poder e horizonte são domésticos. O envolvimento do pai com a pujança e orgulho do império britânico, através do banco em que trabalhava, assim como da mãe na política, aparecem no filme apenas como motivos para desincumbir-se dos filhos e comportar-se como egoístas.

Poppins transforma as tarefas infantis em brincadeiras, o remédio amargo em doce e vence a resistência das crianças para dormir com lindas canções. Convém notar que ao seu comando elas sempre obedecem, e aqui não usa nenhuma magia, apenas ela propõe formas que levam em conta as peculiaridades da infância. Jane e Michael faziam de tudo para serem escutados pelos seus pais, eles não eram particularmente monstruosos como os adultos a seu redor acreditavam, eram apenas crianças.

A obra, assim como já ocorrera anos antes com *Peter Pan e Wendy* (J.M. Barrie, 1911), milita em prol da conexão dos adultos com as crianças e encarna a mágoa delas com tudo o que afasta seus pais do seu mundo. No contraponto entre a militante sufragista ridicularizada e a fada doméstica tão exaltada aparece um posicionamento político. Por isso, não é estranho que Walt Disney, um cidadão bastante tradicional, tenha se empenhado tanto nessa obra, na qual trabalhou por mais de duas décadas. Nessa visão a vida pública da mãe é claramente excludente de sua função materna, as crianças querem a figura da mãe dentro de seu mundo, operando com sua lógica mágica de pensamento, e Disney fez eco a essa demanda, em um posicionamento típico da década de 1960.

Não acreditamos que o sucesso desse filme deva-se a qualquer postura patriarcal, apenas fica demarcado um contraponto entre a mãe e a cidadã. A título de curiosidade, no filme não há sequer um diálogo entre a mãe e a babá, esta última sempre se dirige exclusivamente ao pai das crianças. Provavelmente porque a mãe e a babá são duas faces da mesma figura feminina, a primeira é oficialmente submissa e secretamente revolucionária, enquanto Poppins é o inverso disso, francamente desobediente, mas devota à causa de aproximar os filhos de seu pai.

A noviça Maria manteve a mesma postura desafiante em relação à rigidez do Capitão, forçou-o a ver o encanto de seus filhos através da música e, pelo mesmo meio, mostrou a eles o lado afetivo de seu pai. O caminho de Poppins para introduzir alguma conexão em uma família desencontrada é menos suave, pois não há nenhuma empatia entre a figura maternal constituída por ela e o pai, pelo contrário. A ponte entre o pai e os filhos feita pela mãe, que abomina a vida doméstica e apenas finge submeter-se a ele, não produz a liga necessária. Estranhamente, a ligação entre o Sr. Banks e seus filhos termina nascendo do conflito entre a mulher livre e o patriarca ressentido.

Poppins consegue organizar uma visita das crianças ao banco no qual o pai trabalha, mas elas terminam produzindo um caos na instituição que ocasiona a demissão dele. Desempregado, ele se lamenta com Bert, que estava limpando a chaminé de sua casa, o qual lhe diz que ele está perdendo a oportunidade de ver seus filhos crescerem. Sensibilizado com tudo isso, George Banks resolve passear com seus filhos e a família finalmente se encontra. Essa é a hora de Poppins embarcar em sua ventania, considerar sua missão cumprida e partir.

Mary Poppins e Bert são duplicações mágicas dos pais George e Winifred. Fica claro que a babá é a parte da mãe que interessa aos filhos, enquanto o limpador de chaminés é a do pai: aquela na qual eles são amados acima de todas as coisas, motivo central de interesse na vida dos pais. Em ambas histórias desses musicais, há uma personagem materna que chega para produzir a liga que a mãe da família não pôde administrar, quer porque estava morta, como no caso dos Von Trapp, quer por muito ocupada, como com os Banks. A conexão que faz de uma família algo unido, representado pela música na primeira história, e pelo passeio conjunto na segunda, precisa ser feita por uma mulher sensível com as demandas específicas das crianças. Convém observar que essas famílias têm uma face pública importante: em ambos filmes, por ocasião da apresentação musical dos austríacos e do passeio no parque dos ingleses, fica visível, fora das paredes do lar, a sintonia entre seus membros.

Mas por que cabe a uma mulher a salvação desse grupo? Em parte porque sempre foi função da mãe criá-lo e mantê-lo coeso, portanto, é a sua desconexão que é atribuído o desencontro. Para Julien, "só há verdadeira autoridade paterna quando esta for recebida de uma mulher".[5] Evidentemente que esta é uma leitura aplicável à partir da subjetividade pós-moderna, quando os vínculos amorosos são responsáveis por constituírem os sujeitos, acima de quaisquer determinações hierárquicas ou provenientes da tradição. Ao pai cabe dar forma ao espaço que deve necessariamente se abrir entre o filho e a mãe, através do qual o filho sabe que é importante para ela, mas que não é tudo. Como sabemos, é nesse lapso, no qual a criança sente-se insuficiente para satisfazer a mãe, ao mesmo tempo em que constata que a mãe nunca está presente tanto quanto o filho gostaria, que se abre o intervalo no qual o filho cria seus primeiros pensamentos, brincadeiras e descobre que existe independente do corpo e do olhar dela. É o pai, ou um representante paterno, que funciona como aquele a ser responsabilizado pelo fato de que a mãe se distrai do filho, quer algo além dele. Se não houvesse a quem responsabilizar por isso, o filho apenas ficaria pensando que ele é pouco valioso, insuficiente para satisfazê-la, mais do que uma interdição, viveria uma impotência, que é muito mais dolorosa.

Como Mary Poppins entra nessa família para executar um papel materno, parece inevitável que se estabeleça um confronto, uma disputa com a mãe das crianças. Em casa, Winifred é omissa e dissimulada, sua militância na rua não se traduz em uma postura corajosa, mesmo quando ela dá mostras de opinar que o marido está sendo severo e pouco compreensivo com seus filhos.

É Poppins que se incumbe de mostrar que um bom cidadão inglês e uma senhora bem ativa para sua época não são necessariamente bons pais, que, para tanto, é preciso conectar-se com a infância dos filhos, descobrir seus impasses e modo de ver a vida e, a partir daí, apontar os caminhos para seu crescimento e sua formação moral. As conquistas externas de pouco valem para os filhos se não houver alguma tradução delas na vida cotidiana. No caso de Winifred, por exemplo, a mulher liberta que ela desejava que todas fossem deveria imprimir seu estilo na condução de seu lar, o que não ocorre entre os Banks. Essa mulher do futuro com que sonha a mãe desta família já existe, mas ainda enquanto uma fantasia, um ser imaginário: é Mary Poppins.

Já estava escrito na carta formulada pelas crianças, onde eles fazem suas exigências sobre a natureza da babá que seria contratada, que deveria ser alguém agradável e capaz de prestar atenção às necessidades subjetivas deles. Ao seu modo, eles lembravam que para as crianças contemporâneas, já não serve o método de formação de seus avós, que aprendiam observando a vida dos adultos, e por regramento, seguindo ordens e sendo punidos quando eram descobertos em falta.

Na carta de exigências que o Sr. Banks manda publicar no jornal, abrindo a seleção da nova funcionária, solicita-se uma senhora severa, capaz de colocar aquelas crianças fujonas no prumo. Essa era para ele a função para a qual era preciso recrutar uma mulher: transmitir e fazer suas ordens serem obedecidas. Porém, ao intermediar a relação entre o pai e os filhos, uma mãe faz algo diferente e maior do que isso. A Sra. Banks, distante dos filhos e servil em termos domésticos, não é capaz de fazer o que Poppins, com auxílio de seu amigo Bert, realiza: despertar George Banks para a necessidade de relacionar-se diretamente com os filhos, não por decreto, mas sim através de um diálogo genuíno.

Nesta história, após constranger o pai a levar as crianças ao banco, onde se criou o incidente que o fez perder o emprego (recuperado ao final do filme), Poppins confrontou esse homem com rememorações da própria infância, possibilitando que ele lembrasse como fabricar e empinar pipas. Winifred, em um papel secundário, já que o materno é vivido por Poppins, oferece uma das faixas que usava em sua campanha sufragista para funcionar como rabo da pandorga. Jane e Michael não precisavam mais fugir para ser notados, a pipa representa um projeto familiar cujos objetivos só servem para uso interno, para servir de conexão dos pais com os filhos e com sua própria e renegada infância.

A Mary Poppins de Walt Disney é a avó da *Supernanny*, um programa de TV criado na Inglaterra em 2004, onde uma babá ensina crianças e seus pais a sê-lo, corrigindo seus erros e educando a família inteira. A série, que é um *reality show*, tornou-se um tipo de programa reproduzido ao redor do mundo todo, com babás de nacionalidades diferentes, mas estilo único: enfocam famílias em conflito, pais desconectados ou desorientados, incapazes de lidar com os filhos. As super-babás intervêm para impor a disciplina necessária, assim como uma rotina compatível com as necessidades da criança.

Talvez a popularidade desses programas resulte do fato de que a tarefa de Poppins foi executada com tanto sucesso, que pais e filhos hoje seriam tão próximos que desconhecem o caminho da imposição da disciplina, ao contrário, só saberiam empinar pandorgas juntos. Mas tampouco é disso que se trata: a desconexão que hoje se estabelece é de caráter diferente da dos Banks, embora o pai não seja mais autocrático e nem a mãe submissa. A dificuldade atual provém do fato de que os homens pouco reconhecem em si do adulto que deveria sentir-se autorizado e em condições de ser pai, enquanto as mulheres sentem-se muito diferentes daquilo que se compreende como uma mãe. As famílias sofrem bastante por essa distância entre o ideal e a prática da função parental e respondem a isso sentindo-se paralisados, impotentes, assustados. Por isso não sabem como reagir quando os filhos os convocam com suas travessuras tais como fizeram Jane, Michael e os filhos do Capitão Von Trapp.

Apesar de as famílias terem mudado muito nas décadas que nos separam do lançamento

desses musicais, a perenidade do sucesso das duas babás cantoras, encantadoras e vivazes provém do fato de que continuam oferecendo um *script* para o papel da mãe. Mesmo que uma mulher não tenha sido criada com essa missão, como Maria, nem funcione como esposa de um senhor respeitável, como Poppins, apesar de não ter gerado um filho, descobre com essas personagens que a maternidade é um exercício de sensibilidade e de identificação com as crianças. Ela é possível, estaria ao alcance de cada mulher mesmo que se sinta demasiado órfã e independente para executá-lo. A maternidade é viável para a mulher contemporânea, o que não quer dizer que lhe seja fácil.

Mulheres de verdade_*Virgínia Woolf e Clarice Lispector*

As duas histórias que examinamos são de maternidades bem-sucedidas, até porque são praticamente peças de propaganda de novos matizes de uma maternidade idealizada. Mas, à sombra desses ideais, as mães de carne e osso nem sempre se saem tão bem assim. Mesmo por que essas Marys e Marias da ficção chegam em um momento em que na prática as mães já estão outra vez distônicas com seu papel. É justamente por isso que nenhuma dessas babás musicais é a verdadeira mãe das crianças. Essas personagens são construídas como uma figura separada da mãe real, que está ocupada ou morta, elas são à parte da mulher que faz a magia, que dedica-se à arte, à performance da maternidade.

Mary Poppins e Maria Von Trapp não são o que uma mãe é, elas são aquela que todo filho acha que teria direito de ter, e toda mãe acha que deveria ser. As mães ocupadas e trabalhadoras que as crianças têm hoje são diferentes daquelas que dividiam com o esposo o cuidado com o negócio da família e que se incumbiam da casa e do enorme número de filhos até a exaustão. Embora hoje também trabalhem e administrem o cotidiano familiar também até a exaustão, elas farão o possível para falar, escutar e até contar histórias, cantar e brincar com seus filhos. Elas levam a vida de trabalho do Sr.Banks, são participativas do mundo como a Sra. Banks, querem ser atraentes como a Baronesa, mas ao chegar em casa, exigem-se ser como Mary Poppins: mães fantásticas, conhecedoras da alma dos filhos, capazes da magia de fazê-los sentirem-se importantes e felizes.

As mulheres vêm construindo um incrível equilíbrio, umas improváveis combinações entre o papel central prescrito para a mãe na nascente família burguesa e a libertação da reclusão doméstica, mesmo porque ambas as tendências sempre de alguma forma conviveram. A mulher conquistou a relevância social enquanto rainha do lar e como cidadã em tempos históricos similares, é por isso que a ocupada sufragista e a dedicada Mary Poppins são faces fendidas da mesma mãe.

O sucesso dessa química instável depende de que o papel materno seja construído a partir de todas as fontes possíveis e, mais uma vez, as histórias, a ficção com seu papel de organizar as fantasias, disponibilizá-las para serem compartilhadas, frequentadas e assimiladas, cumprem seu papel. Assim como as crianças precisam de histórias para se compreender e se constituir, as mulheres também se beneficiam das narrativas de ficção para traçar sua própria identidade. É por isso que os mesmo séculos que viram surgir as cidadãs testemunharam o apogeu das leitoras de romances, das vorazes consumidoras de ficção. As

mulheres utilizaram esses sonhos disponibilizados pela literatura para tornarem-se tais.

Porém, quanto aos musicais que analisamos, por seu caráter pueril e idealizado, se bem esses filmes nos distraem, traduzem desejos e fazem sonhar, por certo não nos ajudam a pensar o mal-estar na maternidade. No conto *Amor*, de Clarice Lispector, a personagem Ana é uma dona de casa tradicional, que sentia medo apenas de uma determinada hora do dia: o final da tarde, quando a casa em silêncio e as tarefas concluídas deixavam-na em contato com o próprio vazio. De forma inesperada, o encontro consigo mesma dá-se em um bonde, quando ela contempla um cego mascando chiclete, e vê-se refletida naquela ausência de olhar. A partir dessa experiência, ela se sente perdida e com uma compulsão a enxergar o mundo orgânico, movediço e imprevisível no qual ela se conduzia, abstraída de sua complexidade: "O mal estava feito. Por quê? Teria esquecido que havia cegos? A piedade a sufocava, Ana respirava pesadamente. Mesmo as coisas que existiam antes do acontecimento estavam agora de sobreaviso, tinham um ar mais hostil, perecível... O mundo se tornara de novo um mal-estar. [...] Expulsa de seus próprios dias, parecia-lhe que as pessoas na rua eram periclitantes, que se mantinham por um mínimo de equilíbrio à tona da escuridão – e por um momento a falta de sentido deixava-as tão livres que elas não sabiam para onde ir".[6]

Clarice, como nenhuma outra escritora brasileira, delineou os contornos do território assustador que uma mulher atravessa para garantir à sua família e a si própria um mínimo de tranquilidade e certezas. Embora identificada com o aconchego do lar que ela pastoreia para ser mãe, a mulher anestesia seus próprios monstros; para cantar uma cantiga de ninar, nocauteia os pesadelos que ela conhece; para ajudar um filho a aprender a caminhar, abafa seus desequilíbrios, tenta acreditar que o rumo de seus passos tem uma direção. De onde um ser humano, que sempre se acreditou ser frágil, tira tanta força?

Para ser mãe, uma mulher precisa acreditar nas certezas que ela procura infundir nos filhos, para tanto gera uma rotina em suas vidas, rituais que ela cria e executa religiosamente, dos quais um mínimo de segurança se alimentará. Não precisa ser uma rotina feita de banhos e comidas, a qual também é importante, serão principalmente baseados em uma sequência de expressões, olhares, sons, reações e na continuidade do afeto.

Por exemplo, uma mulher narrou a cena em que sua mãe chegava dos seus momentos sociais, ocasiões em que usava cílios postiços. Essa mãe, que tinha duas filhas, sempre repetia o ritual de entregar para cada uma o cílio de cada olho quando ia dar-lhes boa noite. São pequenos gestos, às vezes, como esse, no qual um adereço do olhar materno é destacado e distribuído, mas que pela constância vão contribuindo para uma experiência de que o mundo pode ser previsível, portanto menos assustador. Embora frágil, isso costuma funcionar, até que o assombro nos assalte no olhar de um cego, ou em uma noite qualquer em que acordamos suando, em pânico, já que os pesadelos sempre rondam. "Mãe é tudo igual, só muda o endereço", diz o ditado. É fato, mulheres, enquanto mães, precisam ser iguais a si mesmas um dia após o outro, iguais entre si na dedicação que os filhos esperam delas. Sem isso, as pessoas ficam periclitantes, o mundo torna-se um mal-estar.

"Quanto a ela mesma, fazia obscuramente parte das raízes negras e suaves do mundo. E alimentava anonimamente a vida. Estava bom assim. Assim ela o quisera e escolhera."[7] Até

que um encontro banal, que poderia ser qualquer outro, confrontou Ana com a cegueira à qual se obrigava para construir uma vida previsível, repetida, aconchegante.[8] A mãe descrita por Clarice é fundamental, porque ela sabe, desde sempre, que sua posição precisa ser mantida em uma luta constante contra o espanto, o lado negro de qualquer ser humano, no qual nos confrontamos com a morte, com a incerteza do amor. Essa personagem, que cuidara tanto para que a vida não explodisse, que mantinha domada a selvagem natureza da angústia, consciente de que devia ser controlada porque era ameaça constante à sua identidade de mãe e esposa, é uma narradora privilegiada do mal-estar intrínseco à maternidade.

É enigmático pensar sobre o que possibilita tal operação psíquica de anestesia das fragilidades, assim como o que acontece conosco frente ao fato de que hoje toda mulher sabe que a maternidade é opcional. Mesmo tendo escolhido engravidar ou adotar, ou seja, tendo optado por esse papel na vida, ela sempre duvida estar à altura da tarefa e de ser autêntica. A inquietude de Ana é intrínseca de cada mulher, consciente e apavorada frente à magnitude do que dela se espera.

O fantasma do anjo da casa

Nunca se duvidou de que as mulheres sejam responsáveis por carregar em seu ventre e parir os novos membros da raça, mas nem sempre foi clara a função constitutiva de seu olhar e o vínculo amoroso entre a mãe e seu bebê como marco fundador dos homens. Em *Um amor conquistado: o mito do amor materno*[9], Elisabeth Badinter realiza uma interessante compilação histórica do trabalho que deu aos moralistas, como Rousseau, para convencer as mulheres da importância de se dedicar à maternidade enquanto uma missão socialmente relevante. Conforme ela, foi no século XVIII que se estabeleceu a nobreza desta tarefa, antes delegada aos bastidores, aos braços de amas de leite, aos cuidados de criadas e preceptoras. Nas famílias abastadas, em tempos anteriores a esse, a criança ficava aos cuidados de outras mulheres menos valorizadas na hierarquia social, e era recebida para um parco convívio com os seus, caso sobrevivesse, somente quando estivesse livre das fraldas e do peito.[10]

Esse movimento de afastamento das funções maternas por parte daquelas mulheres que desejavam um valor social maior foi uma reação importante: foi assim que se descolou a maternidade do automatismo e da pressuposta naturalidade que se lhe pressupunha anteriormente. Não ocorreria a ninguém na antiguidade clássica, ou mesmo a um homem medieval, questionar se cabia às mulheres incumbir-se das crianças pequenas. Embora já naqueles tempos algumas se diferenciassem desses papéis, dedicando-se a funções religiosas, intelectuais, sexuais ou até políticas, elas eram exceções que confirmavam a regra. Quando as mulheres abastadas, formadoras de opinião de seu tempo, preferiram dedicar-se a seus salões de discussão, à sua circulação social, em vez de serem delegadas aos bastidores da puericultura, tornou-se imprescindível a defesa da maternidade enquanto um papel social relevante, que buscava legitimar a importância moral, psicológica e higiênica dessa função.

Depois de afastada da vida de algumas mulheres influentes, a função da mãe retornou enquanto fundamental para o equilíbrio da sociedade e a boa formação dos seus membros. É

equivocado, portanto, pensar que a maternidade hoje ainda mantém a mulher nos bastidores que ocupava nos tempos pré-modernos: esse lar isolado, separado do trabalho, da política e da cultura, já não existe. Atualmente pensamos a família como a célula mínima da sociedade, lugar de origem do indivíduo, do cidadão e, principalmente, dos valores e da personalidade. Nesta concepção, cabe à mulher uma função de importância compatível com essa valorização do espaço privado para os objetivos públicos. Estamos na colheita do sucesso da campanha publicitário-moral, iniciada há três séculos, que nos convenceu da naturalidade do amor materno, justamente quando este tentava outro tipo de equilíbrio.[11]

Apesar desses movimentos, dos discursos de valorização de seu papel, na prática, a grande massa das mulheres continuou reclusa na vida doméstica, onde não era esperado que fizessem outra coisa do que zelar por seus filhos e maridos, eternamente dependentes de seus cuidados e de seu olhar. Elas, por sua vez, sempre se sentiram úteis e amadas porque eram necessárias nesse lugar; a passividade feminina alimentou-se por séculos dessa simbiose.

Essa suposta importância transcendental da mulher no papel clássico, de esposa e mãe acabou engendrando um inimigo muito difícil de combater ao longo da batalha pela libertação feminina, uma voz interna. Foi Virgínia Woolf que identificou e nomeou esse fantasma: "o anjo da casa". Conforme ela, cada casa tinha seu anjo: uma mulher abnegada, disposta a nada querer para si e tudo dedicar à suprema tarefa de cuidar dos seus. O anjo da casa é aquela que das refeições só comerá a parte que ninguém mais quer, se houver uma corrente de ar ela se colocará na frente para proteger os outros.

Nas primeiras décadas do século XX, cada mulher convivia com essa aparição, cujo farfalhar de saias comparecia para avisá-la sempre que estava deslocando-se de seu lugar, repreendendo-a. "Era ela que costumava aparecer entre mim e o papel quando eu estava escrevendo resenhas. Era ela que me incomodava e roubava meu tempo e assim me atormentava até que afinal eu a matei. [...] Matar o anjo da casa era parte das tarefas de uma escritora. [...] Ela custou a morrer. Sua natureza fictícia era para ela de grande valia. É extremamente mais difícil matar um fantasma do que uma realidade."[12]

Quando estamos envolvidos em atividades revolucionárias, em descobertas científicas, elaborações intelectuais, costumamos apoiar-nos em sonhos compartilhados por nossos contemporâneos, utopias grandes ou pequenas, mas todas elas prenúncio de um mundo melhor do qual nos pretendemos autores. Podemos ser incompreendidos no presente, mas supomos que um dia, no futuro, irão orgulhar-se de nós. As inovações científicas, políticas ou nos padrões de comportamento resultam de rupturas, nas quais se perde o abrigo da tradição, o amparo de estar de acordo com os antepassados. A compensação para a solidão decorrente dessa ousadia repousa na ideia de que a meta é socialmente relevante. Foi assim para as causas políticas que garantiram o direito das mulheres à propriedade privada, ao estudo, ao voto e tantas outras, muitas ainda em curso. Consciente disso, na história de Mary Poppins, a mãe das crianças, que era profundamente dedicada à causa sufragista, afirmava que suas netas a admirariam; ela tinha os olhos postos no amanhã.

Se bem a libertação feminina tem esse recurso de ser uma causa pública louvável, é inegável que ela abala nosso eixo, sejamos homens ou mulheres. O questionamento do papel

materno tradicional pressupõe que as mulheres estarão interessadas em muitas coisas fora da maternidade, assim como questiona a vocação natural delas para amar seus filhos. Porém, toda mulher também foi filha, também se quis amada de forma exclusiva, e, ao libertar-se, é como se explodisse a própria casa. Abrir mão da mãe nesse papel antes unívoco deixa as mulheres tão órfãs quanto os homens.

Pensar a mãe como ausente de casa, voltada para as coisas mundanas e esquecida dos trâmites da intimidade, é diferente de suportar, como faz um bebê, que ela saiu de casa, mas voltará logo para ocupar-se dele. No caso das mulheres libertas da identidade do lar, seu desejo aponta alhures, em uma demanda por séculos represada de realizações sociais, de quem está cansada da maternidade e das lides domésticas. Sendo assim, estabelece-se um vácuo na transmissão da sabedoria feminina, antes dedicada unicamente aos cuidados de filhos, alimentos, roupas e objetos domésticos, assim como dos macetes com os quais vai se montando a identidade de um sexo. Muitas vezes o conhecimento que outrora era devotado ao cuidado do lar, hoje restringe-se ao zelo obsessivo com o próprio corpo: uma mãe, no máximo, lega à sua filha alguns segredos sobre como fazer-se atraente, mantendo-se jovem e magra. Porém existe uma diferença, pois cuidar, alimentar, são atos dirigidos ao outro, pressupõe vínculos, trocas, enquanto que os cuidados de aperfeiçoamento corporal são voltados para si próprio, é como se o legado materno passasse a ser: ama-te a ti mesma tanto quanto eu amo a mim mesma.

No desenvolvimento das crianças, os laços amorosos são a fonte a partir da qual se constrói a identidade, é por ser amados pelos nossos pais – e por desejar tanto ser objeto desse amor – que acabamos parecendo-nos com eles, incorporando suas características em nós. Mas se estivermos em mãos de uma mãe que deseja outras coisas ao invés de seu filho e o único corpo de se ocupa é o próprio, abre-se evidentemente um espaço vazio lá onde antes o amor materno lançava as bases dos novos sujeitos. Na verdade, fora alguns casos muito particulares de mulheres extremamente narcisistas, um tipo humano que sempre existiu, a maior parte das mulheres tenta conviver com as duas personalidades: a antiga mãe abnegada e a nova mulher ocupada e voltada para si.

É como se a mulher tivesse dupla personalidade, uma face pública e uma privada que dialogam mal e tentam ignorarem-se mutuamente, como os super-heróis e suas identidades secretas. Um super-herói na vida cotidiana aparece como alguém medíocre, rodeado de pessoas que ignoram suas aventuras e poderes. Do mesmo modo, uma mulher em casa, independente dos grandes feitos realizados por ela na rua, sente, aos próprios olhos, não valer o suficiente por estar em uma dívida amorosa impagável com seu papel de mãe e esposa. Hoje, por outras vias, ser mulher é continuar sentindo-se recriminada, faltosa frente às outras. Antes pelo pouco valor público, hoje por estar em falta com demandas provenientes da intimidade familiar, ou seja, em uma valorização que agora, novamente, advém da esfera privada.

A própria Virginia Woolf pergunta-se o que seria de nós se nossas mães tivessem priorizado outras coisas do que nos colocar no mundo, estaríamos dispostas ao sacrifício de não ter nascido se nossa mãe tivesse optado por outras realizações?[13] Na verdade, todos

temos uma dívida impagável com a maternidade e as mulheres entram no século XXI com a bandeira de que a reprodução da nossa espécie não depende da responsabilidade única de um dos sexos.

Resta uma melancolia: aquela resultante do conflito interno, onde a mulher livre ainda hoje carrega dentro de si o fantasma da dona de casa abnegada, uma mãe que nem ela, nem sua própria mãe, foram nem são, e que agora não passa de uma assombração sussurrando acusações. Não há ainda um estatuto estabelecido para a mulher que trabalha, que inventa, que revoluciona, pois o anjo da casa, embora ferido de morte, ainda sabe assustar.

Diga-me quem te ama e eu te direi quem és

Ambos os sexos precisam abrir mão dos clichês em que se abrigavam e a consequência será um desamparo compartilhado. Isso nos casais muitas vezes gera mútuas acusações, como se o fato do outro não corresponder ao papel tradicional alijasse o queixoso de saber quem é, ou de levar uma vida digna de seu sexo. Não passa da terceirização de um conflito que é pessoal. Mas, por que nos é tão necessário saber-nos homens ou mulheres, a ponto de julgar que esse ponto de origem é também a fonte dos males ou dons de que dispomos?

A diferença dos sexos faz-nos nascer divididos em duas naturezas físicas separadas, que nos reparte em dois grandes grupos, independente de quantas outras diferenças houver, como raça, religião ou nacionalidade. Ao nascer somos um ou outro: homem ou mulher. Depois poderemos fazer diferentes usos desse fato anatômico, mas ele está dado, como uma imposição física, real, que terá que ser psiquicamente elaborada, transformada em alguma identidade e traduzida em alguma forma de desejos eróticos e fantasias.

A partir desse ponto, do qual sairemos fendidos em duas formas em termos fisiológicos, sabemos que não somos perfeitos, acabados, sem falta, pois nunca seremos o outro. É esse diferente que ajuda a delimitar a única certeza que temos: de que somos incompletos. Por isso torna-se uma incógnita tão instigante, a ser desvendada ao longo da vida, a decifração, que na verdade é uma construção, de uma identidade contando com o substrato do sexo em que nos foi dado nascer. Há varias determinações sociais, vestimentas e objetos que nos adaptam a uma ou outra identidade sexual, mas cada um de nós fará uma versão pessoal disso. De qualquer maneira, parâmetros são bem vindos, já que transformam questões em respostas, por isso os clichês relativos aos sexos têm tanta importância social.

Além das referências sociais coletivas, que balizam as características de cada sexo em determinada comunidade, etnia ou grupo, sempre pode-se recorrer ao amor e ao sexo, que funcionam como uma confirmação de que a identidade que construímos seria aceitável e desejável. Amar e ser amado, desejar e ser desejado, são também instrumentos fundamentais nessa tarefa de fazer-se homem ou mulher a seu modo, já que o outro busca em nós o que lhe falta, fazendo-nos sentir que somos ou temos algo em particular que interessa a alguém.

Maria Cristina Poli situa a construção da identidade sexual como um processo para lidar com os impasses produzidos pelas premissas anatômicas, ou seja, ter nascido com caracteres sexuais femininos ou masculinos. Para essa autora, “a construção de uma identidade homem ou mulher é produção sintomática da neurose. O sintoma visa suplantar o furo estrutural; ele tenta produzir uma analogia, impossível, entre real e simbólico. Lacan

denomina essa busca pelo sentido de gozo fálico. Sua expressão subjetiva é o amor. Como Freud já indicara, o amor visa a unidade, ele se pauta pela miragem do *fazer Um*".[14] Não é preciso ir muito longe para perceber o quanto o amor materno é sobrecarregado nessa missão impossível de supressão do buraco produzido por essa diferença, por essa falta de ser (também) do outro sexo.

Mais do que encontros, um amor se faz de perguntas: no olhar do ser amado descobrimos se somos atraentes, importantes para alguém, ali encontra-se a resposta do quanto valemos. Se tivermos esse retorno, fica mais fácil não entrar em desespero ou em depressão. Os convites, os gestos românticos e o sexo são os veículos das fugazes certezas de sermos amados. A dúvida nasce conosco: mesmo depois de uma noite de prazer, na qual alguém nos desejou ardentemente, podemos despertar sentindo-nos descartáveis, insignificantes; inclusive depois que um telefonema no dia seguinte confirme que o outro ficou com excelente impressão do encontro, seguimos na dúvida de quanto durará esse sentimento; mesmo as uniões estáveis nunca parecem sê-lo o suficiente para que nos sintamos seguros de ser amados.

Qualquer expressão de amor costuma ser subestimada pela nossa carência essencial. É lugar comum dizer que este sentimento é essencialmente feminino, porém a experiência clínica nos confirma que existe uma autorização social para a expressão das inquietudes femininas, enquanto os homens simulam descaso pelas mesmas razões sociais, mas nem por isso sofrem menos pelas dúvidas amorosas e, além disso, são obrigados a fazê-lo em um silêncio que só aprofunda esse desamparo.

Até na tradicional experiência narrada por Lacan, tão celebrada pelos psicanalistas, na qual uma criança se vê, e reconhece a si mesma, em um espelho,[15] considerada a assunção da imagem corporal, ocorre que ela se vira para trás e fita aquele que a tem em seus braços como se perguntasse: você está vendo a mesma coisa que eu, eu realmente existo, sou isso mesmo? É em situações assim que começam os dramas do amor, da mesma forma como o bebê exige que a mãe o olhe enquanto suga o seio e o larga no mesmo momento em que ela se distrai, por mais quente e doce que seja o líquido.

Quando uma mãe se ausenta e sua criança se entristece e aprende a lidar com essa falta, ela está sofrendo por amor. A partir da elaboração dessa experiência, ela irá descobrindo como sentir-se existindo mesmo quando não está sendo olhada e acalentada, aprendendo a não se esquecer da mãe, compreendendo que continua existindo na sua ausência, que não desaparecerá junto com ela. São crescimentos a partir de uma experiência que é essencialmente amorosa.

Portanto, esvaziar a casa da mãe, implodir a instituição clássica do amor materno exclusivo, daquela figura que habitava e mantinha a toca para a qual sempre imaginariamente podíamos recuar, deixou-nos a todos, mulheres e homens, mais inseguros ainda nesse trabalho de construção das identidades sexuais a que nos lançamos. Não é difícil entender porque, mesmo que trabalhoso e a um preço de esquecer de si, as mulheres têm tanta dificuldade de abrir mão das ditas glórias da maternidade.

A culpa feminina

A maior arma do anjo da casa sobre a mulher liberta é a culpa. É como se ela sussurrasse nos ouvidos da rival, essa que trabalha e cria outras coisas diferentes de filhos, que ela é necessária para manter a ordem do mundo e está fazendo algo muito errado ao abandonar o posto. Sugere que as mulheres sentirão falta da referência que estão abandonando com tanto entusiasmo. Porém, a voz maliciosa do anjo, contrariado em ser superado, não é mais ouvida enquanto conselheira. Resta-lhe, então, assombrar as mulheres com culpa, ameaçá-las de que na falta de sua presença militante nas fileiras da maternidade seremos uma raça de humanos desamparados, sem um paradeiro.

A metáfora que Woolf utilizou para definir a situação das mulheres imediatamente após suas maiores conquistas em termos de direitos civis é a do "quarto vazio": "Vocês ganharam seu próprio espaço na casa até agora possuída exclusivamente por homens. [...] mas esta liberdade é apenas um começo; o cômodo é de vocês, mas ainda está vazio. Ele tem que ser mobiliado; tem que ser decorado; tem que ser repartido. Pela primeira vez vocês são capazes de decidir por si mesmas quais poderiam ser as respostas. Eu poderia ficar e discutir essas questões e respostas de bom grado – mas não esta noite. Meu tempo acabou e devo terminar".[16] Em 1931, Virginia Woolf dirigiu-se com essas palavras para um público de mulheres trabalhadoras, ela ainda empenhou-se por mais 10 anos na busca da voz feminina na ficção antes de resolver de fato terminar.

Junto com novos papéis sociais, a liberdade conquistada pelas mulheres deu origem a inúmeras dúvidas. Cabem filhos nesse cômodo? Deve-se colocar um amor ou sucessivas paixões? No que, como, quanto e para que trabalhar? Virginia conviveu com a primeira geração de mulheres numericamente significativas que tinham questões a colocar, mas elas não tinham precedentes. As mães delas sabiam o que seriam: esposa, mãe, solteirona, freira. Escritoras como ela foram madrinhas das gerações seguintes, compostas de mulheres em busca de uma voz própria. Os homens, por sua vez, também são naves à deriva, há gerações sabem que o mundo do trabalho, o mundo público, é para onde devem ir, mas perderam o porto de partida.

A busca da voz é tema recorrente para todos aqueles que escrevem: como preencher um papel, uma tela em branco, que parece zombar do pobre escritor? Ao referir-se ao vazio do recém-adquirido cômodo, Virginia inseriu a própria condição feminina nesse impasse criativo. Porém, esse problema autoral coloca-se agora para ambos os sexos, já que a identidade masculina tornou-se também inquieta. Simone de Beauvoir acreditava que a mulher fazia-se "Outro" para que o homem pudesse ser "Um", fazia-se de fundo para que ele pudesse ser a figura. Eram papéis complementares, de tal modo que quando se rompe um lado desse enlace soltam-se os dois. Homens e mulheres sentem-se frágeis, mas não cessam na busca do tom, de uma voz autêntica e compartilham uma dúvida interior: o que me torna uma mulher, o que me faz um homem? Por isso espera-se tanto do amor e do desejo, que parecem confirmar alguma coisa, qualquer coisa.

Além da busca amorosa, restam os recursos da culpa e da queixa. A culpa é um expediente muito rico: possibilita manter um vínculo, sem assumir as consequências do rompimento, mas já realizando-o na prática. Enquanto sente-se culpada, a mulher mantém

uma relação com a referência da maternidade clássica, que já não exerce, mas que preserva como parâmetro. Preservar uma culpa pressupõe que o "estrago" está feito, que nada se fará que possa recobrir esse fato, restando apenas evocá-lo, declarar-se envolvido e endividado.

A queixa já é outro recurso, baseia-se na ideia de que a mãe deveria ser algo maior, que sua presença deveria ter-nos feito mais sólidos, menos carentes. Ela fundamenta o lugar materno como um polo de certezas e segurança que só existe enquanto fantasia. Por isso mesmo as mães que habitam o território da ficção são sempre mortas, substituídas por algum tipo de lugar mágico, pelas histórias que contavam, pela memória da música de sua voz. Em quase todas as histórias infantis, a mãe é um recurso imaginário do filho, o qual não cresce se não for referenciado nele.

À mulher cabe, há milênios, o papel de representar o paraíso imaginário onde se sacia e consola essa carência essencial que diferencia os humanos dos animais. É no papel de mãe que a mulher fica identificada com a miragem desse oásis, ao qual recorremos sempre que a vida se desertifica. A maternidade é possível se compreendermos a natureza dessa demanda, tão imensa, intensa, quanto incapaz de ser satisfeita. Ela terá que driblar a angústia, fruto do sentimento de desamparo, da quebra da tradição, confrontar-se com a culpa que sente e a queixa que lhe é dirigida, mas no mesmo lugar em que se originam esses fardos, nasce o vazio, sem cuja abertura não é possível encontrar a própria voz.

Notas

1 Touraine, Alain. *O mundo das mulheres.* Petrópolis: Vozes, 2007, p. 46.

2 Citado em: GUIDDEN, Anthony. *La transformación de la intimidad: sexualidad y erotismo em las sociedades modernas.* Madrid: Catedra, 1992, p. 48.

3 "Como observava um artigo sobre o matrimônio publicado em 1839: 'o homem estabelece a norma sobre a pessoa e conduta de sua esposa. Fundamenta a norma de suas inclinações: ele governa por decreto, ela por persuasão [...] o império da mulher é um império de ternura [...] seus instrumentos de mando são as carícias, suas ameaças são as lágrimas." Ibidem, p. 48

4 Como costuma acontecer, o filme simplifica os livros, junta várias histórias em uma só. Na família original, há também gêmeos mais moços, Disney mantém só o casal mais velho e também deixa Mary Poppins menos ríspida. Também ela parece mais feminina e sedutora, ela tem insinuações de um flerte, o que deixou a Sra.Travers bastante irritada com a versão filmada. Em nossa análise, vamos nos resumir ao filme que é a versão popular hoje e a mais perene, portanto a que melhor traduziu a alma do público. As personalidades das personagens variam muito entre livro e filme, portanto foi necessário escolher.

5 JULIEN, Philippe. *O Manto de Noé: ensaio sobre a paternidade.* Rio de Janeiro: Editora Revinter, 1997, p. 55.

6 LISPECTOR, Clarisse. *Laços de família: contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 19, 20, 21 e 22.

7 Ibidem, p.21

8 "Podemos interrogar o que provoca tamanha inquietação em Ana, quando se depara com o cego. É possível supor que, ao enxergá-lo, encontra-se com um duplo, no qual reconhece algo de sua própria condição. O efeito do estranhamento estaria no fato de que este homem evoca algo de familiar em relação a si própria. A cegueira em relação a sua própria vida e a piedade que o cego provoca são elementos que podemos associar ao início do conto, em que somos apresentados a Ana e seu repetitivo dia-a-dia." PINHO SMIECH, Gerson. *Um cego mascando chicles.* Porto Alegre: Correio da APPOA, n. 157, maio 2007, p. 17.

9 BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

10 Com Philippe Ariès, na *História Social da Criança e da Família*, (Zahar Editores, 1991) descobrimos que foi necessário esperar quase até o século XVIII para que se instalasse o "sentimento de infância", ou seja, a consciência da

particularidade do infantil e dos cuidados de higiene e educação que daí decorrem. Ariès supõe que as famílias não se apegavam aos filhos pequenos porque a mortalidade infantil era imensa, já Badinter acredita que a mortalidade era imensa porque as famílias não se apegavam.

11 Linda Pollock considera que há um exagero nessa visão de que os cuidados com os filhos não eram prioridade antes dos séculos caracterizados como de descoberta do "sentimento de infância". Conforme seus estudos, os pais sempre se incumbiram dos filhos, conscientes de sua dependência, frente à qual lhes cabia a proteção e socialização deles: "mesmo quando se empregavam amas de leite e outros serventes, quase todos os pais aceitavam o fato de que a responsabilidade principal por educar os filhos recaía sobre eles". In: POLLOCK, Linda. *Los niños olvidados: relaciones entre padres e hijos de 1500 a 1900.* México: FCE, 2004, p. 308. Esse debate, porém, não elimina nossas questões sobre as variações do papel materno na vida das mulheres, tão complexas como foram as transformações na família e na vida das crianças.

12 WOOLF, Virginia. *Profissões para mulheres*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1996, p. 43. O termo "Anjo da Casa" provém de um poema de Coventry Patmore.

13 *In* WOOLF, Virginia. *Una habitación própria.* Barcelona: Editorial Seix Barral, 2009, p. 34.

14 POLI, Maria Cristina. *Feminino/Masculino.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007, p. 55.

15 Retomando uma experiência relatada por H. Wallon, o psicanalista francês J. Lacan descreveu a formação da imagem corporal e a inauguração da consciência de si nos humanos. Ele descreveu a situação na qual um animal e um bebê humano se confrontam com a própria imagem no espelho. Nessa ocasião, o primeiro desinteressa-se imediatamente por ela assim que constata que não há outro animal ali, enquanto uma criança manifesta seu júbilo por estar vendo que ali é ela mesma que aparece. Dessa situação Lacan deduz que nossa constituição egoica provém do olhar do Outro, administrado pela função materna, que é o que o bebê enxerga no espelho ao ver-se visto de fora.

16 Ibidem, p. 50.

CAPÍTULO 4

A família amorosa

A Família Addams_Os Simpsons_De Volta para o Futuro_Os Incríveis

Valorização da intimidade familiar_Estabilidade dos vínculos_O pai idiota_Prestígio das mulheres na família_Nivelamento das gerações_Legado da contracultura_Descrédito das referências do passado_Gênios infantis_Controle social sobre os pais_Fardos colocados sobre o amor_Função superegoica da sociedade

Nos capítulos anteriores examinamos histórias de famílias exemplares, modelos de esforço e perseverança, e de como a força dos laços familiares, aliados ao bom exemplo dos pais, garantiriam o sucesso de uma família. Em meados do século XX, após tempos extremos, muitas coisas mudaram e consequentemente as famílias também. Na ficção de grande apelo popular, sempre mais lenta do que a realidade, as famílias idealizadas foram perdendo o espaço, enquanto os pais, que eram sábios e serviam como modelos de conduta, seguiram o mesmo caminho. Hoje a família é representada ao modo inverso das anteriores: pais medíocres, tolos, infantilizados e com valores morais duvidosos. Porém engana-se quem pensa que a exaltação do núcleo familiar tenha sido abandonada; cederam-se os anéis para preservar os dedos, a valorização é que mudou de lugar: já não é sobre o valor em si da família como instituição ou mesmo sobre a nobre natureza de seus membros que recai a idealização, mas sobre o valor do laço familiar em si. Os pais já não são um exemplo a ser seguido, porém os laços que unem os familiares jamais se desfazem, o amor entre seus membros pode não ser o melhor, nem ao menos louvável, mas é incorruptível.

Vamos usar o seriado de TV *Os Simpsons* como exemplo central dessas famílias que forçam todos os limites, mas nunca rompem. A família agora é como um monumento que balança, mas não cai, tudo nela está em questão menos a sua própria dissolução. O mundo pode ruir em volta, mas a cada episódio o laço entre os familiares sai reforçado. A sintonia dessa família de desenho animado com nosso tempo, seu sarcasmo, a maneira como mostra a nossa mesquinhez, nosso materialismo rasteiro, nos faria pensar que estamos diante de um retrato fiel de nós mesmos e do funcionamento da família contemporânea, como se ela fosse a descrição de uma família típica. Não é bem assim, já que a família está marcada agora

pela sua instabilidade: laços são feitos e desfeitos com facilidade; casa-se e descasa-se o tempo todo. A família hoje é quase sempre feita de cacos de famílias anteriores, impondo desafios de convívio entre lares recompostos.

Conforme Roudinesco, a família contemporânea ou pós-moderna, oriunda das revoluções de costumes da década de 1960, é caracterizada por sua "duração relativa, reúne dois indivíduos em busca de relações íntimas ou realização sexual".[1] Portanto, ela sofrerá a sobrecarga de todas as exigências de quais padecem os indivíduos hipertrofiados que nos tornamos. Não há tempo a perder, cada um precisa alcançar o máximo da realização pessoal e da obtenção de gozo que sua existência – cada vez mais longa, mas vivida como curta – possa lhe oferecer. Na medida em que essa família mostra suas limitações para cumprir tais objetivos, ela vai sendo desfeita e refeita inúmeras vezes ao sabor desses ideais. Novas frustrações só significam renovadas esperanças, de tal modo que cada núcleo familiar funciona como depositário de expectativas e desilusões constantes. Esse sistema se retroalimenta, pois, para os envolvidos em seus dramas, embora esses rompimentos sejam sempre sofridos, vale a sinalização que seus pais lhes dão: a busca pela realização pessoal não deve ser impedida, ela é um valor maior do que os laços familiares. Como se vê, entre o ideal e a realidade há uma mais que aparente contradição.

A família Simpson, apesar de sua irreverência, apresenta uma tolerância incansável: seus membros estão dispostos a perdoar tudo uns dos outros, inclusive quando cometem atos que são prejudiciais ou até mesmo perigosos, e sempre farão os sacrifícios necessários para manter o grupo familiar coeso. O que nos parece que fica preservado nessa série é justamente aquilo que está deixando de existir: a família nuclear estável enquanto um porto seguro amoroso. Ela é encabeçada por pais tão atrapalhados que já não servem de bússola para nada, mas o aspecto mais relevante é que, independente de contratempos e conflitos, permanecerão lá, estáveis, para receber e apoiar os filhos mesmo nos momentos de fracasso. Pelo ângulo da nostalgia, o funcionamento é similar ao das famílias idealizadas a que nos referimos no capítulo *Toda Família é uma Ilha.*

Quase sempre as famílias representadas na literatura, no cinema, nas séries de televisão reproduzem uma visão do passado, como se andássemos de costas, com o olhar fixo naquilo que queremos ignorar que mudou. Um saudosismo crônico perpassa esses lares que admiramos, como se cada geração fantasiasse com a família em que foi criada, ou com aquela em que gostaria de ter sido criada. Nessa idealização retroativa pode haver espaço também para a evocação da família tal como era no tempo dos pais e avós, ou melhor, como preferimos de imaginar que era. Não se pode esquecer que entre tantas moradas da fantasia, o passado é uma delas. No caso das famílias que estamos examinando, ressalta-se apenas um aspecto "dos bons tempos" – a força do laço –, já que o respeito à autoridade do pai e a admiração pelos mais velhos não existem mais.

O que restou do passado para ser preservado em nossos sonhos coletivos sobre as famílias é a estabilidade dos vínculos. Justamente o casamento indissolúvel, que fez a infelicidade de tantos, condenados a relações nas quais sentiam-se escravizados ou profundamente infelizes, hoje motiva saudades. Espera-se mais do amor entre os pais, desses

pelos filhos, e vice-versa; desejaríamos que ele não fosse tão frágil, tão volátil, sempre pronto para dizer "não brinco mais" frente a qualquer contratempo. Também espera-se mais dos pais enquanto casal, que hoje se movem em uma busca incansável pela realização pessoal e sexual, arrastando tudo nesses propósitos. Nesse sentido *Os Simpsons* são uma família plástica, mas tradicional, procuram absorver os insistentes fracassos de seus membros, as buscas despropositadas pelas conquistas por mais fúteis que sejam e, principalmente, são fundados por um casal que nunca deixa de se desejar. Homer e Margie Simpson são românticos, eroticamente envolvidos, seu amor é a base sólida sobre a qual se assenta a família.

Examinaremos também onde foi parar a sabedoria ancestral e como funciona a hierarquia entre as gerações nessas famílias nada exemplares. A palavra sábia e ponderada, assim como o domínio da técnica que usamos para nos mover no mundo, já não está na posse dos mais velhos, estão sim na mão dos mais novos. Estes, além de nativos nas novas tecnologias, estão armados principalmente de seu olhar sarcástico, por vezes benevolente, sobre seus pais. É de alguns deles que pode esperar-se um mínimo de bom senso. As fantasias de valorização do jovem ou da criança em detrimento do velho, chegam ao ponto de incumbir um adolescente de consertar a própria origem, como no filme *De Volta para o Futuro*.

Passaremos também por outras famílias trapalhonas da ficção que são voltadas para um público jovem, como o escrachado desenho animado *Family Guy* e mesmo o infantil *Padrinhos Mágicos*. Esse modelo não é de hoje, e séries mais antigas, datadas da década de 1960, como *Os Flinstones* e *Os Jetsons*, já mostravam essa tendência. No filme infantil *Os Incríveis* podemos ver sintetizadas todas essas linhas de força, embora de forma menos sarcástica. Antes desta família composta de seres estranhos, por serem super-heróis, houve outras de conformação ainda mais bizarra, estas formadas por monstros dos seriados de TV da década de 1960.

Convém notar a forte presença da televisão nestas famílias de desenhos animados e séries de que nos ocupamos. Isso era esperado, pois é consoante com o aprofundamento desse meio de comunicação na vida das crianças e dos jovens: agora, sem dúvida, a televisão é um membro da família.

A transição entre a família idealizada e a satirizada não foi abrupta, tanto na realidade quanto em seu eco na ficção; acreditamos que as "famílias-monstro" são um dos elos entre essas duas representações, por apresentarem características de ambas.

Monstruosos para quem os vê de fora_*A Família Addams*

Nos anos de 1960 duas famílias monstruosas apareceram na TV americana: *A Família Addams* (ABC, 1964) e *Os Monstros* (CBS, 1964). Praticamente nasceram juntas e o tema básico é o mesmo: uma família onde tudo é assustadoramente estranho menos, é claro, os laços familiares que os unem. As séries são cômicas e o humor é obtido no contraste dos nossos costumes com os deles. Nos lares dessas personagens tudo é sinistro, gótico, tendendo ao horror, mas uma pergunta se impõe: qual horror? O que é exatamente horroroso

nelas? Ora, na falta de uma melhor definição de horror, vale uma estética que os próprios filmes contribuíram para formar: essas séries misturam personagens clássicos da literatura, com fantasias típicas da festa de *Halloween*, acrescidos de todos os clichês de filmes de terror classe B.

De fato não há nada monstruoso, pequenos sadismos aqui e ali, certas brutalidades encaradas como normais, algo muito banal em termos de expressão de uma agressividade latente se compararmos com os *games* de hoje. O que existe mesmo debaixo de toda a maquiagem são famílias típicas, centradas sobre si mesmas, se amando, se protegendo, entrando em crise quando um dos membros apresenta um problema.

O chefe da família Monstro é Herman, ele teria sido criado pelo Dr. Frankenstein e posteriormente adotado por uma família inglesa de sobrenome Monstro. Trabalha em uma agência funerária e é um bom pai de família, mas simplório. Ele até chega a entender o que se passa em torno dele, mas muito tempo depois. Por certo sua esposa vampira, Lily Drácula Monstro, é mais esperta. Ela é uma clássica dona de casa americana (ou como elas deveriam ser): prestativa, despachada, atenta aos humores de sua família e que para bem desempenhar suas funções domésticas não trabalha. Eles têm um filho, Eddy, que é um pequeno lobisomem de aproximadamente uns 10 anos, mas fora a aparência, não difere muito de qualquer criança normal. Infelizmente sua aparência dificulta que consiga amigos na escola.

Vive junto com a família o conde Drácula, pai de Lily, e uma sobrinha dela, Marilyn. A sobrinha é a ovelha negra, ou branca, pois é uma adolescente bem-educada, de aparência absolutamente convencional, bonita e simpática que cativa um sem-número de namorados que fogem quando são apresentados ao resto do grupo. Os Monstros têm pena da moça, pois para eles ela é que é anormal. Na série, o conde Drácula, além dos dotes de vampiro, é um misto de cientista louco (ou talvez seja melhor dizer alquimista louco) com feiticeiro, possui um laboratório onde prepara suas poções que invariavelmente terminam em grandes confusões.

Enquanto *Os Monstros* são da classe média, *A Família Addams,* sua série rival, é aristocrata. Eles têm tanto dinheiro que podem se dar ao luxo de ter um criado e não trabalhar. Os Addams são menos bizarros na aparência; é principalmente nos gostos que eles são monstruosos: de todas as estranhezas, a mais constante é um sadismo lúdico presente entre os irmãos e na relação com o tio que mora na casa, assim como um romantismo e uma sensualidade exuberante que ficam cômicos em um casal de atrativos tão distintos dos clássicos.

Gomez Addams, o patriarca, é perdidamente apaixonado por sua esposa Mortícia, uma mulher normal, apenas extraordinariamente alta e pálida. Nesse sentido, o casal Addams é mais contemporâneo do que a família de Herman, já que Mortícia é muito mais atraente e eroticamente envolvida com seu homem do que a maternal Lily. Entre os irmãos, Feioso (Pugsley), o mais velho, e Wandinha (Wednesday), a caçula, o enfoque é maior na relação mórbida do que na aparência estranha, como ocorria entre os Monstro. Maria Antonieta, a boneca sem cabeça preferida de Wandinha, é prova disso: ela foi decapitada pelo irmão.

Na casa vivem também o tio Fester (geralmente como irmão de Gomez) um psicopata

infantilizado que se ocupa das crianças quando não está explodindo algo, e a vovó, que se assemelha a uma bruxa e que interage pouco com os outros, mas está sempre presente no cotidiano. O assemelhado a Frankenstein neste caso é o mordomo, além de que há uma "mão" que presta serviços "braçais", caracterizando o ambiente estranho em que vivem, como se fossem uma família de bruxos compartilhando o cotidiano com as pessoas normais.

O humor desses seriados transcende a aparência bizarra das personagens, provém da simples inversão dos hábitos de alimentação, sono, organização do lar. Questionando os costumes e regras de etiqueta, nestas famílias monstruosas os irmãos podem brigar, ameaçar-se de morte, aliás, muitas vezes chegar bem perto disso, e isso seria apenas brincar e comportar-se normalmente; o jardim deve ser selvagem, as plantas que Mortícia cultiva são carnívoras, e o sujo e o feio é que são valorizados. Os episódios giram em torno dos mal-entendidos e o assombro produzido por qualquer interação deles com o mundo externo ao lar, o que, no caso da família Monstro, provoca gritos e correrias no simples contato ou visão dos seus membros.

Entre aquelas pessoas "normais" que se aproximam deles, a maior parte quer enganá-los, já que apesar de feios e bizarros eles são bons e aparentemente inocentes. Eles vingam-se dos males que lhes são feitos mais por acaso do que intencionalmente, já que a forma como conduzem as coisas é apavorante para quem não nasceu monstruoso. No final, fica claro que monstruosa mesmo é a natureza daqueles que são bonitos por fora e feios por dentro, e que a aprovação dos outros não é tão importante quanto o afeto que os une, e a valorização dos membros da família entre si.

Em ambos os casos a crítica dessas séries é ao modo de vida americano, enquanto *Os Monstros* pegam a franja da classe média trabalhadora, *A Família Addams*, critica as extravagâncias da elite. Mas acreditamos que podemos extrair mais desses adoráveis monstros, quanto ao que estamos tentando demonstrar. As representações da família foram se transformando, no sentido da autoridade paterna sofrer um declínio enquanto um modo, digamos, materno amoroso, aliado à sensualidade romântica do casal, é o que começa a marcar a união do novo grupo familiar que vem se constituindo.

Ambas as famílias estão no meio do caminho entre as famílias extensas, cujas características ainda conservam, e as novas características da família nuclear: há parentes morando juntos; o pai, ou os mais velhos, ainda tem uma relevância quanto a sua sabedoria e os filhos ainda acreditam que podem aprender algo com seus pais; a mãe é doméstica e prevalece a autoridade masculina. Com uma lupa podemos ver que não é bem assim: em certos momentos isso se inverte, especialmente no caso de Herman, que é um bobão, é mais o lugar dele (de pai) que é preservado; o mesmo vale para Gomez que em geral vive para suas infantilidades. O laço amoroso (nos Addams erótico-amoroso) entre o casal, que vai ser a tônica da família pós-moderna já está dado aqui como o cimento principal dessas famílias.

As famílias monstruosas acrescentam uma nota, além de cômica, psicológica à separação que se estabelece entre a vida privada e a pública. A partir de meados do século XVIII, constatou-se um grande e disseminado empenho das famílias burguesas europeias

para formar lares isolados, íntimos e diferenciados do ambiente de trabalho.[2] Essas famílias monstruosas, com suas aparências e casas tão assustadoras, representam um abismo intransponível entre a cultura familiar e a externa, traduzem como poucas essa separação efetivada. O interior do lar guarda segredos: seus habitantes obrigam-se ao conhecimento e à tolerância das peculiaridades de seus membros.

Richard Sennet chama a atenção para o estabelecimento da família nuclear como forma de assumir o controle sobre a formação da personalidade dos filhos. Ele considera que ocorreu a simplificação dos vínculos, restringindo as figuras de autoridade aos pais. Para tanto, foi conveniente ter ocorrido o afastamento dos outros adultos da família, como avós e tios, assim como deixou de fazer parte do cotidiano das crianças a mistura de gerações e categorias de relação, que se estabelece entre primos, cunhados e filhos destes de várias idades e graus de parentesco. Assim foram se estabelecendo "imagens da simples família nuclear como único meio através do qual a criança poderia se tornar emocionalmente estável". Para esse autor, "na sociedade moderna, há um padrão de forças históricas em atividade, que suscita a crença de que o desenvolvimento da personalidade só pode ocorrer através da estabilização das interações pessoais. A vida da família nuclear parecia adequada enquanto um meio para que as pessoas tentem colocar essa crença em prática".[3] Nesse sentido, a família seria responsável pela garantia de que a morbidez, a sensualidade e a agressividade, tão presentes nos vínculos mais próximos, seriam literalmente domesticadas, de tal modo que a imagem externa do grupo ficaria intacta, enquanto em seu interior proliferam as monstruosidades.

Esses simpáticos monstros emprestam uma face cândida à vergonha que cada família guarda em seu âmago por tudo aquilo que lhe é intrínseco, mas que ela tem a função de abafar, principalmente os desejos de morte que percorrem as relações filiais e fraternas. Nessas comédias fica retratada essa face oculta do grupo, ao mesmo tempo em que se valoriza a tolerância com a especificidade de cada membro e o afeto que os une. A valorização da personalidade dos familiares, por mais estranhos que pareçam, chega ao ponto de situar o que é realmente condenável entre os de fora, que aparentemente são normais e bonitos, mas horrorosos por dentro.

Apesar do ridículo que possa parecer um pai Frankenstein, uma mãe lívida e vestida em longos trapos, nestas famílias não é questionado o lugar dos pais enquanto guardiões da segurança e do patrimônio. A cultura familiar é satirizada, mas seus membros permanecem fiéis aos papéis clássicos. As famílias-monstro refletem o malestar característico entre os que cresceram na década de 1960, onde havia uma enorme preocupação com a aparência, e o grande pânico era "o que os outros vão pensar". Filhas casavam grávidas escondendo o ventre, doenças eram silenciadas, a rebeldia crescente dos filhos era subjugada, sempre em nome da boa imagem pública que a família queria preservar. Qualquer desvio na personalidade ou no caminho da vida escolhido pelos filhos era considerado grave atentado à imagem pública dos pais. As décadas seguintes vieram para desfazer essa muralha de aparências, que ruiu graças à consolidação da importância da cultura juvenil, em cujos hábitos e pensamentos os mais velhos passaram a buscar referências.

Uma família nada exemplar_*Os Simpsons*

Anos atrás, o então presidente norte-americano George Bush, recomendou às famílias que se parecessem mais com os *Waltons* do que com os *Simpsons*; o problema é que o cidadão médio insiste em sentir-se melhor retratado pelos últimos. O ex-presidente não se conformava com o fato de que os bons tempos de seriados tão apreciados por sua geração, como os *Waltons*, *Papai Sabe Tudo*, *Bonanza*, *Daniel Boone* e *Perdidos no Espaço*, entre outros, já acabaram. Na ficção o pai não é mais aquele, já não existe um patriarca que seja o exemplo e a reserva moral da família, e também fraqueja a imagem da mãe equilibrada e ponderada que acolha com sabedoria as demandas dos filhos. Nos desenhos animados, a família continua em voga, mas certamente não é a mesma, e talvez os *Simpsons* sejam o melhor exemplo para nos demonstrar isso.

A metralhadora de humor inventada por Matt Groening, que já existe há mais de duas décadas e ultrapassou os 400 episódios de televisão, além de um filme, de fato não poupa ninguém. No ar desde 1989, o desenho animado *Os Simpsons* brinca com políticos, celebridades, ideais, nações, cultura contemporânea e clássica. Tampouco poupa a si mesmo, seu humor desnuda a pequenez dos ideais e dos valores de uma família média. Os episódios geralmente partem do cotidiano tedioso, giram ao redor de pequenos dramas e terminam sem transcendência nem esperança, tampouco com alguma lição, a não ser a constatação da dose de afeto imprescindível para superar a imbecilidade de uns e outros. São apenas humanos, demasiado humanos, arranjando confusão, tropeçando nas coisas mais simples da vida. De qualquer maneira, ainda não surgiu nada que impeça essa família amarela de amar-se, e de nos encantar, mesmo sendo tão pouco amáveis.

O pai dessa família é Homer: meia-idade, calvo e obeso, sem nenhum dom, fanático por TV e cerveja e que trabalha como supervisor de segurança em uma usina nuclear. Sua vida é do trabalho para família e depois o bar, mas nem sempre nessa ordem. Não sabemos exatamente o que ele estudou, mas não dá mostras que tenha aprendido algo. Sua total falta de autocrítica o impede de se deprimir, ele não tem alcance para perceber sua parca envergadura, talvez disso venha certa força psíquica de perseverar em seus desígnios, que raramente não são tolos. A mãe, Margie, não trabalha, apenas cuida dos filhos e tampouco é de grandes luzes, ocupa seu dia mantendo o funcionamento da casa e seus horizontes não vão além disso. O filho mais velho é Bart, uma peste, mau aluno e indômito. A filha do meio, Lisa, é a única esperança de sabedoria e bom senso nessa família já que, ao contrário do irmão, é sensível, culta e boa aluna. Enquanto todos os outros apenas vivem e deixam a vida passar, Lisa pensa e busca razões para tudo, representa a face filosófica e politizada do grupo, por isso mesmo encabeça os raros momentos de lucidez. Ainda temos a bebê, Maggie, sem uma personalidade ainda definida, mas já mostra sinais de autonomia como uma reação à mãe avoada e dedicada ao marido que tem. Quanto a seu destino, fica difícil decidir, mas acreditamos que ela se inclina mais para ser outra Lisa do que para uma cópia de sua mãe.

Os pais do casal raramente aparecem, Homer perdeu a mãe e seu pai, semidemenciado, vive em um asilo; aliás, Homer pediu dinheiro emprestado ao pai para comprar a casa própria com a promessa de que ele morasse junto, e dias depois o internou em um asilo.

Margie vem de uma tradição matriarcal, a mãe e suas duas irmãs não gostam e nunca aprovaram o casamento com Homer, tampouco parece que aprovariam qualquer casamento, os homens decididamente não contam com sua estima. A cada tanto, as irmãs aparecem para atacar a inadequação de Homer para a condução da família, embora não pareçam moralmente superiores em nada ao seu desafeto. De qualquer forma, a família é fechada em si mesma e os filhos são criados praticamente sem a ajuda da geração anterior. Os Simpsons vivem em Springfield, uma cidade genérica, dotada de todas virtudes e defeitos de uma cidade americana, sua comunidade segue o padrão Simpson de civilidade e demência.

Devido à relevância do público infanto-juvenil para a linguagem dos desenhos animados, seria natural que a figura central da trama fosse Bart, um pré-adolescente esperto e especialista em irreverências, algumas admiráveis e muitas de franco mau gosto. Antes de tudo ele é um menino "mau" (pelo menos é o que tenta): péssimo aluno, desmiolado, bagunceiro, francamente trapaceiro quando necessário para atingir seus objetivos. Porém, a cena foi roubada pelo seu pai, esse bobo alegre, tão fraco de ideias como forte em determinações fúteis.

Não acreditamos que a maioria das pessoas se identifique com Homer e Margie, é provável que nós vejamos nesse casal menos as nossas fraquezas e mais as dos nossos pais. Nesse sentido, nosso ódio a eles sai canalizado em ridicularizá-los. Possivelmente nossa identificação passa pelos filhos, assim sentimo-nos superiores a eles, inteligentes como Lisa, ou sendo livres e debochados como Bart.

O pai idiota

Nos Simpsons, estamos sob os auspícios de um pai frágil, infantilizado, que mais do que criticável, pode ser considerado ridículo. O seu ofício já é uma metáfora que desdobra todo o personagem: é óbvio que ele não está à altura de ser supervisor de segurança de algo tão delicado e perigoso como uma usina nuclear. É como se nos perguntássemos: como colocam um idiota, que nem ao menos consegue fingir não sê-lo, em uma posição tão importante? O mesmo vale para tudo, e especialmente para a paternidade: como alguém tão desmiolado pode estar nesse lugar, que julgamos tão importante, que é ser pai?

Não há nessa família conflito de gerações, pois para tanto é preciso que alguém esteja disposto a lutar por suas convicções, marcar essa diferença. Bart e Homer estão muito ocupados fazendo bagunça e tentando tirar proveito de tudo para litigarem entre si. Isso não quer dizer que a relação seja afável: longe disso, são agressivos e abusados um com o outro, não demonstram um pingo de respeito e consideração. Mas, apesar das aparências, se amam, e quando um está realmente encrencado o outro sai em seu auxílio. O mesmo vale para a dupla feminina: Margie não teria argumentos para enfrentar sua filha Lisa em nenhuma discussão, mas mesmo assim há momentos em que consegue compreendê-la, apoiá-la e até ensinar-lhe alguma coisa.

De qualquer maneira, na cena oposta a esses dois homens adoravelmente inadequados, Homer e Bart, as mulheres são mais confiáveis. Margie pode não ser muito esperta, mas ao menos não causa tanta confusão quanto seu marido, raramente teima em causas perdidas (se não considerarmos que seu casamento é uma delas) e, bem ou mal, é quem educa e põe

limites nas crianças, especialmente em Bart. Já Lisa, a filha do meio, sim, é uma garota culta, politicamente ousada e corajosa. Até a caçulinha, a bebê Maggie, que ainda não diz nenhuma palavra já salvou o pai de mais de uma situação constrangedora em que ele se meteu. A postura de todas elas é de tolerância amorosa com eles. Mas nem todos os episódios sustentam-se na burrice dos rapazes. A ala feminina também se mete em conflitos: Lisa, uma menina-mulher contemporânea, insiste em denunciar a imbecilidade do norte-americano médio, enquanto sua mãe, por vezes, compensa com alguma fantasia aloprada seu papel ultrapassado de dona de casa passiva dos anos de 1950. Podemos dizer que a série passa não só um desencanto com o pai, mas um desencanto com os homens, e, nesse sentido, inclina-se para o feminismo. O que não quer dizer que Margie não tenha às vezes seus dias de Homer.

Margie tenta ser a tradicional mãe provedora de bem-estar, cuidando de corpos, casa, roupas, objetos e estômago de filhos e marido (é sua filha quem se incumbe de representar as mulheres liberadas). Por isso, é Homer quem desnuda a dança das cadeiras de papéis na família nuclear contemporânea. Se no trabalho é incapaz de qualquer responsabilidade, na cidade é um medíocre egoísta, mesmo quando tenta se envolver em causas sociais; em casa o pobre homem não sabe nem abrir seu iogurte e se desespera como um bebê frente a qualquer desafio doméstico. A feminista Betty Friedan[4] já dizia que a libertação das mulheres na verdade permitiria o amadurecimento de maridos e filhos, infantilizados pela conduta atenta da rainha do lar. Homer resiste a essa ideia, pois, mais do que querer, ele parece precisar de cuidados maternos para sempre.

Homer não está só, nem seu tipo foi inventado hoje. Só para usar um exemplo proveniente da mesma terra dos desenhos animados, podemos dizer que ele faz parte da linhagem de Fred Flinstone, um chefe de família da idade da pedra. Fred é mais primitivo pela sua tolice do que pela época em que vive, nem seu cão-dinossauro o leva muito a sério. Criados em 1960 pela dupla Hanna e Barbera, *Os Flinstones* foram os primeiros humanos entre um exército de personagens animais oriundos daquele estúdio. Eles apostaram em um público infantil, a grande massa da audiência televisiva diurna de sua época, que pelo jeito já estava pronta para o exercício do humor em torno de um pai afetivo, mas bobão, infantilizado e socialmente sem brilho. *Os Jetsons*, do mesmo estúdio, da mesma época, mas pegando a onda da corrida espacial, retrata uma família futurista. Nessa série de desenho animado o grupo familiar é chefiada pelo frágil George, um funcionário medroso, à mercê de um patrão perseguidor e tirânico. Por sorte, ele conta com o apoio dos seus para se safar dos seus revezes laborais, mas sua posição dentro da família não difere do seu ancestral pré-histórico Fred Flinstone.

Mais complexo, pois é recheado de referências à política e à cultura clássica e *pop*, além de muito menos sutil em suas críticas, *Os Simpsons* encontra seu fã-clube entre os adolescentes, púberes e jovens adultos. Porém, entre os programas atuais dirigidos às crianças, os pais não encontram melhor cotação do que Homer. A quase totalidade dos heróis voltados para essa etapa de vida conta (ou melhor, não pode contar) com uma dupla de genitores que oscila entre a omissão e a idiotice. Os Simpsons já têm sucessores mais recentes, que não os substituem, antes os complementam. Por exemplo, em termos de humor

em torno da desqualificação da figura paterna, recomendamos em desenho animado *Uma Família da Pesada (Family Guy*, de Seth MacFarlane, 1999). Criado uma década após os Simpsons, Peter, o pai dessa família, é ainda mais idiota que Homer, e nem seu coração vale alguma coisa. Como no caso dos Simpsons, a mãe faz o que pode para contornar o caos criado pelo egoísmo e inadequação de Peter. Nesse caso, quanto mais jovem, mais lúcido, pois os filhos adolescentes são embotados, mas o bebê (apesar de perverso) é realmente inteligente, além do cachorro, que funciona como a consciência da casa.

Outro bom exemplo, este sim voltado exclusivamente ao público infantil, seria o popular desenho animado *Os Padrinhos Mágicos* (*The Fairly OddParents*, de Butch Hartman, 1998) em que um garoto precisa enfrentar seus problemas sem contar com os pais, que são desconectados e burros. Ele se salva graças a uma dupla fantástica: um casal que funciona como "fadas-madrinhas", o qual tenta solucionar seus problemas com a magia. Mas até esses substitutos paternos, embora atentos à vida do seu protegido, cometem uma sucessão de trapalhadas.

Como se vê, nos programas preferidos de crianças e adolescentes, não se encontram grandes expectativas a respeito dos adultos em geral. A mensagem é: pense por você mesmo, pois deles não provêm nem a sabedoria nem um mínimo de bom senso; cuide-se sozinho, seus pais são autocentrados, não vão perceber os verdadeiros perigos que te ameaçam. Frente a isso uma pergunta se impõe: é fato que existem pais desconectados e desatentos às necessidades de seus filhos, porém, tanto isso já foi pior, como a regra hoje é de um cuidado extremado e, e não raro, exagerado, com os filhos, então por que fazem sucesso essas séries que mostram pais omissos?

Talvez um esboço de resposta provenha justamente desse zelo, por vezes opressivo, que as famílias atualmente dedicam a seus filhos. É difícil desvencilhar-se dessa presença ostensiva, muitas vezes exercida por casais que não compreendem as necessidades de preservar momentos de solidão, ou então de vivenciar os inevitáveis fracassos e os temores que os filhos atravessam. Isso não quer dizer que estejam próximos de seus filhos, pois as peculiaridades destes os inquietam. Eles têm dificuldade de se envolver pessoalmente com as crianças, para cujas necessidades subjetivas em poucas ocasiões realmente têm paciência. Ou seja, existe uma falsa proximidade, estão sempre juntos, indo de um lugar a outro, mas não há realmente uma comunhão, os pais se comunicam mais com as expectativas que eles têm a respeito dos filhos do que com os mesmos.

Essa onipresença dos pais na quantidade de energia e capital investidos, aliada à ausência na qualidade, no sentido da profundidade do vínculo, não é expressão de egoísmo ou descaso. É resultado da angústia que produz neles confrontar-se com a realidade psíquica de uma criança que é muitas vezes, de alguma forma, assustadora. Escutá-los, testemunhar suas dificuldades, é sempre acompanhado do medo de que os filhos estejam distantes da idealização e das expectativas que depositam naqueles que são vistos como uma obra, uma extensão das conquistas que esperam para si mesmos. Portanto, os pais providenciam muitas oportunidades, tantas quantas puderem pagar, de aperfeiçoamento e vivências aos seus filhos, mas raramente dispõem-se a uma proximidade emocional que revele os fracassos, temores e covardias de seus incensados descendentes.

Um dos recursos da família para lidar com todas essas expectativas passa por eternizar uma adolescência que chega cedo, já que as crianças são vestidas e tratadas como adolescentes o antes possível, na esperança das famílias de ver efetivada uma identidade sexual e erótica. Entre as inúmeras inseguranças dos pais está a de serem capazes de transmitir as características de identidade do sexo em que seu filho nasceu. Vê-los precocemente trajados e comportando-se como se fossem jovenzinhos tranquiliza essa inquietude: se a menininha de jardim de infância tiver uma espécie de namorado e o garotinho parecer um surfista ou skatista, eles se aproximarão mais dos estereótipos feminino e masculino que se espera que eles sigam. Talvez por isso haja uma crescente tendência de indumentária entre os jovens que privilegia a aparência andrógina, assim como eles têm se deixado exercer a bissexualidade nos anos de sua iniciação sexual com uma liberdade inédita até então. Isso é uma forma de resistência à exigência de que muito precocemente na vida os filhos apresentem provas de sua eficiente inserção na identidade sexual e nas escolhas amorosas. Por outro lado, essa mesma urgência na performance sexual/amorosa não se traduz em nenhuma pressa em que essa idealizada adolescência termine algum dia. Ela tende a ser eterna, se não enquanto modo de vida, pelo menos na aparência.

Um filho que nunca termina de crescer é uma promessa que jamais deixa de se cumprir, fonte de inesgotável esperança por parte das famílias, tão ansiosas de que seus filhos angariem sucesso e prestígio. A forma assumida por essas conquistas modifica-se conforme o momento histórico e cultural, mas o contexto é sempre o de uma enorme expectativa. Por isso é possível viver como um garoto de 15, quando se tem mais de 30, ainda na casa dos pais, ou mesmo ser dependente deles por décadas. Depois de partir, um filho torna-se uma realidade, deixa de ser um sonho, uma fantasia. Ridicularizar esses pais tão exigentes, em sua aparente brandura, é uma das formas de separar-se deles, um recurso de produzir alguma distância entre as próprias expectativas e as deles. Afinal, de que valeriam os desejos de progenitores tão desvalorizados?

Entre os Simpsons, a cegueira dos pais a respeito das dificuldades atravessadas pelos filhos é a mesma de todas essas famílias da ficção e da maior parte das da realidade, porém eles despertam quando a situação se agrava e isso é argumento de muitos episódios. Mais uma vez, é o afeto que funciona como uma compensação à desconexão inicial: descoberto o problema, a defesa dos filhos é para eles incondicional. Mesmo que Homer e Margie estejam centrados nos próprios prazeres, rotinas e objetivos, a única forma de grandeza deles é a dedicação à prole.

Há um episódio exemplar desse esforço dos pais (*Acampamento Krusty*, 1992), no qual inicialmente o casal fica aliviado por um curto período da carga parental, já que os dois filhos mais velhos vão para um acampamento de verão. Durante essa breve lua de mel, Homer e Margie se recuperam física e psiquicamente, ele emagrece, alguns fiapos de cabelo retornam, o casal pratica ioga e vive tranquilamente sua sensualidade romântica. No mesmo instante em que recebem a notícia de que Bart lidera um motim contra os maus tratos no acampamento, o barrigão de Homer brota e seus novos cabelos caem. Como se vê, boa parte do desgaste desse pai decaído deve-se à estressante tarefa de criar seus filhos. Logo ele, que

facilmente poderia ser acusado de desleixado e egoísta. Poderíamos dizer que os pais têm tantos motivos quanto seus filhos para proteger-se da proximidade excessiva de uns com os outros. São muitas as exigências ligadas à execução dos papéis paterno e materno atualmente, e ninguém está à altura deles, o que não impede que se percam os cabelos tentando.

Em todos esses seriados, exceção a *Padrinhos Mágicos*, pois nele ambos os pais são igualmente idiotas, a mãe é geralmente mais esperta, pelo menos um pouco mais do que o pai. As mulheres são relativamente poupadas da visão crítica dos mais jovens, talvez por um raciocínio politicamente correto, mas também porque o novo papel da mulher já está bastante assimilado e tende a uma valorização. As mulheres realmente estão muito melhor preparadas para enfrentar o mundo do que jamais estiveram, não cessam de se colocar desafios e de se provar viáveis nos espaços originalmente dominados pelos homens. Elas seriam poupadas das críticas mais cruéis porque as conquistas feministas as perfilam do lado da rebeldia dos filhos, oposta à face dominadora do patriarca, que hoje não é mais do que uma reminiscência melancólica e fantasiosa do passado.

Nesse sentido, essas séries poderiam ser vistas também como uma revanche, afinal no humor, durante séculos, a burra sempre foi a mulher. As piadas sobre a estupidez feminina eram a tônica de qualquer bom repertório humorístico. Como hoje isso já não é cabível, então houve um deslocamento para a "loira burra" que é o alvo velado da antiga misoginia. Sem dúvida, a mulher conquistou o direito de fazer um melhor papel aos olhos de todos, em termos públicos.

Já no território privado, enquanto mãe, talvez as coisas sejam sempre problemáticas para os filhos. Sobre isso escrevemos no capítulo deste livro *A maternidade possível*, a respeito dessa mãe sempre culposa e tentando compensar eventuais falhas em relação ao clichê da imagem da mãe abnegada e centrada na prole. A dedicação da mãe não seria considerada suficiente pelos filhos nem nos tempos em que ela não podia cumprir nenhum outro papel social. Porém, a queixa dos filhos sobre a insuficiência materna, ou mesmo a suposição de que eles teriam motivos para queixar-se, nunca comoveu tanto as mulheres quanto hoje. De qualquer maneira, ainda o humor e as críticas não atingem a mulher contemporânea com a mesma acidez reservada ao pai, este sim alvo de todos os tiros.

O conflito de gerações fica obsoleto

Na tradição da literatura infanto-juvenil a maior parte dos protagonistas é órfã e suas aventuras ocorrem graças a essa ausência da família. É nesse vazio de referências e cuidados que surgem as provações e que é possibilitada a independência necessária para o desenrolar da história. Portanto, era preciso dispensar a presença e a proteção dos pais para encontrar a própria identidade, e a morte deles sempre foi uma boa solução para isso. Esses órfãos costumavam ficar aos cuidados de famílias substitutas frias e cruéis, ou padeciam em colégios internos. Antes dessas personagens de romance, nos contos folclóricos que deram origem aos atuais contos de fadas, os pais e mães bonzinhos e protetores também desapareciam na primeira página; deixavam em seu lugar bruxas e ogros, que simbolizavam as provações que esperavam aos que crescem e querem sucedê-los no trono e na vida.

Ocorre que agora não é mais necessário matar os pais para livrar-se deles ou superá-los: os mais velhos da nossa sociedade não precisam ser derrotados ou confrontados para ceder o trono, pois eles tampouco querem ocupá-lo. Estão mais dispostos a recomeçar a vida sucessivas vezes, fazer plásticas para mascarar a passagem do tempo, descobrir uma nova profissão, buscar um companheiro mais jovem e, se possível, gerar novos bebês, do que a bancar algum tipo de maturidade, sabedoria ou autoridade. Eles não têm tempo para isso, precisam aproveitar a vida e combater o medo da morte. Ao invés do conflito, hoje temos uma gincana entre gerações, na qual todos desejam ser bem-sucedidos na mesma tarefa. Fica difícil superar pais que estão na mesma batalha, que são fisicamente menos vigorosos, mas possuem mais experiência, dinheiro e prestígio do que seus descendentes. O resultado disso são pais decididamente não envolvidos em sustentar o prestígio de sua posição.

Os pais nascidos após os anos de 1960 e 1970 viveram sua adolescência no rescaldo das décadas floridas da revolução sexual, do pacifismo, do misticismo difuso do movimento *hippie*, o que os levou a valorizar mais a revolução de costumes do que as conquistas políticas. Afinal, a revolução dos costumes foi a única reviravolta francamente vitoriosa do século passado, e não foi por falta de terremotos ideológicos, econômicos e sociais. Quem nasceu a partir da década de 60 do século XX, esteve mais em contato com a mudança de hábitos do que com sua preservação, aprenderam a valorizar mais a novidade do que a tradição e a sabedoria estabelecida pelos antigos. Hannah Arendt[6] dizia que: "... nossa herança foi deixada sem testamento algum. O testamento, dizendo ao herdeiro o que será seu de direito, lega posses do passado para um futuro. Sem testamento ou, resolvendo a metáfora, sem tradição – que selecione e nomeie, que transmita e preserve, que indique onde se encontram os tesouros e qual o seu valor – parece não haver nenhuma continuidade consciente no tempo, e portanto, humanamente falando, nem passado nem futuro, mas tão somente a sempiterna mudança do mundo e o ciclo biológico das criaturas que nele vivem".

Os herdeiros da revolução de costumes precisam descobrir como administrar o paradoxo de fundar-se, encontrar onde assentar as próprias bases, e transmitir algo a seus filhos, tendo como ideal a transformação. A paixão pela mudança é mais um estado de espírito do que um conteúdo a ensinar, e isso coloca um desafio para a postura parental, uma charada que ainda não sabemos solucionar. "O desaparecimento do senso comum nos dias atuais é o sinal mais seguro da crise atual. Em toda crise, é destruída uma parte do mundo, alguma coisa comum a todos nós. A falência do bom senso aponta, como uma vara mágica, o lugar em que ocorreu esse desmoronamento."[7]

Este é apenas um dos impasses dos adultos contemporâneos que são pais, o outro provém da desvalorização dos feitos de nossos antepassados. O século XX, palco de duas guerras mundiais, criou, combateu e derrotou o fascismo; construiu sociedades que sonhavam com um mundo igualitário e viu seus ideais serem tragados pelo totalitarismo; a liberdade das democracias tornou-se ambiente propício para a proliferação das corporações globais que hoje mandam informalmente no mundo; a mesma ciência que abriu portas para tantas descobertas geniais fechou seus olhos para a destruição do planeta. Os novos adultos

precisam conviver com a incerteza sobre sua capacidade de inventar e sonhar sem produzir danos. O homem não só está longe de ser o centro da criação, como corre o risco de ser o grande vilão, afinal, temos sido tão bons em criar soluções como em gerar problemas. Em resumo, como confiar no passado, na tradição, se ela não nos conduziu a um bom caminho? A sensação é que as gerações anteriores seriam sim um exemplo, mas para não ser seguido.

Aqueles que nas últimas décadas do século passado recriminavam seus pais pela rigidez de valores e pelo culto hipócrita a uma moralidade de aparência, estão na origem dos pais de hoje. Estes, por sua vez, constituem um modelo de família que não joga mais para baixo do tapete os segredos familiares, as contradições, o sexo e as fraquezas. Mas, embora mude o argumento, a queixa permanece e Homer Simpson entra como pai em um tempo no qual os temas são outros: agora os pais são vistos como frágeis e imaturos, apesar do tanto que procuram preencher com afeto e camaradagem fraterna suas diferenças com os papéis tradicionais. Tentam também fugir da raia, mas não há escapatória: cada geração inevitavelmente precisa confrontar-se com o olhar crítico da seguinte.

Lisa, cidadã e intelectual

Nem tudo é imbecilidade entre os habitantes de Springfield. Existem momentos de lucidez por parte de Margie, e até do próprio Homer, que, por incrível que pareça, às vezes consegue ser construtivo e ter alguma atitude interessante com sua família. Já na escola é possível encontrar adultos capazes de bom senso, principalmente entre as professoras, embora o diretor cometa não poucas insanidades. De qualquer maneira, nos seriados dos Simpsons, como na vida, a escola é um lugar onde ainda tenta se acreditar que adultos têm algo a ensinar, regras são necessárias e não há lugar para o egoísmo. Por isso a escola é a origem dos pesadelos de Bart, que se atormenta, mas nem por isso parece disposto a dedicar algum instante de sua vida a estudar um pouco. Bart faz na escola o que seu pai faz na vida, tenta poupar-se; enquanto Homer faz de conta que trabalha, Bart faz de conta que estuda. Poderíamos pensar que essa atitude é natural, em uma família dessas, porém existe Lisa, a filha do meio, aluna exemplar, capaz de percepções sutis dos problemas domésticos, e, principalmente, muito sagaz na crítica à sociedade americana.

Lisa é patriótica a seu modo: dedica-se principalmente a apontar as contradições entre os ideais e as práticas públicas, suas denúncias são mais tocantes porque partem da crença naquilo que se promete ou se finge que acredita, cujo não cumprimento ela sempre percebe e denuncia. Na sua relação com a cidade e o país ela reproduz a mesma lucidez que tem em casa, procura coerência, racionalidade, ser construtiva, perceber os pontos em que algo falha, discernir se algo está baseado em premissas falsas ou fadado ao fracasso. Ela funciona como um contraponto à alienação da comunidade em que vive. A população de Springfield tem sua maioria composta pelo pior tipo de cidadão, egoísta, de curta visão, disposto a deixar-se enganar por todo aquele que lhe prometer satisfação rápida e sem esforço.

Essa menina é diferente de outros bebês ou crianças geniais tão comuns nas séries de desenho animado. Boa parte das crianças geniais são cientistas, espécies de fenômenos que possuem laboratórios e invenções malucas. Lisa é muito inteligente, mas em uma dimensão

mais humana e moral, ela funciona como uma consciência social, uma cidadã exemplar, ela é aquilo que esperamos das gerações futuras, em nosso mundo destinado ao naufrágio ambiental e político. É apenas uma das formas em que a genialidade dos filhos, ao contrário da burrice dos pais, se apresenta na ficção contemporânea. Como a ênfase do seriado é em uma crítica social, sua inteligência só podia expressar-se dessa forma.

Mas o papel de Lisa é também representar o intelectual na sociedade americana e de certa forma na nossa.[8] Ela funciona como uma Cassandra, aquela que sabe a verdade, mas não tem credibilidade. Na relação com ela aparece nossa ambiguidade com o sábio, com os intelectuais, com os cientistas: os admiramos e os odiamos, afinal, o pensamento parte do exercício da crítica ou da superação do que está estabelecido. Eles geralmente não vêm nos trazer boas notícias, e todas elas costumam apontar para que nosso confortável ou usual modo de fazer as coisas seja mudado. É preciso emagrecer, fazer exercícios, lidar melhor com o lixo, ser mais solidários, ler ao invés de ver TV, pensar os destinos do mundo. Quem quer saber de alguém que só vem nos dizer que estamos errados? Como essa menina é cheia de virtudes, então seria possível fazer como ela sugere. Isso é francamente exasperante quando está se tentando viver sem pensar. De qualquer forma Lisa é a ponta da esperança em um seriado que, embora bem-humorado, sabe ser azedo quanto à imagem do homem médio. Com ela outro modo de ser e viver se mostra possível; mesmo em uma família torta pode nascer alguém melhor, e alguém da nova geração quem sabe nos redima.

Onde foi parar a sabedoria?_*Histórias com gênios infantis*

Os Simpsons, com sua genial Lisa, não constituem uma exceção, é nos filhos que se deposita a valorização da inteligência das famílias contemporâneas, os casais costumam exibir os dotes intelectuais e físicos dos filhos: suas primeiras aquisições, como a fala, a marcha e a alfabetização, são motivos de rivalidade, principalmente entre as mães. Uma mulher pode chegar a ficar muito triste porque seu bebê está "atrasado" em comparação ao de uma amiga ou parenta, ignorando que essas pequenas diferenças de ritmo são totalmente insignificantes no contexto de uma vida. Os homens costumam valorizar mais nos filhos as conquistas posteriores, de caráter público, como o rendimento no estudo ou na vida social e amorosa, mas a exigência não é menor: ambos esperam ver-se engrandecidos a partir dos feitos dos filhos.

A respeito de como se veem a si mesmos, observamos algumas modificações no sistema de avaliação pessoal, diferenciando os habitantes do século XXI dos burgueses que fundaram a sociedade capitalista. Hoje a acumulação não vale mais a longo prazo, aliás, o longo prazo é que não tem mais valor. Mais do que ostentar sua competência e a retidão de seus valores (grande fonte de hipocrisia, ao longo dos últimos séculos), os adultos revelam-se preocupados em demonstrar prestígio e dinheiro suficientes para angariar mais gozo do que os outros (eis a nova fonte de hipocrisia). São diferentes do exemplar pai de família trabalhador, herdeiro dos ideais protestantes que alicerçaram o capitalismo emergente, que era um grande poupador e valorizava o sacrifício. Este até podia levar uma boa vida, mas não desperdiçava consigo demasiado, pensava no patrimônio que deixaria, o qual o

representaria para as futuras gerações.

Tanto quanto os antepassados, nossos contemporâneos apresentam muita preocupação com os filhos, mas ao invés de poupar em termos patrimoniais, procura-se investir neles, para garantir seu brilho no presente e no futuro. Deverão ser bem-sucedidos no caminho que escolherem, que deverá ser aquele que os faça felizes. Espera-se que viajem muito, que amem muito, que se aventurem sempre que possível, que sejam precocemente descobertos e valorizados no mercado de trabalho e independentes, pois não devem deixar-se tiranizar por nenhum patrão ou relação amorosa. Principalmente, assim como seus pais, os filhos precisam mostrar-se capazes de aproveitar a vida, estar acima dos outros nesse item. Homer e seus amigos sempre encenam essas disputas por prestígio e oportunidades, nas quais, mediante seus limitados horizontes, as metas só podem ser restritas a pequenos prazeres e conquistas ridículas.

Com poucos ideais que nos apontem o futuro e sem atribuir maior prestígio às referências do passado, ficamos restritos a um presente hipertrofiado. A pressa de crescer foi substituída pela urgência de usufruir. O resultado é que as famílias criam seus filhos com o máximo de duração da infantilidade e o mínimo de autonomia. Quanto mais posses um núcleo familiar tiver, mais se prolongará a dependência econômica, a limitação da mobilidade na cidade, o investimento em intermináveis oportunidades de estudo. Estas últimas raramente obedecem ao projeto de uma formação mais completa, principalmente se ela envolver algum sacrifício ou necessidade de superação. Muitos filhos de famílias abastadas têm enorme dificuldade em escolher e trilhar um caminho, com algum tipo de dedicação. Andam à deriva, ligando-se mediocremente a cursos universitários e viagens de estudo que não são mais do que um passatempo.

O verdadeiro projeto constitui-se em permanecerem enquanto expectativas para seus pais. Estes admiram o potencial que a juventude tem para colecionar opções, invejam na infância e na adolescência a vida antes das derrotas e limitações que inevitavelmente acompanham o crescimento. Um destino escolhido e trilhado sempre demonstrará suas tristezas: inevitáveis servilidades, oportunidades e disputas que se perderam. Um filho que está sempre recomeçando é uma eterna promessa, assim como o é um bebê genial, que em sua capacidade precoce de caminhar ou encaixar cubos de plástico promete que será o inventor da cura do câncer, dono de um conglomerado mundial de empresas, craque em um esporte ou ator de sucesso.

Lisa é uma ilha de inteligência e lucidez, assim como Bart, seu irmão, é bem mais esperto que o pai, embora lhe compartilhe a preguiça, e isso não é uma contradição de roteiro. Ela não é apenas uma personagem destinada a denunciar a imbecilidade de seus adultos, ela é criança em um tempo em que nelas encontram-se as atuais expectativas de brilhantismo.

É difícil saber quem é o maior gênio infantil: Dexter[8], Jimmy Neutron[9] ou talvez o Franjinha?[10] Talvez a pergunta mais importante seja porque tomamos uma figura literária, uma personagem clássica como o cientista louco, e dele fizemos uma versão infantil. O cientista louco, nem sempre tão louco, mas excêntrico frente ao seu grupo social está

disseminado por toda a literatura. Sua área de atuação ora é mais técnica, é um grande inventor, ora é mais teórica e filosófica. Seus dotes lhes possibilitam a invenção de objetos capazes de efeitos incríveis. Graças a ele as aventuras contam com instrumentos para o desenvolvimento de aptidões, alterações de tamanho, de visibilidade ou a animação do inanimado. O transporte é uma de suas áreas preferenciais, através da criação de máquinas em que possamos nos transportar para outros mundos, ou ficar no nosso, mas indo para o passado ou o futuro. Brincando de deuses, não se abstêm de criar seres surpreendentes e perigosos que têm o péssimo hábito de fugir ao controle. Esse cientista costumava ser uma pessoa obstinada, que vive uma vida de estudo, geralmente solitária, para provar suas ideias ou levar adiante suas taras. Sempre havia um tempo de espera entre a construção da obra ou de si mesmo como cientista, não raro era combatido e desacreditado por sua excentricidade de pensamento e, então, mergulhava na solidão e no ressentimento. De qualquer forma era um homem com poderes especiais e, por isso, admirado e temido. Dele tememos tanto sua criação como seu próprio desequilíbrio, afinal, supõe-se que a solidão ou a hipertrofia do seu saber não poderiam produzir boa coisa.

Sua versão infantil economizou no tempo de estudo: ele nasce gênio e, por não ter estado tão afastado da sociedade, talvez não seja tão louco; por isso, teria ideias menos disparatadas. O gênio criança apenas vive suas aventuras e usa seus dotes para satisfazer sua curiosidade, resolver seus pequenos problemas escolares ou domésticos, ajudar seus pais e amigos e, entre tantas coisas, salvar o planeta. Já suas patologias mentais talvez se revelassem apenas na idade adulta, agora ele apenas é um pouco *nerd*.

Uma resposta óbvia à questão de por que infantilizar essa personagem clássica é que ele é um mote excelente para produzir fantasia. Seus super-poderes intelectuais, aliados a um bom laboratório, permitem uma variedade enorme de novas histórias. Porém, mais do que isso, é resultado de um mecanismo tradicional da fantasia infantil, que antecipa ludicamente as possibilidades do que se espera ser quando crescer, alternando entre figuras da realidade e ícones dos ideais que nos inspiram. Então, por que não cientistas? Será que isso não seria uma explicação suficiente?

De fato, a ciência hoje rivaliza com a magia em seu potencial de nos elevar sobre a banalidade cotidiana. Outrora, para imaginar uma ação ou cenário diferente do perceptível, só dispúnhamos de recursos provenientes do sobrenatural. Hoje, após testemunhar as maravilhas proporcionadas pela ciência, deslocamos nosso pensamento mágico para seu território. Não é estranho esse recurso, já que utilizamos um sem número de objetos que tornam nosso cotidiano mais agradável, os quais funcionam de acordo com princípios e mecanismos que estão além da compreensão do homem comum. Sabemos que devemos sua existência ao trabalho de cientistas e não há motivos para não esperar pela chegada de mais maravilhas provenientes de seus cérebros e laboratórios.

Todas as personagens adultas prototípicas encontram sua versão infantil, há pequenos detetives, aventureiros, exploradores. O pensamento infantil e a importante atividade de brincar, fonte de aprendizagem e de elaboração de conflitos, requer a miniaturização do mundo adulto para melhor assimilar seus mecanismos. Elas encenam e reproduzem com seus brinquedos aquilo que observam, que é seu modo de refletir a respeito de vários assuntos.

Assim fazem as crianças pequenas a respeito da família e dos hábitos domésticos, da mesma forma como as mais crescidas requerem um diálogo lúdico com horizontes mais vastos, que incluem personagens da sociedade em que vivem. Para tanto, utilizam tanto os brinquedos quanto a imaginação e seu suporte virtual, principalmente proveniente da televisão e do cinema.

Esse lugar socialmente relevante ocupado pela ciência, aliado à miniaturização de tudo o que exige compreensão e assimilação, explica a existência de pequenos cientistas na ficção dirigida às crianças, mas não esgota o porquê da insistência na figura do bebê genial, nem da criança sábia na ficção voltada para um público já crescido. Nela, é nos mais jovens que fazemos as maiores apostas, é deles que hoje esperamos que advenham os grandes feitos. Outrora homens importantes correspondiam aos nomes nos quais se fundamentava uma linha de pesquisa, de pensamento, de ação política, um patrimônio, uma instituição, uma empresa. Sua vida e experiência fundavam paradigmas, os quais funcionavam como um guarda-chuva que abrigaria as gerações vindouras, que poderiam continuar, opor-se ou superar as premissas estabelecidas. Hoje, quem quer ser importante investe pesado no aperfeiçoamento da sua prole. Vemo-nos refletidos nas promessas de sucesso ou fracasso de nossos filhos, enquanto antes era ao contrário, era dos antepassados que vinha nosso valor. Em função disso, como sabemos que tudo o que fizermos ou pensarmos influenciará no destino deles, nunca tivemos tanto medo de errar.

Portanto, não é à toa que os gênios infantis, por vezes até mesmo bebês,[11] são frequentes na ficção contemporânea. Eles podem até ser estranhos, franzinos e descontextualizados pelo seu excesso de inteligência, mas mesmo assim admiráveis. Quando um tema insiste, sempre revela algo que estamos tentando entender, elaborar. Estes pequenos gênios da ficção são caricaturas da criança contemporânea, cujo potencial parece ser tão ilimitado quanto nossa capacidade de investimento. Demonstram também que alguém pode se desenvolver de forma bizarra a fim de realizar o sonho dos pais: criamos gênios do detalhe, que para dar conta de uma especialidade ignoram o resto do mundo. A tarefa de tornar-se a grande obra de outrem pode fazer alguém capaz de verdadeiras proezas matemáticas, informáticas ou linguísticas, porém incapaz de ter um amigo ou mesmo de compreender minimamente seus próprios sentimentos.

Os gênios malucos são ao mesmo tempo o sonho e o pesadelo dos pais de hoje, já que a perfeição em determinada área pode representar uma ignorância absoluta do contexto.[12] É graças à suspeita de que os desejos dos pais são inatingíveis que os filhos conseguem adaptar alguma parte dos sonhos deles para uso pessoal. Isso pressupõe certa capacidade de estabelecer uma distância da idealização parental que recai sobre o filho, para que ele possa dialogar com ela, o que é diferente de colar-se nesse ideal. Quando uma mente brilhante vive para conquistar e colecionar sucessos para ofertar aos seus pais, perguntamos: a que preço?

Já descobrimos que somos frágeis, que a loucura e o fracasso vêm da mesma fonte com que nutrimos o tão cobiçado sucesso: da história primordial de cada sujeito, de seu modo de encaixe no desejo dos pais, da síntese possível entre suas necessidades, percepções e o que o seu ambiente tem para lhe oferecer. Mas saber de todas essas variáveis e incertezas não

nos impede de esperar um futuro Einstein em cada bebê que vem ao mundo, como se fosse o surgimento de um salvador.[13] Todos os pais esperam a ocorrência de um fenômeno que se revele no berço do filho, um prêmio do destino, uma aberração benigna.

Para concluir que o sonho do filho genial se realizou, os pais se baseiam em dados "conclusivos" como sua capacidade de solucionar jogos infantis, de entender um desenho animado ou de fazer uma observação espirituosa. Inclusive a história tão difundida de que quando criança o grande físico Einstein era um fracasso na escola alimenta expectativas de que o grande potencial, a genialidade do filho, ainda tem tempo para se revelar, embora tudo prove o contrário.

Matilda,[14] a personagem de Road Dahl que aprendeu sozinha a ler e era capaz de raciocínios matemáticos sofisticadíssimos antes mesmo de frequentar a escola, é genial em si, nada foi investido nela, nada dela se esperava. Como Lisa, ela nasceu em uma família de imbecis, só que nem o afeto existente entre os Simpsons os pais de Matilda tinham para oferecer. Nela se revela que maior ainda do que o sonho de fabricar um gênio está o de receber um que já venha pronto, no qual não seja necessário depositar sequer um desejo. Principalmente tratando-se de um filho biológico, é como se seus dotes intelectuais incríveis fossem revelar riquezas ocultas de nós mesmos que fomos capazes de transmitir. Apesar de tão contrariada com seus pais, Matilda poderia ser filha de qualquer um de nós, que esperamos gerar superdotados, gênios destinados a glorificar uma herança que nos damos ao luxo de ignorar ou desprezar.

Que o futuro conserte o passado_*De volta para o futuro*

Um bom exemplo do que se espera da combinação do futuro, através da geração a nossa frente, com a ciência e suas promessas, pode ser verificado no filme *De volta para o futuro* (dirigido por Robert Zemeckis, 1985). Marty é um garoto típico dos anos 1980, que sofre ao ver sua família medíocre e decadente. Ele não possui a lucidez intelectual da pequena Lisa, mas como bom adolescente percebe que a mãe está infeliz e bebe além da conta, que o pai é um fracassado, que seus irmãos se encaminham para vidas igualmente estreitas. Ele não está nada conformado com esse destino, como os outros da família parecem estar.

Marty possui um amigo, um cientista que em sua comunidade é considerado doido, a quem ele visita regularmente. Dr. Brown trabalha em uma máquina do tempo, que opera dentro de um automóvel, mas quem acaba fazendo a viagem é o garoto. Diferente do viajante do romance de ficção científica *A Máquina do Tempo* (H. G. Wells, 1895), que se depara no futuro com horripilantes respostas sobre os destinos da humanidade, Marty viaja ao passado para fazer reparos na vida privada. Ele volta apenas 30 anos, tendo como data de chegada o ano em que seus pais eram jovens e se conheceram. Como qualquer filho, ele é curioso a respeito do ponto de origem de sua família, o encontro de seus pais. Na verdade ele quer saber como eles conseguiram tão pouco e, evidentemente, influenciar o passado para evitar o triste desenlace que é a realidade atual de sua família.

Como costuma ocorrer nessas incursões, alterar o passado é muito perigoso, Marty ameaça o próprio nascimento, o qual, como sabemos, é sempre fruto de um acaso que, por

qualquer alteração de milímetros dos fatos, poderia não ter acontecido. Novamente ajudado pelo cientista, ao qual ele volta ao passado para informar que seu experimento deu certo, o final acaba garantindo que seus pais se encontraram e casaram, mas o fracasso crônico do pai e a insatisfação da mãe foram revertidos. Marty volta para um futuro de pais realizados e irmãos bem-sucedidos. Quem dispensaria uma oportunidade dessas?

Essa aventura pelo passado foi arriscada: em suas andanças pelo tempo, aquela que virá ser a sua mãe apaixona-se por ele, e obviamente não é fácil repelir um amor assim. Provavelmente, esse evento passado revele mais sobre o seu presente: uma mãe insatisfeita pesa sobre um filho, afinal, se o pai não dá conta da satisfação dela, se a relação não a faz feliz, essa missão recai sobre a geração seguinte. A viagem no tempo busca uma solução para a família, mas também vai em causa própria: erguer um pai para que ele dê conta das demandas maternas.

Marty está na idade de ocupar-se dos próprios assuntos amorosos e as pendências dos pais pesam como nunca nesta fase. Para ter suas histórias de amor, um filho precisa dar as costas para esses vínculos infantis, que seus pais possam abrir mão de sua presença na casa, no meio do casal, no cotidiano, nos projetos futuros. O problema é que a juventude dos filhos inclui o olhar crítico deles que abala tanto o amor próprio dos progenitores. Aliado ao confronto da vitalidade juvenil com o início da decrepitude dos pais, forma-se um conjunto de sentimentos difíceis de administrar. Para os pais é uma época em que estão sendo mais questionados por filhos que já não os idealizam, e que, em função da idade em que se encontram, acabam fazendo algum balanço. Por isso, não raro, também é nessa ocasião que se produz uma separação do casal. Nem todo casal que constituiu uma família tem condições de resgatar ou criar um projeto a dois, principalmente se este se torna necessidade a partir de um abandono: da progressiva partida dos filhos, que outrora polarizavam e dominavam a existência dos pais. É quando um filho mais precisa que seus pais se ocupem um do outro, que sejam tão leves quanto possível, que em geral também ocorre a estes atravessar crises pessoais que arrastam toda a família em um redemoinho de insatisfações.

O protagonista desse filme não é um garoto genial, sua diferença dos outros é a inquietude, a inconformidade com a mediocridade dos seus, assim como a curiosidade que o levou à amizade com o inventor. Ele transcende seus contemporâneos, mas apenas por ser o melhor que um adolescente pode ser: capaz de olhar o estabelecido como se não precisasse ter sido do jeito que foi, nem ser para sempre assim. É a possibilidade e mesmo a compulsão para questionar, para criticar os adultos, pela necessidade de afastar-se e diferenciar-se deles, que faz dos adolescentes (pelo menos os mais interessantes entre eles) os portadores de alguma energia de transformação. Nesse caso, não deixa de ser uma forma de sabedoria, ele é o mais lúcido de sua família, e, portanto, o único capaz de modificá-la.

O cientista maluco é aquele que oferece os instrumentos para a finalidade desse jovem, ele equivaleria ao ajudante mágico tão comum nos contos de fadas, inclusive pela sua presença em outras etapas da jornada, tal como é usual nesse tipo de personagem. Na história de Marty, a viagem no tempo, um velho sonho da ficção científica, fica a serviço de objetivos reduzidos ao universo doméstico, pelo qual é possível visualizar os mecanismos dos votos que depositamos na união das promessas da juventude com as da ciência.

Em relação ao futuro, o horizonte do presente sempre se mostra estreito, pois o futuro é potencial irrestrito, nele cabem todos os sonhos. Viver uma vida é ir vendo reduzir-se o prazo do futuro que nos é reservado, cada década transcorrida é surrupiada de um tempo no qual não estaremos mais aqui para aproveitar e testemunhar. Já o passado, pode muito bem ir sendo re-interpretado, as memórias podem ir se alinhando de forma diferente conforme a narrativa que se faz delas, isso é uma das tarefas centrais de uma análise. A única ressalva para essa liberdade de reescrever a própria história está em que os fatos em si, como doenças, suicídios, acidentes, abandonos, separações, falências, nascimentos, não podem ser suprimidos. Podemos silenciar, tentar esquecer, ignorar, mas eles continuarão existindo e produzindo efeitos. Se bem o futuro se encolhe com o tempo, o passado cresce proporcionalmente. O tempo, portanto, é a dimensão aonde vamos nos deparar com nossos maiores medos, esperanças e, especialmente, com nossa limitação.

Depois de adultos é mais fácil projetar nossos sonhos naqueles cujo reservatório de futuro é maior que o nosso, identificamo-nos com crianças e jovens, como faríamos com qualquer herói que transcendesse nossas incômodas limitações. Mais do que invejar seu potencial, esperamos deles o mesmo que Marty fez com seus pais, que eles revertam nossos fracassos com o sucesso e o conhecimento que poderão contrabandear do futuro para nós.

Esquecemos que nossos descendentes padecerão dos mesmos fardos que qualquer humano, os pais são parte desse passado que pesa sobre os filhos. É dos antepassados, tanto imediatos como remotos, que provêm as determinações para as escolhas que farão. A liberdade total de caminhos, que se associa à juventude na fantasia dos adultos, absolutamente não existe. Ao fazer suas escolhas, os adolescentes não são obrigados a seguir os destinos que o inconsciente familiar lhes impõe, mas é inevitável que negociem com esse acervo que os marca, que lhes produzirá sintomas, inibições, mas também modelará seus sonhos. O passado não pode ser suprimido, ele pode ser melhor compreendido, revisto, questionado, narrado de outras formas, só não poderá ser apagado. Não carece mandar nossos filhos para o passado, até por que ele já está, admitamos ou não, impregnado neles.

Uma família que vence unida_*Os Incríveis*

Um menino e uma menina, irmãos envolvidos em uma aventura na qual acabam de escapar de um ataque inimigo, travam o seguinte diálogo: a mais velha diz ao menino – “eles estão em perigo”; – “nossos pais?”, pergunta ele; – “não, pior, o casamento deles!”. Essas falas são do filme infantil de animação *Os Incríveis* (2004, direção de Brad Bird, um dos envolvidos na criação dos Simpsons), no qual uma família é levada a uma missão de resgate uns dos outros, do valor do pai e do amor do casal.

Essa história poderia ser considerada uma boa revanche, um antídoto contra todos os pais inúteis, principalmente se comparados com seus filhos geniais. Embora pais idiotas cheguem a ser amados, no final das contas, como é o caso de Homer, não há esperanças de que ele possa algum dia valer alguma coisa. Nesse caso trata-se de um filme infantil com toques de humor, porém sem nenhum sarcasmo, e temos uma família onde todos os membros são dotados de poderes, principalmente o pai. O chefe dessa família é um expoente, até

mesmo entre os super-heróis, graças à sua força imensurável, por isso seu nome: Incrível. O resto da família tampouco é, digamos, "normal": a esposa, também uma super-heroína, é a Mulher Elástico. Os filhos nasceram poderosos, cada um com um dom diferente que os habilitaria para o combate ao mal. Parece um ótimo ponto de partida, afinal, que mal poderia afetar uma família tão abençoada pela "genética"?

O drama se origina porque temos, mais uma vez, como no caso dos monstros, uma família estranha ao modo de ser dominante, e com suas inevitáveis dificuldades de adaptar-se a ele, além de serem discriminados por uma sociedade que lhes é hostil. Enquanto parecia compreensível que os membros das famílias monstruosas não encontrassem aceitação social, fica difícil entender por que isso afetaria aqueles que seriam o retrato de nossos melhores sonhos: bonitos, poderosos, invencíveis e ainda admirados por todos graças a seus feitos heróicos. Certamente, Incrível e a Mulher Elástico ao se casarem só podiam prever um destino de glória.

Mas o mundo é mesmo complicado, e Incrível é processado por um homem a quem salvou, privando-o de se suicidar. Ele é julgado culpado, dando origem a uma onda de processos nos quais aqueles que haviam sido salvos se queixam de terem sido prejudicados pela brutalidade dos super-heróis e exigem indenizações. Junto com o restante dos super-heróis, ele entra em um programa de proteção do governo, no qual abre mão do uso de seus poderes e passa a viver oculto, restrito a uma identidade secreta, providenciada como forma de protegê-lo.

A obsessão jurídica da sociedade americana aparece como o vilão que amarrou as mãos até dos seus heróis. Trata-se justamente de uma consequência indesejável do controle social sobre todo aquele que possui responsabilidade sobre os outros. Embora ainda convivamos com abusos de todo tipo e com uma corrupção endêmica, as democracias se instalam em uma base de saudável desconfiança sobre toda instância de poder. Hipoteticamente, governantes, administradores, empresários, cientistas, policiais, juristas, jornalistas e profissionais de saúde, assim como os pais e professores encontram-se submetidos à estrita vigilância por parte de várias instâncias, governamentais ou civis, que podem vir a julgar a procedência de seus atos, se são benéficos ou prejudiciais àqueles que dizem atender ou cuidar.

Não poucos excessos foram evitados ou punidos graças a essa vigilância social, mas ela tem, como tudo, sua face problemática. Algumas obras de ficção têm abordado o tema desse controle incidindo justamente sobre aqueles que, em uma visão simplista, seriam os bons. A mesma vertente dessa trama sobre heróis aposentados pelo controle da sociedade foi precedida por um clássico das histórias em quadrinhos: *Watchmen*, uma série lançada em 1983 (de Alan Moore e David Gobbons). Nesses quadrinhos, após uma revolta da população contra esses vigilantes, acusados de atuar acima da lei, a maior parte deles abandona suas atividades. Há uma frase, que é uma espécie de mote dessa obra, que traduz muito bem a problemática que abalou a vida dos Incríveis e dos super-heróis dessa história em quadrinhos: "quem vigia os vigilantes?" Na mesma linha, temos o Homem Aranha (de Stan Lee e Steve Ditko, criada em 1962), o qual é um super-herói que vive tendo que fazer escolhas dolorosas para minimizar os danos infringidos pelos seus inimigos em seus seres queridos. Um dos precursores dos heróis angustiados e sofridos das histórias em quadrinhos,

Peter Parker, o Homem Aranha, é consciente de que "com grandes poderes vêm grandes responsabilidades". Essa é uma de suas frases e a consciência disso faz de seus poderes um peso difícil de carregar.

Mesmo aqueles que julgam estar salvando, beneficiando os que correm perigo, não estão isentos de serem julgados, condenados e tornados inúteis pelo imenso coro dos queixosos. Parece não haver mais lugar para homens enormes e protetores, que tomem as atitudes que lhes pareçam necessárias para proteger os mais fracos. O que são os super-heróis senão a recordação infantil do pai de uma criança pequena, esse herói forte e atento, que a levantará em seus braços no momento em que estava prestes a cair ou ser esmagada?

A novidade de nossos tempos é que o controle social impõe também vigilância sobre os poderes dos pais. Com medo de errar, eles optam por gestos medidos ou ausentes, já que qualquer atitude poderá ser considerada um abuso, causadora de perigosíssimos traumas e inibições nos filhos. Nesse clima de desconfiança, as escolas sempre julgam mal os pais de seus alunos, assim como as famílias têm uma postura constantemente acusadora e insatisfeita frente às instituições em que seus filhos estudam. Ninguém se sente habilitado a se responsabilizar, serão considerados incapazes principalmente aqueles que fizerem parte da vida familiar, melhor deixar as crianças aos cuidados dos profissionais: professores, psicólogos, autores de livros de autoajuda para pais. Sob risco de serem julgados prejudiciais e danosos, os pais se minimizam. Lasch observou: "A indústria da saúde assumiu a maior parte da responsabilidade pela criação dos filhos, deixando ao mesmo tempo a maior parte da culpa aos pais".[15]

Em sua identidade secreta o Sr. Incrível vê-se obrigado a levar uma vida civil medíocre, ocultando seus poderes e abstendo-se dos feitos heroicos que fizeram sua glória no passado. O trabalho que lhe conseguem é de funcionário de uma companhia de seguros. Assim como a função de Homer Simpson é de supervisor de segurança de uma usina nuclear, o que é uma piada frente à sua total incapacidade de zelar pela integridade de qualquer coisa, o trabalho do Sr. Incrível é também uma metáfora eloquente. Ele é pago para fazer parte de um sistema de tortura burocrática, conduzida de tal forma que os beneficiários não recebam o que a apólice prometia. Para ele isto é mais do que absurdo, pois o mesmo sistema legalista que o condenou ao ostracismo obriga-o a tornar-se agente dessa engrenagem perversa. A alma boa do super-herói nega-se a isso e acaba sendo despedido.

Na banalidade da vida do Sr. Incrível, o quadro da depressão se aprofunda. Ele torna-se um homem triste, alienado em um cotidiano insignificante, em um trabalho burocrático e aviltante. Em família é um pai distante, comporta-se como se seus filhos valessem tão pouco como ele mesmo, já que são obrigados a viver escondendo os poderes com que nasceram. Violeta, a mais velha, é uma adolescente capaz de ficar invisível e de criar um escudo de segurança; Flecha é um garoto absurdamente veloz; enquanto do bebê da família não se sabem os poderes ainda, e existe a suspeita que ele teria nascido sem dons. Ao longo do filme descobrimos que o pequeno é um diabinho, que pode assumir várias formas, como um monstrinho, ou virar uma chama, atravessar paredes, voar, enfim, revela-se um bebezinho bem difícil de cuidar. A Mulher Elástico faz apelos ao marido, procurando interessá-lo um

pouco pela vida doméstica, os quais ele evita, refugiando-se em um quarto onde guarda seu velho uniforme e as lembranças dos dias de heroísmo.

Evidentemente que ele sonha com a volta do seu prestígio e surge um convite para um novo trabalho que parece ser a redenção. Na verdade, essa missão secreta que lhe promete tal perspectiva, o leva diretamente para dentro de uma cilada armada por um antigo desafeto. Em um primeiro momento, quando o novo emprego parece um sonho de retorno aos velhos e bons tempos, Incrível emagrece, fica feliz, é atencioso com os filhos e mostra-se apaixonado pela esposa. Estava de volta ao que ele gostava de ser, só que nada revela à sua família sobre a missão, e omite o fato de ter sido despedido. A Mulher Elástico desconfia que ele lhe esconde algo, só que suspeita que ele a esteja traindo e parte para a investigação. Aquela que parecia ser uma crise conjugal acaba sendo uma aventura de resgate do amor do casal, da vida do marido, e do orgulho de todos os membros da família que acabam reconciliando-se com os dons que possuíam, uma vez que esses voltam a ser valorizados.

As crianças embarcam clandestinamente no avião onde a Sra. Incrível partiu para uma ilha, onde supunha que encontraria seu marido envolvido em uma aventura extraconjugal. A dona do fio de cabelo loiro que ela encontrou na roupa do marido é, na verdade, a secretária do inimigo, e é ele que constitui o verdadeiro perigo a enfrentar. Quando jovem, o vilão que agora ameaça a vida de seu marido atendia pelo nome de Gurincrível, era um antigo fã que se julgou desprezado pelo seu herói. Em mais um caso de genialidade infantil, ele tornou-se o dono e criador da paradisíaca ilha onde Incrível é chamado para a missão-cilada. Gurincrível enriqueceu criando e vendendo armas, porém, apesar do sucesso, sua obsessão era provar que com suas invenções poderia tornar todos os super-heróis obsoletos. Para tanto, construiu um robô capaz de possuir todos os poderes, que só ele, rebatizado com o nome de Síndrome, pudesse controlar. Sua ideia é que alguém que não nasceu com poderes teria condições de se sobrepor aos agraciados com essa benção, pelo uso da tecnologia que sua inteligência pudesse criar.

O inimigo era na verdade um *serial killer* de heróis aposentados. Ele foi matando sucessivamente todos os que descobrira na clandestinidade e copiava seus poderes para incorporá-los ao seu robô. Síndrome, o nome de super-herói que ele escolheu não deixa de ser eloquente: sugere uma espécie de insanidade em sua obsessão, assim como que ele é composto de um conjunto de poderes que se somam para formar um herói, como uma síndrome é a soma de sintomas que constituem uma doença. Em sua cruzada anti-heróis, seu antigo ídolo, o Sr. Incrível era a cereja do bolo, o mais importante e difícil de superar, mas não bastava apenas absorver seus poderes, também era fundamental exibir para ele a pujança de suas conquistas tecnológicas. Espécie de filho bastardo imaginário, Síndrome precisava fazer o Sr. Incrível pagar muito caro por não tê-lo reconhecido como ajudante, discípulo e admirador.[16]

Síndrome é mais um dos queixosos que imobilizaram o herói, só que não basta desvalorizá-lo, ele quer também a vingança, quer ver sua morte e a superação dos seus poderes. Uma das particularidades do filme é reservar um lugar de grande importância para o prestígio do pai, por isso Síndrome não se conforma com relegar seu herói ao ostracismo,

deixá-lo entregue à tristeza de ser uma personagem do passado. Esse admirador desde criança precisa medir forças com o Sr. Incrível para mensurar seu próprio valor. Para tanto, não lhe serve um herói derrotado, fora de forma, deprimido. Não por acaso lhe proporciona o emprego que o faz recuperar a autoestima perdida, arranca-o do cotidiano tedioso, devolve-lhe o prestígio e somente depois disso é que vai combatê-lo.

Aparentemente contraditória, a postura dessa espécie de filho imaginário do pai-herói é a de todos nós, que precisamos que haja algum tipo de figura paterna que nos infunda respeito para tentar enfrentá-la e superá-la. Para ser alguém não basta ser amado, como se espera que as mães façam, é necessário um pai que nos desafie a ser mais que isso. É ele que nos instiga a fazer-nos valer no mundo exterior ao lar, longe dos olhos da mãe. Ele é alguém em quem se inspirar e a quem se contrapor, para melhor poder identificar-se. Quando saímos das entranhas, dos braços, do aconchego do olhar materno, é ele que nos aguarda do lado de fora. Na verdade, ele também está à espera da mulher, de que se rompa a bolha formada em torno da mãe e seu bebê, para que ele possa entrar, e com ele o resto do mundo.

Como representante de uma figura paterna admirável, Incrível foi vencido por reivindicações que estavam além das suas forças. Gurincrível fantasiava tornar-se seu "sócio", mas atrapalhava nas missões colocando-se em risco com as engenhocas que inventava. O importante para ele era ser valorizado pelo seu herói. A função clássica do super-herói, de ser forte e ágil suficientemente para evitar o mal, passa a ser pouco frente à tarefa de administrar outros dilemas, como o do menino que exige atenção, o suicida que acredita que a morte é uma escolha, um ato ao qual ele tem direito. Essas duas situações, pelas quais nosso super-herói paga tão caro, revelam a complexidade do que é exigido dos pais: dilemas morais, éticos, reivindicações amorosas e o difícil trâmite de ajudar um filho a construir uma identidade fazem parte dessa missão impossível.

O tema do suicídio, em particular, é tocante, pois cabe a um pai zelar pela vida do filho inculcando-lhe que ela é um bem maior, um compromisso com todos os outros conectados com ele. Um suicida lida com sua existência como se fosse um bem que só a ele compete, e com o qual pode dispor como bem lhe aprouver. Entre as múltiplas causas que levam alguém a se matar, algumas dizem respeito à incapacidade de suportar a dor de seguir vivendo, mas há algo mais: o suicida é o único que fica realmente com a última palavra. Esse ato, forma terminal de autonomia, é uma maneira radical de libertar-se de todo tipo de dependência: não será objeto do amor de ninguém, nem obra da vida de outrem, será obra acabada de sua própria determinação. A autoridade paterna impõe, a princípio, o dever da vida aos filhos. Por isso, o pai desta família é um salvador de vidas e tem entre seus inimigos um suicida (aquele que o processou por ter sido impedido de se matar). Esse, expressão de uma vida que não reconhece a dívida de existir, foi mais efetivo em imobilizá-lo que o gênio, filho queixoso, que se crê bastardo do super-herói, mas que de alguma forma o enaltece como pai.

A Sra. Incrível era, antes de ser uma simples dona de casa, a Mulher Elástico, em uma simpática metáfora dos inúmeros papéis e tarefas aos quais precisa dedicar-se uma mulher contemporânea. Ela fora uma heroína muito posicionada e feminista, mas a vida civil lhe negou qualquer pretensão: passou a limpar, cozinhar e cuidar de filhos como uma dona de casa sem nenhum valor público. Na verdade, na intimidade atribulada dessa mãe heroica, é

preciso ter muita força para criar filhos poderosos, pois os seus são capazes de meter-se em confusões bem maiores do que as crianças normais. Flecha é rápido e eficiente para fazer tumulto; Violeta é muito conflitada, já que toma ao pé da letra esse problema que as adolescentes têm de sentirem-se invisíveis; enquanto o bebê, como qualquer um de sua espécie, exige de sua mãe que seja uma mulher muito "elástica".

Além disso, para preservar a identidade secreta, essa família é obrigada a mudar-se o tempo todo, fugindo de contratempos criados pela existência dos poderes e pelas dificuldades de adaptação, principalmente por parte do chefe da família. Porém, ao contrário do marido, ela parece mais forte, dedicando à família a mesma perseverança e coragem dos tempos de combate ao mal. Mais uma vez, embora a tarefa de cuidar e conduzir uma família seja penosa, de tal modo que os pais sentem-se insuficientes para ser exitosos nela, as mulheres parecem menos frágeis e mais à vontade do que seus parceiros, como nas histórias que analisamos anteriormente.

Talvez a força dessa heroína nos elucide mais uma das razões do melhor prestígio das mães do que dos pais nessas famílias tão criticáveis da ficção infanto-juvenil e do humor para todas as idades. Para um pai, o valor dentro de casa depende mais do prestígio público do que da dedicação doméstica. A ele cabe a função de orgulhar-se, ou até de envergonhar-se de si e dos seus perante o mundo, intermediando a relação entre os espaços público e privado. É claro que as mães também participam da disputa de prestígio entre seus rebentos e os filhos das outras, mas é próprio da maternidade o fato de que ela amará seu filho como a si mesma, pois ambos se confundem no princípio, por isso diz-se que o amor de mãe é cego e infalível. Já o vínculo entre pai e filhos é uma conquista de ambos os lados, já que eles não partem da premissa simbiótica da gestação, da amamentação e de toda a fusão que os cuidados maternos primários impõem às mães e seus bebês.

É preciso que o pai e seus filhos se reconheçam em seus papéis, que se valorizem enquanto tal, assim como é necessário que a mãe seja intermediária desse encontro, atribuindo a ambos os lados a legitimidade que merecem. A Sra. Incrível sabia quão elástica teria que ser para garantir o funcionamento de uma família composta de gente tão estranha, administrando segredos e enormes forças que precisavam ser contidas, mantendo em pé os ânimos sempre abalados de seus heróis clandestinos. Ela não ignorava que sua vida privada já era uma missão de árduo desempenho. "Retraída pelas debilidades de um sujeito em sofrimento, (a família) foi sendo cada vez mais dessacralizada, embora permaneça, paradoxalmente, a instituição humana mais sólida da sociedade. À família autoritária de outrora, triunfal ou melancólica, sucedeu a família mutilada de hoje, feita de feridas íntimas, de violências silenciosas, de lembranças recalcadas. Ao perder sua aureola de virtude, o pai, que a dominava, forneceu então uma imagem invertida de si mesmo, deixando transparecer um eu descentrado, autobiográfico, individualizado, cuja grande fratura a psicanálise tentará assumir durante todo o século XX."[17] Tais são os desafios que requerem tanta elasticidade por parte da mãe desta e de todas as famílias.

Os filhos também viviam nessa berlinda de não poder valer nada fora de casa, Flecha era proibido de fazer esportes, para que sua velocidade não se tornasse visível e Violeta

havia transformado seu poder de invisibilidade em um expediente para não ser vista pelo garoto que amava. Na vida pública, os membros daquela família estavam longe de ser "incríveis" e eles só pareciam ter valor, quando muito, aos olhos da mamãe.

No final vence o amor

O amor materno, com seu afeto inquestionável, parece ter conservado melhor prestígio do que o reconhecimento paterno do valor de um filho. Ser escolhido pelo pai como legítimo herdeiro, o que se dá quando este reconhece seus traços, valores ou gestos no filho, é algo que se desvalorizou junto com as genealogias. Cada indivíduo pretende-se uma obra inédita e acabada, quando na verdade somos apenas parte de um processo. Ainda que nos tornemos protagonistas importantes em nosso momento histórico, papel reservado para poucos, somos fatos passageiros no contexto de uma história maior. Hoje, cada ser humano gosta de imaginar-se autogerado em seus dons, e o que herda da família costuma ser mais um problema do que uma solução. No processo de individualizar-se, saber-se como elo de uma trajetória familiar que nos precede e continua, pode ser pensado como um fardo, um peso do qual é melhor aliviar-se.

Aos olhos da mãe enamorada da primeira infância, um filho é uma projeção da perfeição que ela deseja para si mesma. Para ele, basta ter nascido; para ela, basta sabê-lo dela. É mais fácil acomodar-se a esse afeto, embora pareça alienante, que nos ama simplesmente por existir, do que entrar em uma disputa com todos os outros seres humanos, os quais também são, ou almejam ser, um tesouro para suas mães. O amor materno, portanto, é um refúgio muito especial, já que nega a importância de fazer algo para provar a que se veio, importante mesmo, para ela é que o filho chegou quando ela o convocou. Obviamente, essa satisfação da mãe com o filho cobra seu preço, pois ele nunca consegue ser tudo o que ela espera dele, mas sempre tenta. A valorização das mães, ou o fato delas terem sido poupadas das duras críticas que se destinam ao pai, pode provir da exaltação desse tipo de vínculo, onde o laço amoroso prevalece sobre a identificação, que é o tipo preferencial de ligação que se faz ao pai.

Contentar-se com a satisfação materna é uma cilada, como a que se meteu o pai desta família. Para o Sr. Incrível, tão charmoso, musculoso e bem-sucedido, bastava usar os dons com os quais nasceu, até que sua força deixou de agradar o público. Àqueles a quem ele salvava, só restava agradecer-lhe e admirá-lo, afinal, não eram poucos os que lhe deviam a vida. A chegada do herói em uma situação de perigo era sempre triunfal e na sua partida sempre era acompanhado pela glória.

"Restou aos indivíduos a identidade amorosa, derradeiro abrigo em um mundo pobre em Ideais de Eu."[19] "O indivíduo contemporâneo perdeu os suportes tradicionais de doação de identidade e é levado a se redescrever constantemente para se reassegurar do que, em si, é digno de inclusão na imagem do eu (Solomon, 1994, p. 199-208). Essa insegurança constitutiva da subjetividade moderna encontra no amor um lugar de repouso. Na relação amorosa, mais do que em qualquer outra, ganhamos um tipo de certeza que pacifica a inquietude da reconstrução de si sem garantia de amanhã."[19] Estas palavras, escritas pelo psicanalista Jurandir Freire Costa, permitem-nos compreender as circunstâncias nas quais

aposta-se no vínculo amoroso como forma de constituição e manutenção dos nossos parâmetros, álibis e formas de sustentação pessoal.

É por isso que, como referíamos anteriormente, os irmãos parecem mais preocupados com a manutenção do amor dos pais do que com a sobrevivência dos membros da família. A questão é que uma decorre da outra: enquanto o casal permanecer vinculado, desejando-se e admirando-se mutuamente, é possível que todo o grupo familiar possua algum valor. Hoje os filhos não são resultado de uma imposição ou convenção social, são fruto de uma fantasia amorosa, na qual representam uma aposta de um casal em sua perpetuação. Uma vez falido o projeto amoroso dos pais, será necessário que eles encontrem na relação com cada um o sentido de sua continuidade enquanto resultantes de um sonho abandonado.[20] O amor materno, em sua capacidade de encontrar respostas na relação com um objeto amoroso, o filho, é o que melhor se presta para dar forma ao que compreendemos como amor, fonte das poucas certezas que ainda podemos tentar coletar.

Em resumo, a vida privada era insuficiente para que essa família de heróis deixasse de sentir-se mais uma família monstro. A luta entre Síndrome e Incrível, a retomada do amor do casal no contexto dessa aventura, aponta para a necessidade de que o reconhecimento e a constituição da identidade transcendam os limites da escolha amorosa.

O olhar condescendente de Margie não faz de Homer um herói, tampouco a memória da Mulher Elástico, dos tempos de glória do casal, é suficiente para que os filhos sintam-se orgulhosos de seus poderes. O amor encontra, nos dias de hoje, seu grande desafio e também seu limite. Transformando as palavras do Homem Aranha, poderíamos dizer que "com grandes amores vêm também grandes responsabilidades", e as relações sofrem com esse fardo.

Muitas separações e sofrimentos amorosos provêm das enormes expectativas que se depositam sobre esse vínculo que, infelizmente, não pode dar mais do que ele é: uma escolha de dois indivíduos para serem, entre si, o olhar privilegiado de quem se espera obter o valor que nem sempre os outros estão dispostos a lhes atribuir. Não é difícil de compreender por que convivemos com tanta insatisfação, busca e fantasias sobre o que o amor pode nos oferecer. Ser sexualmente desejado, nesse contexto, funciona como prova física da importância que podemos ter para o próximo. Pode não ser durável, mas é forte o efeito de ser considerado objeto de satisfação de alguém.

Quer seja através de renovadas e incansáveis fantasias românticas, ou mesmo como resultado de intensos e inquietos anseios sexuais, para as muitas perguntas que nos fazemos o amor parece sempre uma potencial resposta. Não admira, portanto, que Flecha e Violeta tenham se lançado na missão de resgate do amor entre seus pais; nesse quesito as crianças são sábias.

A sociedade como um pai onipresente

Como se pode observar, o pai tal como representado nas histórias para crianças e adolescentes já não é o mesmo: a admiração por ele cai a níveis muito baixos, mas não o amor. Existe uma queixa tênue, mas ele sempre é perdoado, compreendido, aceito e resgatado das confusões em que se mete, mesmo depois de seus reiterados fracassos. Sua

antiga função, de ser uma bússola moral e um exemplo a ser seguido, já não funciona. Os filhos se habituaram a seguir com ele ao lado e não na frente, mas que consequências isso traz? Em um raciocínio rápido podemos pensar em uma sociedade menos opressiva, afinal, o tirano não está mais presente a agora nos vinculamos de forma direta e não idealizada com um pai que sabemos que é de carne e osso.

Mas quem observar com cuidado nossa sociedade contemporânea pode não encontrar uma mudança tão significativa assim. As exigências sociais de rendimento escolar, com a competição por notas e prestígio já começando no jardim de infância, a demanda por ser esportista e ostentar um corpo saudável, magro e bem vestido, a obsessão pelo sucesso revelam uma sociedade extremamente exigente e impiedosa com quem sai da norma, ou melhor, da forma. Trata-se de uma sociedade superegoica, cruel com os ditos fracassados. Aliás, o exército dos que se consideram fracassados é cada vez maior, à medida que mais inclementes tornam-se os parâmetros de silhueta, popularidade, desempenho esportivo e sexual, posse de objetos e outros atributos dignos de serem exibidos. Sentir-se marginal em relação a um padrão dominante de comportamento é hoje um sentimento democraticamente muito bem distribuído, todo mundo tem ou teve direito a seu quinhão.

Porém, mesmo que amado e perdoado, como Homer e o Sr. Incrível, o pai contemporâneo é alvo de incessantes críticas: ele não impõe limites e é acusado de todos os problemas de comportamento de seus filhos, dos quais as escolas e instituições tanto se queixam; seria fraco, relapso, hedonista e os deixa sem parâmetros, pois se exime ou simplesmente ignora como educá-los. Ele mesmo compara-se com o próprio pai, considera-se menos poderoso e acusa seus filhos de serem sem qualidades porque ele não lhes exigiu tanto quanto supostamente o avô deles fazia com ele. Os defeitos de seus filhos são contabilizados pelos pais de hoje na conta da perda de sua autoridade e poder, porém eles não têm a mínima intenção de encarnar o papel do patriarca, nem saberiam como fazê-lo e sentem-se sempre incômodos quando se veem obrigados ao exercício de qualquer tipo de severidade, que já não lhes parece natural.

Philippe Julien nos lembra que essa figura, hoje mítica, do pai como soberano e criador, figura idealizada por aqueles que são pais, como se fosse algo que eles deviam ter sido, corresponde a um desejo de cada filho de responsabilizar outro alguém pelo que se é, afinal, precisamos culpar alguém pela nossa imperfeição. Ele se refere ao “pai mítico”, que é “a imagem do pai como soberano, isto é, correspondente ao desejo da criança. [...] A esse pai criador tem-se, sem dúvida, muitas críticas a fazer, por não ter realizado tudo, tudo o que poderia fazer, se ele o quisesse”.[21]

Convém lembrar que é mais comum que as coisas mudem de lugar do que desapareçam, o famoso “nada se perde, tudo se transforma”. Assim ocorre com a figura do pai que nos cobra nada menos do que a perfeição, parâmetro imaginário com o qual precisamos nos medir, para motivar-nos a querer viver e ser mais do que conseguimos até então. Nessa fantasia do que deveria ser um pai de verdade, alguém poderoso a ponto de fazer-nos perfeitos, à semelhança de suas expectativas superlativas, coisa que nenhum homem consegue encarnar, vê-se o jogo de empurra-empurra do ideal e da cobrança, mediante a

qual ninguém está à altura do seu papel, nem de pai, nem de filho.

Constatamos o deslocamento de exigências que outrora eram atribuídas ao pai para um lugar maior. Boa metáfora para entender esse movimento pode ser encontrada em um dos episódios do filme *Contos de Nova York*, de 1989, dirigido por Woody Allen. Essa história trata de um homem que tinha uma mãe tão opressiva, que não o deixava viver. Certo dia, para sua felicidade, ela magicamente some de sua vida. Porém, após um breve alívio, ela reaparece, só que agora ela já não é mais de carne e osso: a mãe transformou-se em uma entidade gigantesca que paira sobre o céu da cidade demandando as mesmas coisas que antes, mas agora é imensa, onipresente e pior, tece seus comentários inadequados em alto e bom som, em pleno firmamento de Nova York, constrangendo o pobre filho acuado frente a todos. Com o pai aconteceu algo análogo: desbancamos o pai que fumava cachimbo na sala, a encarnação do poder doméstico, mas ele reapareceu em todos os lugares exigindo o máximo de nosso desempenho, a eficiência das nossas condutas e o alinhamento militar de nossos corpos.

Não é somente sobre o filho que pesa essa difusa e onipresente exigência de performance, o pai também vive sob sua opressão. Ela se exerce sob a forma da comparação com uma figura paterna improvável: um pai próximo, dedicado à família, priorizando-a sobre todas as coisas, mas que ao mesmo tempo angariasse grande reconhecimento público. Esse pai tem que impor respeito sem ser autoritário, e ainda ser respeitável como um adulto, mas colocar-se próximo do filho como se fosse um amigo, em suma, um verdadeiro homem elástico.

São frequentes os filmes, em geral comédias infanto-juvenis, nos quais um medíocre marido e pai de família tem uma personalidade secreta, na qual é um incrível espião[22] ou super-herói. Essas duas personalidades, a doméstica de pai próximo e abnegado, e a pública, de aventureiro, corajoso e bem-sucedido, são obviamente incompatíveis, por isso se alternam; quando uma aparece ofusca a outra. No entanto, espera-se que cada pai as unifique, e cada homem exige isso de si mesmo ao tornar-se pai. Não surpreende que frente a tal desafio a maior parte dos homens sinta-se aquém, ou, na pior das hipóteses, até desista.

Não bastasse a derrocada de qualquer idealização possível da condição humana, um novo desafio nos espera. Outrora, a dissociação entre a vida privada e a pública produziu muitos descaminhos, muita hipocrisia, mas também algumas facilidades. As mulheres presas entre lençóis, fogões e fofocas podiam até almejar e fantasiar com aventuras no mundo lá fora, mas não precisavam enfrentá-lo. Já os homens podiam ser como um rei em seu lar e tratar a esposa e os filhos como súditos, sem precisar explicar-se pelo que faziam lá fora, enquanto trabalhadores e cidadãos. Além disso, no mundo externo ninguém estava interessado em saber se um homem era bom pai e marido compreensivo, se no lar comportava-se de modo democrático e sensível. Hoje, o pai é, ou deveria ser, reflexo do cidadão e vice-versa. De certa forma, é uma queda das máscaras. Apesar de adorarmos dizer que habitamos um mundo de aparências, acreditamos que não é bem assim. Claro que vivemos para parecer algo, mas hoje não serve o enchimento do paletó, é preciso que o homem tenha músculos por baixo. Quanto à mulher, que podia restringir-se a ser mãe e

imaginar-se executiva, intelectual, artista, cientista, e isso não passava de um sonho impossível, hoje tem como desafio a possibilidade de realizar essas fantasias. Frente a isso, passa a pensar que se quiser valer algo dentro de sua família terá também ela que chegar em casa carregando seus louros.

Para os criadores dos *Simpsons* não há muitas saídas: as inquietudes devem ser afastadas ou abafadas com algum tipo de anestesia mental. Os adultos dessas histórias abusam desses recursos. Há um alinhamento nas posições de pais e filhos, que se comportam como se pudessem ignorar tamanhas e inclementes exigências sociais de performances de sucesso. Comportando-se como a raposa da fábula, que despreza as uvas que não consegue pegar, as diferentes gerações tentam alinhar-se em um posicionamento hedonista, infantil e alienado, como se fosse possível ignorar os rumos que estão sendo tomados pelo mundo em que vivemos e nosso papel nessa condução.

Homer é o mesmo medíocre como pai e como cidadão: tenta ser o mais omisso possível e quando sua intervenção é inevitável, procura livrar-se imediatamente dessa demanda insuportável. A conduta de Lisa, cidadã consciente e crítica, capaz de dedicar-se a uma tarefa de transformação na qual ela acredite, é justamente o contraponto dessa paixão pela alienação de seus pais, do irmão e dos habitantes de Springfield. Por outro lado, essa omissão dos pais e cidadãos por vezes é uma forma de defesa a uma vida pública opressiva, que deixa quase nenhum espaço para a privacidade, que abomina a solidão e confunde reflexão com depressão e timidez. Impossível ter saudade do pai-patrão, das casas que pareciam reformatórios, porém, os adultos que precisam tornar-se e manter-se pais parecem ter colado na testa uma mensagem jocosa que pode ser vista em alguns carros: "não me siga, também estou perdido". Enquanto isso, nas imagens e textos midiáticos, como um firmamento virtual, alguém recita instruções precisas sobre o que se deve ser e parecer, como uma voz paterna. Talvez se trate do grande irmão, diria Orwell.

Notas

1 ROUDINESCO, Elisabeth. *A Família em Desordem.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003, p. 19.

2 Ver o ensaio "Sweet Home", de Catherine Hall, onde ela analisa alguns casos típicos de estabelecimento da domesticidade burguesa na Inglaterra do século XVIII. O projeto de constituição de espaços interiores para uma família formou-se a partir de seus novos atores, como uma mãe zelosa e cheia de qualidades morais, junto a um pai que procura dedicar seu tempo livre à família e ao jardim, ao invés dos prazeres mundanos, e de seus cenários, com o estabelecimento de bairros residenciais e de uma arquitetura própria para abrigar esse ideal. *In*: *História da vida privada – Volume 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*, sob a direção de Michelle Perrot. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

3 SENNET, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade.* São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 227.

4 "Eles crescerão, esses homens, para fora do homem-criança que definiu a masculinidade até então", são os votos da feminista. FRIEDAN, Betty. *The Feminine Mystique*. New York: Norton, 2001, p. XXXIV.

5 ARENDT, Hannah. *Entre o Passado e o Futuro.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1992, p. 31.

6 Ibidem, p. 227.

7 Ver o ensaio "Lisa e o anti-intelectualismo americano" de Aeon J. Skoble no livro *Os Simpsons e a filosofia*. São Paulo: Madras, 2007.

8 *O laboratório de Dexter* (EUA, Genndy Tartakovsky, 1996). A série de televisão em desenho animado é sobre um pequeno cientista, que tem dois grandes rivais: sua irmã mais velha e outro menino cientista, igualmente dotado, mas com

intenções malignas, principalmente de apropriar-se de suas invenções.

9 *As aventuras de Jimmy Neutron: o Menino Gênio* (EUA, John Davis, 2001). É uma série animada de televisão sobre um menino cientista e as confusões criadas por suas invenções malucas.

10 Na *Turma da Mônica,* dos quadrinhos brasileiros de Maurício de Sousa, essa personagem é representada pelo Franjinha, o pequeno cientista do Bairro do Limoeiro, igualmente responsável por inventos que proporcionam boas aventuras e alguns acidentes.

11 Exemplos desse tipo de personagens são as comédias *Bebês Geniais* (dirigida por Bob Clark, 1999) e *Olha quem está falando* (dirigida por Amy Heckerling, 1989).

12 O seriado cômico americano *The Big Bang Theory* (de Chuck Lorre e Bill Prady, 2007) é totalmente dedicado à graça das personagens *nerds*. Trata-se de um grupo de amigos, cientistas brilhantes e precoces, que tenta sobreviver às suas dificuldades de lidar com o mundo e as pessoas reais. Antes dessa série era já bem comum a presença dessas personagens como um tipo dentro de um grupo variado, mas aqui é a realidade (ou melhor, a irrealidade) deles que anima a íntegra dos episódios.

13 A fantasia do filho como salvador, tão importante no cristianismo, encontrou uma versão futurista dessa aposta nos descendentes para refundar, e superar as falhas e limitações dos antepassados, na série de filmes *O Exterminador do Futuro* (direção James Cameron, 1984, 1991, com duas continuações a cargo de outros diretores em 2003 e 2009).

14 Analisaremos detidamente Matilda e sua genialidade no Capítulo IX: *Faça-se você mesmo: o papel da fantasia na construção de si.*

15 LASCH, Christopher. *Refúgio em um mundo sem coração – A família: santuário ou instituição sitiada?* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p. 149.

16 No capítulo deste livro, intitulado *A paternidade possível*, trabalhamos essas queixas do filho que atribui ao pai a causa de suas inquietudes e imperfeições.

17 ROUDINESCO, Elisabeth. *A Família em Desordem.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003, p. 21.

18 COSTA, Jurandir Freire. *Sem fraude nem favor: estudos sobre o amor romântico.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 20.

19 Ibidem, p. 200.

20 Esse é o tema trabalhado no capítulo deste livro, *A família em mutação*.

21 JULIEN, Philippe. *O manto de Noé: ensaio sobre a paternidade.* Rio de Janeiro: Revinter, 1997, p. 56 e 57.

22 O que melhor representa esta vertente é a comédia *True Lies* (de James Cameron, 1994), no qual um pacato cidadão, que na verdade é um agente secreto, representado por Arnold Schwarzenegger, precisa reconquistar a esposa que não sabe seu segredo e se desencantou da vida medíocre que levavam. Na mesma linha, só que desta vez são os filhos que descobrem a identidade secreta dos pais espiões, temos o filme infantil *Pequenos Espiões* (de Robert Rodriguez, 2001).

CAPÍTULO 5

A família em mutação

Onde Vivem os Monstros_Percy Jackson & os Olimpianos_Revolutionary Road_Séries de televisão

Separação conjugal_Parentalidade_Novas constelações familiares_A pergunta sobre a própria origem_Amadurecimento dos filhos de pais separados_Famílias monoparentais_Casais gays_Fantasias românticas sobre o casamento_Intimidade possível_Famílias de amigos

Sejam de qual tipo forem, as famílias parecem ter como vocação o conflito entre seus membros. Na segunda metade do século XX, antipsiquiatras como David Cooper (que em 1971 publicou *A Morte da Família*) empenharam-se em revelar quão enlouquecedoras as famílias podiam ser. Eles não estavam sozinhos, havia muitos intelectuais que davam voz à geração dos anos de 1960 e todos acreditavam que a essência do núcleo familiar era geradora de sofrimento psíquico e dos piores quadros da loucura. Ou seja, a vida em família adoecia seus membros, principalmente os filhos. Conforme esses pensadores, por serem oprimidos por laços sufocantes que impediam a expressão dos próprios desejos, os filhos encontrariam caminhos alternativos, entre os quais a loucura, para desenvolver sua personalidade.

Novas teorias no campo da análise e da crítica dos costumes, principalmente aquelas com maior vocação panfletária, contêm exageros, mas também algumas verdades. De qualquer forma, o movimento gerado por tais teses, junto com outras que praticamente negavam a doença mental, trouxe mais benefícios à prática da psiquiatria do que à família propriamente dita, já que essa especialidade médica se sofisticou e as instituições manicomiais se humanizaram muito nas últimas décadas.

Quanto à família, é verdade que ela é tanto nutriente quanto tóxica, e é esta sua segunda condição que origina intermináveis conflitos, que podem ser gritados, atuados ou silenciados, mas nunca se ausentam. Algumas famílias têm grandes brigas nas ocasiões

festivas, outras se focam em torno de disputas monetárias, são comuns os desentendimentos a respeito da distribuição de responsabilidades e tarefas, outras convivem com um silêncio contido, que nem por isso guarda menos fantasmas em seu interior. Se bem é assim para todas as famílias que ainda se mantêm coesas, atualmente temos outra variável, que já é quase uma constante: as separações conjugais. As separações, que até meados do século XX eram episódicas e traumáticas, agora se tornaram quase uma rotina. Acabou a era da estabilidade no casamento, casa-se com essa esperança, mas poucos estão dispostos a qualquer sacrifício para esse fim.

A televisão norte-americana, cujas *sitcoms*[2] dominam a programação dos canais pagos, é atual mente povoada por personagens separadas ou solteiras tendo experiências de diferentes tipos de relacionamento. São temas recorrentes, o convívio entre os companheiros atuais com ex-maridos e ex-esposas, a renovada vida amorosa daqueles que voltaram a ficar disponíveis. Diferente das histórias românticas e de famílias exemplares, que dominavam anteriormente, hoje é muito importante o tema da busca da pessoa ideal para formar um casal e constituir família; para isso são enfocadas as dificuldades em envolver-se em novos relacionamentos, em escolher uma pessoa com quem se combine. Mais do que nos encontros, que anteriormente marcavam as histórias românticas, hoje predominam as comédias enfocando as inúmeras possibilidades de desencontro amoroso. Os seriados de família, com seus pequenos dramas íntimos, praticamente cederam seu espaço para todo tipo de solteiro, desde o renitente até o que se considera provisório, incluindo aí os novos amantes disponíveis a partir das aparentemente inevitáveis separações.

Quanto aos filhos, quer na vida ou na ficção, com alguma frequência terão que lidar com mães e pais em separado, assim como com madrastas e padrastos. Tradicionalmente, os heróis infanto-juvenis eram ou com ou sem família, sendo os órfãos os mais usuais, afinal, partir para uma aventura tinha como pressuposto crescer, e para tanto é preciso "perder" os pais. Hoje personagens com pais separados e tramas oriundas dos conflitos próprios dessa específica conformação familiar começam a se popularizar, com explícito atraso relativo à presença dessa vivência enquanto realidade.

A ficção não é apenas uma forma de diversão, é também o veículo através do qual se estabelece um cânone imaginário para elaborar algum aspecto da realidade social ou psíquica. As personagens e suas histórias apresentam situações típicas sobre determinada questão para que isso possa ser compartilhado e de alguma forma pensado, elaborado. No caso da televisão e do cinema, assim como dos livros que se tornam *best-sellers* ou daqueles clássicos que muitas pessoas acabam lendo, a partir da vivência das tramas consumidas concomitantemente, estabelece-se uma espécie de empatia coletiva. Entramos em contato com pensamentos e sentimentos que são evocados por determinada história, os quais nos ajudam a compreender dilemas que são comuns a mais pessoas. Assim, fazendo parte dessa comunidade imaginária que compartilha um acervo de narrativas, sejam clássicas ou de época, não nos sentimos tão sós e discriminados.

Como reflexo de uma nova realidade no tipo de vínculo e nas formações familiares, nas narrativas ficcionais contemporâneas é possível observar a presença frequente de

personagens cujos casamentos acabaram, que já estão separados ou que são filhos de pais separados, que tentam novas uniões, ou então já possuem uma segunda família, que são mães ou pais fora de uma relação duradoura. Essas ficções são uma das formas de que dispomos para tentar descobrir o que anda acontecendo na família, quais os sentimentos, expectativas e temores que hoje associamos à ideia de família. Esta tem passado por tantas transformações que talvez devêssemos chamá-las de "mutações".

Chamávamos a atenção nos ensaios anteriores para a presença, ainda hoje insistente, de fantasias que exaltam a família tradicional ou mesmo o caráter indissolúvel dos laços amorosos da família nuclear. Porém, aos poucos, essas têm cedido lugar para novos tipos de personagens: os separados, os novos cônjuges, padrastos e madrastas, o convívio familiar dos grupos de amigos. Porém, o essencial ainda resta e a família, seja ela constituída do jeito que for, continua sendo um grande tema.

Um rei impotente_*Onde vivem as criaturas selvagens?*

Se partirmos do pressuposto que a transformação nos padrões de comportamento de pais e filhos pode ser pensada a partir de seus reflexos nas produções ficcionais, nada melhor do que analisar as modificações sofridas por uma mesma história de literatura infantil, originalmente publicada na década de 1960, que foi filmada quase meio século depois.

Em 1963 apareceu um simpático livro infantil de autoria de Maurice Sendak: *Onde vivem as criaturas selvagens*. Um texto breve, mas em um equilíbrio perfeito com as ilustrações do mesmo autor que são muito expressivas. O livro caiu no gosto das crianças, principalmente as de língua inglesa, e tornou-se um clássico que angariou todos os mais importantes prêmios de literatura infantil, tanto na Europa, quanto nos Estados Unidos. O tema era simples: Max é um menino de imaginação fértil que fica com muita raiva depois de ter sido mandado dormir sem jantar por ter feito muitas travessuras; a pior delas foi ter ameaçado sua mãe de devorá-la, já que ela o havia chamado de "coisa selvagem".

Em seu quarto, ressentido com a punição, ele imagina que navega para o mundo onde vivem as tais coisas selvagens. Por que não? Afinal, sua mãe disse que ele era uma delas! Lá chegando, acaba sendo o rei de um grupo de enormes criaturas monstruosas, brinca com elas até cansar e sentir falta do aconchego materno. Apesar das grandes aventuras em terras estranhas e da navegação por mares perigosos, que tomou muito tempo na fantasia, Max volta a tempo de encontrar seu jantar, ainda quente, servido no quarto. Nas aventuras fantásticas, ao retornar à realidade, mesmo que a jornada tenha sido longa, encontramo-nos em algum momento próximo do ponto de partida.

O sucesso dessa obra literária se deve à empatia simples e direta entre os leitores e a personagem. Como não sabemos mais do menino, a história serve para todas as crianças, afinal, quem não teve uma rusga com a mãe? Qual criança, principalmente quando contrariada, não fantasiou um mundo ou uma cena alternativos nos quais ela é quem manda?

Em 2010 estreou um filme inspirado nesse livro, dirigido por Spike Jonze,[2] com a colaboração do próprio Sendak na construção do roteiro. Como o livro ilustrado possuía uma trama enxuta, dirigida à primeira infância, para gerar um filme foram necessários

acréscimos. Saiu um belo resultado, o qual, embora com muito mais densidade e muito mais enredo, pode-se dizer que é fiel ao original. O que mudou radicalmente entre uma versão e outra da mesma história foi o públicoalvo: o cinema priorizou um público mais velho, de crianças maiores, já distantes da primeira infância, ou mesmo adultos; o filme de Jonze consiste em uma reflexão sobre a infância e a forma como a fantasia pode compensar a solidão e os sofrimentos que lhes são próprios.

O que nos interessa é refletir sobre os conteúdos que os roteiristas e o diretor foram buscar para dar consistência ao filme. Assim como o sonho revela os desejos e frustrações do sujeito adormecido, uma história de ficção somente funcionará se percute tramas conscientes e inconscientes compartilhadas pelo seu público. Se bem é certo que "cada cabeça uma sentença", isso também vale para cada época: dentro da pluralidade existem muitos impasses, angústias e desejos que são comuns a muitos, ou pelo menos aos que se sentem tocados pela mesma obra. Vargas Llosa lembra-nos que o romance (e, portanto, toda forma de ficção) estabelece um vínculo fraterno entre os seres humanos, "obrigando-os a dialogar e os tornando conscientes de seu substrato comum, de fazerem parte de uma linhagem espiritual".[3]

Ao ter que criar uma história mais complexa no roteiro escrito 47 anos depois, foi necessário narrar em detalhes o que foi que deixou Max tão irritado e "selvagem". Para justificar o ataque de raiva do menino, antes de sua briga com a mãe e fuga para o lugar mágico, a história foi inserida em uma trama familiar, na qual ele se sente só pois os pais são separados, a mãe tem problemas no trabalho e a irmã está envolvida com seu grupo de amigos adolescentes.

Max se refugia nas cabanas de brincadeira que monta: fora de casa ele construiu um iglu, uma fortaleza desde a qual bombardeia os amigos da irmã com bolas de neve. Consegue com sua pequena guerra mobilizar os jovens, mas quando eles destroem a sua toca de neve ele chora. Em seu quarto, fabricou uma cabana de lençóis onde, em companhia de seus bichos de pelúcia, ele se protege de perigos imaginários. O filme foca, sobre a mesa, um globo terrestre, no qual se lê, em uma plaqueta afixada em sua base, os seguintes dizeres: "para Max, dono deste mundo. Do seu pai". Porém, na vida real tudo lhe fugia ao controle, nenhum dos seus familiares teve tempo para brincar com ele ou mesmo atender aos chamados para que conhecessem as cabanas que ele montava; já na fantasia, ele podia ser dono de alguma coisa, ter alguma fatia do mundo sob seu controle. Quando ele parte na viagem imaginária, que tanto no livro quanto no filme é uma travessia marítima em direção à ilha dos monstros, é em busca desse mundo no qual o pai, em brincadeira, lhe prometeu que teria algum reinado.

À noite, a mãe recebe a visita de um pretendente, motivo pelo qual fica distraída do filho e se irrita quando o menino tenta chamar sua atenção. Max, por sua vez, entre urros selvagens, trajando sua fantasia de lobo, em um acesso de raiva morde-a e foge para essa terra imaginária. Em ambas as versões, é a dificuldade de controlar a fúria contra a mãe que move o menino, quer seja por ela negar-lhe alimento, ao mandá-lo para a cama sem jantar no livro, quer por arranjar um namorado, no filme.

No filme, a identificação dos monstros com os diversos sentimentos de Max recebe espaço para ser desenvolvida. Cada um deles possui uma personalidade bem definida e todos são perpassados por inquietudes: desejam ser notados, apreciados, querem brigar menos e que seu grupo fique unido para dormir e brincar. Sentem-se abandonados pela personagem mais materna entre eles, e esperam que o rei Max resolva todos esses impasses. A volta para casa se dá quando ele reconhece sua incapacidade para contornar os sofrimentos com urros e brincadeiras e, acima de tudo, descobre-se incapaz de unir um grupo que insiste em se romper.

Do reinado do menino e dos poderes que ele mente para seus súditos que possui, as criaturas selvagens esperam que ele possa devolver a harmonia do grupo, cujos membros estão constantemente se desentendendo e sofrem com o desgarramento de um deles. “Seu trabalho é nos fazer felizes”, eles dizem a Max, e assim poderíamos resumir a missão impossível do pequeno soberano. Porém, sua impotência vai ficando visível, eles descobrem que ele é apenas um menino e que compartilha com eles as mesmas frustrações. Mesmo assim lhe dedicam seu afeto, reconhecem o esforço que ele fez pela harmonia do grupo e decretam que ele deve ficar, já que é o primeiro rei que não será devorado por eles. O amor assim conquistado entre seus seres selvagens imaginários é insuficiente: ele ainda se sente só e a melancolia dos membros do grupo mostra-se inevitável, junto de cada monstro uma dimensão de sua própria tristeza se revela. No final, a personagem KW, que é a criatura mais madura, o consola com as palavras: “é difícil ser uma família”. Disso Max já sabia, mas ele bem que tentou resolver os problemas, nem que fosse fantasiando.

As décadas que separaram o livro de sua versão filmada encontraram uma novidade no seio da infância: a dissolução da família nuclear no seu modelo clássico, colocando novas questões a serem elaboradas. De forma alguma poderíamos dizer que o Max do século passado sofre, em termos psíquicos, o mesmo que o atual. Até porque no livro infantil desenvolvia-se apenas o núcleo do conflito, que é o controle dos sentimentos mais “selvagens” que todos temos, mas nas crianças esse descontrole costuma ser mais frequente. O filme tem a oportunidade de aprofundar o herói, fazer dele uma personagem mais rica cuja tristeza provém da solidão, do desejo de conviver mais com os membros de sua família.

Nessa versão mais recente, Max quer mostrar suas brincadeiras, contar suas histórias verdadeiras ou inventadas, mas seu pai não vive mais com eles, a mãe, que no filme é afetuosa, está trabalhando muito e a irmã tornou-se adolescente e seus desafios estão fora de casa, portanto afastada do irmão. A visita do namorado da mãe é vivida como uma perda de espaço a mais, como se não bastasse ela estar sempre ocupada com o trabalho.

Por que minhas criaturas selvagens brigam?

No filme, o rei Max se desespera pela impossibilidade de dissolver os conflitos entre seus monstros súditos. Em particular, preocupa-se com o desentendimento entre KW, uma criatura feminina muito maternal que se separou do grupo por não suportar as brigas e crises de raiva dos outros, e o monstro Carol, justamente aquele que se tornou mais próximo do menino. Como Max, Carol é amoroso, mas também irascível e descontrolado, tanto constrói casas e brinquedos delicados, quanto destrói tudo aos murros e pontapés mediante qualquer

frustração. KW acolhe o menino, o protege e até aceita tentar reintegrar-se ao grupo graças aos seus apelos. Mas o bem-sucedido trabalho diplomático do novo rei fracassa frente às renovadas discussões e acessos violentos por parte dos seus súditos e principalmente do amigo de Max. O menino se divide entre o afeto desses dois, que representam a ele mesmo, assim como a mãe e o pai que brigaram, e também, de certa maneira, a família que ele foi incapaz de manter unida.

Para uma criança cujos pais se separaram, a presença de cada um deles quase sempre pressupõe a ausência do outro, é como se sempre lhe faltasse metade da audiência. Para driblar essa falta, frequentemente imagina que seus poderes seriam maiores do que são, compensa a frustração com onipotência. Apesar de que pareceria óbvio que os conflitos de um casal são um assunto entre os dois envolvidos e dificilmente deve-se culpar alguém de fora pelo rompimento, é inevitável que os filhos se considerem parte disso, atribuindo-se, inclusive, poderes de resolver a situação. A frustração pela própria incapacidade de solucionar a discórdia que os separara, tão claramente representada pela missão diplomática do breve reinado de Max, provém da fantasia, que todo filho em algum momento tem, de ser motivo suficiente para a continuidade da união entre os pais.

Esses filhos, que não perderam seus pais, mas sim a possibilidade de compartilhar com ambos ao mesmo tempo tanto a casa, quanto o lazer, as refeições e festividades, acabam sentindo-se preteridos em relação a uma posição que imaginavam ter: o lugar fantasiado no qual seriam o centro da vida dos seus progenitores. Torna-se inevitável compreender que o conflito amoroso está, para eles, acima do vínculo com ele, o filho. A disputa amorosa de espaço entre a intimidade do casal e a dedicação afetiva que liga pais e filhos é rotineira na vida familiar. O casal precisa esquecer dos filhos para preservar sua relação, enquanto estes também precisam impor sua presença para que o vínculo tenha a força necessária. Uma separação conjugal, quando a família deixa de contar com a presença do casal fundador na mesma casa, constitui uma vitória às avessas do relacionamento do casal sobre aquele que os liga aos filhos. Ficar longe um do outro é uma prioridade, acima de estar perto da prole. Essa prioridade, que é livrar-se, afastar-se daquele que se deixou de amar (no melhor dos casos), ou que se passou a considerar prejudicial e indesejável (no pior), supera a vontade de compartilhar com os filhos as ocasiões importantes. Quer tenha ela sido desejada ou uma fatalidade para ambas as partes, a separação obriga à perda das vivências compartilhadas entre pais e filhos.

Por outro lado, apesar das perdas, existem ganhos: em inúmeros casos, a qualidade da comunicação entre o filho e cada um de seus pais recebe um incremento justamente por isso. Ter pais separados pode gerar boas oportunidades de estar a sós com um ou outro, o que possibilita uma intimidade diferente daquela que se tem em uma família reunida. Passar a noite juntos ou fazendo refeições nas diferentes casas dos pais, fazendo programas com cada um deles em separado, o que antes não se faria com tanta frequência, torna possível conhecê-los melhor. Além disso, uma vez separados da mãe de seus filhos, muitos homens têm sido desafiados a ficar a sós com eles, resolvendo problemas cotidianos de alimentação, higiene e vestimenta, para os quais se julgavam inaptos ou simplesmente ignoravam, terceirizando todas essas lides para ela, que tradicionalmente se incumbe disso.Temos aqui um lucro, um

efeito colateral benéfico, de inegável qualidade, da dissolução do casal parental.

A convivência em separado, sob a forma de diferentes combinatórias entre pais, filhos e irmãos, é uma oportunidade que nem sempre os membros de uma família unida se possibilitam ter. Momentos de intimidade e cumplicidade, muito diferentes dos que se estabelecem quando o grupo todo se reúne, vão criando linhas de comunicação diferenciadas entre cada um dos pais e cada um dos filhos.

Um casal unido tem uma preocupação constante em que os pais não entrem em contradição em relação às condutas tomadas na educação dos filhos, que é um espírito que muitos tentam manter ou criar após a separação. Já no convívio em particular, que acaba sendo incrementado após o divórcio dos pais, é possível que os filhos sejam vistos como pessoas complexas, mais do que como projetos educativos, enquanto os pais serão também melhor compreendidos em sua dimensão humana, menos como a instância provedora ou decisória. São pequenos ganhos de qualidade, que, se não compensam o esforço de administrar as dores da dissolução do casal parental, pelo menos ajudam aos envolvidos a atingirem uma maior densidade pessoal.

Após a separação dos pais, é preciso muita plasticidade e inteligência para decodificar todos os níveis de afeto, de autoridade e de compromisso que se estabelecem com os diferentes rearranjos da vida familiar. Para compreender e administrar as tantas situações familiares complexas que passam a fazer parte da nova vida do casal separado e seus filhos, uma presença mais próxima de cada um dos pais certamente fortalece tais capacidades.

Essa família, composta da soma de todos esses encontros e da compreensão dos desencontros que a dissolveram, já não funciona tanto como instituição única, que organiza o cotidiano e o lugar físico e psíquico de uma criança. O cenário terá mais de um lar, e a trama, mais personagens; ela passa a ser a somatória dos vários laços. Participarão dessa empreitada todos aqueles que se responsabilizam pelo destino de uma criança ou adolescente, incluindo aí as madrastas e padrastos, assim como uma renovada presença de avós, tios e padrinhos, personagens que voltam a se tornar importantes, apoiando filhos, irmãos e por vezes até amigos em uma parentalidade que passa a ser mais solitária, já que não conta com o apoio da cumplicidade do casal. A nova instituição familiar será fruto da negociação entre todas estas partes, que, infelizmente, muitas vezes em vez de somar-se e complementar-se, se subtraem e boicotam.

Pais a contragosto

Mas nem sempre as coisas são tão simples, talvez estejamos sendo demasiado otimistas. Muitas vezes, os pais não suportam a parentalidade depois da dissolução do casamento. Para alguns, a separação funciona como se fosse uma anulação da experiência familiar anterior, como um retorno à condição de solteiros ou mesmo como a possibilidade de fundação de uma nova família como se fosse a primeira. O lado mais frágil geralmente cabe aos homens, os quais, não poucas vezes, desaparecem da vida de seus filhos, como se eles tivessem morrido junto com o amor que acabou. Quando eles deixam de amar a mãe de seus filhos, desligam-se afetivamente também da prole. Podem até visitá-los esporadicamente, pagar a pensão, lembrar deles no aniversário, no Natal, mas não existe uma verdadeira conexão.

Para estes, o filho é uma incômoda lembrança, o peso de um passado que preferem esquecer. Qualquer terapeuta pode corroborar esse fato, pois somos nós que depois tentamos colar os cacos desses filhos colocados em um lugar de resto indesejável, seres frágeis, não raro pouco apegados à vida. Muitas vezes atravessam a existência vivendo uma depressão sem outro fundo do que a espera inútil de que finalmente o pai venha buscá-los para passear, que lembre de que eles existem, que tenha algum interesse por suas vidas.

Tampouco são raros os casos em que uma mulher engravida e decide seguir adiante com a gestação, mesmo sem a conivência do parceiro ocasional. Apesar disso, são movidos processos de reconhecimento de paternidade, quer seja de forma jurídica ou através da busca do progenitor para que ele assuma algum compromisso. Frequentemente, esses homens tomam a chegada desse filho como uma carta-bomba, a qual não tem a mínima intenção de abrir; no máximo, reconhecem a paternidade e encaram a pensão como uma espécie de extorsão.

Em menor número, existem mães que abandonam seus filhos, deixando-os aos cuidados da própria mãe ou de parentes acolhedores. Desistem ou não se engajam na causa da maternidade quando estão sozinhas, se não são amadas não conseguem amar. Outras vezes permanecem com o filho, mas em uma relação mecânica, em uma maternidade técnica, de pura aparência.

A eliminação (simbólica) desses filhos, especialmente pelo homem, pode funcionar como um sacrifício para provar a devoção a um novo amor que surge, ou ainda para livrar-se dos antigos laços. Mais do que pais, tratam-se de amantes que procriaram, colocaram no mundo, querendo ou não, encarnações de uma história de amor e/ ou sexo, e então geraram um fato indelével daquele laço. Porém, não existe ex-filho, a existência e a sobrevivência dessa pessoa cuja presença eles invocaram, esse ser cujos traços guardam a combinação dos pais, que é tão romântica para muitos casais, é um pesadelo para esses outros. Para esses homens e mulheres que não conseguiram ser pais, o filho é como um zumbi, um morto-vivo que ameaça devorar sua fantasia de começar de novo, de zerar a vida em um novo idílio com outro parceiro, ou mesmo sentem que a existência deles corrói sua pretensa liberdade.

De qualquer forma é bom não cair em armadilhas conservadoras fáceis como deplorar as separações, a fragilidade dos laços que hoje se fazem, e ter pena do destino das crianças. Até porque não existe nenhuma certeza de que eles estavam melhor antes, com os casamentos mais estáveis. Quando um casal não vai bem, não é a separação que vai introduzir o sofrimento nas crianças: uma casa sem amor, sem uma ligação legítima, sem uma admiração mútua entre os pais, pode ser um prejuízo ainda maior para as crianças. Um lar frio, sem emoção, transmite uma vida de “obrigação”, e isso pode ser uma herança bem nefasta, que cria uma descrença nos laços afetivos. Nesses casos, leva-se uma vida que segue apenas na inércia, sem um desejo genuíno que engate esses filhos a qualquer coisa, afinal, a lição que tiveram é: viver em família é suportar-se tristemente.

Em muitos desses casos, o fracasso desse casamento que não consistiu, ou da simples união para criar os filhos, remete o sujeito a sua condição anterior: a adolescência. Mas trata-se de uma juventude extemporânea, subordinada aos efeitos das suas piores exigências. Enquanto o verdadeiro adolescente é puro potencial, pois a dimensão do tempo ainda lhe é

inapreensível, para o adulto nessa situação a finitude é inegável, viverá um gozo terminal: quer ser livre para tirar o melhor da vida; tem a obrigação de colher a felicidade a cada dia, gozar do privilégio de estar começando e com todas as possibilidades pela frente. Justamente, nesse contexto um filho é um balde de água fria em todas essas demandas, por isso o convívio com ele será evitado ou mesmo a diferença de gerações tenderá a ser suprimida. São aqueles pais que se comportam como se fossem da mesma turma dos filhos, partilhando seus programas, linguagem e músicas, impedindo com isso que a diferença de gerações propicie uma individualidade que é muito preciosa para aqueles que estão crescendo.

Alguns casos de parentalidade fracassada provêm de relacionamentos que começam a partir de uma gravidez, onde não há uma trajetória prévia, nem que seja mínima, do casal e muito menos um compartilhamento de qualquer tipo de projetos, sonhos ou cumplicidade. Por vezes, essas gestações constituem uma tentativa impensada de sair do ambiente paterno a qualquer preço, ou seja, "fazer" uma nova geração como forma de situar-se de outro modo frente à anterior. Em outras palavras, é possível tentar a paternidade como forma de forçar um amadurecimento. Frutos dessas intenções muitas vezes frustradas, restam um pai e uma mãe que acabam situando-se frente a seu filho como irmãos mais velhos.

Entre a diversidade de conformações familiares possíveis, muitas delas são soluções para impasses de relacionamento, respostas a uma determinada forma de desejar, outras são apenas histórias truncadas, intenções abandonadas, fracassos. Aos filhos resultantes dessas tramas amorosas ou paterno-filiais que descrevemos anteriormente, assim como de tantas outras parentalidades disfuncionais, cabe administrar a complexa questão de sua origem. Essa é uma das perguntas básicas de cada ser humano, sobre a relação que invocou sua presença, o amor, as fantasias ou as intenções depositadas nele.

Parentalidade complexa

Conforme Lebrun, o termo "parental" teria sido criado e encontrou seu eco nas últimas três décadas. "O 'nascimento' da palavra *parentalidade* segue-se à substituição, em 1970, dos termos *autoridade paterna (paternelle)* no código civil francês".[4] Essa substituição de "paternal" por "parental" colocaria o casal em condição de igualdade. Não temos mais estabelecido enquanto premissa indiscutível de uma família as figuras de um pai que encarna a autoridade, secundado por uma mãe subalterna. Os pais seriam agora melhor representados por uma dupla de educadores, na qual ficaria diluída a diferença de sexos e papéis. Para o autor, tal estruturação da família contemporânea correria o risco de privar os pais de estabelecer um caráter complementar no exercício dos papéis materno e paterno. Sem alternância nem alteridade, não haveria negociação, diálogo, posições diferenciadas, a partir dos quais a criança poderia ir constituindo sua identidade através da comparação, cotejando-se com um ou outro.

Pode ser que fique difícil de discernir os papéis, já não mais regidos por clichês sociais, mas outra será agora a origem dos enigmas que um filho precisa decifrar. Pensando a família enquanto um projeto do casal, que sobreviverá somente enquanto o vínculo o estiver justificando, a maior parte das questões será dirigida ao desejo dos pais, não mais

aos papéis que eles cumprem. Surgirá, para o filho, de forma central, a necessidade de responder a todas as incógnitas colocadas pelas insatisfações amorosas do casal parental, dilema que a frequência das separações (ocorridas ou temidas) coloca para todos, e faz da parentalidade contemporânea algo longe de representar qualquer uniformidade isenta de incógnitas.

Três grandes dilemas intrigam as crianças e levaram Freud a falar em "Teorias Sexuais Infantis". Seriam elas: a origem dos bebês, a diferença dos sexos, o caráter da relação sexual. Em síntese, cada ser humano se inaugura com uma investigação a fazer a respeito da própria origem, que tem na observação dos pais, ou dos adultos ao seu redor, um foco. Claro que as crianças hoje contam com a poderosa ajuda da televisão e da internet, mas essas incógnitas começam a intrigar desde muito cedo, antes mesmo de que possa se fazer observações mais direcionadas. Nuances na família, portanto, são importantes para as crianças porque escondem algumas partes da verdade e revelam outras. Por exemplo, a sexualidade dos pais muitas vezes fica revelada de forma mais explícita através do convívio com namorados e namoradas deles, os quais visivelmente se encontram para algo mais do que "dormir" junto. Quanto à origem dos bebês, que para Freud era uma questão levantada principalmente a partir da chegada de um intruso, torna-se uma questão ainda mais complexa à medida que surjam bebês de um novo casamento, com os quais o pai convive na mesma casa, sendo que ele se afastou do lar onde o filho habita. Porém, independente desses novos arranjos para velhos problemas, é importante perceber que a sexualidade parental da qual a família é resultante, independente do tipo de família que for, sempre será uma incógnita.

Na vida desses pequenos detetives, um filho de pais separados pode ter mais oportunidades de conhecer individualmente seus pais: serão mais visíveis seus sonhos, frustrações e gostos, já que o fim da relação do casal abre espaço para que eles redimensionem, reinventem e revelem a própria identidade. Porém, para administrar esses dados todos, ele precisará estar sempre se colocando questões a respeito do próprio lugar, a forma como se sente visto e querido por cada um dos pais, assim como sua posição no meio da prole dos filhos, que se torna mais variável. É claro que, mesmo com os pais juntos, as questões sobre a forma como cada um deles se relaciona e reconhece os valores específicos de cada filho sempre se colocam, mas há o casal como entidade, cuja união mascara muitas dessas percepções.

A complexidade da antiga família extensiva, na qual era preciso conviver com os avós, e ver os pais atuando cotidianamente como filhos deles, dividindo a intimidade com os irmãos e os cunhados dos pais, descobrindo os diversos tipos de vínculos fraternos que existem, assim como com primos de todas as idades e graus, se reedita. Uma vez dissolvida, a família nuclear, antes empenhada em aparar todas as arestas, reencontra os enigmas do parentesco em outra dimensão: outrora os filhos tinham como questão dilemas relativos à família de origem dos pais, hoje os impasses dos filhos se equacionam em torno das buscas amorosas e de realização pessoal do homem e da mulher que se uniram para concebê-los.

Muda o tema, mas a invariante é que ser pais e filhos é um trabalho psíquico exaustivo. Porém, nem sempre os filhos estão realmente interessados na pessoa de cada um dos pais: o que esse homem e essa mulher são como indivíduos é uma descoberta importante, mas lhes é

mais relevante compreender história do casal em nome de cujo sonho cada filho veio a existir, quer tenha sido planejado ou não. Hoje, esse trabalho psíquico inclui, frequentemente, o fato de que esse casal não mais existe, ou, não raramente, existe às avessas, odiando-se, vinculando-se pelo desprezo mútuo.

Complexas, como a nova realidade que se cria após separações, as questões do menino Max estão representadas pelas idiossincrasias de cada monstro. Por exemplo, Carol, seu irascível amigo, é como ele próprio, que mordeu sua mãe antes de fugir. Provavelmente, os acessos de raiva de sua criatura predileta também representam as discussões e agressões que invariavelmente os filhos de casais em conflito acabam testemunhando. Já a figura maternal de KW representa sua mãe, que na terra de fantasia o está acolhendo, diferentemente da realidade (na qual estava momentaneamente ocupada com o trabalho e o namorado). Porém, como ela insiste em separar-se do grupo, representa também o fato inevitável de que com a separação perde-se um pouquinho de ambos os pais, não somente pela ausência física, mas também porque eles precisam ocupar-se de construir uma nova vida para si.

Os outros monstros do filme, onde todos ganham alguma oportunidade de mostrar sua personalidade, representam sentimentos importantes, revelando aspectos subjetivos do próprio Max: a insignificância e a solidão que todas as crianças sentem, sempre alijadas de todos os acontecimentos importantes (Alexander); o mau humor, o negativismo e a postura exigente e cobradora (Judith); a tentativa de serem adequados e gentis para garantir alguma aprovação (Ira); o espírito construtivo (Douglas). Quando os fatos familiares se precipitam em conflitos, mudanças, discussões e uma série de decisões que afetarão o destino dos filhos, eles terão que aprender a gerenciar seus sentimentos e capacidades no calor da luta.

A vida das crianças não é fácil em si, mesmo quando lutos, conflitos ou falências não complicam sua existência. Fica ainda pior quando existem essas intercorrências e sempre haverá alguma. Seus recursos e métodos para enfrentar esses desafios vão revelar todos esses aspectos, alguns mais “monstruosos” do que outros. Cada criança guarda em si uma síntese da personalidade dessas diferentes personagens monstruosas do filme.

Muitos adultos que estão sobrevivendo como podem à triste experiência da separação conjugal sentem-se desejosos de reconstruir ou refazer sua vida. A mulher reassumirá o nome de solteira, se o tiver trocado ao casar, o que para ela é uma tarefa de transformação a mais, mas ambos precisam reencontrar hábitos, rotinas, amizades e liberdades de épocas anteriores ao casamento ou descobrir novos, condizentes com seu atual modo de vida e faixa etária. Cada um deles, provavelmente, sonhará com uma nova relação, da qual esperam a reparação de todos os males que levaram a anterior ao fracasso. Nesse contexto, os filhos podem ser vistos tanto como o maior tesouro do patrimônio a ser dividido, quanto como o incômodo resto de um naufrágio, e essas representações contraditórias costumam conviver e alternar-se. De qualquer maneira, eles estão ali, encarnando traços biológicos do cônjuge não mais amado, por vezes até detestado, lembrando um projeto de vida que sucumbiu, assim como o fato de que o nascimento deles marcou indelevelmente a vida daquelas pessoas que não são mais um casal. Casais são solúveis, já os pais de determinado filho são inseparáveis – casais parentais são indissolúveis.[5]

A primeira família a ser constituída é a que se incumbe de importantes ritos de passagem, abre caminhos que futuros relacionamentos já encontrarão trilhados. Na primeira experiência conjugal inaugura-se a separação dos próprios pais, já que se criará um lar com uma cultura doméstica peculiar típica do novo casal, além disso, é nesse momento que para muitos ocorrerá o rompimento com a posição de filho para ser pai de alguém. Já novos casamentos, sejam eles formalizados ou não, farão um contraponto com as relações anteriores. É do casamento anterior que o novo quer se diferenciar, a comparação não mais é feita somente com a casa dos pais de cada um dos cônjuges. Por isso, os filhos de um casamento anterior vão sempre arcar com o peso de encarnar um passado que se constitui em uma fonte de referência negativa, por vezes idealizada, ou mesmo de frustrações a serem superadas.

Após o rompimento de um casal, os excônjuges talvez passem a viver sós, temporária ou definitivamente, ou mesmo algum dos dois possa iniciar imediatamente um novo relacionamento. Em qualquer destino que for trilhado, eles têm necessidade de se contrapor ao passado, soterrar as reminiscências daqueles vínculos que por bastante tempo ainda evocam sofrimento. Isso é mais fácil para casais sem filhos, já que o afastamento, que seria desejável para curar as feridas de um amor que acabou, é praticamente impossível para aqueles que têm filhos em comum. Esses continuarão se vendo, tendo notícias da vida e da casa um do outro, falando entre si para tomar decisões ou mesmo brigando em torno de dinheiro ou tempo dispensado com as crianças. Quando os filhos tornam-se adolescentes, ou adultos, isso se dilui bastante, já que eles têm seus próprios mundos e mantêm uma relação de distância com o novo cônjuge, ou mesmo com a nova forma de vida de seus pais, que frequentam, mas não são obrigados a conviver tão maciçamente com eles quanto ocorre com as crianças.

Por vezes, as criaturas papai e mamãe brigam e até se mostram selvagens em alguns momentos dramáticos. Por outras, os casais se separam de forma educada, diplomática. Seja do jeito que for, a carga de afetos que acompanha o fracasso do projeto de família fará seus estragos. Até mesmo o silêncio dos ex-cônjuges gritará para seus filhos em busca dos porquês daquilo ter tomado o rumo que tomou, o drama se desenrolará como no cinema mudo, onde a falta de palavras não diminuía a intensidade da história. Isto não é uma defesa da gritaria e da briga entre casais em crise, nem de longe uma crítica daqueles mais civilizados que conseguem uma separação consensual. Só estamos lembrando que a dor não depende somente da selvageria visível a olho nu, ela está presente sempre que uma família se modifica, mesmo que a médio ou longo prazo o resultado possa ser uma vida melhor para todos.

O desejo de Max era reinar para dissolver todos os conflitos, ele acreditava que tudo poderia ser contornado, para isso liberou seus súditos para correr, gritar, atirarem-se uns em cima dos outros, construírem as brincadeiras em harmonia de forma em que cada monstro contribuísse com o que ele faz de melhor. Ao ver sua estratégia fracassar e seus amigos monstros entregues as seus inadiáveis conflitos, Max percebeu que teria que conviver com isso, administrar e aproveitar aquilo que sua vida se tornou. Para isso voltou e, depois de recebido com lágrimas pela mãe ansiosa, comeu seu jantar quentinho e viu com tranquilidade

a mãe adormecer antes dele.

Viver a separação dos pais sempre obriga a crescer um tanto: não é fácil ficar acordado enquanto a mamãe dorme, ter que contar histórias para ela, ver seu mundo ao contrário e ainda satisfazer-se com isso, como fez Max no filme. Depois que os pais deixam de ser um casal, torna-se imprescindível que um filho transite no intervalo entre a mãe e o pai, que agora não o olham concomitantemente. Esse caminho é sempre meio solitário e tortuoso, já que sobra para o filho a responsabilidade de manter o laço. Talvez por isso, o filme conclua com uma cena que evoca aconchego e autonomia ao mesmo tempo.

O que realmente o fará crescer é o que Max constatou em sua terra imaginária: a restrição de seu poder. A separação faz um contraponto com o fato que um filho representa a união do casal, nem que seja no momento da concepção, ou naquele em que eles decidiram manter a gestação, quem sabe na ecografia em que viram o feto que ele era, talvez em seu nascimento. Mas o poder do filho de manter e garantir esse laço amoroso é restrito e, com tristeza, de um jeito ou de outro ele descobrirá que os desejos de seus pais miram alhures, mesmo que continuem juntos. Por um tempo ele supõe ter sido ao menos uma tradução disso que eles parecem querer um do outro, para isso teria vindo ao mundo, para ser a síntese e forma material desse desejo, mas essa ilusão não demorará em chocar-se com a realidade. É por essa razão que a separação dos pais pode ser tão devastadora para os filhos, a primeira fantasia que vem à cabeça deles é desaparecer, afinal o raciocínio é: se o desejo que me deu origem acabou, quem me garante que eu mesmo não sucumbo também?

Pouco tempo real transcorreu entre a partida de Max para o mundo onírico de suas coisas selvagens e seu retorno, mas em termos subjetivos, ou imaginários, que neste caso se equivalem, muita história aconteceu. Mesmo que seu mundo doméstico seja restrito, as crianças têm muitas coisas complicadas para decifrar e elaborar, os enigmas de uma infância são sempre assustadores, e ameaçam devorá-las. Sem dúvida eles tornam-se mais complexos com a separação dos pais, por isso é fundamental que exista um apoio imaginário para as crianças como o Max do século XXI. Os problemas ficam menos assustadores quando se tem monstros de estimação para ajudá-lo a compreender, situar-se e sentir-se menos solitário e preterido, ou pelo menos serve o consolo de pensar que outros passaram por isso e sobreviveram.

Uma origem feita de fantasia_*Percy Jackson & os Olimpianos*

A psicanalista francesa Françoise Dolto observou que os filhos de divorciados são "avançados em seu amadurecimento social e sua autonomia".[6] Ela se refere ao necessário trabalho do filho, no sentido de construir e preservar, dentro de si, a relação com cada um dos pais, assim como aquilo que ela chama de o "casal interiorizado em todas as crianças". Conforme a autora, "mesmo que o divórcio prive a criança do casal externo formado por seus pais, estes se tornam mais internos para ela, e de maneira mais profunda".[7]

Independente do rumo que essas duas pessoas que lhe deram origem tenham tomado em relação ao amor e à conjugalidade, para aquele filho sempre serão seus pais. Ele é a "representação da indissolubilidade e da combinação viva – fisiológica, afetiva e mental –

da essência de dois seres que são seus pais".[8] Esse casal internalizado é resultado da elaboração psíquica do filho, a qual se constitui de forma paralela à organização familiar. O enigma que nos move a todos é o fato de sermos a síntese de dois seres humanos diferentes. Mesmo os filhos adotivos, que não têm como decifrar a charada biológica do seu fenótipo através da observação cotidiana dos genitores, farão uma investigação de sua identidade comparando-a com o estilo, a gestualidade, os gostos e mesmo o humor de cada um dos pais, para ali tentar compreender o que herdaram e repetem em seu próprio modo de ser.

Quanto menos coisas forem explícitas, faladas, admitidas, mais deduções do que é implícito serão necessárias, por isso, quanto menos se souber sobre o casal parental, mais conteúdos terão que ser providenciados pela dedução, investigação ou fantasia. Quando se ignora fatos, dados ou mesmo sabe-se pouco sobre algum dos pais, o filho preencherá essa lacuna como puder. Sobre isso, analisaremos um caso literário: o de um filho que inicialmente nada sabia sobre seu pai, já que a mãe era obrigada a guardar segredo sobre a identidade dele. A revelação da paternidade é o início de uma grande aventura, na qual o que se descortina é muito mais que um pai: abre-se um mundo mágico que engole o menino e lhe oferece um sentido pleno para sua existência, assim como uma explicação para todos seus problemas.

Em sua série de livros *Percy Jackson & os Olimpianos* (publicada originalmente em 2005 e no Brasil, pela Editora Intrínseca, em 2008), o norte-americano Rick Riordan faz uma releitura *pop* dos mitos gregos. Percy, o herói dessa saga, constituída de cinco volumes,[9] é um aluno disfuncional, possui boa parte dos defeitos que as escolas hoje incumbem a psiquiatria e vários tipos de terapia de descrever, suprimir e corrigir: ele sofre de uma impossibilidade de concentrar-se, sendo taxado de hiperativo, e de ler, portanto considerado disléxico.

Os livros de Riordan fazem sucesso entre aqueles que, assim como seu herói, estão saindo da infância, época de começar a arrumar as malas, inventariando o que se dispõe para seguir adiante. Para Percy, com a aproximação da adolescência, estava ainda mais difícil ser tão diferente do padrão exigido pela sociedade americana e preencher isso com as lacônicas explicações e desculpas da sua mãe a respeito da sua origem. Finalmente, aos 12 anos, ele descobre ser fruto do romance entre Poseidon, o deus dos mares, com uma mortal. Ele ignorava isso até a puberdade, e foi criado em uma família constituída a partir do casamento de sua mãe com um sujeito detestável, inútil, ignorante, dedicado ao jogo de cartas com seus amigos grosseiros, que desprezava o enteado e maltratava a todos em casa.

A verdade sobre a origem de Percy só surge quando se torna questão de vida ou morte: ele foi atacado por uma Erínea, monstro mitológico, em pleno passeio da escola. Essa criatura é a primeira de uma série interminável de seres provenientes do acervo da cultura grega, alguns empenhados em cuidar dele, outros em destruí-lo. As aventuras logo começam no ritmo acelerado próprio dos romances contemporâneos, principalmente aqueles dirigidos ao público jovem. Logo nas primeiras páginas o menino encontrou as Parcas, enfrentou o Minotauro e nessas lutas percebeu que conseguia manejar muito bem uma espada e tinha o dom de controlar a água.

Alguns dos que o rodeavam tampouco eram seres humanos normais: o professor de latim era na verdade o centauro Quíron e seu melhor amigo era um sátiro, ambos se disfarçavam para melhor desempenharem a missão de protegê-lo enquanto ele ainda ignorava quem era. Sua dislexia provinha do conhecimento inconsciente da língua grega, que se interpunha em tudo o que tentava ler; já a hiperatividade era explicada devido à sensibilidade de sentidos que um herói precisa ter, sempre conectado ao ambiente para melhor lutar e se defender. Sua verdadeira identidade era a de um meio-sangue, que é como esses filhos de mortais com deuses eram chamados e essa condição era responsável pelos sintomas que o faziam mudar de escola constantemente, até ter acabado em uma instituição para alunos especiais. Cada um de seus defeitos era, na verdade, uma qualidade e os diversos episódios constrangedores em que ele havia se envolvido ao longo de sua conturbada escolaridade deviam-se à expressão de dons fantásticos que ele possuía sem saber.

Pelo fato de seu nascimento ser uma transgressão, já que havia um pacto entre os deuses de que não reproduziriam com mortais, Poseidon nunca tivera contato com o filho; da mesma forma sua mãe fizera segredo de quem era seu pai e o mantinha oculto. O homem com quem ela se casara era parte da fachada montada para proteger o menino dos monstros que acabaram por encontrá-lo. Portanto, o nascimento desse jovem herói é resultado de um romance proibido, ao qual a mãe ainda era muito ligada, assim como de um desejo irresistível, que levou seu pai a amá-la, driblado o acordo entre os deuses. Assim, não somente seu pai é um deus, como sua própria concepção assume uma magnitude especial. Porém, na prática, esse menino cresceu praticamente em uma família monoparental, já que o padrasto era apenas figurativo e ele era totalmente referido à mãe, mas aquilo que na sua vida era marcado pela ausência assume na história uma presença ostensiva, fantástica. Com a revelação, Percy passa a viver em um mundo totalmente referenciado pela cultura de seu pai.

Após descobrir a verdade sobre sua linhagem, Percy se muda para um acampamento destinado a outras crianças e jovens meio-sangues como ele, os quais também possuem pais que lhes legaram dons fantásticos, mas com quem jamais tiveram qualquer convívio. É entre esses amigos, parceiros de origem, que ele terminará de crescer, aprendendo a usar seus poderes e enfrentando as aventuras perigosas que se sucedem. Ele terá que percorrer o caminho do crescimento e de formação da identidade entre seus pares e mestres. A mãe de Percy é muito dedicada a ele, mas por ser mortal não pode acompanhá-lo nesse processo, figurará enquanto uma referência amorosa, assim como a memória viva do romance que lhe deu origem.

Da mesma forma como ocorre com o bruxinho Harry Potter, as descobertas sobre quem são seus pais, assim como a construção da identidade que agora inclui os dados outrora omitidos, terão que ser feitas em um ambiente não familiar e no espaço de aprendizagem. Essa é a situação idealizada por todas as crianças no fim da infância, mesmo as que moram com a família desejam lidar com seus pais internos em um ambiente livre de interferências, para digerir psiquicamente o que lhes foi inculcado, decifrar os segredos de tudo o que não lhes foi dito e, principalmente, descobrir quem realmente são. O extremo mau humor dos púberes, que parecem estar sempre deslocados em qualquer ambiente, festividade, viagem

ou mesmo refeição familiar, deve-se à tentativa de estabelecer esse tipo de distância. É mais fácil perceber algo quando é possível vê-lo de fora, de longe, e é isso que eles tentam.

A fantasia, neste caso, de ser filho de um deus grego, é do tipo que pode ser classificada como um "romance familiar do neurótico". Freud descreveu esse tipo de trama fantástica, que em algum momento passa pela cabeça de todos nós, como histórias imaginadas nas quais se substitui os pais reais por figuras valorizadas e idealizadas, compensando as visíveis limitações desses reles humanos. Tanto o bruxinho Potter quanto Percy, que tinham carências reais em termos de figuras parentais, preenchem essa falta com um mundo imaginário completo, provando que os pais proporcionam algo muito maior do de que afetos e cuidados, eles são fonte de referências, modelos ideais a serem amados e imitados.

Uma família é a síntese particular de duas origens e culturas. Isso será assim mesmo que o pai e a mãe provenham do mesmo lugar, grupo étnico e classe social. A cultura familiar possui uma etiqueta, uma linguagem, hábitos alimentares, de higiene, rotinas e um jeito de se comunicar, que são típicos de cada lar. Ao fundar uma nova família, forma-se uma nova cultura para cada novo casal, fruto da combinação peculiar de elementos que se repetem, modificam ou divergem do acervo trazido da casa de cada um dos pais.

Esses heróis órfãos de um, ou dois dos seus pais, compensaram sua ignorância sobre eles, assim como a respeito do romance ou mesmo da relação sexual que lhes deu origem, com um mundo de fantasia. De certa forma, assim será para cada filho, na proporção que lhe for necessária, por isso é tão grande a empatia das crianças com as aventuras dessas personagens, que, na busca de uma explicação para sua origem, encontram uma vasta cultura, cheia de novos segredos, revelações e principalmente uma missão. Sem tanta grandiloquência, de forma muito mais prosaica, cada filho fará esse caminho, que será tanto mais complexo quanto menos ele dispuser de informações e vivências sobre sua família, mas em algum grau a fantasia estará presente: se não for para suprir o que se ignora, será para compensar tudo aquilo de sua origem que não está à altura de seu ideal.

Fora monstro!_*Propagandas de TV sobre famílias*

Uma propaganda de operadora de telefonia celular (operadora Vivo – agência África, veiculada em 2010) encontrou uma forma particular de identificar-se com seus usuários, ilustrando a experiência da paternidade superando a distância e, mesmo assim, sendo igualmente efetiva. Trata-se de uma série de diálogos entre pai e filha: no primeiro ela lhe pergunta se ele não vai mais morar com ela e ele lhe responde que não, mas que continuarão conectados. Na sequência são registrados uma série de telefonemas nos quais a menina conta ao pai o que está fazendo, pergunta-lhe dúvidas de criança e marcam encontros. Por último, vê-se a parte mais tocante desse comercial: é uma cena na qual ele está no supermercado, constrangido e gritando ao celular: "Sai monstro! Vai embora monstro!" Do lado da menina, mostra-se que ela está em seu quarto, à noite, segurando o aparelho telefônico na beirada do vão sob a cama, que é o lugar onde moram os monstros, dos tipos que pegam nossos pés e mãos à noite. Depois, mais tranquila, ela agradece o pai e diz: "Acho que ele já foi embora!"

Assim como os filmes, livros e outras obras artísticas se estruturam em torno de temas

tocantes para o seu tempo, a publicidade apresenta uma sensibilidade particular. Por vezes, os comerciais são mais ágeis do que a ficção, já que a conexão com o público é sua obsessão. Por isso, analisar uma peça publicitária nos serve para pensar a subjetividade de qualquer época.

No comercial que relatamos anteriormente, é notável a flexibilidade que pai e filha precisam ter para participar da vida um do outro, o que inclui comunicar-se por telefone, quando uma presença real teria sido muito bem-vinda, e satisfazer-se com isso, como na situação do medo de monstros. Além disso, não basta chorar e entrar em pânico, esperando que do quarto contíguo os pais escutem o lamento e venham para acudir, é necessário ligar, contar o que está acontecendo e pedir ajuda. Em todas essas situações, eles precisam convocar um ao outro de forma direta e ativa, não adianta gritar ou tentar ser admitido na cama dos pais. Perde-se em convívio, na facilidade e naturalidade deste, mas se ganha em comunicação verbal, nos melhores casos. A busca ativa pelo pai, assim como a possibilidade de suportar sua ausência do convívio doméstico cotidiano, implicam em uma necessária supressão da passividade do filho. Neste caso a menina não lança mão do recurso de se infantilizar, tornando-se mais dependente do que precisaria ser para invocar proteção e afeto. Essa é uma situação ideal, na qual a dor da separação é superada com um crescimento da imagem interna do pai, acompanhada de uma maior capacidade de verbalização.

Porém, longe das cenas bonitas ostentadas pelas propagandas, não é raro que as crianças desenvolvam sintomas psíquicos como distúrbios alimentares, de sono, de desempenho escolar ou até doenças psicossomáticas, que é uma forma de dizer algo sem saber que se está fazendo isso, convocando os pais a decifrá-las e a estar por perto delas e um do outro.

Família maionese

É instigante ver as transformações ocorridas na temática dos comerciais destinados a enternecer o público, outrora povoados pelas assim chamadas famílias-margarina, com sua clássica cena de pais e filhos despertando em harmonia para fazer juntos a refeição matutina. Até mesmo esse tradicional reduto de conservadorismo, reservado aos produtos para consumo doméstico, acabou sendo habitado pelas novas configurações familiares. Elas hoje incluem, além das separações como a retratada na propaganda de celular, famílias constituídas por pais do mesmo sexo.

No ano de 2008, foi veiculado um comercial de maionese na TV inglesa (Heinz Deli Mayonnaise – agência AMV BBDO), no qual um homem prepara algo na cozinha, quando se aproxima um garotinho pedindo algo para a mãe, o homem vira-se: a pergunta era para ele. Na sequên cia, chega uma menina que também o chama de mãe e recebe dele um sanduíche para a escola, como o irmão. Por último, um homem de terno e pasta, despede-se com um "até a noite amor", e escuta: "você não está esquecendo alguma coisa?". O casal se beija e o primeiro arremata com um "eu te amo".

A peça publicitária foi rapidamente retirada do ar devido à reação do público conservador, que atribuiu ao beijo entre dois homens uma impropriedade para fazer parte da programação na TV. Foi chocante para esse setor da audiência a troca que colocou dois homens nos mesmos e exatos papéis outrora identificados com a mais tradicional

conformação da família nuclear, que agora não é mais exclusivamente heterossexual. Pela mesma abordagem polêmica pela qual foi banida na TV, essa propaganda encontrou uma sobrevida importante no Youtube e nos debates que gerou.

Esse tipo de família baseada em uma relação amorosa homossexual está aos poucos conquistando legitimidade jurídica. Ela pode ser fundada por duas pessoas do mesmo sexo, que se organizem para ter seus filhos através da adoção ou de técnicas de fertilização. Mas também existem casos nos quais o segundo casamento de um dos pais com uma pessoa do mesmo sexo acaba sendo a família de referência para os filhos da relação anterior. Muitas vezes, é a casa habitada pelo casal *gay* o lugar de onde provém a rotina, o sentimento de segurança e o diálogo que os filhos precisam. Isso pode ocorrer quer esses filhos morem ou não com o casal homossexual, ou simplesmente através de um convívio atento e participativo entre os filhos da relação anterior e o novo casal.

Todas essas infinitas variações produzem incógnitas burocráticas e linguísticas. Chantal van Cutsem observa que o trabalho de recenseamento tornou-se mais difícil, já que em muitos casos existe uma indefinição quanto ao número de crianças que devem ser consideradas de uma determinada família ou casa.[10] Da mesma forma, há os impasses de nomeação: como chamar os pais, quando são do mesmo sexo? Como nomear nova esposa do pai ou o novo marido da mãe quando eles se envolvem intensamente com os cuidados da criança do casamento anterior? Deveríamos dar outro nome caso eles mantivessem uma relação apenas cordial ou mesmo distante com os filhos do parceiro? Que nome dar aos filhos do novo marido da mãe ou da nova esposa do pai, como diferenciá-los dos filhos que esse novo casal gerou? Os usuais "padrasto", "madrasta", "meioirmão" e "enteado" ficam curtos frente ao impasse de explicar que fulano é "filho da atual esposa do meu pai" ou "filho do novo casamento do ex-marido da atual esposa do meu pai", ou mesmo, "filho da atual esposa do ex-marido da atual esposa do meu pai". Embora possa parecer que basta ampliar os sentidos da terminologia clássica, é óbvio que tantas exceções colocam a regra em xeque.

Após a separação dos pais, os filhos vivenciam variadas experiências de convívio que participam da construção da identidade deles. São fatos da vida familiar que, por serem vinculados a costumes em transformação, ainda não possuem clichês sob os quais se abrigarem para serem descritos. Não há mais "bastardos", pois a "família oficial" pode se ampliar, transformar e mudar para absorver novos amores e filhos concebidos fora da vida conjugal.

A traição por vezes toma ares de busca de gozo e realização, com os quais ela fica de certa forma legitimada, afinal, seria compreensível que qualquer um desse vazão à sua necessidade de satisfação, a vida é considerada curta demais para se acomodar em uma situação desagradável. As discussões hoje incluem questões em torno da sinceidade e honestidade requeridas para dizer-se que um amor acabou, o que muitas vezes é uma mágoa maior do que a indignação pelo rompimento. Mas esses sentimentos não comparecem de forma simples, eles vão alternando a legitimidade que nossa sociedade dá a esse anseio de busca de satisfação sexual e amorosa, com outros mais complicados: difamações ou

autoacusações de um ou ambos os parceiros pelo fracasso do casal, ciúmes e ressentimentos. Há uma etiqueta, ainda em construção, que envolve outras formas de negociar a sinceridade e a fidelidade entre o casal. Por isso, muitas vezes a maior traição não é tanto o ato sexual extraconjugal, mas sim a falsidade de sentimentos ou de conduta.

Van Cutsem explica que o termo "família recomposta" foi introduzido na década de 1980, em contraponto à expressão "família reconstituída" que era utilizada antes. A ideia de que algo foi reconstituído parte do pressuposto de que há o retorno ao modelo inicial, reparando o dano da separação. Ocorre que, na realidade, não temos uma nova família, agora reconstituída, suprindo o vazio da união desfeita, mas sim um quadro complexo, composto de novas e velhas uniões, diferentes resoluções da vida amorosa dos pais que se combinam. Em inglês, a expressão "*blended family*" é ainda mais rica, demonstrando o caráter de combinação, mistura, até mesmo de aglutinação desse novo quadro.[11]

Preferimos, enquanto metáfora, a palavra "mutação", que inclui a transformação das características de qualquer elemento participante de um processo. Esse caráter mutante, que implica no surgimento de novidades, de elementos diferenciados e surpreendentes, como nas características mutantes de um descendente, ressalta o elemento criativo e a capacidade de introduzir modificações que as novas configurações familiares possam ter. Na família em mutação, o casal original, que deu origem àquela vida, transforma-se em outros quadros: passa a introduzir novas personagens oriundas da vida amorosa dos pais; muitas vezes a mutação provém da ausência delas, configurando o progenitor avulso, livre ou solitário.

É relevante também que, uma vez desfeito o casamento, é comum que algum ou ambos os pais acabem remetendo-se a figuras da família de origem como os avós ou tios da criança, esse vínculo com parentes fica reforçado pelo fato de que estes participam mais de rotinas, decisões e eventos do que o fariam se não tivesse havido o fim da relação. Quando os muros que isolavam a família nuclear caem, os parentes, e por vezes os amigos, oferecem diferentes alternativas de identificação, que antes também ocorriam, mas eram menos explícitas.

A separação funciona como um raio-x que revela à criança o esqueleto, a verdadeira estrutura dos vínculos e desejos de seus pais. É mais fácil perceber as especificidades de cada um quando estão em ação no cotidiano de uma nova vida, quer estes permaneçam solteiros ou constituam outra relação ou nova família. É como vê-los de fora, já que essa nova condição não constitui a relação que deu origem a esse filho, ele não faz parte intrínseca do novo pacto amoroso ou da atual configuração. O casal paterno, quando junto, partilha pactos íntimos que os ocultam um pouco do olhar perscrutador dos filhos. Nem sempre é fácil administrar as verdades que se impõem a partir dos fatos da nova vida do ex-casal de pais, mas sempre será fonte de necessárias elaborações. O que se vê e compreende por vezes é apenas revelador, em outras é doloroso constatar uma maior dedicação dos pais à nova relação, família ou prole, que era menor ou ausente na relação anterior.

Nos casos de famílias de propaganda de margarina, onde nada acontece em termos de ruptura com o casal, um filho jamais deixa de se perguntar sobre a natureza do amor e do compromisso dos pais, a quem e quando cada um deles deseja. Nas famílias que não

passaram por transformações, o filho alimenta sua curiosidade a partir de subtextos, mensagens subliminares. O relacionamento dos pais (que inclui as suposições sobre a intimidade sexual destes) é sempre uma parte relevante das experiências com as quais o filho constitui sua identidade e conduz seu destino: isso vale tanto para casais que jamais se separaram, quanto para famílias que passaram por uma ou várias mutações.

Parte dessas mutações é a constituição de casamentos tradicionais com parceiros do mesmo sexo, aqui os enigmas são menos provenientes da relação do casal e mais relevantes em termos de identidade sexual. Não deixa de ser instigante observar a persistência da modalidade da família nuclear enquanto forma de organização que se transforma, porém sobrevive enquanto referência, adaptando-se aos novos tempos e quadros. Nossos contemporâneos tentam viver em consonância com seus desejos, já não lhes é suportável uma existência de sexualidade frustrada, contrariada ou ausente. Porém, para perseguir essa rea lização, para surpresa de todos, eles não derrubaram a família nuclear. Ela reaparece idealizada pelos casais *gays* e heterossexuais em segundas ou terceiras uniões, com uma frequência significativa. Mudam-se as personagens, mas não se desiste da forma. Dessa família, talvez já não mais "margarina", mas sim "maionese", exige-se que seja suporte para nossos sonhos, os quais mudam, mas continua-se esperando que se realizem em seu interior. Plasticidade, portanto, é o que não deveria faltar a essa estrutura. Não estranha que dela tanto todos se queixem, ela parece poder absorver todos os conflitos e esperanças que lhe quisermos atribuir.

Mal-estar e mal-amar_*Revolutionary Road*

Mais do que a estrutura familiar, é na verdade o casal fundador dela que carrega a responsabilidade pelo sentido da vida e a felicidade da dupla que o constitui. É desse vínculo, e o que ele encarna das expectativas que jogamos sobre o amor, que esperamos nada menos do que quase tudo. *Revolutionary Road*[12] é uma história enfocando a gula de expectativas que um casal deposita na vida em comum. Ela nos é apresentada em dois momentos: no livro publicado em 1961 e no filme lançado em 2009. O filme é muito fiel ao livro, e ambos são bons para pensar sobre as ilusões românticas que sobrecarregam o casamento.

A história do casal Wheeler, escrita por Richard Yates, se passa justamente na *Revolutionary Road*, que é o nome da rua em que eles moram. O endereço não podia ser mais paradoxal, pois é para acomodar-se e não para revolucionar o mundo que eles aderiram à típica casinha branca de família americana. Frank trabalha como vendedor, enquanto ela cuida do lar e dos filhos. Mas dentro de April, a esposa, a revolução borbulha e é a isso que assistimos do começo ao fim do livro e do filme dirigido por Sam Mendes. Seu amor por Frank só reacende quando eles voltam a partilhar um sonho maluco: abandonar tudo e mudar-se para Paris. Ela planeja trabalhar e ele ficaria um tempo estudando e tentando ser mais do que um simples burocrata, talvez escritor. April quer do marido algo além do que os homens estavam acostumados a dar às mulheres: casa, sustento, filhos. Ela quer que eles desejem algo alhures do cotidiano familiar, sua fantasia exige que planejem

outras aventuras, que tenham a possibilidade de adquirir novas identidades. Esse filme, na magistral interpretação do mesmo casal de atores protagonistas do filme *Titanic*,[13] talvez encene o que poderia ter acontecido se a tragédia não tivesse transformado aquele amor interrompido em apenas um sonho.

April e Frank Wheeler consideravam-se especiais, eram irreverentes, ele gostava de lembrar das aventuras que teve quando lutou no *front* da segunda guerra, ela queria ser atriz. A primeira pergunta que ela dirige a ele quando se conhecem é: "O que você faz?" Ele responde de forma literal, dizendo no que trabalha. Ela o corrige, não está interessada na realidade, mas no sonho: o que ele quer ser? Frank diz que está confuso, procurando se encontrar. Embora reclamando, ele acaba achando algum sentido na vida suburbana que o casal vai montando sem pensar. Trabalha em uma firma onde pode crescer, pega o trem todo dia, reencontra a família e a casa arrumadas ao voltar. April não sente o mesmo: esperava ter sido atriz e não conseguiu, enquanto a rotina doméstica a enlouquece.

Embora a vida das mulheres seja hoje muito mais próxima dos anseios de April, já que podem viver inúmeros destinos, em pensamentos muitas mulheres continuam perdidas em devaneios. Elas nutrem-se do legado de insatisfação que suas ancestrais lhes deixaram, geração após geração, desde Anna Karenina (Tolstoi, 1835) e Emma Bovary (Flaubert, 1837). Precursoras de April, essas personagens amargavam o cotidiano, a mesmice de seu esposo e a prisão da maternidade, enquanto procuravam permanecer o máximo de tempo possível dentro dos devaneios libertinos, das tramas românticas e trágicas que protagonizaram. Para tanto, viver loucas histórias de amor e sexo extraconjugais e uma infinidade de fantasias envolvendo esses amantes eram sua obsessão. As duas preferiram morrer de desilusão amorosa a retornar à rotina doméstica, assim como April.

Mesmo dentro de um modo de vida tão diferente dessas "bovaristas", para as mulheres contemporâneas o sentimento de insatisfação ainda reina. As acompanhadas ficam na dúvida do que seriam se fossem livres, enquanto as solteiras sentem-se em dívida com o destino amoroso. Filhos estorvam quando existem e deixam um buraco quando faltam. Essa história revela que a diferença sexual aqui não conta tanto, os homens também foram banidos de todas as certezas: também estão mais interessados no que podem tornar-se do que no que são. Frank amava em April essa angústia, essa dedicação ao sonho, April amava em Frank aquilo que ele não realizou. Como na história de outro casal antológico do cinema, os apaixonados de *Casablanca*:[14] no fim as relações sentem-se melhor espelhadas nos sonhos irrealizados do que no vínculo que de fato se constrói; todos de alguma forma se dizem: "*sempre teremos Paris"*.

Os ecos da revolução de costumes não reverberaram na destruição da família enquanto forma, mas em seu âmago ela contém agora a inquietude, a inconformidade própria daquelas reivindicações juvenis de outrora. Em nossa sociedade nervosa, agitada, não há tempo para decantar as frustrações, antes se vive para evitá-las em um movimento real ou imaginário de trocas de profissão, de lugar e de relações. Caracterizamo-nos por um estado de espírito de busca ansiosa de algo "a mais" que sequer sabemos definir o que seja, assim como o abatimento e a frustração nos acometem com facilidade, quando nos distanciamos dos ideais

do que deveríamos ser, ter ou parecer. Essa forma de ser só nos é compreensível quando a descrevemos com termos médicos, pois assim ela parece um problema que tem solução: os remédios. Grosso modo, os excessos de movimento seriam mostras de hiperatividade; a quietude, os impasses e a tristeza entrariam no rol da depressão. Esta última é o monstro que mais tememos, pois implica o pior perigo: parar. De qualquer maneira, sempre parecemos estar fazendo demais ou de menos, pouco focados em objetivos, dos quais deveríamos ter (sempre) mais certeza.

Ao inventariar nossas inquietudes, no texto de 1930, *O mal-estar na cultura*, Freud classifica o amor como uma das formas privilegiadas de que dispomos para driblar esse sofrimento de existir. Viver é doloroso, se considerarmos a expectativa de prazer e felicidade que permanece praticamente insatisfeita ao longo da vida, com raras exceções. "A vida, tal como nos é imposta, é muito árdua para nós, nos traz muitas dores, desilusões e tarefas insolúveis. Para suportá-la não podemos prescindir de lenitivos." [15]

Um desses lenitivos, nas palavras de Freud, é o amor, assim como o sexo seria um de seus desdobramentos. Ficamos particularmente ligados à busca amorosa inicialmente por motivos hedonistas. Afinal, é do vínculo sexual, seja ele vivido ou fantasiado, que tiramos importantes e persistentes experiências de prazer. E desde muito cedo: Freud revelou a existência de um erotismo infantil, que significava, por exemplo, a presença do prazer no ato alimentar de uma mamada. Na experiência primeira de vinculação ao outro, apesar de que éramos pouco mais do que um tubo digestivo norteado por dois olhos tão famintos quanto a boca, esperamos o prazer do contato dos lábios com o seio e o calor do abraço com a mesma ansiedade do afluxo do líquido morno e doce.

O prazer se mistura em cada gesto da relação ao outro ser humano, que nos primórdios é representado pela personagem materna, casando a satisfação psíquica desse encontro com o alimento que nos sustenta. Isso associará amor, sobrevivência e prazer pelo resto de uma vida. Perguntava-se Freud: "O que é mais natural do que persistirmos em buscar a felicidade na mesma via em que pela primeira vez a encontramos?". [16]

Portanto, a partir dessa experiência primeira de prazer e nutrição, boa parte dos investimentos da nossa energia psíquica serão polarizados pelas fantasias sexuais e amorosas. Vivemos, inclusive, não raros momentos em que elas nos sequestram para servir a seus fins imperiosos: arrebatados por impulsos sexuais, premidos pela urgência da satisfação, ficamos focados nesse fim que obscurece todo o resto dos assuntos que nos dizem respeito, nossa prioridade passa a ser a premência de uma relação sexual, de uma conquista erótica ou amorosa, um devaneio masturbatório que se impõe. Por vezes, o sexo e seus objetivos não respeitam as outras prioridades; em outras vezes, servimo-nos dos assuntos amorosos para dar sentido à nossa vida. É com imagens românticas que representamos o que nos falta, e nas ilusões amorosas depositamos as expectativas de tudo o que certamente nos traria a felicidade. Sendo assim, a hipertrofia das esperanças que cercam o amor e o sexo parece inevitável.

Mesmo depois de crescidos tememos o isolamento, vivido como desamparo. Quando nos sentimos ameaçados pela solidão, por separações, quando nos julgamos incapazes para

ter amigos, imaginamos que se fosse possível resgatar ao máximo a comunhão primordial na qual vivíamos, contando com uma mãe capaz de perceber nossas urgências e satisfazê-las quase automaticamente, não ficaríamos mais à mercê do desamparo. Não é de se admirar que no amor e no sexo, herdeiros desse primeiro encontro, se concentrem boa parte das buscas daquilo que nossos contemporâneos chamam de "vida pessoal".

O resgate das prescrições, agora também provenientes do campo da gestão de negócios e da produção industrial, não mais da sabedoria religiosa ou mesmo moralista, infundem a ilusão de que na vida afetiva é possível planejamento e até "simulação". Esta última é um expediente utilizado para prever um processo industrial, comercial, administrativo, de tal modo que quando realizado ocorra da forma mais eficiente, lucrativa e livre de erros. Boa parte das relações amorosas contemporâneas obedece mais a essa expectativa da simulação, na busca de testar todas as possibilidades, pessoas e tipos de relacionamentos diferentes, na esperança de que uma vez consolidado o vínculo, escolhido o objeto amoroso "correto", a felicidade seja garantida. Poucas ilusões foram tão onerosas quanto essa, já que omitem que é a experiência compartilhada, a intimidade efetivada, incluindo um sem-número de perdas, erros e desvios de rota que podem aproximar uma relação de algo que se pareça com um verdadeiro encontro.

Não é nada incomum que após uma separação alguém passe a supor que estava dormindo com o inimigo, sentindo-se enganado, pois o que pensava sobre o ex revela-se incongruente com as atitudes e escolhas que essa pessoa fez durante a relação. Nesse caso, enxergava-se mais a ideia do que o outro era e queria da vida do que os fatos que sua conduta, palavras ou mesmo a ausência delas demonstravam. Mais do que distância, esse tipo de cegueira corresponde a uma proximidade falsa. Paradoxalmente, mesmo um casal em crise, que esteja discutindo, incapacitado para realizar atividades ou projetos em comum, pode estar vivendo uma colagem na qual não sobra a distância mínima para perceber a figura completa e delineada do outro. O conhecimento de outra pessoa pode ser comparado com a atividade de observar e decifrar qualquer objeto cuja natureza se deseja apreender: ao aproximar-se excessivamente, toma-se a parte pelo todo, formando a totalidade de sua imagem a partir de suposições falsas. Para compreender minimamente aquele que se diz amar, torna-se necessário abrir mão da plenitude, dos detalhes microscópicos, do controle minucioso, o que não é nada fácil de suportar já que o temido desamparo e a pavorosa solidão não cessam de ameaçar.

A intimidade, portanto, contém premissas que parecem ser contraditórias com ela, como a resignação ao fato de que é impossível saber o que o outro sente ou pensa. Aliás, em geral tampouco ele próprio o sabe e há muitos pensamentos que são inefáveis, não podem ser enunciados mesmo entre casais muito próximos e amorosos. A segunda premissa parte da primeira: é preciso dar tempo ao outro para revelar o tanto que lhe for possível e necessário.

A ansiedade de obter provas de amor incessantes é também grande inimiga da intimidade, a qual pressupõe a capacidade para suportar a distância. Ninguém está amando o outro o tempo todo, nem todos os dias, nem sempre com a mesma intensidade; é preciso aprender a conviver com essas oscilações sem se desestabilizar. Para tudo isso é necessário tempo, alguma permanência, uma mínima durabilidade. É preciso calma para atingir a

compreensão de que um silêncio não será a morte dos diálogos, que se um dos amantes passa por uma fase de tristeza não quer dizer que deixou de viver em júbilo porque o outro existe, que há épocas em que se está confuso, tomando decisões, mudando enfoques e que nesse processo a relação pode até enriquecer.

Em nossa impaciência queremos saber se os seres amados nos servem ou não, como em uma entrevista de emprego, e atualmente poucos casais ousam passar do período de experiência. Por isso, as relações têm se empenhado mais no "recrutamento e seleção" do que em um "plano de carreira" em que se possa crescer, errando e aprendendo. Intimidade, portanto, é coisa que poucos casais têm tido tempo de atingir.

É desses equívocos e ilusões que cada casal padece. Sucessivas famílias se constroem enquanto repetitivas alegorias da esperança de que o amor possa prover o sentido a uma vida e aplacar quaisquer sofrimentos que apareçam. Frente à impotência das relações para dar conta de tão faraônica expectativa, muitas se dissolvem em uma ressaca de sonhos não cumpridos. Como em um fim de carnaval, alguns foliões arrastam suas fantasias desfeitas, restos da euforia amorosa. Entre os escombros dessa festa de ilusões, encontram-se filhos, ex-cônjuges, ex-sogros, amigos, uma série de pessoas que precisam se reposicionar em relação a um casal que deixou de existir, uma casa que não é mais partilhada por eles, momentos de intimidade ou lazer que não contarão mais com a presença de ambos. Na melhor das hipóteses há negociações a fazer; na pior, escolhas.

A paixão foi frequentemente demonizada, graças à cegueira que lhe é característica, julgada perniciosa por ser capaz de viciar aqueles que não abrem mão de viver sob seus efeitos. Mas hoje o amor é assombrado acima de tudo pela eterna insatisfação e o medo do desamparo, que se traduz em ilusões românticas e uma postura sempre crítica e queixosa frente ao que um relacionamento é capaz de oferecer.

As famílias são uma instituição em si, mas sua pedra fundamental é um casal. Quanto mais ela se isolou, restrita a seu núcleo básico de pais e filhos, sem extensões, mais dependente ela se tornou do amor e do desejo havido entre essas duas pessoas. Porém, decorrente dos desencantos e separações, convive-se hoje com múltiplos tipos de vínculos, muitos dos quais vieram em auxílio de todos aqueles que não permanecem ou sequer entraram na trama erótico-romântica. Para tanto, uma forma de amar que havia caído em desuso foi convocada a apresentar-se em sua melhor forma: a amizade.

Irmãos-amigos, uni-vos!_*Séries de TV*

Charlie é um solteirão mulherengo, mora sozinho, mas sua casa acaba acolhendo o recém-separado irmão Alan e as visitas regulares do filho deste. Os irmãos e o menino são os "Dois homens e meio" (*Two and a half man)*, da série cômica de televisão americana, estreada em 2003. Charlie até se orgulha de sua dificuldade de se vincular: das mulheres só quer sexo e distância. Ele as tem sob controle e evita qualquer tipo de cobrança ou prejuízo, enquanto seu irmão faz o papel de trouxa, já que está falido em função da péssima negociação de bens e de pensão que fez com a ex-mulher. A mãe deles é praticamente uma bruxa, fria, narcisista e intrometida, o que prova que o outro sexo deve ser tratado com

cautela. Paradoxalmente, parece que nada mais tem verdadeira importância para a dupla além da arte da conquista. Nessa arte Charlie é um vitorioso e Alan um eterno fracassado, enquanto o filho deste último vai fazendo-se homem, aprendendo com o sucesso do tio e crescendo de fato, ao longo dos anos nos quais a série foi se prolongando.

Christine tem problemas diferentes dos de Alan após sua separação. Seu ex-marido não a deixou prejudicada financeiramente, mas simplesmente não termina de sair de sua vida. Ele tampouco a quer de volta, está muito satisfeito com sua nova relação amorosa, com uma jovem também chamada Christine. No ar desde 2006, a também comédia americana *The new adventures of old Christine* também encontra uma protagonista que vive junto com seu filho e o irmão mais moço dela. É entre esses três homens da sua vida – o ex-marido, o filho e o irmão – que essa mulher de meia idade se vê enlaçada, de tal modo que fica difícil empreender qualquer novo relacionamento. Além disso, enfrenta uma série de preconceitos, por já não ser tão jovem, por ser divorciada e ainda bastante trapalhona.

Já Lorelai não carrega o ônus de uma separação, foi mãe adolescente e cria sua filha Rory muito inserida no contexto da comunidade de uma pequena cidade americana que as acolheu. Sua família aristocrática, de quem ela se afastou quando engravidou, vive em constante conflito com seu modo de vida provinciano, inconformados com o rumo que ela tomou. Os pais desejavam vê-la bem-sucedida em alguma profissão de prestígio ou, no mínimo, bem casada com alguém de sua própria classe. Os episódios do seriado *Gilmore Girls* (EUA, 2000-2007) encontram a dupla mãe e filha já na adolescência de Rory, quando a jovem vive seus primeiros desafios: ter amigos, amores e planejar seus estudos. As pessoas de referência da garota, além de sua onipresente, afetiva e confusa mãe, são seus avós, seu pai, que aparece episodicamente, e, principalmente, as personagens da pequena cidade de *Stars Hollow*. Entre as figuras que dão suporte a Lorelai em seus momentos de impasse encontram-se o dono do café, seu eterno e irresoluto amor, e os amigos.

Além dos parentes, principalmente os irmãos, para cujo convívio várias dessas personagens retornam após a separação, são justamente os amigos que constituem a comunidade de referência. São os vínculos fraternos, o que inclui os irmãos-amigos e os amigos-irmãos, que formam o grupo de apoio dos egressos ou excluídos do modelo da família nuclear. Já os grupos de amigos estão em foco em várias outras séries de televisão: entre as *sitcoms* americanas mais populares, figuram com destaque *Seinfield* (1989-1998), *Friends* (1994-2004) e *Sex and the city* (1998-2004). Esses grupos de amigos amam e crescem apoiados entre seus pares, passam por inúmeros desentendimentos e, embora sejam o porto seguro uns dos outros, nem sempre se comportam como deveriam. A comicidade apoia-se em boa parte na diversidade das personagens, que convivem com os caprichos e fracassos uns dos outros, assim como com estilos e escolhas de rumos diversos.

Os grupos de amigos sobrevivem, pois suportam os conflitos sem ferir os princípios fundamentais da amizade: a inabalável tolerância mútua e a capacidade de perdão. Esses coletivos aos quais é permitida a paciência que falta às relações amorosas, acompanham e testemunham a trajetória de seus membros durante anos, enquanto vários relacionamentos amorosos come-çam e terminam, surgem situações de trabalho, caem no desemprego, sofrem crises vocacionais, nascem os filhos, enfim, estão presentes em um verdadeiro e sólido

vínculo fraternal para o que der e vier. A vantagem é que constituem um tipo de irmão que não disputa o afeto dos pais, eles possuem apenas o lado bom da relação fraternal. Charlie e Alan até disputam algumas moças, assim como os outros podem ter alguma pequena rusga proveniente da infância, mas não passam de detalhes em uma experiência incondicional de camaradagem. Os litígios clássicos entre irmãos: o voto de morte do mais velho sobre o intruso que chega depois, a inveja e as trapaças tão comuns na vida real, nessas histórias aparecem de forma sutil, subordinados ao contexto idealizado de uma vida compartilhada entre amigos-irmãos.

Em seu estudo sobre os complexos familiares, Jacques Lacan ressalta que no convívio, ora fraterno ora francamente invejoso, agressivo e ciumento entre irmãos reside "a gênese da sociabilidade, e simultaneamente, do próprio conhecimento enquanto humano. [...] o ciúme, no seu fundo, representa não uma rivalidade vital, mas uma identificação mental".[17] A identificação especular ao irmão, que contribui para a constituição do eu, baseia-se mais no confronto das dessemelhanças do que em uma supressão das diferenças. Na visão do irmão, ou do amigo da mesma faixa etária, constitui-se um vínculo fraterno no qual o sujeito se vê e se diferencia.

Referindo-se à função do irmão na constituição do sujeito, Maria Rita Kehl ressalta que a condição fundamental da convivência fraterna é a semelhança na diferença. Ela ressalta que "os irmãos só são 'iguais' enquanto se mantêm em seu estatuto de filhos e em sua submissão diante do pai tirânico (ela se refere ao mito freudiano do pai da horda primitiva). A substituição da tirania pela Lei, encarnada no *socius*, permite o aparecimento das diferenças, a divisão de tarefas, a discriminação dos lugares segundo a ordem de nascimento, as diferenças de habilidades, etc.".[18]

Essas elaborações psicanalíticas teorizam sobre aquilo que a percepção intuitiva dos programas de televisão estabeleceu em suas tramas: com os amigos e os irmãos pode-se estabelecer uma modalidade de convívio em que poderão ser construídas identidades e elaboradas pendências relativas ao crescimento. Eles fornecerão parâmetros uns aos outros na tarefa da definição da masculinidade e da feminilidade, assim como providenciarão apoio nos impasses gerados pelas experiências amorosas. Nesses casos, o lugar de refúgio não é a família nuclear, mas sim o grupo de pares. Joel Birman lembra que "os vetores e operadores dos laços fraternos [...] são as figuras que se reconhecem [mutuamente] na sua precariedade e fragilidade".[19] Há, portanto, uma aliança fraterna que se sucede às carências naturalmente abertas pelo afastamento dos pais e do modelo familiar por eles representado.

Ao crescer e distanciar-se dos pais, eles diminuem em importância enquanto figuras idealizadas, das quais se espera amparo e ensinamentos e o transcurso da vida de qualquer um impõe a desilusão relativa a essas figuras protetoras. Por outro lado, a reprodução do modelo da família nuclear é uma renovada aposta de confiança nesse antigo abrigo. É dessa esperança que se alimenta cada novo casal que forma uma família. Estar fora dessa modalidade, enquanto adultos solteiros e separados, impõe o mesmo tipo de busca de convívio que os jovens encontram entre seus pares: inspiração mútua, laços capazes de superar conflitos e diferenças. Aqui serão compensadas as fragilidades a que se refere

Birman, operar-se-á a formação do eu em seu aspecto interminável ao longo de uma vida, na medida em que cada nova rodada de exigências, de crise ou novidades impõe ao sujeito uma renovação de seu pacto sintomático consigo mesmo.

Charlie e Alan, Christine, Lorelai e Rory, assim como os amigos nova-iorquinos das séries mencionadas, têm seus problemas, suas solidões, suas carências amorosas, mas não se comportam como viúvos da família nuclear. Decididamente, não parecem estar padecendo do que não têm mais, ou nem constituíram (ainda ou nunca). Essas personagens representam algumas das mutações sofridas pela família, cujo cerne é ainda uma referência simbólica de pai e mãe, mas que precisa de múltiplas instâncias e cenários para reverberar.

O cotidiano destas famílias em mutação inclui, como se vê, o convívio entre relações amorosas novas e extintas, grupos de amigos, irmãos em novas rodadas de partilhar o mesmo teto, tios e avós, chamados a figurar como figuras de identificação para os mais jovens, e comunidades de referência. A família está em mutação porque poucas coisas permanecem iguais, o que não muda é a necessidade dos laços – fraternos, comunitários, familiares ou similares – para a constituição do eu.

Notas

1 As *situation comedys* são seriados humorísticos com episódios regulares, que raramente duram mais que meia hora, onde se enfoca a vida de uma família, uma personagem, um grupo de amigos, uma comunidade ou de um local de trabalho. Entre as mais famosas das precursoras está a norte-americana *I love Lucy*, da década de 1950. No Brasil, na década de 1970 o gênero se consagrou com *A grande família*.

2 No Brasil, o título do filme, que em inglês era idêntico ao do livro: *Where the Wild Things Are*, foi traduzido para *Onde Vivem os Monstros*.

3 MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance.* São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 22.

4 In: "Paradoxos da parentalidade", artigo de Jean-Pierre Lebrun, publicado na revista *Mente & Cérebro*, de fevereiro de 2010, pela Duetto Editorial.

5 VAN CUTSEM, Chantal. *A família recomposta: entre o desafio e a incerteza.* Lisboa: Instituto Piaget, 2004, p. 24 e 25. "A autonomização no seio da família é contrariada pela permanência do casal parental, ficando a autonomia de cada cônjuge limitada à esfera conjugal." A mesma autora considera que "atualmente, o casal parental sobrevive ao casal conjugal".

6 DOLTO, Françoise. *Quando os pais se separam.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003, p. 100.

7 Ibidem, p. 100.

8 Ibidem, p. 99.

9 Quando lançados no Brasil, os livros de Riordan superaram rapidamente a marca dos 150 mil exemplares vendidos. Para uma geração de crianças ocuparam o mesmo lugar de Harry Potter uma década antes, constituindo um ambiente imaginário comum a ser partilhado por elas, assim como um herói que cresceu concomitantemente com seus leitores, habitando um mundo bem empolgante. Em nossa opinião, apesar da coincidência de público e popularidade, esses livros não possuem a densidade psicológica nem a sofisticação do enredo proporcionado por Rowling, porém são igualmente eficientes em reciclar o acervo imaginário da cultura ocidental a serviço das necessidades de devaneio e elaboração de uma geração.

10 VAN CUTSEM, Chantal. *A família recomposta: entre o desafio e a incerteza.* Lisboa: Instituto Piaget, 2004, p. 72. "Diferentes demógrafos e sociólogos já se debruçaram sobre o problema dos inquéritos estatísticos, os quais são de difícil realização porque, quando se fala em recomposição familiar, os pontos de referência habituais são muito vagos."

11 Ibidem, p. 19.

12 No Brasil, foi lançado pela Editora Objetiva, em 2009, com o título de *Foi apenas um sonho*, homônimo ao filme do mesmo ano dirigido por Sam Mendes.

13 Filme de 1997, dirigido por James Cameron, utiliza a tragédia do naufrágio como pano de fundo para uma história de amor entre uma moça de família tradicional, mas de natureza irreverente, e um jovem aventureiro que conhece a bordo. A paixão de ambos afoga-se na tragédia, já que ele morre, mas as memórias desse encontro sobrevivem enquanto o maior tesouro dessa mulher.

14 Filme de 1942, dirigido por Michael Curtiz, um ícone das histórias de amor do cinema. Nele um casal de amantes se reencontra em plena segunda guerra, mas ela está casada com um homem a quem muito respeita. O antigo grande amor, que ainda persiste, entre Rick e Ilsa, é sacrificado em nome da dignidade e da causa da resistência. Resta-lhes apenas a lembrança do idílio que tiveram em Paris.

15 FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura*. Porto Alegre: L&PM, 2010, p. 60.

16 Ibidem, p. 74.

17 LACAN, Jacques. *A família.* Lisboa: Assírio e Alvim, 1981, p. 37-38.

18 KEHL, Maria Rita (organizadora). *Função fraterna.* Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000, p. 33.

19 Ibidem, p. 204.

CAPÍTULO 6

A paternidade possível

Golem_Frankenstein_Blade Runner

Declínio da função paterna_Pai idealizado_Instauração da paternidade_Parricídio_Força da palavra paterna_Corpo fragmentado_Cientista louco_Duplo_Passagem de ser filho a pai_Importância dos sofrimentos infantis_Expectativas paternas excessivas_Relação paranoica com o pai

Narrativas sobre a paternidade insuficiente

Para mim você era a medida de todas as coisas.[1]

A reprodução humana é sempre um grande tema, um enigma que excita a imaginação. Criar um novo ser nos parece algo incrível, como se um poder divino caísse em mãos profanas. Por isso, entre outros receios, sempre foi fácil aos homens dizer-se instrumento de uma vontade superior, pois pode ser arrepiante assumir esse poder como próprio. Através de algumas histórias, que contam a gênese de criaturas monstruosas, podemos entrever esse caráter sinistro e imponente atribuido à reprodução. Com elas compreendemos que receber o dom da vida está apenas no começo de uma longa história de dívidas e cobranças, principalmente dirigidas ao pai-criador.

É essa questão que possuem em comum criaturas como o Golem, o monstro do livro *Frankenstein* e os androides do filme *Blade Runner*. Aparentemente essa é uma lista de personagens díspares, sem nenhuma conexão óbvia; queremos demonstrar que há um fio que perpassa a todos, como sucessivas reencarnações do mesmo mito. São heróis fabricados com outra forja que não a clássica de um pai e uma mãe. Essa origem ímpar os deixa, portanto, órfãos, sem ascendência, sem uma história familiar que lhes dê alguma pertença. Por essa razão eles não têm memórias de infância, ou as memórias lhes foram implantadas. Todos vivem sérias crises de identidade, tanto que nem nome certo possuem: Golem possui a denominação genérica da espécie e a criatura de Frankenstein nunca recebeu um, é conhecido pelo nome do criador, já os androides possuem antes de tudo um nome industrial de modelo (Nexus-6) antes do nome mesmo.

Da figura paterna um filho espera receber um reconhecimento que se inicia com a nomeação: um prenome traz dentro dele um sonho reservado para aquela nova pessoa que chegou no mundo, mas ele deve ser seguido por um nome de família, ou seja, pela inclusão em um grupo, em uma linhagem. Para além do nome, o filho precisa que o pai também lhe ofereça um lugar no mundo, o conhecimento necessário para ocupá-lo e o reconhecimento imprescindível para saber-se capaz disso.

Analisaremos histórias de fracasso no encontro entre pai e filho. Nelas, as queixas das criaturas sobre seus criadores são tantas e a vingança pela carência que sentem é tal, que ajudam a compreender, pela negativa, o que se quer de um pai, assim como quais são as dificuldades no desempenho dessa missão. Um pai sempre será considerado insuficiente, pois dele esperamos o impossível: certezas, garantias, que tenha a envergadura necessária para aplacar nossas inquietudes e sufocar nossos medos. Isso não é tarefa para um humano, só um deus estaria habilitado para tal e, graças a isso, as religiões proliferaram.

Já os filhos de que nos ocuparemos supunham em seu pai tal onipotência, afinal, são fruto de uma proeza religiosa ou científica do seu "pai", eles não têm mãe, nasceram da presunção de um homem, de sua intenção de igualar-se à divindade. Assim fazendo, esses criadores, com seu gesto, pretenderam encarnar essa grande figura que dá a vida e com ela tudo o que é necessário. Porém, mais do que a onipotência divina, acabaram descobrindo a insuficiência paterna, ou seja, que a paternidade é uma experiência de impotência.

Como filhos quaisquer, os seres criados ou inventados precisam mais do que ser gerados: queixam-se, reivindicam, denunciam o abandono, queriam ser educados, compreendidos, amados por ele. A reprodução humana exige o encontro físico de dois sexos, porém, após isso, ainda resta uma tarefa dupla, um encontro de caráter psíquico: à função materna cabe um olhar e uma voz que façam dessa carne um corpo íntegro, da paterna esperam-se todas as narrativas que farão com que esse corpo seja habitado por alguém.

O Golem, um gigante de barro, é um ser muito tosco para tanto, mas os outros reivindicam, eles procuram e indagam o pai, no caso o criador, para queixar-se do pouco que receberam e saber para que foram construídos. Em outras palavras, por que foram criados e que espécie de criatura afinal eles são? Além disso, pedem ajuda para superar sua condição artificial, almejam ocupar um lugar legítimo entre os humanos e seguir vivendo. Essa busca nem sempre é amistosa, tanto que termina mal em todos os casos, inclusive com a morte do criador. É um parricídio (no sentido de matar o criador) velado em Frankenstein, acidental no Golem e explícito com os androides.

A artificialidade da forma fornece a esses seres atributos particulares: comportam-se como se fossem sem alma, brutos e assassinos, são moralmente infra-humanos e fisicamente sobre-humanos: o monstro de Frankenstein começa delicado e a incompreensão leva-o à crueldade e ao assassinato; já os androides são máquinas a meio caminho da humanização, são insensíveis e matam como se fosse um ato banal. Porém, as perguntas deles são as mesmas de todos nós, apenas as fazem desde um lugar particular, onde a artificialidade do sujeito torna a questão mais visível. A sensação de orfandade que compartilhamos com esses seres engendrados em condições especiais, neles é exacerbada, e o apelo ao pai, para que lhes ofereça identidade e sentido na vida, é o mote da história. São heróis em busca de si

mesmos e de suas origens, de seus pais e de seus pares. As questões que eles colocam são: o que é ser um filho? O que o nosso pai quer de nós? O que ele nos legou? O que podemos esperar dele? O que podemos fazer com isso? Nessas perguntas, na verdade, está implícito que ele legou pouco e explicou ainda menos, há muitas coisas que deveriam ter sido ditas.

A história de Frankenstein é a matriz mítica de um herói moderno, sendo que no Golem encontramos as raízes ainda não plenamente desenvolvidas desse mito, e nos androides uma de suas tantas ramificações. Essa personagem trata da solidão, da falta de raízes e de referências provenientes de uma figura paterna que fosse capaz de fornecer respostas tranquilizadoras.

Acusando o pai

As perguntas dessas criaturas parecem fazer eco em nós porque não paramos de denunciar, tanto em ensaios teóricos quanto em nosso discurso cotidiano, que vivemos tempos de paternidade frágil, destituída da força e da segurança necessárias para desempenhar seu dever, para reparar nosso desamparo e saciar nossa sede de saber. Acreditamos, porém, que a paternidade não declinou em sua pujança, apenas modificou-se, adequando-se às necessidades da família nuclear, caracterizada por vínculos próximos e complexos entre pais e filhos. O que identificamos com um pai forte é uma figura correspondente à subjetividade de outra época, quando ser pai era a encarnação social de uma autoridade, a posição hierárquica determinada por um papel rigidamente instituído. Ao homem bastava seguir a cartilha, fazer-se ator de um texto que já estava escrito para ele. Esse pai, que parecia tão certo de seu lugar, penetrou nos primórdios do individualismo e da família nuclear como herdeiro de um passado que começou a extinguir-se com as revoluções do século XVIII. Ele provinha de um mundo pautado nos ritos, na hieraquia e na fé, mas tudo isso desmoronou. A partir daí, gerações de homens vêm tentando desempenhar suas funções enquanto pais e fracassando em adaptar seus clichês ao cotidiano de uma família, pois se está excessivamente próximo dos filhos para que funcionem essas representações rígidas do passado.

Apesar disso, muitos insistem em idealizar uma figura que, se o túnel do tempo jogasse para dentro de uma família contemporânea, seria incapaz de compreender sua dinâmica, decodificar suas questões e aplicar seus desígnios. Invocar o dito pai forte do passado é equivalente a tentar entregar a direção da igreja católica atual nas mãos de um papa dos tempos da inquisição, ele não teria como compreender este mundo laico e democrático em que vivemos, seria incapaz de administrar sua congregação. Diferente disso, hoje a família é um espaço aberto a questões, acusações, culpas e reivindicações sem fim. Pensar em um declínio da função paterna é considerar que o pai de outrora corresponderia às expectativas atuais, o que é falso, porque elas não existiam. Ser pai é hoje um impasse, porque ser filho também o é.

Na subjetividade contemporânea todas as certezas foram banidas, o sentido de cada vida é uma obra aos cuidados da trajetória do indivíduo e o pai é aquele de quem se espera que atenue tantas inquietudes. Como se vê, a paternidade é uma missão impossível e a queixa do filho inevitável. Julien se refere a um luto a respeito do pai que idealizamos. Nós o

imaginamos soberano, todo-poderoso, e fantasiamos que poderia ter nos dado tudo, mas se recusou a fazê-lo. Sendo assim, "a renúncia ao amor relativo à potência de um pai supõe *necessariamente*, passar por um momento de ódio em razão do luto que tem lugar".[2] É esse ódio ressentido, dirigido a um pai que nunca está à altura de nossas grandes expectativas, que encontramos enunciado de forma trágica e caricatural nos discursos queixosos dessas criaturas artificiais ou monstruosas.

Não é nossa intenção fazer um recenseamento de novas formas míticas, nossa questão recai sobre esse último tópico: o que pedimos e esperamos de um pai na contemporaneidade. Em outras palavras, referimo-nos à queixa sobre a inconsistência psíquica de que julgamos padecer, seja ela real ou imaginada, cujas carências são atribuidas à falta de um pai forte. Supõe-se que seria esse pai faltoso que não nos teria dado os elementos suficientes para amarrarmos nossa própria subjetividade num todo coerente, no interior do qual navegariamos em segurança. Vagamos então como criaturas voláteis, e acreditamos que isso é assim porque nosso pai falhou, ser seu filho não nos parece suficiente. Nesse sentido, somos todos irmãos de Frankestein, o monstro indignado, mas antes de entrar no tema vamos a uma figura que pode ser seu precursor.

Golem_Um ritual para imitar a Deus

Todas as coisas na criação vivem em virtude dos nomes secretos que nelas habitam.[3]

Origem do Golem

Receita para a criação de um Golem: modele uma figura humana em terra virgem de montanha (no sentido de nunca lavrada), a qual deve ser amassada com água corrente. Com auxílio de dois ou três outros iniciados ande em círculos em seu redor recitando combinações do alfabeto derivadas do *Sefer Ietzirá* (Livro da Criação). Sobre a testa da criatura deve ser escrita a palavra hebraica *emet* (verdade), a qual lhe dará vida, ou a mesma pode ser inserida na figura de barro através de pergaminho em um orifício na testa, ou ainda, colocada embaixo da língua. Uma vez criado, pode ser desfeito através do apagamento da primeira letra, com o qual resta a palavra *met* (morte) ou através da retirada do pergaminho. Outro método consiste na reversão do ritual, dar as mesmas voltas, mas ao contrário. Dessa forma, o Golem retorna ao seu elemento, desfazendo-se na terra.

Como na Bíblia é citado só uma vez, acredita-se que seu verdadeiro nascimento tenha sido no medievo europeu. Sua pátria é um amplo território que abrange Alemanha, Polônia, República Tcheca, Rússia e regiões em torno. Originalmente a palavra em hebraico quer dizer embrião, ou uma massa inanimada ou ainda algo enquanto apenas um projeto, mas ainda sem alma, sem vida. Em iídiche pode ser traduzido, aproximadamente, por zumbi, e tem uma conotação de insulto.

Existem várias versões sobre seu nascimento e prodígios, mas de certa forma fazem um padrão, sua história é basicamente a seguinte: um rabino consegue, por meio de palavras mágicas e de um ritual, dar vida a uma massa informe de argila retirada de solo virgem. Ou

seja, invocando as combinações de letras de efeito mágico, tenta fazer o mesmo que Deus fez com Adão, que na argila introduziu o sopro vital e disso nasceu sua mais bem acabada criatura.

Se do ponto de vista de sua criação grandes poderes são invocados, quanto ao resultado, ao contrário dos diligentes auxiliares mágicos do folclore, o Golem é a vergonha da classe. Como não possui linguagem, não entende direito as ordens, por isso vive aprontando confusões. Por exemplo, um rabino mandou um Golem engraxar a carroça (referia-se ao eixo) e encontrou-a toda coberta de graxa. Outro rabino criou um Golem para acender o fogo no *Shabat* (ocasião em que os judeus não podem trabalhar) e ele, por ser desastrado, criou um incêndio. Ou seja, eles não substituem bem os criados humanos e é uma temeridade tê-los por perto.

O curioso é que o Golem criado é sempre homem, existe apenas um relato, e um dos mais antigos, de uma versão feminina. Arriscaríamos uma hipótese: "a Golem" não existe porque uma das facetas desse mito é o anseio masculino de prescindir das mulheres para procriar. Seria uma geração de homem para homem, logo só poderia sair o mesmo, um ser masculino e, como os poderes são menores que o divino, seria menos perfeito que quem o gerou. Aliás, uma criatura feita sem mãe talvez seja mais uma razão para ser tão bruto e imperfeito, faltaria nele o lado feminino, a sensibilidade, a delicadeza e a suavidade. Sabemos que na reprodução sexuada, para fazer um é preciso de dois, esta estranha matemática põe muito as crianças a pensar e é um dos temas recorrentes nos mitos.

Nas narrativas primordiais, sua construção estava apenas a serviço da iniciação dos estudiosos da Cabala, que empreendiam a arriscada operação de imitar o criador, porém sem intenção de mantê-lo vivo, era desfeito imediatamente. Os riscos do ritual incluíam até a possibilidade de desfazer-se a si mesmo, se as palavras e voltas que se desse em torno da massa de argila incorressem em alguma falha. Tratando-se de um rito de iniciação, cabe lembrar que aquele que o executa está tentando renascer em outro nível, quer seja espiritual ou social. Não estranha, portanto, que se corra o risco da desintegração, afinal, uma forma de inserção no mundo tem que ser desmanchada para que outra passe a ser utilizada após o ritual.

Essa é mais uma das lições que essa figura, embora primitiva, nos coloca sobre os dilemas da paternidade: quando um filho nasce, seu pai também se refunda, precisará ocupar outra posição, já que agora equivale ao próprio pai no lugar que ocupa. Ao tornar-se pai, um homem fica mais desamparado, pois vai ter que dar-se conta que a envergadura de um pai é tão limitada quanto o é a dele próprio. Então, pensará ele: se eu mesmo tenho agora um filho, um pai é só isso? Sempre terá o recurso de idealizar o próprio pai, ou alguma figura imaginária que encarne algo maior do que ele se julga capaz, mas terá que retomar a vida convivendo com o fato de que a paternidade, ao ser realizada, se torna um pouco menor. O novo lugar em que alguém se situa após esse "ritual" do nascimento de um filho é o de alguém que abandona a posição de ser filho para arcar com o fardo da paternidade, justamente quando descobre que seu próprio pai, um homem como ele, tampouco estava à altura da missão.

O Golem é uma forma animada, porém seu estatuto de ser vivo autônomo é questionável,

é possível dar-lhe movimento, mas não o dom da fala e do pensamento. Por isso ele não morre, apenas se desfaz. Além do perigo de ser sugado pela terra, ao invés de dela erguer sua figura, pode ocorrer que o Golem não pare de crescer se for mantido por muito tempo. É preciso, então, desfazê-lo antes que se torne tão alto que seu criador não alcance mais sua testa para desativá-lo.

Alguns cabalistas perderam o controle de suas criaturas, o que resultou em depredações, mortes e incêndios. Se um Golem causar algum dano, não será por má índole, pois ele não tem espírito em seu interior, trata-se apenas de imperícia do seu responsável. Esse filho da parceria de um homem com a religião não passa de um tosco evento de criação, cujo resultado não pode aspirar a nenhum tipo de humanidade. Na história desse ser estão contidos apenas os limites envolvidos em criar uma vida, o que nunca é sem riscos, é algo que parece estar sempre sujeito ao descontrole.

Evidentemente o projeto humano é inferior ao divino, por isso o Golem é esse ser tosco que mostra os menores alcances dos aprendizes de feiticeiro que somos, afinal ele não fala e não possui inteligência. Quando é mantido vivo serve apenas como escravo doméstico ao serviço de seu amo criador. Possui uma forma que lembra a humana, mas é mal-acabado, começa pequeno, como um homem normal, porém se mantido vivo não para de crescer, o que traz riscos para seu amo. Como se a atrofia do espírito, que não lhe é concedida, fosse compensada pelo corpanzil. Nas versões posteriores, à medida que vai se desprendendo da religião, tornando-se lenda e depois literatura, sua figura vai ficando mais aterradora. Nestas histórias ele escapa ao controle de seu amo e destrói tudo em volta, quando não seu criador e a si mesmo.

Mesmo quando envolvido na geração de uma criatura tão parca de pretensões o criador corre o perigo de desmanchar-se a si próprio por um erro no ritual, ou de perder o controle do monstro de barro. No primeiro caso, no qual dando voltas ao contrário, ao invés de criar, o criador se dissolve, fica visível que a morte e a vida já nascem entrelaçadas. Ter um filho é colocar no mundo um pouco da nossa morte: em cada dia de sua vida, um filho nos precisa para umas coisas e nos descarta para outras, quando cresce ele nos supera e se espera que nos sobreviva. O crescimento do filho ocorre em paralelo ao encurtamento do fio da vida dos pais, que um dia será impreterivelmente cortado.

A magia de fazer um de dois

A experiência de fazer uma criatura se repete na natureza desde sempre e não há humano que não tenha testemunhado essa maravilha, afinal, cada um de nós é fruto dela. Fomos engendrados por dois seres, que neste caso não eram místicos, e sim amantes, mas fizeram algo que mais parece mágico. Um assunto tão fascinante quanto subjetivamente difícil de assimilar; melhor deixá-lo nas mãos de potências divinas ou da fantasia. Quando ficamos adultos, a ciência já desmanchou um bocado dessa magia, mas na prática havíamos começado a pensar nessa questão muito antes, quando os recursos intelectuais eram ainda parcos, e os mistérios maiores, tão grandes quanto nossa curiosidade. A fantasia literária também se alimenta de restos das hipóteses infantis que fazíamos sobre a origem dos bebês, quando nossa ignorância era compensada pelo pensamento mágico.

Cada um de nós é fruto de um acaso genético, do encontro daquele casal, naquele preciso dia e hora da nossa concepção, sendo que qualquer ínfima diferença na ordem dos fatores poderia ter alterado totalmente o produto. O ser resultante poderia ser de outro sexo, fenótipo, ou simplesmente inexistir. Não é estranho então que se façam ritos, lendas e ficção sobre a gênese dos seres, que brinquemos de deuses nem que seja em fantasia, minimizando o temor que temos dos aspectos complicados sobre esses assuntos, e da dificuldade de assimilá-lo.

Por mais que se conte às crianças a história da sementinha que papai colocou na mamãe, ninguém fica muito cômodo em pensar que eles mantiveram uma relação sexual para nos conceber. À primeira vista, parece romântico, mas não é agradável a ideia de compartilhar o leito parental na hora do sexo. E depois, quanto ao nascimento, mesmo que se cerque essa cena de júbilo e que se tente fazer algo bonito e festejável, ela nunca deixa de ser sangrenta e demasiado real, há sempre uma ponta de pesadelo. Enfim, a história de um monstro criado através de rituais mágicos de um rabino, que mostra que basta uma figura de barro e o uso correto de palavras divinas, parece música para os ouvidos frente a todas essas questões delicadas.

Há quem sustente que a palavra mágica que animaria o Golem seria o Tetragrama, ou seja, as quatro letras do verdadeiro nome de Deus. Os poderes do Tetragrama seriam ilimitados, afinal, foi com ele que Deus teria dado a vida às coisas inanimadas, e ainda, poderia criar algo do nada. Logo, quem possuísse esta palavra seria poderoso. Alguns judeus do passado teriam usado esses poderes, Salomão teria este nome gravado em um anel mágico, e ainda essas letras estariam escritas no cajado com o qual Moisés abriu o Mar Vermelho. Enfim, saber o verdadeiro nome de Deus é dominar parte de seus poderes. Pelo perigo de cair em outras mãos o nome de Deus sempre foi segredo de iniciados. Assim, o terceiro mandamento do decálogo, de não usar o nome de Deus em vão, faz mais sentido se entendermos que se refere à magia suposta ao Tetragrama.

Quanto ao papel místico da palavra sagrada na animação do ser de barro, é fundamental perceber sua correlação com a gênese de um sujeito em cada ser humano que nasce. Cada filho deve ser nomeado, sobre ele há um discurso parental que o encaixa em uma genealogia, insere-o em um lugar. Um nascimento é um fenômeno biológico que só se concluirá quando for transformado em verbo. Sem isso, teremos apenas um corpo desprovido de capacidade de se comunicar e decodificar o mundo. Quanto mais palavras forem oferecidas a um recém-nascido, melhor assentada estará sua saúde mental. O Golem não as possui, a palavra divina inscrita ou encaixada nele o enfeitiça, mas ela lhe é retirada para desligá-lo, configurando seu caráter de objeto. Entre as criaturas humanas, pelo contrário, a denominação, assim como tudo o que se diz para um filho, está lhe sendo oferecida enquanto um conjunto de palavras das quais ele deverá apropriar-se, de tal forma que nunca lhe possam ser retiradas, ele fará com elas seu próprio discurso. O texto inserido no Golem pode ser manipulado à vontade pelo criador, já entre os humanos sobre nada do que se diz a um filho temos controle ou propriedade. O discurso parental enuncia um texto que envolve o inconsciente dos pais, com isso diz mais do que pretende, e é recebido por um filho que escuta mais do que compreende; disso ele fará sua versão, que inclui os elementos inconscientes dessa

comunicação, constituindo sua própria história, que depois vai ser contada por ele mesmo.

Se bem cabe à mãe portar em seu corpo o feto, alimentá-lo em seu seio e com seu olhar e toque fazê-lo alguém com contornos, motricidade e imagem corporal, tudo isso só é possível se estiver sendo significativo para mais alguém. Mãe e filho precisam de um terceiro elemento, que legitima, põe ali seu verbo como o sagrado "emet" do Golem. É uma espécie de batismo, no qual a mulher deixa de sentir-se pura carne a serviço da reprodução da espécie e seu filho passa a ser uma pequena obra-prima, e não um parasita de seus fluidos e braços exaustos. É o pai que faz esse contraponto, ou alguém que cumpra essa função de nomear, narrar de fora o que está acontecendo naquele vínculo corporal, lembrar a ambos, mãe e filho, que eles existem fora um do outro. As palavras do pai são, nesse sentido, sagradas, por trazer para fora, para a vida, seu filho.

O ser humano é dotado do poder de imitar seus pais no ato da criação, ele pode gerar e ser ele o pai de outra criatura, que se referenciará a ele com a mesma dependência e respeito que ele reservou a seu próprio pai. Ao tornar-se pai de alguém se estará automaticamente substituindo os próprios, ocupando seu lugar, portanto, de certa forma, matando-os, não factualmente, mas do lugar que ocupam. Por isso todo homem é potencialmente tanto um criador, quanto nesse dom vem embutida sua condição de parricida, pois, simbolicamente falando, substituir é, de certa forma, matar. O Golem é um parricida involuntário, afinal é uma marionete, tanto do seu criador, quanto do criador do seu criador, que o usa para castigá-lo.

O desfecho desses casos é quase sempre o mesmo: se for mantido por muito tempo, em nome dos serviços prestados pela criatura ou mesmo pelo orgulho de possuí-la, seu gigantismo cairá sobre o criador terreno e o matará esmagado. A lição é óbvia, é preciso abrir mão do filho, o qual não pode ser mantido como uma criatura de estimação. A limitação do Golem é que ele deve extinguir-se, restringindo-se a um exercício, um ritual de iniciação. Quanto aos filhos, é preciso deixá-los partir, que é uma forma de não apropriar-se deles, como se conservaria um Golem cujo prazo de permanência expirou: "pôr no mundo é saber retirar-se, de modo que os descendentes sejam capazes, por sua vez, de se retirarem. [...] Como dizia Françoise Dolto, 'honrar os pais é quase sempre virar-lhes as costas e ir-se embora mostrando ter-se tornado um ser humano capaz de se assumir'".[4]

Um prodígio desses não poderia ficar preso aos círculos religiosos sem ter sua contrapartida popular. Nesse sentido, o Golem ganhou vida na literatura e andou pelas ruas medievais dos guetos onde os judeus, com suas leituras bíblicas, suas recitações hebraicas, seu isolamento, eram retratados popularmente como mágicos. Lendas sobre o Golem, como um criado mágico a serviço de seu amo, tornaram-se populares entre os judeus alemães ao longo do século XVI. Mas a história dessa criatura acabou ficando associada à figura lendária do rabino Loew,[5] teólogo e místico de Praga, empenhado na divulgação dos conceitos da cabala. A maior parte das histórias que nos chegam fazem dele a encarnação do criador do Golem, inclusive aquelas em que a criatura foge ao seu controle.

A história do Golem ruma para a extinção, hoje pouco se fala dele, provavelmente muitos leitores nunca tenham ouvido sequer mencionar sua existência. Esse mito proveniente

da mística judaica atravessou séculos: a sua origem foi parte dos ritos cabalísticos, seguiu sua carreira como lenda na Alemanha e Europa Oriental e encerrou seus dias como ficção romântica e expressionista. Sua extinção provavelmente deve-se à pouca pregnância social de assuntos marcadamente judaicos. Talvez o monstro tenha perecido em um campo de concentração, afinal, depois da segunda guerra praticamente não se encontram mais novelas e filmes ao seu respeito. Além disso, é um herói sem rebeldia e para nós é difícil identificar-se com alguém tão passivo. É um herói feito com o perfil dos camponeses medievais, afinal é iletrado, tosco, e sem palavras frente a alguém mais importante. Possivelmente ele tenha saído de cena para dar lugar a alguém mais questionador e demandante, como o monstro Frankenstein. O Golem desapareceu junto com o mundo arcaico que o engendrou.

O filho queixoso_*Frankenstein*

Lembra-te de que fui criado por ti; eu devia ser teu Adão, porém sou mais o anjo caído.[6]

O nascimento de Frankenstein

Tão popular como um monstro do folclore, Frankenstein nasceu na literatura, no livro *Frankenstein ou o Moderno Prometeu*, de autoria de Mary Shelley, uma jovem inglesa de 18 anos. O fato é que decorridos quase dois séculos, todos ainda sabem quem ele é. Podem não saber exatamente detalhes da história original, pois esse personagem ultrapassou muito as páginas do romance de Shelley, mas algo de sua essência continua reverberando em uma época tão distinta daquela que o viu surgir. Isso faz dele um dos mitos literários da era individualista, ao lado de Fausto, Robinson Crusoe, Dom Juan e Dom Quixote; ou seja, são personagens que nasceram em livros, mas já habitam a imaginação popular.

Essa novela nasceu de um desafio literário realizado por um grupo de amigos: isolados pelo mau tempo durante umas férias, Mary Godwin Shelley, seu marido Percy Shelley, junto com os amigos Lord Byron e John William Polidori, lançaram-se a escrever histórias de horror para divertir uns aos outros. Dos convivas, foi a jovem Mary a que mais seriamente cumpriu a tarefa. O primeiro livro saiu em 1818, mas em sua terceira revisão, em 1831, é que se estabelece o texto clássico tal qual foi traduzido em várias línguas.

Como era comum na literatura da época, principalmente entre aqueles romances que caíram em gosto popular, a história lança mão do recurso das cartas, misturadas ao relato em primeira pessoa do protagonista: Dr. Victor Frankenstein, estudioso de ciências naturais, o homem que descobriu como dar vida à matéria morta.

A novela começa pelas cartas do capitão de um navio que rumava para o Polo Norte para sua irmã, contando uma estranha aventura que lhe acontecera. Nessa paisagem inóspita o Capitão Walton se deparou com o Dr. Frankenstein, e o recolheu em seu navio mais morto do que vivo. Ele lhe contou a triste história da fabricação de um monstro e sua missão de persegui-lo e destruí-lo. Como o trajeto do navio lhe convinha e estava fraco para continuar a caçada sozinho, o doutor segue a bordo e morre após terminar seu relato. A maior parte do livro consiste nessa história, transcrita pelo capitão, do nascimento do monstro, o destino trágico de criador e criatura, finalizando com um pedido de Frankenstein de que, em caso de

sua morte, alguém se incumbisse de eliminá-lo. Na cena derradeira, Walton ainda tem um encontro com a criatura que subiu ao navio para o último adeus ao seu criador. O monstro parte, prometendo dar fim à sua própria existência.

Frankenstein teria decidido revelar sua triste sina para que o navegante não se deixasse destruir pela sua ambição de atingir o Polo, como ocorrera com ele anteriormente. No derradeiro fim, aquele que, como veremos, não conseguiu ser pai para ninguém, que perdeu tudo e todos, restando só o maior dos seus erros, entra em nossa história em uma posição paterna: a do sábio que aconselha o aventureiro, tentando ensinar-lhe a viver. Enfim, como nunca antes, ele consegue fazer um derradeiro gesto de cunho paterno. A história do monstro e do seu criador, ambos conhecidos pelo mesmo nome de Frankenstein, é a história do quanto esse homem sofreu para que esse simples diálogo pudesse ocorrer, nem que fosse apenas à porta da morte.

Depois de escutar Frankenstein, o capitão desiste de sua obsessão por atingir o Polo Norte. A conquista do Polo, feita quase um século depois desse livro, em 1909, já era meta de aventureiros que queriam marcar seu nome na história, indo até onde nenhum homem ainda chegara. O Polo Norte tem uma mística própria, serve de símbolo do fim do mundo, de ponto de orientação, pois é para lá que a bússola aponta. Talvez seja essa mesma lógica que faz do Polo a moradia de Papai Noel, um lugar extremo e ao mesmo tempo central, orientador. Se boa parte da queixa que perpassa o livro é a de que vivemos desorientados, que não existem referências paternas sólidas, de que o pai nunca fornece um norte, não deixa de ser irônico que seja justamente próximo desse eixo do mundo que ocorra o encontro entre Frankenstein, seu monstro e o viajante que se tornará o porta-voz de sua história.

Conforme seu relato, Victor Frankenstein foi primogênito de uma importante família genebrina e aos 17 anos, quando se preparava para sair de casa e frequentar a universidade, perdeu sua mãe. Junto da família vivia Elisabeth, adotada por eles quando ambos tinham cinco anos e as crianças se tratavam como primos. Porém, apesar do vínculo familiar que o ligava à moça, a mãe pede em seu leito de morte que eles se casem, e é a essa noiva que o coração do rapaz estava entregue. A perda da mãe, embora já não fosse uma criança, o deixa desconsolado, com muitas questões sobre a morte e pouco disposto a aceitá-la. Victor já possuía curiosidades científicas, e uma vez na universidade em Ingolstadt, volta-se para as ciências naturais, mas com uma ênfase muito particular: seus estudos são norteados pela obsessão à qual vai dedicar a vida, que é vencer a morte. Essa sua inclinação particular o afasta dos seus pares, por isso acaba conduzindo sozinho as pesquisas mórbidas a que se entrega. Ele estuda os mecanismos da morte, a putrefação e norteia-se pela sua crença de que poderia revertê-la ou impedi-la.

Na história escrita por Mary Shelley não há detalhes sobre a fabricação da criatura, a maior parte deles foi acrescentada pelas versões posteriores, principalmente as cinematográficas, que relançaram a história em novas inflexões. Shelley apenas cerca a gênese de mistérios e de discursos filosóficos, nos faz crer que o Dr. Frankenstein domina a ciência moderna, mas não dispensa a tradição alquimista antiga. Após o frenesi que domina sua vida através de anos de pesquisas, ocorre o esperado “nascimento” de um corpo de mais de dois metros, composto a partir de restos de cadáveres. Mas o ser por ele criado, desde o

momento em que abre os olhos, desafia seu criador como algo bem maior do que um experimento científico.

Paradoxalmente, ao invés de comemorar a vitória da ciência sobre a morte que ali se consagrava, a conquista do objetivo que consumira suas forças até ali, o cientista ficou tomado pelo horror. Ele considera que a origem do pavor que sentiu emana dos olhos mortiços do espantalho que acabara de animar. Após realizar os procedimentos necessários para a animação do corpo que construira, viu "abrir-se o baço olho amarelo da criatura (...) seus olhos desmaiados, quase da mesma cor acinzentada das órbitas onde se cravavam", descreve ele.[7] A partir daí, o cientista caiu imediatamente em uma mistura de sono e desmaio, na qual sonhou que estava beijando Elisabeth, mas ela se transformava no cadáver decomposto de sua mãe.

Após esse sonho, acorda apenas para ver a criatura que já estava em pé, ao lado de sua cama, contemplando-o: "seus olhos, se é que assim podiam ser chamados, estavam fixados em mim". Em uma inversão de papéis, desta vez é o criador que desperta e encontra sobre si o olhar do "cadáver demoníaco ao qual tão desgraçadamente eu havia dado a vida. Nenhum mortal seria capaz de suportar o horror daquele rosto. Uma múmia revivida não seria tão horrorosa quanto aquele destroço. Eu o contemplara antes de terminar meu trabalho; ele era feio, porém, quando aqueles músculos e articulações passaram a se mover, ele se tornou uma coisa que nem Dante poderia ter concebido".[8] O horror do cientista parece ser um fato naturalmente inspirado pela sinistra imagem de sua criação, cabe a nós compreender a fonte desses desencontros de olhares.

Assim que pôde, Frankenstein fugiu do local, abandonando o monstro à própria sorte, e nos dias em que se seguiram caiu enfermo, em estado de inconsciência, sendo amparado pelo seu melhor amigo que justo chegou para encontrá-lo. Por isso, a formação da criatura que vai progressivamente aprendendo a compreender o mundo, a pensar, a falar e até a ler se dará em total isolamento, de forma indireta, isenta de qualquer tipo de olhar que lhe dê suporte e reconhecimento. O monstro tudo vê, mas nunca pousaram sobre ele quaisquer olhos que não o quisessem matar. Para ele, que era um corpo inerte, abrir os olhos equivale ao nascimento, significou estar vivo. Porém, no princípio de sua existência ele provocou o desejo de que ela não tivesse acontecido. Isso é ainda pior do que ser rejeitado ao nascer, a criatura invoca no criador o horror, o impulso de negar esse fato. Victor Frankenstein renega o que fez, arrepende-se.

Desde a primeira centelha da vida de sua criatura, o cientista não lhe desejou mais que a morte. Pior, pois matá-lo talvez não fosse tão difícil, desejou que seu experimento não tivesse dado certo. Mais do que matar o monstro, Victor gostaria de eliminar sua obra, mas isso era impossível. Mesmo que a criatura tivesse sido destruída ao despertar, o cientista continuaria perseguido pelo seu feito. O rastro de violência que segue o monstro é somente a encarnação dessa culpa pela descoberta da reversão da morte. Após este ato de negação da morte, o Dr. Frankenstein não faz mais do que reencontrá-la. Aliás, a morte o persegue, encarnada no monstro, que elimina todos seus seres queridos. Enquanto isso progride, Victor não consegue matar seu monstro, em uma mistura de impotência com vacilações, como se a

destruição só pudesse se alastrar após semelhante experiência.

Mas de onde vem essa mudança de rumo tão brusca? Uma pista pode ser o pesadelo que Dr. Frankenstein teve depois do "nascimento" do monstro: "[...] tive a impressão que segurava em meus braços o cadáver da minha mãe; um sudário envolvia-lhe o corpo, e eu via os vermes rastejando pelas dobras do pano".[9] Esse sonho não seria tão revelador se não estivesse ligado ao que acontece imediatamente, ele desperta e o monstro o está contemplando, tentando falar e tocá-lo. Ele se desespera e foge. Na sequência do texto há uma continuidade entre a monstruosidade do corpo da mãe, por estar morta, e a do monstro, passando de um horror a outro, e é o horror da morte que está no fundo. Em outros momentos da história já intuíamos que a obsessão do cientista por vencer a morte era fruto do luto malsucedido da perda de sua mãe, e aqui é a visão da mãe morta que retorna em sonhos quando ele finalmente "vence" a morte.

A educação do monstro

Depois de ser abandonado por Frankenstein, o monstro deixa o laboratório e aprende a alimentar-se, abrigar-se e a decodificar suas percepções. Solitário e sorrateiro, sobrevive às intempéries isolado dos seres humanos, que sempre que lhe pousam os olhos gritam, fogem ou o apedrejam. Em uma ocasião, ocupa um esconderijo ligado à casa de uma família constituída por um ancião cego, seu filho e filha. Eles acolhem uma estrangeira, noiva do rapaz, e lhe dispensam uma série de ensinamentos, desde a língua e as letras, até literatura, ciência, política, filosofia. Em segredo, escondido e espiando por uma fresta, o monstro apropria-se das lições e torna-se letrado e pensante. Grato pelo que indiretamente aprendia, ele lhes dispensava pequenos favores sempre oculto pelas sombras.

Quando se sente suficientemente forte, sai de seu esconderijo e apresenta-se ao cego, seu professor involuntário, para demonstrar-lhe sua gratidão, esperando ser aceito pelo grupo. A conversação com o velho vai bem, mas se interrompe quando o filho entra no recinto, o vê, e o costumeiro comportamento de agressões e fuga se repete. Só que desta vez a criatura, que se sentia muito ligada aos seus benfeitores indiretos, sofre e se vinga, colocando fogo na casa que eles haviam deixado para trás em sua fuga.

Entre as roupas que saíra vestindo do laboratório de Frankenstein, o monstro descobre em um bolso o diário do cientista, onde se encontra narrada em detalhes a aventura de sua origem. Lê com horror: "nele está relatado tudo o que se refere à minha origem maldita. [...] Encontrei minuciosa descrição de minha odiosa figura. [...] Maldito o dia em que recebi a vida! Exclamei cheio de agonia. Maldito criador! Por que você me fez um monstro tão horroroso que até mesmo você foge de mim repugnado?"[10] Mary Shelley criou nesse monstro um ser filosófico que em sua reclusão havia feito várias leituras, entre elas *O Paraíso Perdido*, de Milton. Portanto, ele já se comparara com Adão, ao qual invejava a proteção recebida pelo seu criador. A epígrafe do livro contém uma citação de Milton: "Pedi eu, ó meu criador, que do barro me fizesses homem? Pedi para que me arrancasses das trevas?".

A revolta contra o criador principia-se aí, quando reflete sobre os motivos de seu desamparo e solidão. Para o monstro, ele não estava à altura do gesto de originar a uma vida e no decorrer da história o fará pagar caro por isso. A intenção de dar-lhe origem, como fica

claro nessa epígrafe, partiu do criador, portanto ele precisa responsabilizar-se por ela, pois o monstro, como um filho qualquer, não pediu para nascer. Inicialmente a mágoa não mostra o potencial destrutivo que assume quando ele tem a desilusão com essa família do pai cego, pois mais uma vez é rejeitado por aqueles de quem esperava alguma filiação. Trata-se de uma renovada experiência de frustração, na qual novamente aquele de quem espera uma adoção não pode olhar para ele.

Parte então em busca do criador, a quem culpa pela sua desgraça. Tendo localizado, através do diário, a cidade onde residia a família Frankenstein, ele se dirige para lá em busca de vingança. Assim que teve oportunidade, estrangulou o irmão menor de Victor e colocou a correntinha do falecido no bolso de uma criada da família, que foi enforcada injustamente, considerada culpada pelo assassinato.

Após esse crime, ocorre um encontro entre Frankenstein e o monstro no qual este lhe conta sua história e reclama do abandono. Em troca de deixá-lo em paz, exige que lhe seja fabricada uma companheira, sua Eva. No início, o cientista chantageado, aceita, mas quando a está concluindo e se vê frente a mais uma obra sinistra, se apavora e a desmancha em pedaços, o que deixa o monstro ainda mais furioso. Mais adiante, ele também matará o melhor amigo e a amada do criador, em plena noite de núpcias. O monstro não se contenta em destruir Frankenstein, quer secar-lhe a linhagem, salgar sua terra, fazer dele alguém tão solitário e ímpar como ele próprio. No final, voltamos ao ponto de partida do romance, onde criador e criatura vão aos extremos do mundo um no encalço do outro, sem conseguir eliminar-se mutuamente. "Tu, meu criador, me detestas e me abominas, a mim que sou criatura tua, a quem te achas ligado por laços só dissolúveis pelo aniquilamento de um de nós. Pretendes matar-me. Como ousas brincar assim com a vida? Cumpre teu dever para comigo, e eu cumprirei o meu para contigo e o resto da humanidade."[11]

A demanda não poderia ser mais clara, é uma mágoa contra seu pai, exigindo-o a assumir a responsabilidade sobre sua presença no mundo. São centenas de páginas de exortação para que o cientista se responsabilize, de alguma forma pague pelo abandono e rejeição da sua criatura. O monstro é um filho que acredita ter direito à acolhida e orientação por parte daquele que considera seu pai: "eu aprendera pelos seus papéis que você era meu pai, meu criador. A que outra pessoa poderia eu recorrer senão a você, que me dera a vida?"[12]

A condição irreversível da paternidade é um dos pesadelos da função. Para a mãe, o uso de seu corpo por parte do feto já se incumbiu desse trabalho de convencimento de que o filho passará a ocupar espaço para sempre na sua vida. Já o pai irá descobrindo isso aos poucos, convencendo-se, muitas vezes de forma dolorosa, de que seu destino passou a ser inseparável daquele que gerou. Observamos que quanto mais paranoide o homem for em relação a isso, mais seu filho tenderá a tornar-se um pesadelo, um perseguidor, exatamente como ocorreu com a criatura de Frankenstein. A paternidade dita biológica, não assumida espontaneamente, comprovada por exame genético, é a versão jurídica desse pesadelo. Nesse caso, um homem se descobre eternamente ligado a um filho que ignorava, renegou ou nunca desejou.

Nas inúmeras adaptações da obra que se seguiram, inicialmente no teatro e depois nas telas, a criatura de Shelley perdeu o direito à palavra. Os longos discursos de ressentimento e cobrança deram lugar a um monstro tosco, abrutalhado e balbuciante. Mas em quase todas perdurou esse impasse inicial, no qual o cientista se horroriza frente à sua obra, desfalece e abandona-a. O monstro vaga solitário, incompreendido e acaba reagindo a tanto desamparo com raiva e sede de vingança. O cerne do mito, portanto, pode ser entendido a partir da criação e abandono de um filho, que por isso torna-se monstruoso; mas também o pânico causado pelo ato de originar um ser é uma das fontes do horror contidas nesse mito literário que atravessa os tempos.

As mutações do monstro

Mary Shelley teve um encontro feliz com uma ideia que sintetizou um feixe de fantasias muito úteis a seus contemporâneos e a muitos que ainda estavam por nascer. Assim que ela publicou seu livro, ele foi transposto para o teatro, com imenso sucesso de público. A partir dessas adaptações teatrais algumas novidades somam-se e modificam a história original. A história dessas versões demonstra, conforme Hitchcock, que "certos elementos permaneciam constantes: um ser criado horroroso e de estatura desmedida, a presença de raios e eletricidade nos acontecimentos da história e a relação psicológica íntima entre criador e criatura. Ao mesmo tempo a história já começara a agregar novos elementos, estranhos à versão de Mary Shelley, muitos dos quais vinculados tão fortemente que sempre aparecem desde essa época: um monstro incapaz de articular palavras, um assistente de laboratório desastrado, uma multidão irada em busca do monstro e um final cataclísmico no qual a criatura e o criador perecem juntos. O público devorava avidamente essa história de monstro, contada e recontada, remodelando-a muitas vezes".[13] Essa descaracterização tanto da solidão e isolamento do cientista, quanto, e principalmente, da criatura, que no romance é tão discursiva, não irritou a autora. Pelo contrário, ela ficou sensibilizada pela comoção da plateia, que parecia entender o espírito de sua obra. A partir de então, o livro original, que segue nas prateleiras após quase dois séculos, assim como a personagem emudecida pela sua versão dramática, firmaram-se enquanto um mito literário.

Um mito não tem autor, ele pretende estabelecer a história da origem das pessoas, do mundo, dos objetos e extrai sua veracidade da provável fonte sobrenatural da narrativa. Seu uso busca amalgamar o máximo de elementos possíveis, pois ele não existe para gerar interrogações, mas sim para dar explicações, para fechar questões. Para tanto, um mito engloba em seu interior todos os elementos úteis que puder angariar: referências históricas, fantasias comuns, elementos do cotidiano de cada época. O mito é uma tentativa de dar explicações através de histórias para o que é frequentemente inexplicável, e se não se ocupasse das fronteiras do nosso conhecimento, não seria necessário recorrer a argumentos fantasiosos para dar conta do assunto. Já os mitos literários são assinados, sua fonte é humana e claramente estabelecida, porém eles possuem a mesma característica de imantar elementos de um momento histórico, da forma como se estrutura a sociedade e a intimidade dessa época, e combiná-los com fantasias atemporais, gerando uma trama que pode ser transposta a outros lugares e outras épocas. Uma história se torna mito quando ela se

transforma, permanecendo, ela mesma, em um aparente paradoxo.

Mitos literários, portanto, são histórias que transcendem esse ponto de partida claramente autoral, para caírem em outras mãos, porque o público consome versões que vão transformando-a a seu gosto, ele se apropria delas para fins de elaboração de suas questões e as vai transformando sutilmente. Mais do que a corrupção de um original, se estabelece uma harmonia entre um cerne essencial da narrativa que se conserva, enquanto cenários e personagens se modificam, que é justamente o que nos autoriza a pensar que estamos lidando com algo maior do que o livro de um autor.

O monstro é órfão de mãe, e filho da relação de um homem com a ciência, é a criatura incompreendida e abominada por todos, que persegue seu pai-criador até o fim da vida de ambos, essa é sua essência. Embora ele tenha sido privado das palavras que usava para acusar Frankenstein, sua imagem continua angariando pena e horror ao mesmo tempo, pois ele é a encarnação de um erro, além do retrato do abandono.

O horror provém do ato monstruoso que parece ter sido a própria criação e o desafio à morte que ela pressupõe, nisso estão igualados o cientista e seu monstro, enquanto o feito de um e seu produto resultante que é o outro. Por isso, em todas as versões joga-se com a alternância das duas personagens que, para efeitos populares, acabaram atendendo pelo mesmo nome, criador e criatura, já que o monstro fica identificado à loucura onipotente que lhe deu origem. Por outro lado, a fuga do cientista que deixa a despreparada criatura à mercê de um mundo nada acolhedor produz uma empatia inesperada no público, que acaba penalizando-se daquele que tem tudo para ser apenas rejeitado.

O livro recorre a um arrazoado filosófico, que associa o monstro ao bom selvagem, um ser ávido de receber acolhida e uma formação, ao qual a rejeição transformou em obstinadamente mau. Na obra de Shelley a empatia com a criatura é racional, discursiva: escutamos dele todos os esforços que fez para parecer-se com os humanos, que ele observava de longe e escondido, assim como seu anseio por ser admitido entre eles e o sofrimento cada vez que era reduzido a ser a abominável representação de um ato inaceitável.[14] Ele queria ser humano, mas os maus-tratos o lembravam de que não passava de uma forma artificial de vida infundida a pedaços mortos, assustador como um fantasma. Ele buscava compreensão e só encontrava exorcismo. Já no teatro, ao ver substituídos por rudimentares balbucios, gestos e olhares os complexos raciocínios com que defendia sua essência originalmente boa, que ele acusava de ter sido corrompida pelos homens, só lhe resta a identificação com uma criança que ninguém aceita como filho, que sequer é admitida como alguém da nossa espécie, para obter a simpatia e a compaixão do público.

A imagem corporal de alguém composto de pedaços costurados, cujo resultado tem aparência monstruosa, tem precedentes na teratologia. Conforme Warner, “a monstruosidade participa do desajeitamento da irregularidade, de suas classificações e harmonias imperfeitas, e encena a aberração por não conseguir permanecer consistente nem mesmo consigo próprio”.[15]

A falta de um olhar materno que unifique as partes desconexas da criatura é o que empresta um caráter monstruoso à sua imagem. Em menor escala, observamos inúmeras

distorções na imagem corporal de sujeitos que se enxergam como disformes, abjectos, com partes que devem ser ocultadas ou corrigidas. Em geral, nesses casos trata-se de pessoas em cujas vidas ocorreu algum desencontro radical ou uma importante falta de sintonia com a mãe. Mas a dismorfofobia aparece muito frequentemente na adolescência quando um outro olhar, agora como corpo sexuado, o desafia, portanto sua causa pode estar na confirmação desse corpo que o olhar materno colou.

O livro *Frankenstein* foi escrito por uma órfã de mãe. Talvez por isso não surpreende que a história seja a de um filho, que contando apenas com a figura paterna, só possa oferecer ao olhar alheio a imagem da falta de harmonia de seu conjunto. Mais uma vez, vemos aqui retratadas as limitações que atribuímos à função paterna. O pai pode nomear, mas carece do poder do olhar que unifica. Criador e criatura, portanto, fecham os olhos um para o outro.

A sobrevivência dessa história, e sua transformação em mito, está ligada ao fascínio gerado por esse ato profano de criação, que já alimentava a popularidade das histórias sobre o Golem. É uma instigante fantasia sobre a prepotência de um homem que tentou negar a morte, descobrindo um método para impingir vida à matéria inerte, que quis superar deus, a ciência de seu tempo e prescindir das mulheres para dar origem a um ser vivo. Filho de tanta pretensão masculina e de nenhuma mulher, essa criatura involuntariamente acaba representando a bancarrota da onipotência de um pai, de quem o desmaio, a fuga e o arrependimento mostram a fragilidade. Esse homem que quis tanto, negando a própria morte com seus atos, é tão mítico quanto seu enorme filho desamparado. Na verdade, um não existe sem o outro, por isso eles partilham o nome. Ele quis tudo e ficou com nada, por isso foi, no livro, totalmente destruído.

Frankenstein também é o protótipo do "cientista louco", personagem que ganhou espaço a partir dessa época. Desde então tentamos saber o que resta da sabedoria, já que a igreja e a tradição não mais respondem por ela. Através dessa figura do cientista louco nos mostramos nostálgicos, negamos a ele a totalidade de saber e o castigamos pela ousadia. A ciência é a herdeira imediata da expectativas que depositávamos na religião: que seja fonte de segurança, antídoto contra o desamparo. Se até mesmo a fé, com toda a sua convicção, foi abandonada, por que a ciência, com suas certezas sempre transitórias, teria nossa adesão garantida?

A personagem do cientista louco, marginal em relação aos seus pares e capaz de superar o conhecimento de seu tempo, reflete nossa ambivalência. Confiamos que sua genialidade ultrapassará as fronteiras do que já se sabe, mas como a condição transgressora e revolucionária de suas descobertas é punida, é como se, ao mesmo tempo, déssemos também um voto de desconfiança. Supomos que suas invenções, que o desgarram do já estabelecido, vão produzir algum tipo de desequilíbrio: ele ficará transtornado, ou sua obra será de alguma forma perigosa, ou ainda trará algum tipo de alteração no mundo cujos efeitos serão nocivos. No caso de Frankenstein ocorreram essas três consequências de sua descoberta.

Em seguida ao surgimento do livro, e ao longo de um século, as peças de teatro foram dando contornos novos ao monstro, até que, em 1910, a criatura de Shelley encontrou um novo meio para expandir sua influência. A Edison Film Company, pioneira na história do

cinema, o recrutou entre as primeiras personagens do recém-nascido cinema mudo, com direito a inéditos efeitos especiais. Mas foi a versão cinematográfica de 1931, com direção de James Whale, o momento crucial para a difusão de Frankenstein e a sua posterior transformação em mito.[16] A imagem que vem à cabeça de todos, de um ser de cabeça quadrada com eletrodos no pescoço, cheio de cicatrizes mal costuradas, usando roupas pequenas para seu tamanho, é a do ator Boris Karloff maquiado para esse filme.

Whale estabeleceu o cânone estético e muitos dos aspectos que hoje consideramos intrínsecos à criatura. Como já era de hábito, seu monstro se limita a grunhir e movimenta-se como um grande bebê, já que o ator usava ferros nas pernas e pesos nos pés para que seu andar ficasse vacilante. Os olhos profundos e negros de Karloff, com a maquiagem pesada nas pálpebras, eram frequentemente enfocados, fazendo do monstro um rosto triste a ser olhado para angariar nosso afeto. Se para o cientista, na narrativa de Shelley, o olhar de sua criatura o apavorou por serem olhos mortiços, no cinema isso foi substituído por uma expressividade que redunda no contrário: é desamparo que constatamos nos olhos caídos de uma criatura que clama por adoção. Whale também retoma a tradição teatral do ajudante corcunda e sinistro, e coloca grande ênfase no roubo de cadáveres, o que no original é apenas uma alusão.

A temporalidade indefinida em que a novela é tecida está bem ilustrada nesse caso e ajuda nos contornos míticos que a personagem ganhou posteriormente. No filme, tudo se passa em uma aldeia genérica europeia onde o passado e o presente, o arcaico e o moderno se confundem. Embora sofra as influências de seu tempo, ele é um romance não datado e mistura um saber científico de ponta com alquimia medieval. O laboratório do Dr. Frankenstein, um lugar que congrega todos os instrumentos científicos da época de Shelley, situando-os dentro de uma torre gótica, é uma boa imagem dessa síntese. Aliás, o cânone dessa imagem foi estabelecido pelo filme de Whale, mais de um século depois, pois no livro, o laboratório é apenas é um lugar sinistro.

Embora nos forneça imagens definitivas, o filme simplifica a trama. Temos no início o Dr. Frankenstein obcecado pelas suas investigações sobre a fronteira entre a vida e a morte. Ele rouba cadáveres para prosseguir suas investigações solitárias, afinal a academia não iria tão longe como suas experiências. Um erro que ele não se dá conta vai ser fatal para sua criação: enviado ao necrotério para obter uma parte fundamental da criatura, seu ajudante trapalhão rouba o cérebro errado, não de uma pessoa normal, mas de um psicopata.

Depois da criação, o ansiado resultado da pesquisa científica a que havia se entregue com tanto entusiasmo é como sempre renegado pelo criador horrorizado, que adoece. Enquanto isso, o novo ser é deixado preso, aos cuidados do ajudante corcunda que o chicoteava impiedosamente. Acossada pelos maus-tratos, a criatura devolve-lhe a brutalidade e o mata. Como o monstro já nasce então fadado ao fracasso pelo seu cérebro doente, neste caso pouco se espera dele a não ser uma carreira criminosa, portanto, não há dúvidas de que ele deva ser eliminado. Quando fica consciente do seu erro, o Dr. Frankenstein e seu professor, que curioso do resultado havia comparecido para observar a experiência, concordam que ele deva ser destruído. O criador é resgatado por sua família,

que o recupera da saúde abalada pelos anos de esforço dedicados à ciência, enquanto se prepara o esperado casamento com Elisabeth. Enquanto isso, o professor fica no laboratório incumbido de eliminar o monstro, que já revelara sua natureza criminosa. Porém, a ciência é como uma sereia cujo canto enfeitiça o bom senso, e ele não resiste em fazer algumas últimas experiências no corpo anestesiado da criatura. Óbvio, para o bom andamento da trama, que ela acorda, mata seu algoz e foge.

Na sua escapada comete mais um crime, mata uma menina que encontrou ao acaso no caminho e brincou com ele. Desta vez, como da anterior, não há maldade: ele é inexperiente, tosco, incapaz de entender a lógica da brincadeira e comete um erro fatal: a menina jogava flores na água para que boiassem e convida-o para fazer isso com ela; entusiasmado com a brincadeira, ele atira a menina na água, para que ela também boie como as flores, e ela se afoga.

O cérebro do psicopata utilizado na construção do monstro, que supostamente teria desencadeado toda maldade, não é convincente, sua carreira de assassino mais parece uma sucessão de trapalhadas do que de maldades. O monstro mata da primeira vez porque é brutalmente maltratado. Sua segunda investida é praticamente em legítima defesa, pois iria ser sacrificado e se salva matando o professor. Quanto à menina, trata-se de um mal-entendido lógico, do tipo que fazem as crianças pequenas. Elas colocam-se em risco em função da combinação perigosa de curiosidade com ignorância, tal como a que teve a criatura, que quis experimentar se a menina boiaria como uma flor. Quando a vê afundar, desespera-se e tenta retirá-la das águas de forma atrapalhada e inútil, resgatando apenas seu corpinho sem vida. O monstro porta-se como um bebê gigante, sem saber falar, sem entender direito o mundo, andando desajeitado, vaga mais perdido e digno de pena do que evocando terror.[17]

O pai da menina leva a filha morta para a aldeia, que estava em festa, reunida para comemorar o casamento do Dr. Frankenstein. A cena da chegada do cadáver da criança, nos braços do pai desesperado, que vai estragando a festa por onde passa e transformando os aldeões em uma multidão de linchadores, é antológica da história do cinema. Quando ele chega lá todos compreendem o que aconteceu e saem à caça do monstro.

Trata-se de cinema para as grandes massas e essa história trágica precisa terminar bem: o monstro tem que ser eliminado, pois ele é um equívoco científico e o casal de protagonistas, o cientista e sua noiva, deve dirigir-se para um final feliz. As intermináveis conversas e encontros entre o monstro e o Dr. Frankenstein, que fazem o núcleo do romance de Shelley, estão eliminados. Além disso, agora ele se limita a uma visita a Elisabeth, sendo que nesse encontro, ao invés de ser assassinada apenas desmaia. Antes do cerco final, a criatura encontra seu criador e após uma luta ele carrega-o consigo para um moinho, mas o cientista escapa. O desfecho é previsível. O monstro acaba acuado em um velho moinho, em cujo interior ele é queimado vivo. Trata-se de um bem-sucedido exorcismo coletivo. Mas que demônio se expurga nessa cena?

Qual mito?

Se Frankenstein é um mito, a pergunta é qual seria, no sentido de sua filiação, ou então

ele seria um mito novo? É claro que podemos ver traços de outros mitos nele, como o de Doutor Fausto, por exemplo. Afinal vemos uma equivalente paixão pelo conhecimento no Dr. Victor, já o monstro de Shelley lembra Mefisto pela eloquência, mas por certo essas comparações não dão conta da totalidade do tema, são pedaços de um todo mais complexo. A própria autora tenta nos convencer que se trata de um Prometeu moderno, isso está inclusive no título da novela. Provavelmente no sentido de uma insubmissão ao estabelecido, pelo roubo dos poderes e saberes celestes, e do castigo por tal ousadia, ou ainda de uma revolta contra uma autoridade despótica. Mas nada disso dá uma explicação da totalidade, apenas acrescenta aspectos. Nem a ideia de um Pigmalião sinistro, como já foi lembrado, nos traz muita luz, é apenas uma referência.

Certas interpretações colocam Frankenstein na categoria do Duplo. Parecem certas, pois não faltam elementos que apontem nessa direção: a criatura, como não tem nome, acabou sendo conhecida então com o nome de seu criador. De certa maneira, eles compartilham o significante, sugerindo que redundem no mesmo significado que se desliza entre eles, se completa. O monstro não tem infância, ele nasce adulto, possui quase a mesma idade de seu criador, não há uma geração que os separe e o fim de ambos é desaparecer no Polo Norte.

A criatura só se reporta ao seu criador, suas conversas são o centro do drama. Só o Dr. Frankenstein praticamente vê seu monstro. Cada um à sua maneira, os dois estão fora do sistema, ele não é aceito pela comunidade científica, por suas crenças, enquanto a criatura é fora de tudo, de uma genealogia, de um lugar no mundo. Os dois têm sérios problemas com a alteridade que o sexo coloca, são celibatários, os casamentos não se consumam, pois um mata a noiva do outro. Existe a espera de uma mulher, mas ela nunca chega de fato. Ou seja, nada de sexo, nem para nascer nem para nada. Os dois acabam ilhados em si mesmos, um fixado na destruição do outro.

Se de fato essa história pode nos dar então uma radiografia dos dilemas de uma alma partida, ela nos deixa sem respostas a uma questão central do romance: tanto a criatura pede o tempo todo que seu criador seja um pai para ele, que lhe dê um lugar e lhe diga por que o fez, quanto Dr. Victor foge várias vezes por não se mostrar à altura dessa empreitada. Nesse quesito a questão do duplo nos deixa sem respostas, não faz sentido ver apenas um homem acusando a si mesmo por não conseguir encontrar sozinho respostas para suas inquietudes. Como alguém pode acusar-se de abandonar a si próprio, de não ter cuidado de sua infância e educação? Existe uma reiterada denúncia da falta de ascendência, da falta de transmissão de uma educação efetiva. O monstro pede um lugar e pede para ser amado, é por ter esses direitos negados, dos quais ele se julga merecedor, pois não pediu para nascer, que se torna malvado.

Mas o que a criatura pede a Dr. Victor? Sem nome para se fazer valer, em outras palavras, sem origem ou, ainda, sem um passado para reivindicar, o monstro é um sujeito pós-Revolução Francesa. Filho da ciência nascente, ele é mais um herói do individualismo, afinal ele é único e ilhado, não tem pares, é inédito, desenraizado e intelectualmente muito lúcido.

As interpretações em que lançamos a ideia do duplo são onde o drama se desenvolve quando a um aspecto da personalidade não é permitido aceder à consciência do sujeito. É a

cisão da personalidade que cria o duplo, ou seja, uma parte não quer saber da outra, o duplo é o outro de si mesmo. Como no caso clássico de Dr. Jekyll e seu duplo, o monstro Mr. Hyde, o qual, como diz seu nome, é a encarnação da face escondida do médico. Ou ainda como temos em Oscar Wilde no *Retrato de Dorian Gray*, em que apenas no retrato a face narcisista da personagem envelhece. O que ele não suporta da alteração que o tempo faz a seu corpo está jogado para fora, não é reconhecido. Essa questão de uma suposta cisão da personalidade não é o aspecto mais relevante em Frankenstein, embora de fato caiba ao seu monstro o trabalho sujo do mal. Entender o monstro como a parte recalcada de uma suposta agressividade homicida, ou a personificação da sua melancolia renitente, ou ainda uma tendência antissocial é uma possibilidade, embora não abarque todo o sentido da obra.

A nosso ver, o aspecto central de Frankenstein é a procura por um pai, no sentido de alguém que forneça um lugar na sociedade e na genealogia, pois justamente estava-se em um momento histórico em que o lugar de onde provém a autoridade paterna sofria profundas mudanças. Na época do nascimento desse mito, início do século XIX, a Europa assiste ainda aos desdobramentos imediatos das revoluções industrial e francesa, à queda de várias monarquias, enquanto a autoridade da igreja começa a sofrer fissuras. Além disso, a autora, Mary Woollstonecraft Godwin Shelley, é filha de dois importantes pensadores dessa época, sendo que sua mãe, falecida em consequência de seu nascimento, foi uma das primeira feministas da história. Educada por seu pai com uma liberalidade inédita para seu tempo, sem uma mãe para identificar-se, a jovem escritora tinha todos os motivos para compreender os sofrimentos de uma criatura ímpar, inédita e sem referências palpáveis no mundo em que vivia.

Ora, o pai, ou melhor, sua função na estruturação de cada indivíduo, também é marcado por isso. Em um tempo de tantos rompimentos, apenas ser filho de alguém já não possui o sentido de antes. O sujeito da modernidade não se faz mais pelo nascimento, por quem seria seu pai, mas pela sua trajetória, pelas suas escolhas, pelo que ele consegue fazer de sua vida. Somente no seguinte sentido poderíamos compreender pai e filho como duplos um do outro: irmanados no desamparo, eles se repetem no sofrimento do pai que se sente órfão do próprio pai, do filho que acredita ter um pai insuficiente, no desencontro entre o desejo e a realidade que caracteriza a função paterna.

Há uma lição que é repetida inúmeras vezes nos mitos: um homem não pode fazer o que é atributo dos deuses. Criar um ser do nada, fazer algo vivo da matéria inanimada ou ressuscitar mortos é atributo divino, se os homens assim procederem, com certeza farão isso de modo imperfeito e seus resultados serão monstruosos e se voltarão contra o criador. Temos com Frankenstein uma versão agora científica deste mito de criar ou prolongar a vida. Frankenstein é o mito da onipotência da ciência, transposta para uma suposta onipotência paterna. É o fracasso atribuido àqueles que hoje responsabilizamos por apontar a direção que devemos tomar. Em seu encalço caminharemos até o Polo Norte.

Replicantes_Reivindicações terminais

As coisas elétricas também têm sua vida, por pequena que ela seja.[18]

Humanos falsos e verdadeiros

As primeiras décadas do século XXI pareciam muito mais distantes em 1968, quando Philip Dick ambientou para essa época seu livro *Sonham os androides com ovelhas elétricas?* Após as mais de quatro décadas que nos separam daquela concepção futurista, vale observar que estamos vivendo no tempo histórico retratado no livro. Felizmente a catástrofe ambiental resultante da Guerra Mundial Terminal, prevista pelo autor, ainda pode ser evitada e talvez o mundo inteiro não se torne súdito das grandes e onipresentes corporações comerciais.

Nessa história, a radioatividade resultante da guerra tornou nosso planeta inabitável e todos aqueles que tiveram alguma condição de fazê-lo emigraram para as colônias extraterrestres. A Terra é um lugar em decomposição, onde a poeira radioativa obstruiu o sol e envenena o ar, insalubre para os poucos que aqui restaram. Mas não foram somente colapsos ambientais que o homem fabricou, ele criou a mais maravilhosa das máquinas: o androide, uma réplica dos humanos, de eficiência indiscutível, capaz de ajudá-lo na tarefa da colonização. Porém, assim como a guerra fugiu ao controle, também com os androides as coisas não saíram como previsto. O homem acaba sempre sendo de alguma forma inferior ou impotente frente ao poder revelado pela criatura que inventa.

O livro é genial, mas não teria tantos admiradores caso sua história não tivesse sido reinterpretada, em 1982, pelo diretor Ridley Scott em *Blade Runner: o caçador de androides*. A adaptação de Scott para a história original é bem livre, mas mantém o essencial, com o qual podemos acompanhar a atualização do mito literário que nos interessa – a criatura gerada artificialmente pelo homem que se torna um monstro – e compreender alguns de seus movimentos.

Livro e filme enfocam os dramas existenciais de Rick Deckard, um caçador de recompensas, cuja missão é identificar e eliminar androides rebelados. Essas criaturas são modelos muito evoluídos de robôs, fisicamente idênticos aos humanos, mas superiores a eles em inteligência e força física, chamados Nexus-6. Eles não passam de autômatos, concebidos para realizar trabalho escravo nas colônias extraterrestres, onde os homens tentam conceber um novo mundo. Porém, diferente do planejamento original, parecem ser suficientemente humanos para almejar algo além de sua condição escrava, por isso se rebelam.

No livro buscam a liberdade, enquanto no filme seu objetivo é obter mais prazo de vida, já que são desenhados para durar apenas quatro anos. O caçador, celebrizado no cinema por Harrison Ford, é uma personagem desiludida, em processo de questionar a própria humanidade e, portanto, seu direito de eliminar outros seres. O futuro projetado nessa história supõe uma humanidade que tenta descobrir-se entre os restos da destruição que protagonizou. É uma reflexão filosófica que brota como a natureza reagindo depois da neve ou de um incêndio.

Deckard é parte de uma escória social: dos que ficaram na terra contaminada, impedidos por alguma razão de comprar seu lugar em uma dessas promissoras colônias onde os humanos organizam sua nova sociedade. Aqui restam os doentes, fracos, estranhos e pobres,

mas Deckard ficou preso por seu ofício de caçador de recompensas recebidas a cada androide eliminado. A volta à Terra era proibida aos androides, que eram eliminados, ou "retirados", para usar os termos da história, em um eufemismo para sua "morte" assim que aportassem. Aqui também fica a matriz da fábrica de androides, aonde Deckard vai para validar o teste de Voigt-Kampff, que utiliza para diferenciar um humano de sua cópia quase perfeita. A insegurança, o medo de errar e matar um ser humano por equívoco assombram o detetive e sua corporação, por isso o tema dos testes é importante.

Os Nexus-6 são quase indistinguíveis do original: inclusive foram dotados de falsas memórias, lembranças de uma infância que nunca tiveram, com as quais se visava produzir um relativo amadurecimento emocional, como se tivessem vivido e aprendido algo, limitando assim sua impulsividade e agressividade. O teste Voigt-Kampff consiste em perguntas, todas elas alusivas ao horror que pode ser produzido pela perda de uma vida, seja ela animal ou humana. Todas as questões descrevem situações que mencionam a supressão de alguma vida e espera-se que um humano a detecte e tenha uma reação imediata. Por exemplo: "você encontra em uma revista a foto de uma mulher nua, seu marido gosta da foto, a moça está deitada de bruços sobre uma enorme e belíssima pele de urso". Como os medidores não mostram mudanças, Rick pensa: "uma resposta de androide; não detectou o elemento principal, a pele do animal morto".[19]

Supõe-se que o androide não padeça do trauma da destruição, que torna os homens sensíveis ao tema da morte. Os replicantes possuem memórias de fatos supostamente ocorridos com eles, porém nada sabem das dores, dos erros, das frustrações que se sofre no percurso. Eles foram concebidos já jovens adultos, portanto, não experimentaram uma verdadeira jornada de crescimento que os tornaria mais sensíveis e complexos. O resultado disso é que quando tornam-se inimigos são capazes de uma crueldade impassível, desconhecendo a culpa e as dúvidas, e toda sua eficiência de máquina coloca-se a serviço da destruição do rival.

Os personagens humanos da história de Dick organizam-se em torno da valorização quase obsessiva de qualquer resto de vida que o planeta ainda possui, animais vivos são o artigo mais cobiçado do mercado mundial, comercializados por altas somas e motivo de ostentação e inveja entre vizinhos. Deckard possui uma ovelha artificial, pois a original que tivera e lhe causava muito orgulho morreu, e ele precisa do dinheiro das recompensas para substituí-la. Despreza-se por possuir um robô, mas é necessário para sua imagem frente aos outros, pois quem não cuida de um animal é considerado "imoral e antiempático", e essas parecem ser as maiores acusações que alguém pode fazer ao outro. O desprezo pela vida, simbolizado pela destruição nuclear, foi o causador do estrago no planeta e na nossa civilização, que obrigou o homem a deixar a Terra, por isso a preservação da vida está no topo da escala de valores deles.

Os Nexus-6 nada sentem a respeito dessa conjuntura de destruição e valor da vida, por isso as perguntas do teste que busca diferenciar humanos de suas réplicas artificiais versam sobre esse tema. No teste, a ausência da dilatação da pupila, que é monitorada, denuncia que eles não conseguem emocionar-se quando provocados pelo tema da morte de homens e

animais. Para o autor, o sofrimento encontra-se do lado do humano, pois os replicantes não têm como reproduzi-lo, já que não realizaram a caminhada do crescimento. Eles não passaram pela experiência de ter medos infantis, não almejaram para seu futuro fantasias e metas irrealizáveis, nunca amaram dos jeitos estranhos e impossíveis próprios das crianças e dos adolescentes, tampouco se sentiram impotentes e inúteis, como nos ocorre quando pequenos. São esses percalços do passado que nos humanizam, experiências que desembocam no que os psicanalistas chamam de "castração", nas quais não se perde literalmente nenhum órgão, mas, sim, simbolicamente, a potência que julgávamos possuir.

A humanização neste caso pode ser traduzida pela capacidade de estabelecer uma empatia com o outro, a sensibilidade que permitirá que ele seja alguém com quem interagir e não um objeto a serviço de nossa satisfação e necessidades. Nosso histórico de tentativas e erros, de ilusões e frustrações, assim como os desejos nunca realizados tornam-nos conscientes das nossas fraquezas e por isso permeáveis ao sofrimento alheio, isso é o que nos diferencia das cópias artificiais.

O romance inicia com uma questão que Iran, a esposa de Deckard, coloca sobre o "órgão de ânimos Penfield", um aparelho onde eles podem programar seu humor conforme a necessidade da ocasião. O objetivo de tal dispositivo é manter seus usuários em um estado de ânimo favorável, sempre disposto a colaborar e a ver o lado positivo das coisas. Através dele, pode-se conseguir, por exemplo, "uma posicionada atitude profissional", existe o "inibidor talâmico, que suprime a fúria" ou o "estimulador talâmico, que a incrementa o suficiente para triunfar em uma discussão" ou, ainda, a "consciência das múltiplas oportunidades que o futuro me oferece" e um "descanso reparador e merecido". O órgão de ânimos Penfield faz todo o trabalho que hoje se encomenda às drogas psiquiátricas, que além de sua aplicação nos quadros graves ou moderados, também são usadas para a regulação e controle de humores e a força dos sentimentos que se julga necessária para tornar a vida mais leve e viável.

Certa ocasião, Iran havia retirado o volume da televisão, que nesse livro é uma espécie de "Grande Irmão", e acabou escutando o silêncio e os sons provenientes do prédio semiocupado, da cidade abandonada em que eles viviam. Ao invés de apavorar-se, descobriu que se sentia melhor por poder vivenciar momentos de tristeza: "compreendi que era pouco saudável sentir a ausência da vida, não só nesta casa, mas em todas as partes e não reagir. [...] Então deixei apagado o som da televisão e comecei a experimentar com o órgão de ânimos. E por fim consegui encontrar um modo de marcar o desespero. O incluí duas vezes por mês em meu programa. Parece-me razoável dedicar esse tempo a sentir a desesperança de tudo, de ficar aqui, na Terra, quando todas as pessoas legais foram embora".[20]

Os seres humanos tinham uma existência mecânica: eram constantemente instigados a partir para as colônias, onde receberiam um escravo replicante do modelo e utilidade que escolhessem, enquanto se anestesiavam com a televisão e seus órgãos de ânimos. Esse conjunto de formas de alienação os faria parecer mais com suas duplicatas artificiais, em uma inversão de papéis, na qual são os humanos que se aproximam da cópia robótica.

A propriedade de um replicante era propagandeada como um alegre retorno à época escravocrata, “a televisão gritava: novamente os dias felizes dos estados do sul antes da Guerra Civil! Seja como um criado pessoal, ou um incansável camponês, o robô humanoide feito à sua medida, projetado somente para você e para suas exclusivas necessidades, lhe será entregue na sua chegada [nas colônias] absolutamente grátis e completamente equipado, de acordo com suas próprias especificações formuladas antes de sua partida. Esse companheiro leal, sem problemas, consistirá na maior e mais ousada aventura humana da história moderna!”[21]

Perder a conquista da abolição da escravatura não deixa de ser uma forma de abandonar a humanidade, é necessário banir a lucidez para não perceber que subjugar o outro é uma crueldade que nos dessensibiliza. A fantasia da criatura utilizada como um escravo era explícita na criação do Golem e aqui reaparece. A escravidão foi uma tradução social da perversão de perceber o outro como mero instrumento das vontades daquele que se coloca como seu proprietário. É assim que um sujeito se iguala a um objeto, perde a liberdade de desejar, e esse é um pesadelo que assombra todo tipo de vínculo, no qual a dependência mútua sempre ameaça tornar-se uma forma de imposição e domínio de um sobre o outro. Isso vale para as relações familiares, sexuais ou amorosas, portanto, as fantasias relativas à escravidão e seus horrores ainda traumatizam, tanto aos que são descendentes dos escravos, quanto dos escravocratas, remoendo indignações e culpas, mas transcendem essa referência histórica.

O fato de que os replicantes se rebelam, matam humanos, fogem para a Terra, onde não há escravidão, e tentam misturar-se à população remanescente, é prova de que possuem vontade própria e anseios maiores do que a programação original, portanto, desejos. Isso não parece compatível com sua condição robótica, de máquina com revestimento humanoide. Revelando-se mais que isso, tornam-se também personagens trágicos, na medida em que são fabricados como coisas, nas quais brota uma consciência de si e anseios típicos de seres pensantes. É assim que se aproximam da criatura de Frankenstein, concebida para ser apenas uma experiência científica, mas que acabou cobrando de seu criador um alto preço pela existência que lhe foi imposta.

Blade Runner: o caçador de androides de Ridley Scott

No filme, dois replicantes ganham mais destaque: tratam-se de Roy e Pris. O primeiro, é o modelo mais evoluído dos Nexus-6, inteligentíssimo e muito forte, destinado à guerra, um soldado cibernético; ela é bela de um modo sinistro, seus traços perfeitos de boneca possuem os encantos de uma androide destinada ao prazer dos humanos. Eles se amam, formam um casal e lideram um motim para vir à Terra. Seu objetivo era mais complexo do que o dos replicantes do livro: buscam o criador, para dele exigir um maior prazo de existência, estão desconformes com os quatro anos de validade.

O encontro entre Roy e Tyrell, o gênio que lhe desenhou a mente, acaba acontecendo. Eles indiretamente jogam uma partida de xadrez que é obviamente ganha pelo replicante, provando que esses cientistas da ficção sempre acabam inventando algo maior e melhor do que supunham, algo que foge ao seu controle e supera suas expectativas, boas e ruins. O

dono da Tyrell Corporation, responsável pela fabricação dos androides, parece maravilhado ao ver sua criatura, chama-o de "filho pródigo", exorta-o a ser grato pela excelência com que foi construído, pelos poderes que lhe foram conferidos. Porém, nada pode fazer frente à programação letal que o fará morrer no prazo determinado, ela seria impossível de reverter. Sem nenhuma gratidão ou emoção, Roy esmaga o crânio de Tyrell, literalmente destruindo a mente que o construiu, devido à sua incapacidade de inventar uma solução para sua existência terminal. Pela sua impotência frente à morte, o criador sucumbiu.

O lema da Tyrell Corporation é "mais humano do que o humano", no sentido de ser mais capaz e poderoso. Essa é uma ilusão corrente, de que o valor de cada um é medido unicamente pelas capacidades de desempenho, pela mostra de eficiên cia intelectual e física, por ser linda e desejável como Pris e invencível como Roy. Eles podem ser maiores em termos de dotes, porém com certeza não são mais humanos por isso. O contraponto aos perfeitos seres artificiais é feito por Deckard, um caçador de androides sombrio, inteligente e bom de briga, mas cheio de contradições e culpas propriamente humanas.

Sendo solteiro e solitário, apaixonou-se pelo primeiro androide Nexus-6 que conheceu. Quando foi à corporação que fabricava os androides para validar o teste, Tyrell lhe sugeriu que fizesse uma contraprova: testasse em uma humana para provar a eficácia do mesmo. A candidata era Rachel, que na verdade era uma obra-prima de Tyrell, um modelo ainda mais evoluído de Nexus-6, que acreditava ser humana até que Deckard a testou e constatou ser uma replicante. De forma muito humana, a moça sofre e se entristece ao descobrir que as memórias que possuía eram meros implantes, pertencentes à história de uma sobrinha do criador. É a partir do testemunho da fragilidade e do sofrimento dela que ele se compadece e começa a amá-la.

Esse amor foi a forma de, no filme, aparecerem de forma compacta as variações do pensamento da personagem do caçador do livro, que também está sempre se perguntando o que é mesmo a vida, qual seu valor e que direito se tem de criá-la ou suprimi-la. Evidentemente, o caçador não está disposto a eliminar sua amada, o que torna a tarefa de destruir os outros replicantes mais árdua e dolorosa.

Existem inúmeras leituras desse filme, que angaria legiões de fãs, nas quais se questiona se o próprio Deckard não seria um replicante. Um final alternativo, com a versão do diretor, que na época da estreia não conseguiu impô-la, nos leva justamente nesse caminho: ele também seria um replicante. Não há nada no livro que realmente alimente essas dúvidas, porém elas não deixam de ser uma compreensão dos pensamentos conflitivos da personagem a respeito do que seria verdadeiramente ser humano. No livro, Deckard até pede a um colega que aplique o teste nele. Mas a questão da dúvida entre ser e não ser replicante é melhor do que uma resposta definitiva, pois é disso que se trata, as personagens tanto do filme como do livro colocam-se questões filosóficas que no fundo levam a pensar: o que é que nos faz humanos? Qual o valor que damos à vida, por menor que ela seja, assim como de poder senti-la de verdade, mesmo que se trate de desespero. O policial de Dick começa desprezando os replicantes, para ao longo da história descobrir que lhe é muito difícil desconsiderar qualquer tipo de existência, mesmo que artificial. No filme, se apaixona por uma replicante, talvez porque eles tinham as mesmas questões, não sabiam o que eram,

pensavam-se humanos e descobriram-se máquinas.

No livro de Philip, Dick, depois de terminar sua tarefa de eliminar os androides, encontra-se triste e frustrado, sente-se apenas um "policial de mãos grosseiras", marcadas pela morte. No filme, ao testemunhar o discurso final de Roy e fugir com sua replicante amada, Rachel, ele desborda de seu papel e resolve viver de acordo com suas dúvidas: afinal, quem sabe o que é mesmo um humano? A resposta a essa pergunta, que empresta humanidade a todas essas criaturas, independente do material de que são feitas e da intenção do criador, é que a humanidade provém do sofrimento, da inevitável experiência da castração. É fato, cuja importância aqui se ressalta, que um filho fará uma jornada de tristezas e dúvidas que seu pai não terá o poder de impedir, por mais que nunca eles perdoem um ao outro por essa indigesta realidade.

Talvez a melhor prova da humanidade dos replicantes seja esta cena final do filme, onde o que Roy pede é que algumas de suas memórias sobrevivam depois da morte. Após a luta final, na qual a supremacia de Roy é indiscutível, Deckard é mantido vivo por ele, que sabe estar prestes a morrer. Quer que seu rival escute as últimas palavras e testemunhe sua morte: "Eu vi coisas que vocês humanos nunca acreditariam. Ataquei naves em chamas nas bordas de Orion. Observei Raios-C brilharem na escuridão dos ares dos Portões de Tannhauser. Todos estes momentos se perderão no tempo, como lágrimas na chuva. Hora de morrer". A humanidade retratada nesse fim de existência é indiscutível, dele se conclui que é impossível dar vida a uma criatura que não faça reivindicações nem tenha expectativas humanas, e também que é a consciência da morte que dá a gravidade da vida.

Por mais que queira fabricar alguém muito maior do que ele mesmo, cada pai, como Tyrell constatou de forma letal, acaba gerando apenas mais um humano. A declaração na hora da morte de Roy denota uma capacidade de perceber a força das experiências que teve e o anseio por vê-las reconhecidas, por compartilhá-las. Essa cena faz do replicante uma criatura bem diferente de um robô, um autômato sem emoções. A vida mecânica das máquinas, neste caso está mais próxima do que Dick descreveu como aquela que os humanos estavam levando nas colônias extraterrestres: escravocratas, anestesiados, incapazes de julgar e sentir, manipulados pelas corporações.

A expectativa de fazer de um filho algo mais próximo dos replicantes perfeitos e eficientes, à medida das necessidades dos pais, projetado conforme seus desejos é parte intrínseca da paternidade. O desejo primeiro dos pais é de que a criatura que se gerou possua apenas as potencialidades, sem a parte das emoções, da impotência e do sofrimento, que são intrínsecos da infância e crescem com o indivíduo, ou seja, esperam que o filho viva para o sucesso e a satisfação. Por isso, qualquer pai necessariamente ficará abalado ao ver um filho sofrer, e tantas vezes, constatamos na clínica, opta por afastar-se dele para manter intacto seu ideal.

Como todo criador que não compreende a complexidade de sua criatura, Tyrell sucumbiu ao crescimento dela. Não da mesma forma como ocorreu com os rabinos que deixaram o Golem crescer demais, restrito ao gigantismo físico, mas exatamente como o cientista Frankenstein, que viu no monstro que criou apenas uma experiência e esperava que ele se ativesse a esse limite. A criatura de Shelley avolumou-se em sensibilidade,

humanizou-se e dirigiu-se a Frankenstein exigindo-lhe mais. Daquele que considerava seu pai, esperava que fosse mais poderoso, menos covarde, mais consequente e responsável por seus atos do que demonstrara ser. Já os seres criados por Tyrell também o procuraram para cobrar mais: queriam que ele completasse a perfeição de sua obra: se eram belos, inteligentes e fortes, porque durariam tão pouco?

É o feitiço voltando contra o feiticeiro: inicialmente foram os pais, neste caso os criadores, que se desiludiram. Eles esperaram muito de sua experiência e viam na perfeição de suas criaturas nada mais do que a comprovação de sua inteligência e poder, mas acabaram sendo eles os acusados pelo desencanto dos filhos. Ao invés da insatisfação do pai, é a do filho que cobra seu preço.

No livro de Shelley, em um momento de arrebato, quando estava empolgado pela experiência, antes de realizá-la, o doutor Frankenstein passa bem a ideia do quanto essas criaturas foram planejadas para serem escravas do desejo e instrumentos da realização de seu criador: "uma nova espécie me abençoaria como seu criador e sua origem; muitas criaturas felizes e excelentes passariam a dever sua existência a mim. Nenhum pai poderia reclamar a gratidão de um filho tão completamente quanto eu daquelas criaturas".[22] A megalomania das fantasias do cientista, tão distantes da realidade do ser monstruoso e carente que animou, dão a medida exata do contraste que a paternidade vivencia entre o filho nascido e a idealização que o precede. Não somente os poderes e capacidades daquele que se gerou não correspondem ao ideal, mas também os atributos do pai, que esperava ser tão reverenciado e reconhecido em sua grandeza, tampouco estão de acordo às expectativas.

Em um livro fundamental para pensar o tema, *Carta ao pai*, o escritor Franz Kafka reclama de seu pai principalmente a pretensão de que o filho lhe seja grato e a soberba com que conduziu sua educação: "você era para mim o que há de enigmático em todos os tiranos, cujo direito está fundado, não no pensamento, mas na própria pessoa".[23] Kafka se considera sempre abjeto, um verdadeiro inseto frente à grandeza que o pai atribui aos próprios atos, cobrando uma admiração que o filho não conseguia sentir por ele. Porém, o que para o pai era motivo de queixas e acusações, para o filho era gerador de culpa e autodepreciação. A cobrança feita pelo pai é mais forte do que a contrapartida, pois a ascendência dele sobre o filho, cuja subjetividade ainda está em formação e é dependente dele, é maior do que as recriminações que possa receber.

Frankenstein teve a vida destruída e Tyrell o cérebro esmagado pela indignação dos filhos destes criadores frente à impotência dos pais, que se revelaram incapazes de oferecer-lhes o que eles precisavam e desejavam. Assim como um pai está disposto a afastar-se de um filho que se revele tão tristemente humano, esses filhos pretensamente perfeitos ou que encarnavam ideais monstruosamente grandes, estão dispostos a perseguir e matar seus limitados pais.

Existem muitas outras criaturas como a de Frankenstein soltos pela literatura, por exemplo, o desmemoriado espião Jason Bourne, transformado em uma máquina de matar.[24] Ele se vê no mundo sem saber seu nome, nem de onde vem e quais são suas habilidades. Aos poucos se descobre um soldado hipertreinado, praticamente invencível, capaz de lutar com

qualquer arma em qualquer meio, enfim, um homem acima das capacidades normais. Descobrimos que fora despersonalizado para poder matar sem remorsos, fazia parte de um projeto do governo de fazer assassinos perfeitos para usos políticos. Mas algo deu errado: em um desses assassinatos, uma fresta de sua antiga alma o fez vacilar, isso o abala e ele não encontra a antiga estrutura para se apoiar. Transforma-se em um ninguém que sai em busca de seu passado e de quem lhe fez ser o monstro (no sentido da insensibilidade assassina) que é. Obviamente, como costuma ocorrer com essas criaturas artificiais, moldadas pela pretensão de um homem, depois de longa busca, mata seu criador. Este também o buscava para matá-lo, pois ele era um projeto que deu errado e esse erro trouxe várias consequências desastrosas, em uma história que, embora protagonizada por um humano, aproxima-se da de Frankenstein e de seu monstro.

Mas a questão é que todos nós somos um pouco como a criatura inventada por Mary Shelley: rebelamo-nos nos momentos que percebemos a influência paterna, que inevitavelmente recebemos como algo que nos foi imposto e consideramos que o que ele espera é muito maior do que o pouco que se dispôs a dar. Ingratos, na visão do pai, na verdade nos mostramos incapazes de suportar suas expectativas, seus sonhos onipotentes projetados em nós, tão tristemente humanos.

Facilmente transformamos nosso legado em paranoia, quando os desejos e desígnios de nossos pais, algo sem o qual nada seríamos, nos parecem uma ordem, um imperativo. Frente a isso, passamos a desejar que ele desapareça, saia do nosso caminho, e assim fazemo-nos, em alguma medida, parricidas. Não podemos acreditar nesses filhos monstruosamente paranoicos, pois ao mesmo tempo em que acusam o pai de não ser suficiente, não falam de outra coisa do que na grandeza que seu pai deveria ter. É uma espécie de contraste com a fantasia de não ser filho de ninguém, em um verdadeiro delírio de autonomia[25] que notamos em certos sujeitos. O pai não tem saída, ou está de mais, ou está de menos, o certo é que nunca acerta a mão. A paternidade é esse exercício exaustivo de colocar-se em um lugar onde as grandes expectativas, que é preciso ter, se encontram com seus limites. O desafio é equilibrar-se nesse limiar.

Notas

1 KAFKA, Franz. *Carta ao Pai.* São Paulo: Editora Brasiliense, 1992, p. 16.

2 JULIEN, Philippe. *O manto de Noé: ensaio sobre a paternidade.* Rio de Janeiro: Livraria e Editora Revinter, 1997, p. 58 (grifo do autor).

3 SCHOLEM, Gershom. *A cabala e seu simbolismo.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1988, p. 208.

4 JULIEN, Philippe. *Abandonarás teu pai e tua mãe.* Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000, p. 36.

5 Judá Loew Bem Bezael, que viveu entre 1515 e 1606, também conhecido como rabino Löw.

6 SHELLEY, Mary. *Frankenstein.* Porto Alegre: L&PM Editores, 1997, p. 107.

7 Ibidem, p. 61.

8 Ibidem, p. 62.

9 Ibidem, p. 62.

10 Ibidem, p. 138.

11 Ibidem, p. 106.

12 Ibidem, p. 147.

13 HITCHCOCK, Susan Tyler. *Frankenstein: as muitas faces de um monstro.* São Paulo: Larousse do Brasil, 2010, p. 97.

14 "Em seu estado natural, o monstro é uma criatura confiante, afetuosa e pacífica e sua feiura é apenas física. [...] Há uma contradição entre o natural e o social, mas o que é violento é o social, não o natural. *Frankenstein* não é um mito trágico." No contexto de uma leitura filosófica do mito, o mesmo autor acrescenta que "o monstro só é um lobo para o homem porque o contrato social teima em ignorá-lo". LECERCE, Jean-Jacques. *Frankenstein: mito e filosofia.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1991, p. 25 e 38.

15 WARNER, Marina. *Da Fera à Loira: sobre contos de fadas e seus narradores*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 155.

16 Esse filme foi baseado em uma adaptação teatral, no caso, *Frankenstein: an adventure in the macabre,* de Peggy Webling, feita em 1927.

17 Na história de Shelley o episódio com a menina é radicalmente diferente: a criatura vê uma menina afogando-se e enfrenta a correnteza para salvá-la, com sucesso; quando está saindo das águas com a garota viva em seus braços o pai dela vê a cena e julga mal a atitude do salvador, pensando que ele era o perigo, por isso atira nele e acerta, deixando-o ferido e lamurioso de tanta incompreensão.

18 DICK, Philip. *Blade Runner. Sonham os androides com ovelhas elétricas?* Barcelona: Edhasa, 2002, p. 244. No Brasil o livro foi publicado pela Editora Rocco com o título de *O caçador de androides*.

19 Ibidem, p. 59 (tradução nossa).

20 Ibidem, p. 13 (tradução nossa).

21 Ibidem, p. 26 (tradução nossa).

22 SHELLEY, Mary. *Frankenstein.* Porto Alegre: L&PM Editores, 1997, p. 57.

23 KAFKA, Franz *Carta ao Pai* p. 17.

24 Inicialmente um livro de Robert Ludlum, filmado em 2002, com Matt Damon no papel principal.

25 Trabalhamos essa fantasia de prescindir dos pais no Capítulo IX.

CAPÍTULO 7

Um conto de fadas intimista e bem-humorado

Série Shrek

Aceitação da magia pelas crianças_Romantismo relativizado_Empatia das personagens animais_Definição de contos de fadas_Referências à cultura pop *nas obras infantis_Humor na infância_Seriedade do faz de conta_Autoridade nas famílias democráticas_Humor sobre a figura paterna_Definição de conto de fadas intimista*

Imagine o seguinte conto de fadas: a história de um ogro, muito feio e fedorento, que lutou como um bravo cavalheiro para salvar uma bela princesa aprisionada por um dragão. Ele teve o apoio de um burro falante, do Gato de Botas, do Lobo e de Pinóquio. Já a princesa era uma ogra enfeitiçada, filha do Príncipe Sapo e, como se essa salada bizarra estivesse incompleta, falta dizer que a Fada Madrinha é a vilã da história e o Príncipe Encantado é um ridículo! Se isso for um verdadeiro conto de fadas, pelo jeito muita coisa mudou no reino das maravilhas...

Quando surgem novidades na forma e no conteúdo da ficção contemporânea torna-se necessário questioná-las, justamente para descobrir quais são as verdadeiras transformações. Afinal, qual é o destino do conto de fadas tradicional no século XXI? Como as crianças recebem hoje os contos de fadas? Histórias centenárias podem ser usadas ainda? Em livro anterior, trabalhando na trilha proposta por Bruno Bettelheim,[1] procuramos provar que o maravilhoso se perpetua sob novas formas; cabe-nos agora demonstrar quais são elas.

Não há maneira melhor de responder a essas questões do que examinar a série de filmes de animação *Shrek (*Dreamworks*,* 2001, 2004, 2007 e 2010*)*. Eles respondem na prática qual é a atualidade do conto de fadas. Os produtores de *Shrek* fizeram com os contos de fadas exatamente o que as crianças fazem: brincam com eles. Mais do que isso, recortam e colam, torcem, abusam, misturam, corrompem, tiram de contexto, desdenham dos próprios contos, enxertam novidades. E, ao final, fazem com isso, e apesar disso, nada mais nada menos do que produzir mais contos de fadas.

Talvez nosso problema seja a falta de nomenclatura adequada. Como classificar uma

história dessas? Ela tem a arquitetura central de um conto de fadas, mas afasta-se dele em vários aspectos. A nosso ver, três pontos discordantes com a lógica dos contos clássicos são visíveis em *Shrek*: em primeiro lugar, o humor; em segundo, a complexidade psicológica das personagens; o que está intrinsecamente ligado ao terceiro ponto, a valorização da jornada subjetiva dessas personagens. Considerando esses aspectos, podemos dizer que o resultado ainda é um conto de fadas?

Aventuras de um ogro contemporâneo

A magia pede passagem

A história de Shrek começa com um revés político: um nanico despótico, Lorde Farquaad, expulsa de seu território todas as criaturas dos contos de fadas. Em nome da perfeição de seu reino, ele as persegue, julga e condena. Qualquer um que revele dom fantástico, como o de ser um animal falante, por exemplo, é condenado ao exílio. Farquaad realiza uma "faxina étnica", como outros ditadores já fizeram. Como em *Shrek* tudo é às avessas, logo na entrada desta história as criaturas mais fascinantes do reino maravilhoso tornam-se párias, marginalizadas por serem diferentes.

Outrora, os humanos é que sofriam para conquistar um lugar na fantasia, enquanto os seres mágicos ocupavam um posto legitimado pelas leis vigentes no mundo do faz de conta, onde a magia é premissa inquestionável. Porém, várias histórias infantis se têm baseado na necessária conquista da credulidade do seu jovem público para que o reino mágico continue existindo.

Na história de Peter Pan, quando Sininho, sua fada de estimação, está morrendo, ele "se dirigiu a todas as crianças que podiam estar sonhando com a Terra do Nunca e que, portanto, estavam mais perto dele do que você imagina: meninos e meninas de camisola, bebês índios dormindo nus em cestas penduradas nas árvores"[2], pedindo a elas que batessem palmas se acreditassem em fadas. Graças a elas, Sininho se recupera. Essa é também a base da qual parte a *História Sem Fim*, de Michael Ende, onde a sobrevivência da terra de Fantasia depende da força da crença de um menino, seu salvador. É também a força da credulidade infantil que vence a guerra contra o gelo e a tristeza em *O leão, a feiticeira e o guarda-roupa*, de C. S. Lewis. Parece que não paramos de pedir às crianças que fiquem sonhando suas fantasias e batendo palmas para garantir a sobrevivência do mundo mágico.

Os clássicos contos de fadas, oriundos da tradição folclórica oral, não necessitavam negociar a "suspensão voluntária da descrença",[3] os ouvintes estavam dispostos a aceitar que a história transcorresse dentro das regras da magia, onde não se deve duvidar de nada, as histórias envolviam o fantástico e pronto. O mundo que deu origem a essas histórias era mais mágico, estávamos em tempos pré-científicos, de religiosidade e superstições, onde a dúvida, além de desnecessária, era profana. Hoje, as crianças decidem no que e em quem confiar, não deixam de se entregar aos braços de quem as proteja e eduque, pois dependem disso para ser e crescer, mas estão sempre alertas, conferindo continuamente se ainda podem continuar apostando.

O mundo maravilhoso exige a entrega como premissa, por isso as crianças são seus anjos protetores, suas salvadoras, pois a elas é atribuída a reserva de credulidade que ainda resta à nossa civilização laica e científica, como se somente os pequenos pudessem acreditar nessas sandices. Sendo assim, a história de Shrek começa com uma excomunhão dos seres mágicos, e eles pedem abrigo ao ogro. A verdadeira missão do herói verde é a de resgatar o romantismo e a magia que marcam nossa relação duradoura com o faz de conta. A presença do humor, como observávamos antes, visa garantir junto ao público infantil que seu espírito crítico está sendo contemplado. As crianças não se prestam mais ao papel de bobos, se fantasiam é porque sabem que a fantasia é tão importante para elas, como elas são importantes para mantê-la viva. Por isso acreditam e batem palmas...

Amor à segunda vista

As criaturas mágicas, forçosamente exiladas, refugiam-se então no pântano do Shrek, para desespero do ogro ermitão. Em troca de retirá-las de lá, de devolver a adorada quietude ao ogro, o minúsculo lorde Farquaad exige o resgate de uma princesa encerrada em uma torre, com a qual pretendia casar-se para legitimar uma realeza que ele não possuía.

Fiona é a bela princesa escolhida e, embora prisioneira de um dragão, não é nada frágil, adormecida, nem passiva. O que ninguém sabia é que Fiona era encantada: de dia era uma bela princesa ruiva, à noite uma ogra verde. O resgate deveria ser, conforme a tradição dos contos de fadas, realizado pelo verdadeiro amor. Só um beijo dele quebraria o feitiço e lhe retiraria a dupla natureza. Como convém a essa história, tudo começa de uma forma nem romântica nem heroica, mas sim a partir de uma negociata entre um usurpador covarde e um ogro acuado.

Da mesma forma que a magia precisa seduzir as crianças para ser aceita, o amor romântico, que antes se satisfazia apenas com o impacto fulminante da beleza ou da coragem, agora também segue caminhos tortuosos. *Shrek* é uma paródia, parte da ridicularização de todos os clichês dos contos da tradição, assim como das suas consagradas versões pelos Estúdios Disney, para restaurar a força da fantasia, fazendo-nos entrar direto naquilo que fomos inicialmente chamados a questionar. O mesmo ocorre com a paixão, com o amor à primeira vista, que nesse caso não teria nenhum motivo para ocorrer. Afinal o que ia querer uma princesa enfeitiçada com um ogro, cuja imagem corresponde exatamente àquela da qual a jovem mais quer se livrar? Antes do que ligados pela perfeição, que nos contos de fadas tradicionais muitas vezes está oculta, mas é intrínseca às personagens, o casal protagonista desta história está ligado pela mesma sina. *Shrek* parece parafrasear as palavras da sabedoria popular que diz que um amor, para durar, deve basear-se antes na combinação dos defeitos do que das qualidades do casal.

Shrek somente queria livrar-se rapidamente da tarefa do resgate, para voltar ao seu pântano solitário e tranquilo, livre das invasões que sofrera, porém, no decorrer da aventura ele vive uma transformação. Seu humor, que inicialmente não passava de um modo sarcástico, visando manter distância, afastar-se do outro, torna-se brincalhão, mais leve. Instala-se nele uma dúvida que chega junto com o surpreendente interesse que começa a sentir por Fiona: como poderia um ser abjeto como ele se fazer amar?

O andar da história prova que os contos de fadas, incluindo sua magia e seu incurável romantismo, não morrem, apenas se transformam. Por isso será inevitável que ocorra a paixão entre a princesa e seu cavalheiro, ainda que ambos sejam ogros verdes. Na mesma linha de paradoxos cômicos, o outrora lindo corcel branco, em cujo lombo a princesa seria resgatada, agora é um burro que não transporta ninguém, apenas tagarela incessantemente.

O ajudante de Shrek é esse burro falante, que se presta a fazer um contraponto à misantropia inicial de Shrek, pois está interessadíssimo em fazer amizades, em ser aceito. Ele é um amigo leal e faz um bom par com Shrek, pois é tão bizarro como ele, afinal, nada é mais distante de um fogoso cavalo branco que um burro pequeno, assustadiço e chato.

Seguindo uma tradição que se consolidou nos filmes dos Estúdios Disney, é também com os animaizinhos da história que as crianças, especialmente as menores, se identificam. O burro acompanha o ogro sem muita concentração na tarefa, exatamente como elas fazem, quando vão junto com os pais para uma diligência prática qualquer. Como ele, elas não têm o foco da tarefa, andam meio distraídas, parando no caminho para coisas estimulantes e divertidas, fazendo o adulto perder seu exíguo tempo. Ficam perguntando o tempo todo quando é que termina, queixam-se de tudo, se cansam. Só estão interessadas em quando vão parar para comer e se haverá algo interessante para ver ou fazer. Elas sempre saem ao mundo a passeio.

O burro está mais interessado em conversar com o ogro, em obter sua atenção, o qual, enquanto isso, está inquieto com os perigos que o cercam e procura concentrar-se para encontrar o tal castelo onde deverá fazer o resgate. Porém, não é apenas pela inépcia que as crianças se identificam com ele, pois nos comentários cômicos e nas ironias que profere incessantemente, o burrinho revela o espírito crítico que hoje faz parte da relação entre os pequenos e os grandes. Eles confiam, mas nem por isso deixam de ver o lado ridículo dos adultos, assim como raramente deixam-se enganar pelas desculpas enroladas com as quais os pais maquiam suas fraquezas e seus problemas insolúveis. Quando fazem as perguntas que deixam os adultos surpresos e sem palavras, as crianças revelam que sua confiança não ocorre sem certa malícia, como se dissessem: sou pequeno, mas não sou bobo.

Os contos de fadas clássicos foram adaptando-se para o uso das crianças; nesse sentido, as versões dos irmãos Grimm são muito mais palatáveis para elas do que as de seu predecessor Perrault, que continham elementos mais violentos e sexualizados. Porém, faltava a essas histórias a presença de personagens com quem elas pudessem identificar-se de forma direta, imediata. Príncipes e princesas são o que elas querem tornar-se quando crescerem, mas há pouco lugar para o que elas são no momento, pequenas, coadjuvantes e brincalhonas. Nos antigos desenhos animados Disney são os animaizinhos, os anões ou os ajudantes mágicos que cumprem essa função. Em *Shrek* há um lugar para elas entre as personagens centrais. Habituadas a serem valorizadas e escutadas, as crianças já não se contentam apenas com a função de coadjuvantes para se identificar.

Gawain e a Dama Detestável

Menos conhecida do que os contos de fadas clássicos, há uma história do ciclo arthuriano, chamada *Gawain e a Dama Detestável*,[4] cuja análise pode auxiliar-nos na

compreensão desses filmes. Nela, um cavaleiro do rei sai em uma missão para descobrir o que as mulheres mais desejam. Durante a jornada vê-se obrigado a casar com uma horrenda dama enfeitiçada para garantir a integridade do soberano e do reino. A dama está fadada a ser uma bruxa horrorosa ou uma mulher belíssima alternadamente, esse é o seu cruel destino. Ele casa-se ignorante inclusive dessa alternância, sendo por dedicação ao soberano que aceita ligar-se àquele ser abjeto, cuja natureza ambígua lhe é revelada apenas após sua atitude de abnegação.

Após as bodas, o cavalheiro Gawain é chamado pela esposa a escolher: se deseja que ela seja bela à noite ou durante o dia. Em outras palavras, se ela vai ser bela somente para seus olhos ou para apreciação dos outros. Na dúvida, ele deixa essa opção para ela, sugere que ela viva "de seu próprio jeito". Essa resposta é a chave que desfaz a maldição, a partir daí ela será linda o tempo todo. O segredo para a quebra do feitiço era que o desejo dela fosse respeitado.

É bem feminista esse conto, pois o que as mulheres querem é ter seu direito de desejar, mesmo que sua maior cobiça seja serem atraentes para os olhos do outro, ou seja, que desejem ser desejadas. A mulher será bela à noite para aquele que a deixar livre para escolher seu jeito, assim como será esse amor noturno o que a ajudará a sentir-se interessante durante o dia para o resto do mundo.

É comum nessas histórias essa condição alternada, de bela e feia, da qual Fiona também padece. Consta que o verdadeiro amor a libertaria desse feitiço de constante mutação, após o qual ela ficaria com a aparência do que realmente é. O jogo do filme está em pensarmos que quando o feitiço acabar ela poderá ficar para sempre como a linda princesa ruiva, e que a condição noturna de ogra é sua pena, tal qual a Dama. Porém, quando beijada pelo seu amado Shrek ela passa por uma transformação definitiva e descobrimos que ela é verdadeiramente uma ogra e assim permanecerá, para alegria de seu verdoso par. São os olhos dele que dão forma definitiva a ela, enquanto talvez ela já o amasse por sentir-se mais ligada à sua aparência de ogra. Sem saber, eles se enxergam profundamente um no outro.

O grande vilão dos filmes de Shrek é a falsidade, a aparência que engana. Os bonitinhos em geral são fúteis, covardes, pretensiosos, estúpidos e sem nenhum senso de humor. O verdadeiro herói do filme é um amor inteligente, que respeita os desejos do outro, como fez Gawain, que percebe as falhas do ser amado e possibilita a cada um valorizar-se como é, como vive e como quer ser. Como na amizade entre o burrinho e Shrek, o casal de ogros vive criticando-se e apoiando-se, construindo uma intimidade de mútua tolerância. É desse tipo de confiança, que se traduz em uma cumplicidade crítica, que as crianças precisam para confiar nos pais. Da mesma forma, espera-se que um casal se constitua a partir de algum aprofundamento, do progressivo conhecimento mútuo. O amor sai fortalecido e é mantido no novo conto de fadas, mas a paixão, movida pela idealização superficial das aparências, é a derrotada da vez.[5]

Comparando com *A Bela e a Fera*, poderíamos dizer que, no seu âmago, Fiona é mais Fera do que Bela: ela é rude e sua verdadeira beleza é a interior; do mesmo modo que por dentro Shrek é mais belo do que monstruoso. Mesmo quando está sob a forma de princesa

ela é forte, bem-humorada e porquinha como uma ogra, enquanto ele, apesar de ogro, possui um nobre coração de cavalheiro. Além disso, em defesa do público infantil, o casal de ogros é bem nojento, como o são as crianças e também os adultos na intimidade. Eles brincam com seus fluidos corporais, se divertem soltando pum e fazendo concurso de arrotos, adoram se lambuzar e gostam de ficar fedorentos. São também arteiros, enfim, um casal que se porta como criança. É um chamado à identificação para os pequenos, que, afinal, ainda não possuem a forma e o tamanho de príncipes, mas nem por isso estariam privados de, um dia, conhecerem o verdadeiro amor.

Além disso, a intimidade existente entre pais e filhos, associada à curiosidade cada vez mais desenvolvida dos pequenos, permite a estes últimos a observação dos aspectos infantis que persistem no amor dos já crescidos, os apelidos fofinhos, as vozes dengosas, as risadas e cócegas, tudo isso que representa os restos da sexualidade infantil que persistem e temperam muitos momentos do erotismo dos adultos.

A jornada dos heróis dessa história envolve não somente ação, lutas e aventuras, ela foca-se prioritariamente no embate interno, entre considerar-se amável ou detestável, atraente ou repugnante, entre ser um pária ou sentir-se parte da sociedade. Nesse sentido, encontramos os elementos coincidentes com a história do cavalheiro do rei Arthur, só que em *Shrek* a atenção está voltada para os sentimentos dos protagonistas, para seu processo de crescimento e o desenvolvimento gradual do afeto mútuo.

No final feliz, o amor é correspondido, eles possuem um grupo de amigos, e a casa do ogro, antes o exílio de um rejeitado, torna-se um lar convencional. O terrível dragão gigante que guardava a princesa era, na verdade, uma fêmea, a qual se apaixona perdidamente pelo burro. A princípio apavorado, como uma criança ficaria se uma enorme senhora o assediasse, ele termina aceitando esse amor. A dragoa e o burro constituem um casal tão bizarro, ao lado do qual os ogros verdes, que pelo menos são parecidos entre si, parecem bem banais. Fazendo um pano de fundo ao casamento de Shrek, essa união é ainda mais assimétrica. No final do segundo episódio, seus filhos já aparecem e são mestiços de burro com dragão, possuindo características de ambos. Nessas personagens laterais está o espírito de tolerância de nosso tempo, onde casamentos mistos entre pessoas de aparência diferente são bem-vindos.

Essência versus *aparência*

O segundo filme relança a questão das aparências, pois trata da aceitação dos dois pelos pais de Fiona. Nesse momento eles já estão casados e vivem um idílio amoroso no pântano de Shrek. São então chamados pelo casal real ao reino de Tão Tão Distante para que a filha possa apresentar seu eleito, ganhar a benção e uma festa pelo casamento. A notícia que chegara aos pais é que Fiona fora resgatada por um cavaleiro e, consequentemente, seu feitiço fora quebrado. Quando os noivos saem de dentro da carruagem ocorre a cena clímax do começo do episódio: os pais e os súditos descobrem, em choque, que o príncipe é Shrek, e a sua amada e linda princesa ficou definitivamente transformada em uma ogra.

O rei não aceita esse fato e trama matar Shrek, tanto por vontade própria, como também pressionado pela Fada Madrinha, com quem tinha um pacto. O pai de Fiona, o rei, é uma

peça-chave para entender o feitiço da dupla natureza da princesa. Trata-se de algo que não é dito, mas facilmente inferido: ficamos sabendo que o pai, em segredo, também possui uma dupla natureza. Ele era O Príncipe Sapo que fizera um pacto, por artes da magia, para tornar-se humano. Ora, na filha, a dupla natureza paterna vem cobrar seu preço, afinal, faz parte de sua herança. Por isso o rei gostava tão pouco de Shrek a ponto de mandar matá-lo: ele era um espelho de sua outra face, verde e repugnante como um ogro.

O sapo teve que pagar um preço à Fada Madrinha para tornar-se humano e rei, o custo seria entregar posteriormente a filha em casamento ao filho dela. Como em tantos contos de fada, o filho é moeda de pagamento de pendências paternas. Nesse caso, o filho da Fada Madrinha seria o beneficiado. Como vemos, de forma tão distante da boa índole da fada madrinha da Cinderela, ela não agia desinteressadamente, pois é apresentada como uma mercadora de favores mágicos. Eles eram prometidos, mas essa aliança era secreta, pois ninguém sabia da verdade sobre o passado do rei. A Fada Madrinha, única detentora do segredo, chantageava o rei para chegar ao poder; não esqueçamos que ela é a vilã desta história.

No final do episódio, o rei mostra nobreza e se redime ao lançar-se na frente de Shrek e Fiona, recebendo assim um feitiço feito pela Fada Madrinha que os atingiria. O feitiço era tão forte que seu rebote liquida com a malvada e o encanto que beneficiava o rei acaba. Com a destruição dela, ele volta a ser um sapo. Ou seja, quando a verdade da aparência do rei surge, a Fada Madrinha desaparece, demonstrando que ela existia pela força do segredo.

É interessante observar que a mãe de Fiona segue amando e respeitando seu esposo-sapo, de certa forma ela sempre soube quem ele era e o aceitava. Um pai vale o que vale também em função da forma como a mãe o apresenta ao filho: não importa que ele seja um rei, se ela disser que é um sapo, assim ele vai ficar, e se for um sapo que ela considere um rei, é possível que o filho também assim o considere. A fada madrinha neste caso pode ser vista como uma duplicação da figura da esposa, representando outra possibilidade de uma mulher colocar-se frente ao marido. Uma "esposa-vilã", que com sua magia o faz parecer um rei e quer cobrar caro por isso. Como se ela dissesse: você é o homem que é graças a mim, portanto você me deve, e o pagamento será deixar o poder para mim.

A fada madrinha clássica incumbia-se basicamente de oferecer belas indumentárias, boa aparência: aqui ela é ridicularizada, tratada como uma velha fútil, mestra em iludir. A fada madrinha de Cinderela representa o que um olhar de aprovação pode fazer para que alguém se sinta apresentável.[6] Já no novo conto de fadas, espera-se que as maiores mágicas provenham da liberdade de escolha, da autenticidade que torna um indivíduo confiável aos olhos próprios e alheios. As maiores dificuldades enfrentadas pelos novos príncipes e princesas provêm do fato de que eles não se aceitam, de que se mentem quanto ao que desejam, e ao que são. Curiosos ideais para tempos aparentemente tão fúteis.

Adeus princesinha

Nesse segundo episódio, os ogros amantes são postos à prova sobre o que realmente querem ser. Shrek roubara uma poção da Fada Madrinha, queria virar humano para conquistar Fiona, e também ela recuperaria sua forma de princesa, ou seja, abriu-se um

momento para a possibilidade de fazerem-se belos e aceitos por todos. Para conquistar Fiona, Shrek estaria disposto a deixar de ser ogro, mudaria sua aparência para sempre. É Fiona quem opta, a decisão foi para suas mãos, tal como Gawain fez com a Dama Detestável: ela prefere o seu Shrek, como o conheceu, o que significa que abandonará de uma vez por todas sua aparência humana e ficará ao lado do ogro. Talvez ela estivesse esperando essa prova de amor, mas também existe uma clara equivalência entre sua aparência de princesa e o desejo de seus pais. É a infância e sua idealização aos olhos deles que ela abandona.

Fiona escolherá sua vida de ogra no lugar daquela imagem de princesa que os pais lhe reservavam. Para as famílias contemporâneas, toda filha é uma princesinha enfeitada e coroada de mimo e admiração. Terá que se tornar meio ogra, desgrenhada e respondona na adolescência, para romper o hipnotismo desse papel, ser deserdada dele e trilhar o seu caminho. Todo o tempo nesse filme trata-se da reafirmação da autenticidade, do contraponto entre preconceito e descoberta interior, entre aparências e essência, entre a imposição externa e a escolha pessoal.

O rival de Shrek, o príncipe Charming (Encantado, na versão brasileira), é seu oposto: para ele a aparência é tudo. Fiona o descarta porque não o vê como homem, ele praticamente rivaliza com ela no quesito beleza. A série revela uma relação ambígua com o politicamente correto. Embora se atenha às exigências dessa abordagem, na essência já mostra um cansaço com tanta correção. *Shrek* aparece em um momento em que a masculinidade procura outros caminhos, vide a atual dedicação dos homens aos cuidados corporais, inclusive cosméticos. Justamente nesse ponto a história é bem conservadora, ela pede uma masculinidade bem tradicional, com uma virilidade marcada e, principalmente, um homem sem "frescura". Shrek respeita o desejo de Fiona, estaria disposto a deixar sua "ogritude" de lado para ficar com ela; nesse sentido, seria um homem moderno, sensível aos desejos femininos e que quer fazer um projeto a dois. Mesmo em sua versão humana, Shrek representa o macho tradicional, portanto uma reação a uma certa feminização do homem atual, sempre em busca da perfeição corporal. Aqui a forma do conto de fadas reaparece, as nuances são apagadas, o homem é rústico, e quem se importa com a beleza e a aparência seria a mulher.

O Gato de Botas desse filme é uma deixa para pensar a complexidade das personagens dessa série. Em pouca coisa lembra o Gato de Botas original, agora ele é um *trickster*, ou melhor, o que pode ser um *trickster* em um universo de contos de fada. Os antropólogos definem essa figura do folclore como inclassificável, nem boa nem má, imprevisível, portanto dele tudo podemos esperar, tanto a fidelidade como a traição. No filme, ele é um malandro e trabalha como assassino de aluguel, mas revela-se um vira-casaca, ele muda de lado sem constrangimento. Originalmente contratado para matar Shrek, não consegue e adere ao herói. É um detalhe, mas mostra a nova lógica desses contos: você pode mudar de lado, nada é o que parece ser. Suas armas são também contraditórias, comove a todos por fazer uma cara de desamparo, como uma criança indefesa, mas um segundo depois pode transformar-se em um espadachim temível. De qualquer forma, serve para a identificação das crianças, que são sedutoras, fofinhas, dissimuladas, com muita agressividade por dentro, mas que de fato não machucam ninguém.

Chegam os filhos

No terceiro episódio temos um ogro completamente domesticado. O rei está em seu leito de morte e chama Shrek. Ele sabe do seu fim próximo e quer passar-lhe o cetro. A antiga inimizade cessara, Shrek agora é amado pelo rei e já estima seu sogro. Ainda apegado à sua pacata rotina no pântano, Shrek não aceita a nomeação. Em função disso precisa partir em outra missão: dessa vez em busca de Arthur Pendragon (quem mais poderia ser?...), um primo distante, o segundo na sucessão. Ao mesmo tempo em que é convocado a assumir o reino, é intimado para uma função igualmente difícil: Fiona está grávida, o ogro será pai.

Há um diálogo hilário, no qual Shrek se lamenta do desafio da paternidade, está abismado, assustado, pergunta-se como isso foi acontecer. O gato esboça uma explicação sobre a fecundação como uma das consequências do sexo, tratando o amigo de idiota, ao qual o ogro responde irritado que ele sabia disso, o que ele não sabia é que teria que ocupar esse papel, ser pai, logo ele, um ogro.

Mesmo ao abordar uma temática adulta, dirigida também aos pais do público-alvo do filme, esse assunto não é estranho aos pequenos. Eles convivem com certa queixa dos pais em relação às limitações que a constituição de uma família impuseram à sua liberdade como casal, às suas vidas individuais e carreiras. As crianças sabem que são dispendiosas e que os pais poderiam estar gastando seu suado dinheiro em prazeres pessoais. Sabem também que os filhos são, de alguma forma, uma escolha dos pais, portanto que a alternativa de não terem nascido existiu, assim como existe a possibilidade de que os progenitores, quer de forma permanente, passageira ou mesmo brevíssima, se arrependam de terem tido a ideia de fundar uma família.

A queixa de Shrek de que ele não está pronto, que não se sente em condições e nem quer ter filhos é compreensível para as crianças, assim como é importante assistir como ele vai habilitando-se para a função de pai, fortalecendo-se graças a ela e até gostando da ideia. Em relação ao tema da paternidade, reproduz-se o ciclo do primeiro filme, quando o ogro não acreditava que pudesse viver um amor, e se protege daquilo que considerava fora de suas possibilidades, uma escolha impossível, portanto indesejada. Encontrar Fiona e com ela descobrir que podia viver de forma diferente foi uma jornada de crescimento, assim como nesse episódio o será assumir que ele também pode ser pai. No fim das contas – pode pensar uma criança – meus pais sentiam-se despreparados, foi um furacão em suas vidas, mas eles se tornaram pessoas melhores e mais felizes graças a mim. Nesses filmes, o amor e a experiência de ter filhos se oferecem enquanto metas de crescimento, os filhos passam a fazer parte do "felizes para sempre", isso sim é um final feliz que interessa às crianças.

Ao recusar o trono, Shrek opta por abdicar da vida social e política que odeia, e volta-se para a intimidade: ser um pai de família e cuidar dos ogrinhos trigêmeos que estavam por nascer. Para ele, o sucesso exterior não compensaria o afastamento do lar, esse seria o valor supremo. Também nesse aspecto o filme tem tudo para agradar os pequenos, a lógica é: papai quer ficar em casa conosco, nós é que o completamos, e não seus afazeres no mundo.

Por um lado, a trama desse episódio se afasta do conteúdo trivial dos contos de fadas, no sentido de ter filhos; por outro, reafirma-o no sentido de não querer nada mais do que o

horizonte do lar. Seguimos com uma jornada de crescimento, o desafio agora é a paternidade, porém, ter filhos, absorver a ambivalência por esse desejo, pensar os impasses da paternidade, nunca fora, até então, tema de conto de fadas.

O "felizes para sempre" clássico encontra seu clímax, seu ponto de suspensão naquele período anterior a ter filhos, tudo termina com os noivos recém-casados. Porém mergulhamos outra vez no conto de fadas, afinal o herói dessa modalidade tem como objetivo último casar e ter um lar, fora disso o mundo não lhe interessa. Shrek não quer o trono, um lugar tão relevante para alguém que já fora marginalizado. Seria uma redenção social, mas ele escolhe o lar. Também aqui há um contraponto entre seu amor verdadeiro por Fiona e as intenções de lorde Farquaad, que estava interessado na realeza dela.

Hoje o amor precisa provar estar além de interesses espúrios. Aquele que for escolhido deseja que isso ocorra a partir do que ele é e não pela sua imagem, patrimônio ou prestígio. É um dilema que persiste, pois os olhos do mundo ainda pousam ávidos da observação da vida dos atuais "nobres". Na sua versão contemporânea, eles são personagens do mundo dos negócios ou do entretenimento. Os dilemas de prestígio mudam de lugar, mas permanece sua importância. É sabido que a escolha do parceiro pode enobrecer ou envergonhar o indivíduo, um casal sempre tem sua face pública. Frente a isso, a história dos ogros defende um velho ideal romântico: o amor desinteressado, a reafirmação do amor enquanto escolha pessoal, ditada apenas pelo desejo, ao contrário da imposição social, que recomendaria uma relação que fosse um bom negócio. Se Shrek ouvisse essa voz da conveniência, jamais perderia a oportunidade de ocupar o trono. Nas histórias de fadas clássicas, embora contivessem ideais românticos, não havia contraposição: público e privado eram a mesma coisa. É claro que a jovem se apaixonaria por um príncipe e, por mais que sua realeza não fosse aparente, ela existia, e ambos se incumbiriam do reino ao qual o casamento os designava.

Por outro lado, atualmente quando se fala em reino, é da restituição do aconchego do lar que se trata. Ao contrário dos heróis de lendas e mitos, em geral renegados em sua casa, ou filhos perdidos, que saem de casa ou do reino para fundar uma cidade, matar monstros, criar uma religião, uma linhagem, o herói de conto de fadas quer apenas restaurar sua família perdida da infância ou constituir uma que lhe seja equivalente.

Depois do felizes para sempre

No quarto episódio da série, a busca de Shrek por um pouco de paz continua sendo um problema. Feita a opção de continuar vivendo na casa do pântano, após um breve período de lua de mel, uma estressante rotina espera o casal de ogros. A publicidade, assim como a curiosidade pela peculiar vida dos ogros, faz com que excursões turísticas visitem o pântano. Além disso, eles têm trigêmeos bebês. A vida de Shrek tem tudo, menos o que ele mais aprecia: ser um eremita e usar-se de sua condição de ogro para ser temido e respeitado.

Shrek passa por um momento de infelicidade com a nova vida. A monotonia da rotina doméstica, o trabalho de cuidar das crianças e a constante exigência de atenção por parte dos inúmeros amigos deixam-no sem espaço para si mesmo. Além disso, está cansado de ser prestativo e adequado: queria, nem que fosse por um dia, sua antiga vida de volta. No

aniversário dos filhos, ele tem uma explosão de raiva e acontece uma pequena briga com Fiona, na qual ele expressa algum arrependimento por tê-la salvo.

Rumpelstiltskin, um duende espertalhão que presencia a cena, escuta a queixa de Shrek e decide tirar partido da situação. Porém, mais do que um trato, a oferta de favores mágicos que ele faz ao ogro é uma cilada.[7] O duende promete-lhe um "Dia de Ogro", como nos bons tempos, em troca de um dia de vida de seu passado. A perspectiva de passar um dia inteiro espalhando terror e sendo execrado por todos parece ao exausto Shrek uma aceitável expectativa de alívio temporário para um marido e pai contrariado.

Mas nada é tão simples como parece e Rumpelstiltskin lhe rouba o dia de seu nascimento. Inicialmente ignorante disso, depois de barbarizar um pouco e satisfazer-se com isso, o ogro come-ça a perceber que as coisas estão particularmente estranhas naquele que devia ser seu dia de folga. Não demora em dar-se conta que tudo parece ter voltado à estaca zero nessa dimensão na qual ele poderia ser um ogro como antigamente.

Na outra história, que nasce a partir do pacto onde Shrek é enganado, ele nunca existiu e Fiona jamais foi resgatada das garras do dragão. Por peripécias da história, Rumpelstiltskin é agora senhor do reino, as bruxas são suas servidoras e ele está determinado a escravizar os ogros, seus inimigos. Para libertar-se, Fiona teve que vencer o dragão sozinha e na condição de princesa no exílio, lidera um exército de ogros incumbidos da resistência ao reino sombrio do duende usurpador. Aquela que, na pacata vida do ogro, era uma dedicada dona de casa encontra outro destino: é uma guerreira implacável e não vê nada fora sua causa de combater o domínio ditatorial que mantém seu povo na clandestinidade.

Shrek agora sente falta de sua família, se dá conta do valor do que ele possuía, mas terá que começar tudo de novo. O pacto realizado só tem uma possibilidade de ser desfeito: tem apenas um dia para reconquistar Fiona, que nunca soube de nenhum Shrek, e receber dela um beijo de amor verdadeiro. Somente após essa proeza o universo voltaria ao normal e eles derrotariam Rumpelstiltskin. Além do coração da princesa guerreira, ele precisa também refazer todos seus vínculos. Até mesmo o Burro, seu melhor amigo, nunca ouviu falar dele, todos os que lhe eram próximos o ignoram.

O mundo sem mim

Shrek usa tudo o que sabe sobre a princesa para atingir seu coração, revela a ela sobre sua dupla natureza de princesa e ogra, assim como seus sonhos de ser amada e ter uma família. Tudo aquilo que os anos de prisão na torre e à espera do príncipe a impediram de sonhar soa muito bem à mulher que resistia por baixo da armadura da guerreira. Mas somente quando ele decide mostrar-se corajoso e altruísta, conquistando a confiança de Fiona dentro do mundo em que ela agora vivia, torna-se merecedor do beijo de amor que lhe garante a sobrevivência.

Mais do que o direito de existir, com a neutralização do feitiço que havia eliminado o dia de seu nascimento, Shrek recupera todo seu mundo tal como ele era. A mensagem é simples: a história nunca será a mesma se cada um de nós não tiver nascido. Ninguém é indiferente a isso, já que uma das coisas que mais tememos é ser insignificantes.

A história de um homem essencialmente bom e benquisto, que contrariado com o rumo de sua vida decide acabar com ela, até ser confrontado com o que seria de seu mundo se ele nunca tivesse existido, tem um precedente importante. Trata-se do filme clássico *A felicidade não se compra* (*It's a wonderful life*), de 1946. O diretor Frank Capra usou esse expediente para produzir uma história tocante e tantas vezes copiada, nela é um anjo que aparece para o personagem e o leva a ver como seria a vida das pessoas se ele nunca tivesse nascido.

A insatisfação de Shrek e do personagem de Capra com o rumo de sua vida é bem compreensível e uma questão interessante para todos nós, que invariavelmente praguejamos contra nosso destino. Sempre temos dívidas com nós mesmos: as escolhas que não fizemos, aquelas aventuras ou iniciativas que por acomodação ou covardia nunca empreendemos, as alternativas que a vida não nos proporcionou. Todas essas possibilidades nos confrontam com a trama de tantas outras vidas que teriam podido ser a nossa e esses devaneios acabam cobrando seu preço: ficamos irritados com a realidade estreita do que construímos enquanto identidade e forma de gastar nossa existência.

Shrek só queria uma chance de reencontrar-se com um ponto do passado onde ele se considerava mais autêntico, pois vivia somente para satisfazer as próprias vontades. Ele não se reconhecia mais e queria ver-se como antes, quando era solitário e excêntrico, sem estar conectado com todos aqueles que lhe dedicavam e exigiam afeto e atenção. Como o ogro, também consideramos que a maior aquisição de nossa vida é uma identidade. Não é um tesouro muito extenso, não passa da soma de algumas memórias com uma coleção de hábitos e convicções sobre o que queremos, gostamos e detestamos. Apesar disso, é tudo o que temos para chamar de "eu".

Não é difícil acabar acreditando que nossa identidade é algo que construímos apesar dos outros, independente deles, como se fosse nosso quinhão particular, a reserva pessoal onde se guardam os bens mais preciosos. Isso é em parte verdade, já que a maior parte dos sentimentos e pensamentos que nos movem não podem ser socializados, pois são inaceitáveis: são ciúmes e inveja descabidos, desejos eróticos proibidos, votos de morte dos que nos contrariam ou atrapalham e outros tantos pensamentos antissociais. Sabemos ter esse reservatório de fel e lascívia e isso alicerça a crença de que não somos totalmente partilháveis. Existe também uma parte menos obscura que se mantém afastada dos outros: é a herdeira do que aprendemos quando crianças ao brincar sozinhos, o momento em que sentimo-nos seguros mesmo estando a sós e usamos esse espaço para criar fantasias e pensamentos. Esses conteúdos, entre os que conhecemos e os que ignoramos a nosso respeito, somados, constituem a intimidade possível de cada um consigo mesmo.

Mas a ilusão da autonomia é muito maior do que esse reservatório de intimidades, ela é uma das fantasias mais preciosas que temos, e é tão maior quanto for a inconsciência do quanto dependemos do amor e do julgamento alheios. Foi isso que afetou Shrek, quando quis voltar a encontrar-se com o que era antes de ser tão sociável. Na verdade continuava dependente dos outros, porém pelas razões inversas: queria voltar ao período em que espalhava terror naqueles de quem se aproximava. Sua identidade era ligada à produção de emoções fortes, estava detestando o fato de que, em sua recente domesticação, sua presença

fosse tão bem tolerada por todos. Afinal, não percebiam que ele era um ogro? Quando decide livrar-se de todos através do pacto mágico, Shrek não quer ficar só, na verdade quer voltar àquilo que reconhecia como "eu": o ogro asqueroso do qual ninguém gostava, mas ao qual ninguém era indiferente. De fato, ele estava sentindo-se pouco importante, mesmo que fosse tão amado pela mulher e os amigos.

O primeiro aniversário dos bebês é a ocasião da festa em que ele fica raivoso quando percebe que havia um complô, uma brincadeira, para irritá-lo e fazê-lo gritar, já que todos achavam engraçado ver um ogro furioso como parte das atrações da festinha. Para ele isso é o cúmulo, a total deturpação de sua identidade. Não poderia haver pior momento do que esse para descaracterizar seu poder de infundir medo nos outros, ele estava tentando ser pai, precisava acreditar que ainda dispunha dos atributos que o faziam valer aos próprios olhos.

Guerra dos sexos

Na realidade paralela na qual ele cai, após o malfadado pacto com Rumpelstiltskin, Fiona não é mais a mãe conformada com a domesticidade. Ela é a líder de um bando de ogros, combatendo contra um exército de bruxas servis a um homem, o duende. Essa troca de sexos, uma verdadeira luta de identidades de gênero, ocorre quando o amor e o sexo encontram-se excluídos da vida de ambos. O Gato de Botas, agora transformado no gordo mascote da poderosa Fiona, também já não é mais o macho latino sedutor dos outros filmes. Mal consegue se mover, estragado por carícias e excesso de comida. O gato aqui é um duplo da feminilidade dela, ou seja, quase não existe. Para obter seu beijo de amor verdadeiro, Shrek precisa despertar em Fiona mais do que os sentimentos relativos a ele, mas sim a capacidade de amar e o desejo sexual.

Os dois sexos, mais do que combaterem-se, fornecem a função de espelho invertido um para o outro, constituindo a diferença na qual cada um vai estabelecendo as semelhanças com os de seu próprio gênero. A primeira Fiona, com sua feminilidade, podia prover Shrek do que ele precisava para ser respeitável aos próprios olhos – ser pai – já o amor dele aparece como o salvador do isolamento em que ela se encontrava na torre.

Para os adultos que assistem a esse filme a lição parece interessante: você é aquilo que seus vínculos fizeram de você. Já para as crianças, sempre tão submetidas à dependência, dispostas a um momento de fúria em que se libertem de tanta gente maior que os cerca, pensar que são importantes e o mundo não seria o mesmo sem sua presença é também um alívio e tanto. Além disso, elas podem pensar que se seus pais passarem, como Shrek, por momentos de desesperança e cansaço (que elas certamente devem presenciar), elas podem esperar que eles cheguem à mesma conclusão que o ogro: de que não há tesouro maior do que os filhos.

Os filhos são a maior prova de que podemos considerar-nos de alguma forma insubstituíveis, pois eles são resultantes de uma combinação genética que nos contém e do momento em que determinamos sua concepção. Não é à toa que o ogro pensa neles o tempo todo quando deseja voltar para sua antiga vida, reaver seu mundo.

No clima de pesadelo dessa realidade paralela, apesar da correria para conseguir reverter o feitiço em um dia, o que Shrek encontra é bastante animador: na sua ausência,

Fiona não amará ninguém, não terá espaço para sua feminilidade, o mundo será dominado por um clima sombrio de despotismo e injustiça, seus filhos não existirão. Qualquer um de nós adoraria chegar a tais conclusões, de ser o centro de um mundo feliz e bem resolvido, como ele é.

A história de Shrek é uma saga infantil para ser assistida por todas as idades, contém questões filosóficas importantes, dramas pessoais contemporâneos e, principalmente, sofisticadas interrogações psicológicas. Por isso mesmo nos perguntamos: embora os personagens sejam provenientes dos contos de fadas, isso ainda poderia ser considerado um deles?

As novas bases do "Era uma vez"

O que é um conto de fadas?

As definições sobre o que é um conto de fadas são díspares, mas podemos achar linhas em comum entre os vários autores. Os contos de fadas, ou contos maravilhosos,[8] pressupõem certos elementos.

a) A suspensão da lógica comum e a entrada em um reino peculiar fora do tempo e em lugar nenhum, um espaço de utopia que se inicia quando enunciamos: *"*Era uma vez*"*. Esse reino é mágico, mas sempre dessacralizado. A força dessa utopia afugenta qualquer necessidade de referir-se concretamente a uma cronologia, assim como são dispensáveis quaisquer coordenadas geográficas reais. Com isso, tudo fica genérico. É um espaço que, por ser indefinido, impossível de ser situado na realidade, fica disponível para ser preenchido pela imaginação do leitor ou do público.[9]
b) Os contos são sempre resolutivos, isto é, eles sempre acabam com algum tipo de *felizes para sempre*. Por maior que seja a desordem da trama, em algum momento existe um reordenamento, em um patamar superior àquele em que a história começou. Ou seja, a mensagem é sempre tranquilizadora: é possível reorganizar um mundo em desordem, existe saída para a angústia e o desamparo. Apesar das aventuras inquietarem o leitor, isso é compensado pelo consolo de que no final tudo vai dar certo, vai ficar tudo bem...
c) O herói faz uma jornada de crescimento. Em geral é levado a isso porque ocorre algo que desequilibra uma situação inicial em que tudo estava em ordem. É nessa desavença ou contratempo que a trama encontra seu ponto de partida: quer seja a desobediência de uma regra, a cobrança de uma dívida dos pais em função de seu nascimento ou a maldade de um dos pais ou substitutos paternos. Para resolver a situação que criou, ou na qual se viu envolvido, costuma ser necessário partir, sair de casa, ser expulso, ou determinar-se a iniciar uma caminhada de busca, uma missão. Também são comuns as histórias envolvendo problemas sucessórios, como a escolha de qual dos filhos ficaria com o trono ou de um marido para a princesa entre os pretendentes; o desafio então é vencer essa disputa, conquistar esse posto. Costuma ser foco da nossa identificação uma personagem frágil no início, triunfante no fim, que a princípio convoca pela pena, depois pelo sucesso.

d) As personagens são planas e unidimensionais, o bom é bom, o mau é mau. Figuras ambíguas e sutilezas não são bem-vindas nesse reino. Se uma personagem começa fazendo maldades, dela não se pode esperar outra coisa, já quem é bom, ficará assim até o final do conto. Praticamente ninguém possui nome próprio, quando muito um apelido. São figuras genéricas, como rei, rainha, princesa, madrasta, caçador, fada, bruxa, ogro, etc... Elas praticamente não têm vida interior, os conflitos são introduzidos pelo mundo externo, são reviravoltas na trama que alteram o destino das personagens centrais e costumam ser resolvidos na prática, com ações heroicas ou altruístas.
e) O herói dos contos de fadas costuma ter ajudantes mágicos, que se apresentam a ele e prestam-lhe favores, oferecendo fidelidade e colocando seus atributos a serviço da missão da personagem principal. Raramente é a personagem central a portadora da magia para que fique mais fácil nos identificarmos com ela, são essas figuras que administram as benesses dos feitiços. Fazem isso quer seja em troca de um favor recebido, ou porque é sua missão, ou ainda pelo herói ter suscitado a admiração deles. A Fada Madrinha ou animais como o Gato de Botas são exemplos desse tipo de personagem.
f) Por mais que ele ande por muitas terras fazendo façanhas incríveis, o objetivo do herói é readequar-se ao pequeno mundo, ao reino, geralmente equivalente à família da qual saiu. Seus feitos só têm sentido por garantir uma volta triunfante a um lar, quer seja aquele que um dia ele abandonou de má vontade, ou a formação de um novo, similar àquele. É em família que os príncipes e princesas vivem felizes para sempre. Não é à toa que esse tipo de história tenha encontrado nos pequenos seu público-alvo, afinal, para eles também o lar é o horizonte mais distante que a vista alcança e ali vivem os únicos personagens que realmente lhes interessam.

Além dessas características, podemos dizer que, a partir de Propp,[10] entendemos os contos maravilhosos, não como um conjunto de histórias, mas como uma estrutura lógica, uma forma básica que possibilita montar histórias. Um quebra-cabeças com peças finitas, com as quais podem-se fazer infinitas combinações. Os contos que conhecemos são apenas arranjos que encontraram uma cristalização particularmente acertada e, por isso, ganharam uma fama duradoura. Preferimos dizer que eles são, como já se disse dos mitos, uma espécie de linguagem que possibilita encenar nossos dramas e pensar sobre eles.

Shrek *como conto de fadas*

A estrutura *Shrek* mantém as principais características do conto de fadas tradicional: seguimos em um mundo mágico; temos um final resolutivo; realiza-se uma jornada de crescimento; há um ajudante mágico, ainda que atrapalhado; e tudo culmina na formação de uma família. A diferença é que essa jornada de crescimento agora será tanto externa quanto interna, e as personagens serão mais complexas, elas agora terão vida interior. Além disso, acrescenta-se o humor. Contudo, ainda não respondemos se estamos diante de um conto de fadas ou se o reino da magia ganhou novas regras. É bom lembrar que não são as crianças que se colocam esse problema, elas aceitaram a nova receita com entusiasmo. É na tentativa

de entender as crianças de nosso tempo, e de pensar se a ficção que oferecemos a elas é suficientemente rica, que a pergunta se justifica.

Nossa hipótese é que estamos diante de algo novo, que chamaremos de "conto de fadas intimista". Neste, sobre um esqueleto de conto de fadas, é colocado um recheio contemporâneo, um acréscimo em relação ao conto tradicional, pois agora a vida interior – incluindo frustrações, traumas, medos e desejos, inclusive os inadmissíveis – das personagens encontra uma representação. Partindo da estrutura básica dos contos maravilhosos, essa modalidade se enriquece utilizando alguns elementos tomados da literatura moderna.[11]

Os filmes da série *Shrek* levam ao paroxismo as referências à cultura *pop* e aos próprios contos de fadas. Isso impressionou os críticos, levando-os inclusive a questionar se as crianças, público-alvo, entenderiam essa avalanche de citações. Porém, esse recurso não é algo inédito: certos contos folclóricos já o utilizavam, além de que enxertavam passagens de outras histórias, cada contador colocava seu tempero, que não era outra coisa que sua vivência pessoal das novidades culturais de seu tempo. O tecido do conto de fada é suficientemente elástico para receber acréscimos sem esgarçar.

Um bom exemplo para observar a inflexão de uma época e seu estilo sobre o conto de fadas são as narrativas de J.-M. Leprince de Beaumont e Mme. de Villeneuve, escritoras francesas do século XVIII, lembradas principalmente graças às suas versões de *A Bela e a Fera*. Os maneirismos e os acréscimos do que era então valorizado hoje nos parecem enfadonhos e cômicos. A descrição das riquezas que Bela encontrou no castelo da Fera incluía aves exóticas, plantas tropicais, um cravo, livros de música e a detalhada descrição de objetos de decoração que faziam furor naquela época. Provavelmente esse será o destino de *Shrek*, a passagem do tempo vai desvelar o que é o osso da história e o que são os penduricalhos próprios do nosso tempo.

As crianças também fazem essas misturas, essas adaptações, pois na hora de brincar vale tudo. Se elas estão animadas em uma fantasia de *faz de conta*, dramatizando que eram príncipes e princesas encantados, em uma manobra de roteiro própria de quem comanda a fantasia, elas bem podem ser ameaçadas pelo *Godzilla* (convenhamos, um dragão bem perturbador), que depois será vencido por *Batman* (um estranho príncipe mascarado, mas que tem seu charme). Ou seja, se estão dentro do território mágico, quaisquer personagens desse imenso reino, que hoje conta com acréscimos da cultura *pop*, podem surgir do nada e, sem cerimônia, entrar na história.

Uma mistura dessas já podia ser encontrada no Sítio do Picapau Amarelo. A convite de Monteiro Lobato, figuras como o Gato Felix,[12] Simbad e o próprio La Fontaine em pessoa visitavam o Sítio, acompanhados por Peter Pan. Ali seres da mitologia se encontravam com os do folclore brasileiro, dos contos de fadas, da religião católica e da cultura popular da época. Que o reino distante, onde Fiona é princesa, seja habitado por todas as personagens dos contos de fadas e das demais histórias infantis de outros tempos, é a explicitação de uma lógica que as crianças sempre utilizaram.

Outra questão, não menos importante, é que as várias camadas de referências não

necessariamente são dirigidas às crianças. Ora, os pais levam os filhos ao cinema, assistem em casa às infinitas repetições do mesmo filme, leem para eles a mesma história por sucessivas noites, portanto, se eles gostarem do produto tanto melhor, aumenta o leque do consumo. Claro que o filme não é feito para os adultos, mas certas piadas, sim, como que reconhecendo que eles estão ali, ao lado das crianças, e que, de certa forma, alguém pensou neles. Hoje o sucesso de um filme também é medido pela capacidade de encantar às duas ou três gerações que o assistem.

Fantasia com humor

Os contos de fadas tradicionais raramente trazem humor, e, quando isso acontece, trata-se de um humor grosseiro e repetitivo, focalizando em geral a tolice, a incapacidade de aprender e raramente avançam desse ponto. Por exemplo, retratam uma personagem muito burra e sua história consiste em insistir em todos seus erros, enquanto os demais a ridicularizam ou se aproveitam disso. Aliás, muitos autores nem os classificam como contos de fadas, geralmente tais histórias são apenas incorporadas às coleções de contos.

O fato é que o humor veio para ficar nas histórias infantis contemporâneas. São raras as que dispensam esse tom, mesmo quando o tema central é dramático. Vejamos, por exemplo, *O Rei Leão* (Disney, 1994): a trama gira em torno do assassinato do pai do herói, do exílio forçado do leãozinho após ter sido instigado a acreditar na falsa acusação de que essa morte do pai seria culpa sua, do retorno e reconquista da posição de herdeiro após a necessária vingança. Difícil pensar isso em outra categoria que não o drama, mas esse desenho animado é todo costurado com passagens humorísticas, o que o torna mais leve. Para fazer a comparação com histórias infantis tradicionais, podemos tomar como contraexemplo os contos de Andersen, escritos no século XIX. Em, por exemplo, *A Pequena Sereia* temos o sofrimento da personagem estampado da primeira à última linha, sem chance para respirar. Como era de se esperar, a versão atual para a mesma história (Disney, 1989) é um musical povoado de animaizinhos engraçados.

As brincadeiras infantis são um ato, muito sério, de criação; o fato de que elas brinquem não parece habilitá-las naturalmente para o humor. A não ser que possamos pensar o humor como uma modalidade que deve ser levada a sério. Quando brincamos com elas, é normal ficarem irritadas e magoadas com aqueles que executam mal seu papel de mãe, professora, ladrão, policial, princesa, super-herói ou monstro, sem a necessária gravidade, sem entrega dramática.

No trabalho clínico com crianças, é preciso ter um empenho de ator para que uma brincadeira evolua, se desenvolva de forma a encenar ricamente os impasses do pequeno paciente. Os profissionais sabem que não podem estar distraídos ou pouco comprometidos com sua tarefa de manipular um boneco, fazer sua voz, ou "ser" uma personagem. É preciso estar genuinamente entrosado na trama para que uma criança reconheça e acredite que a estamos escutando, que sabemos que ali se dramatizam coisas importantes. Não é muito diferente quando os pequenos brincam entre si: se algum deles "sai" do faz de conta ou assume uma postura jocosa ou, ainda, sarcástica em relação aos outros será expulso ou contribuirá para que aquela brincadeira termine.

Maria Rita Kehl observa que o humor infantil precisa ser pensado a partir de uma base de gravidade, de credulidade que é própria e necessária às crianças. Elas precisam acreditar no poder e na sabedoria dos seus adultos, por serem frágeis e amorosamente vinculadas a eles, é neles que irão colher elementos para compor sua identidade. Negar-lhes algum valor em um primeiro momento seria como furar a própria canoa antes de aprender a nadar. Questioná-los e até considerá-los engraçados já significa assumir certa distância, prescindir dos pais nem que seja um pouco.[13] Por isso, observamos nos desenhos animados, filmes, livros e quadrinhos dirigidos às crianças muito pequenas um humor muito mais sutil: pode até descrever uma situação atrapalhada, mas não assumirá aquele explícito tom de crítica que é hoje onipresente nas obras dirigidas às crianças maiores.

Em suma, a admiração idílica pelos pais existe, mas dura muito pouco na vida das crianças contemporâneas. O humor é um dos modos de estabelecer essa distância, pois não somente pode-se ver os pais e o mundo adulto desde um prisma do ridículo, como, ao provocar o riso, encontramos alguma cumplicidade com quem também está rindo.

Ser pequeno é diretamente proporcional ao tanto de grandes que os outros são, pois não há medida sem parâmetro. É só com base nos já crescidos, assim como no mundo cheio de objetos grandes, altos e difíceis de manusear, que as crianças sentem-se anãs e constatam quanto ainda estão longe do que se tornarão no futuro. No princípio, a encarnação da perfeição são os pais ou seus substitutos. Rir deles, ou de qualquer outro adulto que esteja se fazendo de palhaço, voluntária ou involuntariamente, é como descascar, arranhar esse ideal.

A cultura infantil contemporânea tem proliferado em personagens adultos, em geral os pais dos protagonistas, que são no mínimo atrapalhados, para não dizer mais, pois costumam parecer doidos, egoístas, lerdos e frequentemente comportam-se de modo mais infantil que os filhos.[14] Compartilhar isso com outras crianças é estabelecer um mundo com outros parâmetros, onde elas sentem-se um pouco mais autônomas, independentes. Apoiando-se umas nas outras, fantasiam prescindir da tutela de quem cuida delas, mas também as oprime. É óbvio que nestas fantasias as crianças são capazes de resolver todo tipo de problema, mostrando a coragem, a inteligência e o bom senso que falta aos seus desnorteados pais.

Quando se brinca, costuma-se inverter a ordem real das coisas, estando a criança na posição mais valorizada, quer seja no papel de um super-herói, de uma princesa importante, de um mago poderoso, ou mesmo da mãe, pai ou professora. É ela quem manda nos outros, decide e sabe o que é certo. Nessas obras de cultura infantil, através da representação cômica dos adultos, obtém-se o mesmo efeito da brincadeira: dramatizar ativamente aquilo que se sofre passivamente e vingar-se da opressão que é intrínseca à tarefa de educação das crianças. Os pais mandam porque precisam proteger e ensinar e, mesmo que o façam com algum espírito democrático, igual precisam se impor. À criança cabe depender e obedecer, por mais que demonstre sua rebeldia sempre que possível. O humor hoje está no coração dessa negociação, é um dos pontos de escape da tensão própria de ser pais e filhos.

As diferenças hierárquicas entre as gerações têm diminuído, nesse sentido pais e filhos vivem mais próximos, mais colados. A autoridade patriarcal já não apavora ninguém, a mãe e o pai já não batem e castigam como outrora, o vínculo encontra-se minimizado no aspecto

da autoridade, que será maior quanto mais distante for seu executor. Por outro lado, os laços familiares encontram-se maximizados em termos emocionais: as famílias são mais amorosas e comunicativas; os filhos, poucos, são muito valorizados e a tarefa de ocupar-se deles é considerada socialmente muito importante.

Já não há quem ignore que o pouco tempo que pais e filhos têm para passar juntos nessa vida agitada deve ter qualidade, e cada família faz o que pode para isso. Alguns o fazem por meio de programas conjuntos, outros tentam conversar nos momentos de locomoção ou antes de dormir, existem pais que até brincam. Além disso, as crianças são escutadas como nunca antes ocorreu, suas opiniões e questões são valorizadas e fala-se com elas. É possível que o acréscimo de humor para as crianças faça parte das consequências desse aplainamento entre as gerações.

Agora que pais e filhos estão mais próximos, alguns quase indiferenciados, poderíamos dizer que o olhar crítico e bem-humorado propicia uma distância, areja o vínculo. Além disso, as crianças precisam confiar mais em si mesmas, amadurecer suas percepções mais cedo, já que seus adultos colocam-se muitas vezes em um mesmo nível que elas. Por isso o humor, que é algo mais maduro, está tão presente entre gente que ainda é pequena.

Fazendo um paralelo, podemos dizer que quanto mais despótico é um regime, mais o humor vai ser censurado, vai ter que sobreviver nas frestas, já quanto mais democrático, mais ele é solto e liberado. Ao humor cabe a missão de ridicularizar o autoritarismo, que se baseia na anulação de um pensamento pelo outro.[15] Fazer graça é sempre uma forma de criticar, de questionar, mostrar o outro lado, nele está uma contradição com o pensamento único de qualquer forma de totalitarismo. Por sorte, no ocidente já é possível rir de quase tudo e esses afrouxamentos do poder na família certamente contribuíram para essa disseminação do riso, da graça. O humor na infância é consequência direta dessa liberdade que se instaurou no seio das famílias pequenas, afetivas, pouco hierarquizadas, cheias de conversas e questionamentos que hoje constituímos.

Como nos ensinou Freud, o chiste é uma das formações do inconsciente, está ligado à possibilidade de lidar com o recalcado. Logo, quanto mais humor houver, mais acesso teremos a um discurso pleno. Por exemplo, o pai de família, representante tradicional da autoridade, hoje é o palhaço principal de várias séries, ao estilo de *Simpsons*, em um trajeto, inaugurado há várias décadas, pelo pré-histórico pai trapalhão Fred Flinstone.[16] Embora se fale da derrocada do poder patriarcal, tanta necessidade de fazer graça com ele remete à força remanescente da figura paterna, ou, pelo menos, faz parte de uma tentativa coletiva de estabelecer seu lugar.

Aquele que está compartilhando seu bom humor acaba desvelando-se, abrindo seu pensamento. Mesmo que involuntariamente, ele também se expõe ao ridículo, pois brincamos sobre aquilo que é mais sério para nós. Por exemplo, se alguém vai insistir em piadas racistas é inseguro de seu lugar social; se forem os cornudos suas vítimas preferenciais, a fidelidade lhe aparece como problema; se as mulheres protagonizam as investidas, há algo nelas que o perturba. A necessidade de bater na figura do pai, de transformá-lo em um imbecil, pode ser índice de sua incontornável presença, trata-se provavelmente do sinal de

uma pluralidade de questões ainda pendentes, e certamente contraditórias, em um leque que vai da nostalgia das certezas que ele portava, a um rancor pelo despotismo antes exercido.[17]

A cumplicidade que a piada pede remete necessariamente aos pontos fracos compartilhados, pois o efeito humorístico jamais ocorre em uma só cabeça, são necessárias duas para fazer uma piada. Aquilo do que se ri está na parte que não é contada, há uma suspensão na narrativa, que precisa ocorrer na hora certa, a pontuação é fundamental. O efeito do chiste acontece em um intervalo de continuidade entre o pensamento do narrador e o do ouvinte, o primeiro inicia o raciocínio, que subentende uma conclusão não enunciada, a qual se precipita no segundo.

Se entre as crianças contemporâneas parece haver uma consciência de que, vistos mais de perto, os pais parecem menos poderosos e assustadores, podemos pensar que esse humor infantil denuncia um problema e uma solução. Elas sentem-se ao mesmo tempo inseguras e livres graças à desmistificação destas figuras outrora opressivas e apoiam-se em um sentimento comum: uma fantasia de poder e autonomia, em uma responsabilidade compartilhada com os pais de fazer a família funcionar. A liberdade também tem seu preço.[18]

Há uma piada, na qual um hóspede acha estranho o baixo preço pedido por um hotel para a ocupação do quarto: no momento de sua entrada, porém, lhe é esclarecido que ele precisará "fazer sua cama". "Sem problemas", pensa ele, "quem se importaria em ajeitar os lençóis pagando tão pouco pelo pernoite?" Porém, ao chegar ao quarto ele encontra madeira, serrote e pregos...

As nossas crianças são mais ou menos como esse hóspede, elas não terão que pagar o alto preço da submissão ao totalitarismo dos adultos, porém precisam ajudar a construir os lugares de cada um em sua família. Para tanto, o humor é um instrumento que ajuda a denunciar os momentos em que as figuras parentais parecem aquém do seu papel, ou quando a autoridade e superioridade dos pais necessita se impor e é confrontada com a irreverência de seus anárquicos súditos. Em uma família hoje o "governo" terá que suportar os eternos plebiscitos de seus cidadãos, que tudo questionam, duvidam, e que, principalmente, sempre se queixam. O humor das crianças é um de seus recursos "políticos" mais interessantes, aliados a uma discussão constante das razões de tudo, uma cachoeira de porquês e, em muitos casos, um comportamento anarquista que convoca necessárias intervenções coercitivas.

Portanto, temos no humor aspectos fundamentais para a vida dos homens criados sob o ideal da democracia. Entre os valores agora prioritários, em primeiro lugar está a sinceridade que, em meio a tantas incertezas, sugere uma entrega verdadeira. Aquele que brinca, principalmente a respeito de si mesmo, não está querendo bancar o que não é, reconhece seus erros e fraquezas. Nele seria possível confiar e mais facilmente lhe daremos o coração, o emprego, o voto. Em segundo lugar, está a importância da ligação afetiva genuína ao outro. Compartilhar uma brincadeira é permitir que algo flua entre os participantes, sem certeza dos limites entre um e outro.

Quando não houver hierarquias rigidamente estabelecidas, nem ritos a serem cumpridos, nem mestres ou chefes inquestionáveis, em quem poderemos confiar para guiar nossos

passos? Em quem acreditar? A quem amar? Escolheremos os que parecerem mais sinceros.

Por isso, além do humor, nossa sociedade tem valorizado muito o gênero "reality": diários, depoimentos, documentários que, aliás, não precisam ser verdadeiros, mas é bom que pareçam sê-lo. Confiaremos mais em alguém que esteja relatando o que sentiu sobre o que realmente lhe aconteceu. Tudo isso se constitui, a nosso ver, menos no exercício da verdade, onde se revelem sinceridades e transparências genuínas, e mais em uma renovada experiência de "realismo literário". O cultivo dos valores conquistados na trajetória individual, no reino privado, pessoal, surge como alternativa ao declínio, no ocidente, dos delírios coletivos, quer sejam ditatoriais ou religiosos, das utopias políticas. A consequência do esvaziamento do investimento na coletividade é uma hipertrofia da individualidade, sua expressão ética e estética é a valorização dos processos íntimos, do humor e da sinceridade, da autenticidade. São agora esses os pré-requisitos básicos do modo de ser e de se expressar.

Contos de fadas intimistas

Outra diferença essencial dos contos de fadas contemporâneos é a relevância de um tipo diferente de aventura: a jornada interior, requerida pela profundidade da personagem. Em um conto tradicional, alguém se torna príncipe ou princesa após vencer provas de coragem, persistência e autocontrole. Neste tipo de história clássica, o desafio pode ser lançado em nome de um amor ou da necessidade de provar seu valor, ou ainda sua legitimidade, frente a um questionamento por parte dos mais velhos, mais poderosos ou socialmente melhor posicionados. Só então as deficiências e feiuras do herói serão deixadas para trás e um belo príncipe brotará de dentro de um corpo frágil. A criatura que antes era, ou parecia, imperfeita, se tornará bela e boa.

A representação disso é uma jornada na qual o crescimento fica demarcado pelas conquistas efetivamente ocorridas. Um ogro ou uma bruxa terão que ser derrotados, um feitiço será desfeito, um objeto mágico encontrado, enfim, sempre há uma prova concreta da vitória do herói.[19] Ora, nas histórias modernas o equilíbrio entre jornada interior e exterior é menos marcado, existem outras formas de mostrar o crescimento de uma personagem que não com uma conquista prática. Inclusive uma derrota, ou uma perda, podem até servir, se o sujeito em questão der provas de ter alguma capacidade de elaborar sua experiência, se reconheceu – e aprendeu – com seus erros.

Não há melhor exemplo do que o incorrigível Pinóquio para demonstrar quantos descaminhos do herói o conto de fadas moderno está disposto a aceitar. O boneco só deixa de errar no finalzinho, quando já destruiu quase tudo o que ele amava, e é basicamente a capacidade de admitir erros aquilo que constitui sua vitória. Porém, frente a tantas promessas vãs de regeneração que o boneco de madeira fez ao longo da história, ficamos com a suspeita de que se Collodi não tivesse colocado um ponto final, a vida adulta da personagem talvez enveredasse para caminhos de culpa, crimes e castigos, bem ao estilo de Dostoiévski.

A superação do herói antes dependia de uma aventura concreta, enquanto a desvalia provinha dos outros que o menosprezavam, ou desconheciam suas qualidades. Estas

mudaram de lugar: agora dependem mais de uma apreciação interna do que externa, a valorização de si passa também a ser uma premissa para que os outros o vejam com bons olhos. Para tanto, a imagem de si assume uma função importante, a qual se diferencia da imagem visível, ser e parecer se separam.

Nas histórias tradicionais, a beleza ou a bondade são intrínsecas à personagem, apenas muitas vezes estão ocultas sob um disfarce de sujeira, andrajos ou silêncio. Há casos em que o herói tem defeitos, como no caso da Fera, que em algumas versões inclui um príncipe punido por não saber amar; nessas situações, o castigo vem sob a forma de um feitiço que produz uma feiura passageira, e deverá ser revertido. A transformação da Fera em um monstro sensível, domado, é o desafio de Bela, a verdadeira heroína da história. Quanto a ele, passará por tantas transformações externas quantas mudanças de caráter houver, pois se conseguir fazer-se merecedor do amor da linda e virtuosa jovem, poderá novamente parecer o belo príncipe que foi. Como vemos, não é um processo interno, há uma mágica a ser desfeita, um castigo a penar, a característica de cada personagem sempre corresponde a uma imagem fixa, que não evolui, transmuta-se.

Referimo-nos aqui insistentemente ao clássico conto *A Bela e a Fera* por ser uma associação óbvia com a história de transformações físicas motivadas pelo amor que aparecem em *Shrek*. O ogro dos filmes não deixa de ser um tipo de Fera, mas ele só se torna belo por dentro, enquanto por fora segue o mesmo. Já Fiona, sua amada, no decorrer da história fica mais feia por fora e, por isso, mais amada. Essa história brinca justamente com as certezas dos contos de fadas tradicionais, nos quais tudo é o que parece, pode até estar escondido, mas nada muda na essência.

Conquistar um valor frente aos olhos dos outros, para ser amado e respeitado, depende de acertar contas internas com os próprios ideais e permitir-se crescer e aparecer, essa é a nova jornada do herói. Shrek é gordo e verde, é um ogro, sua amada Fiona também, ambos a princípio não se aceitam como tal, ele acredita que está fadado à solidão, enquanto ela almeja o fim da maldição que a condena a parecer-se com uma ogra à noite, ambos sofrem por ser o que são, mas o amor fará maravilhas.

Nos contos de fadas tradicionais os ogros costumam ser antropófagos, com franca preferência pela carne infantil. Aqui, essa condição só existe como estigma, o filme brinca muito com isso, pois, apesar de forte e bruto, Shrek é um grande coração e só se utiliza do medo que infunde para tentar viver em paz.

Concluindo

Os contos de fadas sempre se mostraram extremamente versáteis. Para chegar ao modo como os conhecemos, sofreram várias mudanças. Primeiro, mudaram de registro: embora seguissem sendo oralmente transmitidos, ganharam também uma forma escrita. Paralelamente, saíram do campo e chegaram à cidade, deixando para trás certa rudeza. Quando receberam o aceite da corte, afastando-se da sua origem camponesa e rural, uma segunda limpeza e um refinamento emprestaram-lhe mais polimento. Uma vez legados para as crianças, deixando seu público adulto original para trás, várias adaptações foram feitas

para tornarem-se condizentes com o mundo dos pequenos. Quando chegaram ao século XX, um século de mais perspicácia psicológica e maior investimento na sensibilidade, certos contos de temática demasiadamente explícita em sexualidade e agressividade já haviam ficado pelo caminho.

Pois bem, em vez de procurarmos uma essência dos contos de fada, das suas supostas propriedades intrínsecas, podemos dizer que eles se adaptam aos novos públicos e aos novos tempos. E também que sua última metamorfose terá sido o acréscimo de certos elementos do romance, criando um conto de fadas intimista, onde as personagens são complexas, e a jornada de crescimento está tanto nas conquistas efetivas quanto no desenvolvimento do controle de si, no crescimento subjetivo.

O ajudante mágico continua existindo; agora, é uma mistura de amigo e terapeuta, como o burrinho que várias vezes com suas palavras tira Shrek do aperto. Porém restam-lhe encantamentos, pois, com sua mulher-dragoa aparecendo subitamente, traz os meios para salvar o herói. Tendo vida interior, é normal que ele vá ser menos mágico e mais ao modo do Grilo Falante, parecido com uma voz interior, uma consciência moral.

Os heróis clássicos dos contos de fadas são crianças, ou jovens, raramente adultos. Shrek já não é uma criança quando inicia sua jornada, ele se parece até com um velho solteirão ranzinza. Porém seu desafio é o mesmo de um adolescente de hoje, sair do seu isolamento, nem sempre desejado, mas sempre vendido como opção, e iniciar um movimento em direção ao amor e ao sexo. Seu estado de solteiro o coloca como "não adulto", portanto pronto para a identificação com os pequenos. Ora, os desafios do crescimento são maiores no nosso tempo. Ganhamos mais fases: nos contos de fadas, e em tempos não muito remotos, casar representava a economia de todo o percurso de sair de casa e crescer, hoje é apenas um entre tantos desafios. Desse modo, temáticas adolescentes e de jovens adultos invadem o território mágico dos contos de fadas. É bom lembrar que a adolescência é, para a criança, sua próxima estação, e ela observa cuidadosamente onde vai desembarcar.

Os contos de fadas mudaram porque nós mudamos, eles nos acompanham há séculos, trocam de roupa a cada nova geração, e não parecem dar sinais de cansaço.

Notas

1 Trata-se do clássico *A Psicanálise dos Contos de Fadas,* de Bruno Bettelheim (lançado no Brasil pela Paz e Terra, escrito em 1977), obra na qual nos inspiramos para realizar o livro *Fadas no Divã: psicanálise nas histórias infantis* (Artmed, 2005).

2 BARRIE, James Mathew. *Peter Pan e Wendy*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1999, p. 159.

3 No texto de 1908, *Escritores Criativos e Devaneios*, Sigmund Freud observa que, como a criança, o escritor cria um mundo de fantasias que leva muito a sério, dali provém sua arte. Trinta anos depois, em um ensaio sobre os contos de fadas, J. R. Tolkien, retomando Coleridge, observa que eles pressupõem que "a magia seja levada a sério, nem motivo de sátira, ou risos, nem justificação". Tolkien usa a expressão "suspensão voluntária da descrença" ou "crença literária" (*literary belief*) que torna a magia uma premissa inquestionável, em *Tree and Leaf,* ensaio de 1938 que faz parte da coletânea *The Tolkien Reader*. New York: Ballantine Books. Esta questão encontra-se mais aprofundada no Capítulo X.

4 SUTCLIFF, Rosemary. *O Rei Arthur e os Cavaleiros da Távola Redonda – Vol. 1. A Espada Excalibur*. São Paulo: Antroposófica, 1986.

5 Em 2007 os Estúdios Disney realizaram uma comédia romântica, uma história de princesa que visa explorar esse filão,

inaugurado por *Shrek*, de paródias dos contos de fadas. Trata-se de *Encantada*, na qual toda a comicidade centra-se na crítica à ingenuidade do apaixonamento dos príncipes da tradição. Eles se amavam sem conhecimento prévio e ignoravam que, depois do "felizes para sempre", o casal ainda teria que vencer muitos desafios, a fim de que o "para sempre" realmente durasse.

6 Talvez os fenômenos da anorexia e da bulimia nos ensinem, no limite de sua patologia, o que pode representar um olhar. Nessas doenças, a visão do próprio corpo fica completamente alterada, muitas vezes uma jovem esquelética segue sentido-se obesa; apesar das evidências, ela não enxerga a realidade, possui uma representação da sua imagem corporal mais forte do que a do espelho, e também do que a palavra de qualquer um em volta. Isso não vale só para elas, é apenas um caso extremo, todos nós temos, em algum grau, uma alteração da imagem corporal ou pelo menos uma dependência do olhar externo para nos sentirmos bem. Sentir-se bonito ou feio é menos o resultado de uma apreciação concreta de estar entre os padrões de beleza, e mais o estar em paz com o olhar que supomos que recebemos de fora. É esse olhar que a fada madrinha nos dá, eco da formatação que recebemos dos dias em que fomos especiais para nossa mãe.

7 Essa personagem tornou-se conhecida no conto de fadas chamado *Rumpelstiltskin*, dos irmãos Grimm. Trata-se de uma criatura mágica, mais próxima dos duendes domésticos, que oferece seus serviços para ajudar uma futura princesa a sair de uma encrenca. Em troca, ele exige que ela lhe entregue seu primeiro filho. Porém, ela é mais esperta que ele e o passa para trás, preservando a criança. Na história de Shrek, o personagem de mesmo nome é um espertalhão, provavelmente foi usado em função de oferecer seus serviços mágicos em troca de algo valioso. Diferente da personagem clássica, neste caso a intenção é trapacear e o ogro é menos esperto do que a moça.

8 Para entender o contraponto com as novas histórias para crianças, acreditamos que as distinções entre os conceitos de "conto maravilhoso" e de "conto de fadas" são, nesse momento, irrelevantes. Aqui os usamos como sinônimo de contos que as crianças herdaram da tradição e escutam há várias gerações ao pé da cama.

9 Para um passeio mais completo entre a variedade de países das maravilhas existentes, recomendamos a leitura do *Dicionário de Lugares Imaginários*, escrito por Alberto MANGUEL e Gianni GUADALUPI, Companhia das Letras, 2003. Nesse livro, o verbete *Fantasia* ilustra essa geografia imaginária: "Uma terra sem fronteiras. Não é possível dar uma descrição geográfica precisa dessa região, nem é possível traçar seu mapa. A localização geográfica de seus países, rios, mares e montanhas – e até mesmo as direções em sua bússola – mudam constantemente" (p. 161).

10 Vladimir Propp foi um acadêmico russo que revolucionou o entendimento dos contos de fadas. Decompondo os contos até seus menores fragmentos, mostrou como eles são sempre arranjos a partir das mesmas formas elementares.

11 Em *A Ascensão do Romance* (Companhia das Letras, 1996), Ian WATT descreve – ao falar de *Ulisses*, de Joyce, e sua personagem Bloom – essa ênfase nos processos interiores, em contraposição às aventuras factuais: "Bloom nada tem de heróico ou de notável; à primeira vista é difícil entender por que alguém quereria escrever sobre ele; e na verdade há uma única razão possível, a mesma que justifica a existência do romance em geral: apesar de tudo o que tínhamos a dizer contra Bloom, sua vida interior, se podemos julgar, é infinitamente mais diversificada, interessante e consciente de si mesma e de suas relações pessoais que a de seu protótipo homérico" (p. 180).

12 "O gato saiu da moita, vindo com toda sem-cerimônia sentar-se no colo dela. Narizinho alisou-lhe o pelo e indagou: – Como é que anda por aqui, Félix? Pensei que morasse nos Estados Unidos. – Ando viajando – respondeu ele. Estou correndo o mundo para fazer um estudo sobre ratos. Quero saber qual o país de ratos mais gostosos." LOBATO, Monteiro. *Reinações de Narizinho*. Editora Brasiliense, 1965, p.123.

13 "A crença nos ensinamentos dos pais resulta da operação de identificação aos ideais que eles representam. Por outro lado, o humor, a malícia, a ironia exigem um distanciamento da criança quanto à verdade absoluta da palavra paterna, esta que leva o selo do amor. É preciso degradar um pouco os ideais para conviver com eles, assim como é preciso rebaixar um pouco a autoridade dos pais para poder emergir como sujeito desejante." In: *Seria trágico... se não fosse cômico: humor e psicanálise.* Abrão SLAVUTZKY e Daniel KUPERMAN (org.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. Capítulo: *Humor na Infância*, de Maria Rita Kehl, p. 68.

14 Ver *Os Padrinhos Mágicos*, ou *O Laboratório de Dexter*, ou, ainda, *Jimmy Neutron*, entre tantos outros. Aprofundamos essa questão no Capítulo IV.

15 Em seu livro *Os Chistes e sua relação com o Inconsciente*, Sigmund Freud ressalta o poder subversivo do chiste, em sua capacidade de veicular uma crítica e através do riso obter a concordância daquele que escuta: "Já que somos obrigados a renunciar à expressão da hostilidade pela ação [...] desenvolvemos, como no caso da agressividade sexual, uma nova técnica de invectiva que objetiva o aliciamento dessa terceira pessoa contra nosso inimigo. Tornando nosso inimigo pequeno, inferior, desprezível ou cômico, conseguimos, por linhas transversas, o papel de vencê-lo, fato que a terceira pessoa, que não despendeu nenhum esforço, testemunha por seu riso". FREUD, op. Cit., v.VIII, p. 123.

16 *Os Flinstones* é um desenho animado criado por Hanna & Barbera entre 1960 e 1966. A fórmula bem-sucedida da trama, enfocando uma família cujo pai era um bobalhão muito amoroso, a esposa é mais centrada e os filhos tendem a ser espertos, repetiu-se à exaustão, mas somente foi encontrar um substituto à sua altura em 1989, quando surgiram *Os Simpsons*, de autoria de Matt Groening.

17 Trabalhamos as ambivalências em relação ao pai contemporâneo mais detidamente nos Capítulos IV e VI.

18 "O humor é possível, na infância, quando a criança vê cair um pouco da onipotência paterna e da onisciência que atribui ao pai. Esta passagem não se dá sem sofrimento: a castração paterna é vivida como desamparo." *In*: Abrão SLAVUTZKY e Daniel KUPERMAN (Org.). Op. cit. p. 72.

19 Esse tipo de narrativa, com personagens simples, delineados com critérios francamente maniqueístas, roteiros construídos a partir de jornadas, tarefas, lutas, aquisição de poderes e adereços mágicos e conquistas, encontrou larga margem de sobrevivência nos *games*.

CAPÍTULO 8

Ficções sobre a adolescência

O Rei Leão_O Apanhador no Campo de Centeio_filmes de terror com adolescentes

Idealização da adolescência_Adolescência como moratória da vida_Prorrogação do final da adolescência_Morte simbólica dos pais do adolescente_Importância dos pares na juventude_Latência_Sepultamento do Complexo de Édipo_Sofrimentos psíquicos na adolescência_Resistências à adolescência_Questões sobre a escuta do adolescente_Depressão na adolescência_Fantasia de corpo despedaçado_Transtornos da imagem corporal_Hipóteses sobre a violência virtual

A adolescência é um sonho para os que estão de fora, já para os que estão dentro, sabe ser também um pesadelo. É época de longos tédios, nos quais se passa mais sonhando do que fazendo qualquer coisa, porém os adultos imaginam os adolescentes sempre envolvidos em práticas sexuais e transgressivas. Jovens criam confusões, é fato, colocam-se em risco com mais frequência do que adultos, mas em geral são arrebatos passageiros, inseridos no contexto de uma existência pacata, de muitas esperas e vazios. Como viver feito gente grande é muito trabalhoso, depositamos um tanto de nossas fantasias em um passado idealizado, constituído por uma infância de brincadeiras seguida de uma adolescência de aventuras.

As crianças, que têm tudo pela frente, também necessitam de fantasias nas quais se apoiarem. Para os que estão crescendo é um consolo frente aos temores referentes ao futuro próximo imaginar a adolescência enquanto um tempo de autonomia, porém sem o peso que elas percebem na vida dos adultos. Recentemente a ficção infantil povoou-se de personagens que vivem um período adolescente, como o desenho animado *O Rei Leão* que examinaremos em seguida. Para as crianças é muito agradável pensar que haverá um período em que não se estará mais à mercê dos adultos, no qual já se é grande, bonito e ainda não é preciso cuidar dos filhos, nem trabalhar, muito menos ficar velho: essa é a adolescência sonhada pelos pequenos.

Já os adultos precisam rejeitar o sofrimento e as vacilações que os adolescentes demonstram, quando prestamos atenção no que eles realmente fazem e dizem, pois a

realidade dos mais jovens não coincide com a fantasia dos mais velhos. Criar um adolescente mítico, que ora pareça um devasso, ora um príncipe, ora um super-herói, por vezes um vilão, é um persistente exercício de ficção dos adultos contemporâneos. Idealizar o passado é uma estratégia de defesa, visando resistir à realidade labiríntica que habitamos na vida adulta.

Quando deixamos de ser uma grande promessa e a vida é para valer, os caminhos parecem estar traçados embora sempre andemos meio perdidos. O jovem parece estar de fora dessa angústia, sua atitude crítica leva-nos a pensar que estaria enxergando o labirinto de cima, conheceria suas saídas. A verdade é que ele recém entrou, pouco sabe do mal-estar de seguir em frente ignorando o caminho sem nunca poder parar. Apesar disso, seu pensamento e modo de vida nos fascinam, pois o fato de que suas escolhas ainda não foram feitas faz-nos crer que ele está longe de arrependimentos, invejamos sua "sorte de principiante". Reza a superstição que sempre que aprendemos um jogo saímo-nos muito bem na primeira partida, como se a sorte sorrisse para os principiantes. O que na verdade acontece é que aquele que está ensinando distrai-se do próprio jogo. Assim ocorre também com os jovens, sua aparente leveza na vida provém dos restos da tutela adulta com que ainda contam.

Enquanto isso, na adolescência real, vive-se um turbilhão de emoções das quais os adultos não querem saber, preferem relacionar-se com seu protótipo imaginário de adolescência. Apesar de que a ficção é onde podemos encontrar o catálogo das fantasias mais comuns de uma determinada época, ela é pobre em apresentar histórias mais próximas dos dramas corriqueiros dessa época da vida, pouco se aproxima do adolescente como ele realmente é. A ficção é uma projeção onde conseguimos ver-nos de fora, identificando-nos inconscientemente com as personagens e elaborando involuntariamente nossos impasses; para tanto ela pode muito bem nutrir-se de conflitos reais, não somente de idealizações. Neste caso, a fruição estética, o prazer do leitor ou do público, provém de sentir-se menos só em sua complexidade.

Não podemos esquecer que as obras de ficção são escritas por adultos, os quais retratam sua compreensão tardia, cheia de retoques e desejos atuais do que seja a juventude, para eles finda. Apesar de todos esses filtros, um retrato fidedigno, delicado e ao mesmo tempo cruel dessa época pode ser obtido graças a um jovem de mais de meio século: Holden Caulfield, do já clássico *O apanhador em campo de centeio*.

Porém, nem só de sonhos e realidade é feita a adolescência: os filmes de terror para consumo principalmente de público jovem colocam uma dimensão de pesadelo associada a essa época da vida. Neles, grupos inteiros são exterminados por vilões vingativos e sádicos que os trucidam um a um, principalmente quando os jovens vivem seus melhores momentos de erotismo e aventuras.

Este ensaio realiza um percurso que se inicia com a adolescência idealizada pelas crianças, continua com a análise de um relato ficcional do que seria esse período pintado de forma mais realista e culmina com os filmes-pesadelos protagonizados por adolescentes. Analisaremos as diversas fantasias evocadas por essas obras, esperando que nos ensinem algo sobre o que somos e sentimos antes, durante e depois dos marcantes anos da juventude.

A adolescência como um sonho alheio_*O Rei Leão*

O que a criança sabe da adolescência que a espera? Esse período está nos planos de sua vida ou não passa de uma ponte sobre o abismo existente entre a infância e a idade adulta? Para responder a essa pergunta devemos observar o que as crianças falam, fazem, vestem e, no nosso caso, a ficção que consomem. A adolescência foi ganhando espaço na ficção à medida que foi se enraizando como conceito.

Sempre houve jovens, mas a maneira de encarar certo recorte de tempo da juventude como uma espécie de prolongada moratória da vida, caracterizado pela procrastinação da fase adulta, é novidade recente. Desenvolvemos caracteres sexuais secundários e a capacidade reprodutiva quando estamos no final do nosso crescimento. Nessa época, somos ainda pouco encorpados, mas compensamos essa falta com um *plus* de vitalidade e curiosidade. Só que isso não é adolescência, é fisiologia, que até pode ter suas etapas avançadas ou atrasadas conforme o meio, mas é um processo que se imporá inexoravelmente.[1]

A juventude é uma das idades do homem, quando atinge a maturidade sexual e ainda não apresenta nenhum sinal de desgaste físico. A adolescência é a interpretação social e psicológica desse período de viço e plenitude física, etapa que hoje ocupa um lugar social privilegiado. Especialmente na sociedade ocidental, o discurso de glorificação, paralelo ao de demonização da adolescência ainda não deu mostras de esmorecer.

Adolescência é tempo de um difícil equilíbrio entre as fantasias apaixonadas e as experiências reais, da exploração ambivalente da própria beleza, de oscilar entre a obsessão e a repulsa ao sexo, do medo do futuro, de achar-se potente e inválido ao mesmo tempo. Tudo isso faz parte da dimensão psicológica de uma época da vida inesquecível, que pode ser lembrada, porém não pode ser reproduzida, nem resgatada, embora muitos adultos tanto insistam. Ela é uma utopia etária, vendida como a melhor idade da vida. São incontáveis os esforços médicos e científicos dedicados à busca de produtos e soluções para eliminar as marcas do envelhecimento, pois parecer é ser. Mas quais seriam as vantagens de ser adolescente eternamente?

A novidade contemporânea associada à adolescência, cujas vivências separam-na das experiências juvenis de outros tempos, diz respeito à sua duração. Cada vez mais longa, a adolescência tem seu fim prorrogado na direta proporção do grau de cultura e da pujança econômica da família: quanto mais recursos tiverem, mais manterão seus filhos em uma interminável preparação para a vida, supondo que assim serão capazes de realizar qualquer sonho pendente de seus pais. Além disso observam-se casos em que essa prorrogação estende-se por décadas, transformando a adolescência em algo diferente que uma passagem, uma transição. Trata-se de indivíduos que padecem de uma procrastinação crônica da chegada à vida adulta, que resistem a sair dela tal como Peter Pan fazia em relação à infância, tornam-se uma caricatura decrépita da juventude.

Já na adolescência de verdade, a vivida a seu tempo, sofre-se um bocado e os arroubos ajudam a compensar a enxurrada de incertezas. Diferente da infância, da qual um abismo de

esquecimento nos separa, quando ela passa deixa memórias que ficam disponíveis para serem acessadas na vida posterior. Dela restam diários, fotos, músicas memorizadas, filmes inesquecíveis, amizades e amores que perduram, traumas que não esvaecem, inúmeras gafes, travessuras e riscos corridos. Como já temos alguma individualidade em construção, podemos editar as lembranças, classificar as imagens, construir uma biblioteca de memórias acessível a consultas posteriores. Isso difere das memórias da infância, devido a que nelas somos mais personagens do que autores. Destas, sobram apenas farrapos, a maioria deles de veracidade duvidosa. Nossas vivências da época infantil ficam guardadas em bibliotecas alheias, de pais, irmãos e avós, por isso necessitamos que nos contem histórias sobre a criança que fomos, que agora é para nós uma estranha.

A carga de expectativas e fantasias sobre a adolescência pesa sobre os ombros dos protagonistas, faz deles personagens do sonho alheio quando, mais do que nunca, precisam ser autores de sua biografia. Eles fazem o que podem para corresponder ao lugar social que lhes é reservado, muitas vezes apresentando condutas que conscientemente consideramos desagradáveis, mas que inconscientemente admiramos e até procuramos reproduzir, como a preguiça, a resistência à responsabilidade, a busca de prazeres imediatos e a promiscuidade sexual. É a fantasia que fazemos da adolescência como uma época de autonomia, plenitude sexual e responsabilidades reduzidas que faz a delícia dos adultos do final do século XX e entrada do XXI.[2]

Vendemos para nossas crianças essa idealização, é como se prometêssemos: “Meu filho, um dia toda essa adolescência será sua!” Como se trata de um ideal social, os pequenos logo percebem que convém assemelhar-se com isso, por isso as roupas que muitos usam são impróprias para brincar, mas adequadas para fazê-los parecer mais velhos, fantasiam-se de adolescentes.

Além de perceber os valores sociais vigentes e tentar adequar-se a eles, os pequenos possuem também uma antecipação do que os espera, brincam de crescer. Se outrora meninas brincavam de mamães e meninos de caçador ou guerreiro, agora elas se ocupam de ser desejáveis, como suas bonecas voluptuosas, e eles poderosos, como seus super-heróis. No futuro imediato, antes de ser adulto, que é considerado chato, trabalhoso e principalmente sem *glamour*, aos pequenos aguardam as batalhas do amor fora do abrigo da família, assim como as disputas de prestígio quando ainda não se tem nada, nem se provou coisa alguma para alguém.

Transformamos a adolescência em um lugar de congestionamento: as crianças querem atingi-la com brevidade, quem está nela não quer sair e quem já saiu olha para trás como se tivesse perdido o paraíso. As gerações se embaralham e se confundem na estação da adolescência. A memória de uma adolescência difícil, como é na maioria dos casos, não desgasta a miragem. O adulto culpa-se pelo fracasso de não ter experimentado mais do que deveria ter sido o ápice da sua existência.

Uma nova questão se imiscui em velhas histórias

Nos contos de fadas tradicionais, passa-se da infância direto para as grandes aventuras, quer seja o solitário enfrentamento de um ente maligno, ou a conquista de um amor, em cujo

caminho sempre há percalços. Não há notícias, nessas histórias clássicas, de um período antes do encontro com aquele que será seu verdadeiro amor. Via de regra, não existe um espaço vazio, dedicado ao treino, às fantasias, um tempo de liberdade vigiada, no qual algumas experiências acontecem, porém ainda não é para valer. Ou seja, não havia representação da adolescência. Hoje até os contos de fadas foram recebendo espaço para alusões a essa fase da vida, enquanto muitas ficções dirigidas ao público infantil surgiram para antecipar, acompanhar e elaborar essas vivências.

Só para lembrar, conforme o relato de Perrault, Branca de Neve tinha apenas sete anos quando a madrasta decretou que não havia lugar para duas mulheres naquele castelo e mandou matá-la. Dois séculos e meio depois, em 1937, Walt Disney colocou sua máquina de fazer sonhos a trabalhar no primeiro desenho animado longa metragem infantil. Sua *Branca de Neve e os Sete Anões*, igual às ancestrais seculares, passa uma temporada na floresta, mas o faz entre animaizinhos amigos e anões queridos, que mais parecem um tropa de filhos de brincadeira ou de irmãos menores, diferentes dos zelosos e severos guardiões da história clássica. Essa jovem parece passar do trabalho servil e sujo do castelo para um ambiente familiar cálido e livre de conflitos. Mas a transformação da história para novos padrões de desenvolvimento infantil ainda não era completa. Retratava-se um ambiente protegido, onde a menina aprendia a ser maternal antes de ser sexuada, apenas um intervalo lúdico antes de vestir os trajes de mulher.

Coube a outra ser a responsável pela franca transformação das princesas em adolescentes. Em *A Bela Adormecida*, de 1959, Disney introduziu várias novidades que transformaram a história. Além do incremento das cenas de ação, temos o surgimento da rebeldia adolescente da princesa Aurora, que torna difícil a tarefa de sua educação conduzida pelas três fadas na cabana da floresta. Nesse período, ela sai de casa para cantar, queixando-se do excesso de controle por parte de suas tutoras, e conhece um jovem a quem faz juras de amor. Eles vivem esse período de enamoramento como os adolescentes o fazem, sem compromissos, fora do contexto das tarefas reais e do casamento arranjado que os aguarda.

Quando chamado a ocupar-se de seu lugar formal, o jovem príncipe discute com seu pai, chama-o de ultrapassado, diz que os tempos mudaram, que já não é momento de casamentos arranjados pelos pais, e parte em busca de seu verdadeiro amor. Claro, o final feliz, inclusive para os pais, está dado porque eles se apaixonaram um pelo outro sem saber que eram prometidos entre si desde o nascimento. Mas a rebelião já se mostra, *habemus* príncipes adolescentes.

O leãozinho shakesperiano

O desenho animado de longa metragem *O Rei Leão*, de 1994, é um dos primeiros do gênero a colocar ênfase justamente nesse período de transição. Mais uma vez os Estúdios Disney estão à frente. Seu produtor, Don Hahn, estabeleceu como eixo temático "a responsabilidade. [...] É sobre deixar a infância e encarar as realidades do mundo". Esse filme marcou época pelo sucesso que fez, representou a maior bilheteria do estúdio até então, e podemos dizer que incorporou-se nas memórias afetivas de uma geração. Quem era

criança nos anos de 1990 e viu o filme, nunca se esqueceu do drama do leãozinho órfão. Muitas hipóteses foram aventadas para explicar esse sucesso, aliás, imprevisto. Dentro dos Estúdios Disney, não se acreditava que uma história inédita, estrelada por animais, pudesse angariar tanta empatia do público. A música é muito boa, as imagens são lindas, há grande ênfase no humor e personagens bem construídos, mas acreditamos que o verdadeiro acerto está no roteiro: uma excelente representação da adolescência para as crianças. *O Rei Leão* mostra a saída da infância, o exílio adolescente, e a chegada à vida adulta. Insistimos nesse aspecto, já que as histórias tradicionais economizam essa parte, pois as personagens passam quase sem escalas da infância à vida adulta.

Boa parte do filme transcorre em um período após a tragédia inicial: a morte do pai do leãozinho Simba e a usurpação de seu lugar, como sucessor do trono, por parte de seu tio assassino. Durante o tempo em que ele está transformando-se de filhote em jovem leão, dedica-se a viver um eterno presente, sem memórias nem expectativas, enfim uma moratória da vida, que tem sido uma definição já clássica da adolescência.

Erik Erikson descreve assim essa moratória: "eles precisam, sobretudo, de uma moratória para a integração dos elementos de identidade das fases precedentes da infância; só que agora, uma unidade mais vasta, indefinida em seus contornos e, no entanto, imediata em suas exigências, substitui o meio infantil: a sociedade".[3] Esse conceito foi retomado por Contardo Calligaris, nos seguintes termos: "ele se torna um adolescente quando, apesar de seu corpo e espírito estarem prontos para a competição, não é reconhecido como adulto. Apreende que, por volta de mais de 10 anos, ficará sob a tutela dos adultos, preparando-se para o sexo, o amor e o trabalho, sem produzir, ganhar ou amar; ou então, produzindo, ganhando e amando, só que marginalmente".[4]

A trama de fundo lembra a história de Hamlet.[5] Temos uma briga palaciana pela sucessão onde o leão Scar, irmão do rei Mufasa, monta uma armadilha para matar o soberano e usurpar o trono. O reino animal ia bem com Mufasa, um rei justo que mantém o "ciclo da vida" (que é um eufemismo à inevitável cadeia alimentar). Porém, isso sucumbe ao ficar sob o domínio despótico, irresponsável e ilegítimo de Scar, que queria o poder pelo poder, sem ter estatura política para manter o equilíbrio do reino.

No princípio, em um outro plano, temos Simba, o herdeiro ainda criança, retratado no seu processo de crescimento e aprendizado. Quando perde o pai, ele foge para fora das terras do reino até sua maioridade, e então volta para resgatar seu lugar. Assistimos também à mãe de Simba subjugada ao detestado cunhado, mas sem o entusiasmo da mãe do príncipe da Dinamarca.

Quando o pequeno Simba prepara-se para a sucessão do trono, revela-se nele a onipotência própria às crianças que se sabem amadas e idealizadas. Assim, "sua majestade o bebê leão"[6] é, tal como um filhote humano, um poço de promessas. Como Freud observou em seu célebre texto sobre o narcisismo, o filhote humano nasce inflado com as expectativas dos pais. Ao filho cabe arrancar da vida tudo o que eles desejaram para si, realizam-se no rebento, querem que ele nada sofra, tudo possa, e de nada seja privado. Mufasa, seu pai, é tão soberano que não parece precisar realizar-se através do filho, só que a cena de seu

“batizado” é uma das mais impressionantes da história do desenho animado, de fazer corar de inveja até uma princesa tão desejada como a Bela Adormecida.

O cerne da história acontece depois da morte de Mufasa. Simba não compreende essa perda, sente-se desamparado pela repentina aparição da dor e da injustiça em seu mundo e, como ocorreria com todo filho, julga-se culpado pelo acidente que vitimou o pai. Não é difícil compreender o porquê dessa culpa: em uma das canções do filme, na qual ele ainda era uma criança mimada e protegida, ele afirmava que mal podia esperar para ser rei, porém, isso implicava na desaparição do seu pai. Culpa-se, portanto em função de seus desejos inconscientes, os quais ocorrem em qualquer filhote humano, embora, de fato, tenha sido o tio Scar que causou o estouro da manada e depois ainda empurrou o irmão para dentro do desfiladeiro onde foi atropelado.

Após o crime, para livrar-se do sucessor natural do trono, que seria o príncipe Simba, Scar convence o sobrinho de sua culpa e sugere que será apontado por todos como causador do acidente. Na sequência aconselha-o a fugir, mas secretamente o condena à morte sob as garras de um bando de hienas que lança em seu encalço. Aqui a história se distancia da de Shakespeare, pois não há no leãozinho a vacilação do príncipe Hamlet, herói trágico e ambivalente, que continua rondando o trono maculado pela traição. Mais do que enlouquecer de culpa, como Hamlet, Simba funda com a morte do pai um novo período em sua vida, no qual está livre do fardo de sua posição social e já não é um filhote fofinho e brincalhão.

Bambi na África, morte e assassinato dos pais

Nos Estúdios Disney, durante o início de sua produção, o filme tinha o apelido interno de “Bambi na África”, considerando a passagem do filhote do mundo solar e florido da infância para o cenário sombrio da desgraça, do conhecimento da morte, da descoberta da solidão. A perda da mãe de Bambi (no desenho animado de 1942) foi uma cena traumática para a infância de muitos, inclusive daqueles que se tornaram os pais da primeira geração de crianças que assistiu ao Rei Leão. Ali estava representada toda a fragilidade da criança privada do ninho em face de um mundo perigoso e pouco amigável.

Bambi e Simba ficam sós, porém o cervo ainda tem a proteção severa de seu pai, exigindo-lhe que não banque o bebê chorão. Bambi é filho dos pais que lutaram e ganharam a segunda guerra, uma geração de heróis que teve oportunidade de mostrar seu valor. É uma história sobre a necessária saída do colo, do corpo e do hálito materno para tornar-se alguém.

O que faz de *Bambi* algo contemporâneo, ainda conhecido pelas crianças 70 anos depois, é a empatia que ele gera com o desamparo do órfão, ou seja, com o sentimento de orfandade que acompanha a necessidade de crescer. Freud lembrava que a fantasia mais importante da criança, e seu maior desejo, é crescer:

> Quando o adulto relembra sua infância, esta lhe parece como tendo sido uma época feliz, na qual se gozava o momento e se encarava o futuro sem nenhum desejo; é por essa razão que ele inveja as crianças. No entanto, se as próprias crianças nos pudessem contar a sua história nessa época, elas provavelmente o fariam de modo diferente. Parece que a infância não é bem esse idílio bem-aventurado que retrospectivamente distorcemos; ao contrário, as crianças durante toda a sua infância sentem-se fustigadas pelo desejo de crescer e de fazer o que

> fazem os grandes. Este desejo reflete-se em todas as brincadeiras. Sempre que as crianças sentem, no curso de suas explorações sexuais, que, nesse terreno tão misterioso e tão importante para elas, existe alguma coisa maravilhosa permitida aos adultos, mas que elas estão proibidas de conhecer e de fazer, sentem um desejo violento de ser capazes de fazê-lo e sonham-no sob a forma de voar, ou preparam este disfarce de seu desejo para ser usado mais tarde em seus sonhos de voar.[7]

Concordamos com ele, mas junto com a obra do mestre vienense se popularizou a história de Peter Pan, patrono de todos os que tememos e vacilamos crescer. Nessa trama, as crianças realizam o sonho de voar graças ao pó de fada, que espargido sobre elas permitiu que elas fossem até a Terra do Nunca como um bando de pássaros. J. M. Barrie, o autor, não se furta de lembrar-nos que o abandono da infância equivale a uma expulsão do paraíso, necessária, mas sempre dolorosa. Ambivalentes, continuamos querendo ser grandes e alçar voos de verdade (pois no mundo de Pan tudo é de "faz de conta"), porém, como Bambi, ao crescer, afastando-nos dos privilégios e garantias que julgávamos ter quando crianças, parecemos trêmulos e despreparados.

Sem o pai, Simba fica sem ninguém para orientá-lo e vive a solidão própria do fim da infância: a daqueles que, total ou parcialmente, precisam matar dentro de si a majestade do pai (ou dos pais) para crescer, pois adolescer significa afastar-se deles, perdê-los, superá-los e, por fim, tomar seu lugar. Essa perda não deixa de ter também a dimensão de um assassinato simbólico. Os pais reais, de carne e osso, evidentemente sobreviverão a essa operação, mas nunca mais serão os gigantes protetores e ameaçadores da infância.

O que a criança imagina que será no futuro, encantadora como uma mamãe, poderosa como um papai, o jovem realiza. Ele conquista amores, luta por prestígio, transita pelo mundo externo, embora esteja em "estágio probatório".

Anna Freud explica esse deslocamento da libido, da energia adolescente, outrora depositada na família, para o mundo externo da seguinte forma: os jovens desenvolvem fortes laços por substitutos dos pais, ou seja, líderes de idade intermediária entre os pais e o jovem que representam ideais; cultivam laços apaixonados com seus contemporâneos, sob forma de amizade, constituindo uma fuga do interior da família, um desejo apaixonado pela vida social. Conforme a autora,

> muitas novas vinculações podem ocupar o lugar das antigas fixações reprimidas nos objetos de amor da infância. Por vezes, o indivíduo dedica-se a outras pessoas da sua idade, em cujo caso a relação assume a forma de amizade fervorosa ou, realmente, de amor; outras vezes, a vinculação é com uma pessoa mais velha, que é investida do papel de líder e se apresenta, claramente, como um substituto para os abandonados objetos parentais. Enquanto durarem, essas relações de amor são apaixonadas e exclusivas; mas são de curta duração.[8]

Desencantados do reino dos pais, que se revelam fracos e impotentes frente às exigências, impasses e perigos do mundo, iniciamos uma viagem que visa transcendê-los, buscar caminhos novos. Como Simba, expulso das terras do pai pelas armações do tio e movido pela própria culpa, todos nós vivemos uma espécie de exílio. Cobiçamos estar escolhendo caminhos sem o peso da origem, confundimos separação com rompimento, assim se faz uma adolescência.

O jovem equilibra-se entre o lugar de autor e personagem da própria história.

Encarnando o sonho dos adultos, o adolescente acaba submetido a tramas insanas, que são de alguma forma potencialmente letais: se não lutar dentro de si com os sonhos e desejos dos pais e adultos que o subjugam, limitam e cobiçam, acabará sendo abduzido por eles, em um assassinato de sua originalidade. Não nos referimos a uma morte física, mas a uma anulação que acaba mantendo muitos jovens presos a um corpo em eterna evidência, a um presente contínuo, a uma infantilidade de pensamento que lhes embota a visão crítica, um de seus bens mais preciosos. Ian Watt observa a curiosa transformação do termo "original", que na idade média significava "o que existiu desde o início", no que para nós significa "não derivado, independente, de primeira mão".[9] Na cultura que consagrou o individualismo como estrutura social, cada um precisa fundar sua trajetória, reciclando o acervo das origens ao seu modo e produzindo uma versão ímpar de si mesmo, portanto "original". Os jovens vivem nesse paradoxo: exige-se que sejam revolucionários, que representem o novo, que não se atenham a dívidas com um acervo de cultura e costumes; mas os mesmos adultos que lhes sugerem que sejam livres os aprisionam em um desejo de confundir-se com eles, de sugar-lhes a existência a serviço de suas próprias fantasias.

Hakuna Matata

Pensar que a criança nada saberia das tarefas que a esperam na adolescência seria ignorar que a infância consiste em um trabalho psíquico de preparação para o futuro. Graças a que lhe é vedado o exercício efetivo da sexualidade, a criança pode brincar das diversas posições – feminina, masculina, ativa, passiva – sem o compromisso de ocupá-las; a infância tem na impossibilidade sexual sua salvaguarda. A sexualidade infantil está restrita à fantasia, aos desejos incestuosos não rea lizados, a um corpo que vive suas experiências prazerosas ligadas ainda à alimentação, excreção e hábitos de higiene, assim como norteadas pelas primitivas e bizarras hipóteses infantis sobre a origem dos bebês.

Ao contrário, na adolescência a potência sexual revela-se em sua magnitude, intumescendo corpos e almas. Após longa espera, a temporada de sexo é liberada, ou tolerada, quando não é incentivada. Claro, torna-se necessário constituir algumas defesas para suportar a situação de ser francamente sexuado dentro da casa dos pais. Haja coragem para tornar-se homem e mulher entre as quatro paredes de um quarto que ainda abriga bichinhos de pelúcia e carrinhos, no banheiro compartilhado da família, no pijama que expõe os restos da excitação noturna durante o café da manhã. A defesa necessária para controlar a sexualidade vulcânica, que ameaça soterrar a tranquilidade familiar e derrubar as barreiras do incesto, passa pelo afastamento físico, pelo o silêncio dos adolescentes, assim como pelo apagamento da figura dos pais.

Tão buscada quanto temida, a ausência dos pais dos adolescentes tem a equivalência simbólica de uma morte, pois aquele que se afasta, sente-se ao mesmo tempo aliviado, mas também culpado, como se fosse causador de algum tipo de morte. Porém, essa é a condição possível para o exercício da sexualidade daquele que ainda ocupa o lugar de objeto de desejo de seus pais, e vice-versa. A relação pais-filhos é imaginariamente incestuosa a longo prazo: esse amor proibido não envolve apenas fagulhas eróticas do contato profundo em que se vive; ele implica, acima de tudo, o valor fálico que um filho adquire para a mãe

no sentido de preenchê-la, como questão decorrente da feminilidade dela, enquanto o pai ama o filho por sua possibilidade de reconhecê-lo e identificar-se com ele, garantindo-lhe um lugar na ordem dos homens. Isso serve para filhos de ambos os sexos, com modulações particulares a cada caso. Os filhos, por sua vez, terão que lidar com os aspectos amorosos e eróticos envolvidos no processo de constituição e identificação. São essas tramas de afetos intrafamiliares que levaram Freud a associar alguns desejos infantis com a tragédia de Édipo, como uma metáfora literária.

De alguma forma, a criança sabe que sua infância morre com a perda do lugar dos pais enquanto investimentos afetivos centrais em sua vida. Crescer significa que ocorrerá o progressivo "assassinato" dos pais da infância, que permanecem vivos, mas destituídos de sua realeza. Essa perda da nobreza de seu cargo é resultante do crescente afastamento físico e psíquico do filho, da relação crítica daquele que agora olha "de fora". O adolescente fica de fato fora de casa e envolve-se com "sua gente" o máximo de tempo possível. Dessa forma, ele é agente ativo desse processo de crescimento, em nada passivo de seus efeitos, que é como o vemos quando colocamos a ênfase nas transformações fisiológicas. Essa condição de vê-lo como autor de seus caminhos é fundamental para compreender a criação desse território neutro, lugar de exílio, longe da família de origem.

A culpa pelo assassinato do poder dos pais é cultivada com zelo, ela é uma espécie de marca pessoal da separação. É como se o jovem pensasse – eu não os tenho mais, porque me livrei deles – o que é muito diferente de ficar órfão por ter sido deixado por eles ou por tê-los perdido para a morte. Aliás, a fantasia de assassinato cumpre a função de tornar ativo algo que se sofre passivamente, expediente que se aprendeu na infância ao brincar: pensar que está se livrando deles é melhor do que perceber que a experiência de vida do filho, assim como o aumento de seu tamanho e força física, acarretam na lenta diminuição do poder dos pais, que vão progressivamente, aparecendo em suas fragilidades e falhas. Vão assim morrendo os super-heróis da infância, dando lugar a seres humanos tão limitados e pequenos frente ao porte que tinham na infância do filho.

A história do leãozinho órfão toma novos rumos com a morte de Mufasa e a fantasia de assassinato, autenticada pela culpa de ter causado o acidente que vitimou o pai. Essa é a origem e condição do exílio autoimposto pelo filhote Simba, que se salva, mas entre os leões é dado como morto. O caminho é bem diferente do de Hamlet que permanece no palácio real, consumindo-se em dúvidas, culpas e ruminações neuróticas. O príncipe da Dinamarca não consegue vingar-se do tio assassino, pois se identifica de alguma forma com ele, naquilo que todo filho tem de parricida na fantasia, como analisa Freud:

> O que é, então, que o impede de cumprir a tarefa imposta pelo fantasma do pai? A resposta, mais uma vez, está na natureza peculiar da tarefa. Hamlet é capaz de fazer qualquer coisa – salvo vingar-se do homem que eliminou seu pai e tomou o lugar deste junto a sua mãe, o homem que lhe mostra os desejos recalcados de sua própria infância realizados. Desse modo, o ódio que deveria impeli-lo à vingança é nele substituído por autorrecriminações, por escrúpulos de consciência que o fazem lembrar que ele próprio, literalmente, não é melhor do que o pecador a quem deve punir. Aqui traduzi em termos conscientes o que se destinava a permanecer inconsciente na mente de Hamlet".[10]

Ao ser dado como morto junto com o pai, na medida em que foge das "terras do rei", que

seriam agora suas, Simba se libera de ficar habitando o coração desse conflito edípico, ou seja, a disputa com o pai pelo amor da mãe (e o contrário, no caso das meninas). Ele se interna na floresta onde fica amigo do javali Pumba e de Timão, um suricate. Ambos são inseparáveis, sobrevivem de comer insetos e Simba incorpora a alegre postura deles frente à vida. Para ele, como para qualquer criança, a ideia de que se tornará um belo jovem, desejável e grande como os pais longe de casa, em um terreno neutro, a céu aberto, longe da sombra que lhe fazem os desejos parentais, é tranquilizadora, e talvez seja a razão de um filme dirigido à infância enfocar a adolescência. A criança prevê esse tempo, que tem como condição essa morte do pai e o período de ostracismo no qual várias iniciações ocorrem, principalmente a assunção da identidade sexual e dos desejos que impulsionam seu exercício.

Este novo período da vida norteia-se pelo ensinamento da filosofia que guia essa dupla: eles são alegres, preguiçosos, gulosos e irreverentes. Não têm responsabilidades sobre nenhum grupo, parece que deles nada se espera, visam apenas sobreviver e se divertir. Seu pensamento lembra a personagem do urso Balu, do desenho *Mogli, o menino lobo (The jungle book)*, realizado em 1967, por Disney. Nessa história, uma adaptação bastante livre do clássico de Rudyard Kipling, o menino Mogli precisa ser conduzido para junto dos humanos, após ter crescido entre os lobos. Seus tutores nessa caminhada são Baguera, uma conscienciosa pantera negra, e Balu, um urso hedonista. Geração após geração, as crianças decoram a música cantada por este último, cujo texto em português é: "Eu uso o necessário, somente o necessário, o extraordinário é demais. Eu digo o necessário, somente o necessário, por isso é que essa vida eu vivo em paz"; na letra original em inglês, o urso ainda instiga Mogli a esquecer-se de suas preocupações e conflitos.

Datado da década de 1960, Balu incorpora o questionamento do consumismo e da vida pautada pelo grande ritmo de crescimento capitalista do pós-guerra. Os jovens, em sua eterna função de colocar a sociedade em xeque, perguntam-se como e pelo que vale a pena viver, para que acumular tanto afinal? Muda quem o enuncia, mas o texto permanece. Semelhante ao urso Balu, Pumba e Timão cantam para Simba que "seus problemas você deve esquecer". Eles vivem por uma satisfação imediata, condensada na expressão que ensinam a seu jovem discípulo: *Hakuna matata* proveniente da língua africana Swahili, que significa aproximadamente "sem preocupações" ou "sem problemas" algo como os célebres *no stress* ou *be cool*, ou o mais antigo *carpe diem*. Viver despreocupadamente quer dizer ficar longe dos dilemas do sexo e do trabalho.

Essa expressão não é traduzida, é passada com o poder iniciático, de introdução no grupo, que possuem as gírias adolescentes, onde o que conta é o bom uso da palavra e o prazer de compartilhar seu sentido.[11] O grupo também se funda em expressões que só eles entendem, onde o vocabulário e a gestualidade deixam os adultos de fora. O interessante é que este processo passa por uma necessária perda da memória, da identidade, e principalmente dos projetos, no grupo adolescente, que possui uma linguagem própria, habita-se um eterno presente autorreferido.

O javali Pumba recebe-o dizendo: "você quase morreu" e, quando Simba se queixa de seu triste destino, que não revela aos amigos qual seja, eles não mostram nenhum interesse

por sua história. Depois decretam: “você deve por o seu traseiro no passado”; e ainda acrescentam: “quando o mundo vira as costas para você, você vira as costas para o mundo”. Após uma temporada nesse limbo lúdico onde o passado parece soterrado e o futuro adiado, constatamos que na verdade ali muita coisa aconteceu. Simba criou juba, é um belo leão jovem e encontra uma jovem leoa encantadora, com quem vive momentos românticos. Trata-se de Nala, sua amiga de infância, que também cresceu e vem convidá-lo para o jogo do amor.

A adolescência é vivida entre pares,[12] que tudo perdoam uns aos outros, são amigos e a amizade é feita de tolerância. Tudo vai bem até que o amor vem perturbar essa frágil harmonia. Não há amor sem dramas e traumas, as coisas ali se adensam, se complicam, por isso o encontro com Nala é o início do fim dessa festa. Claro que no caso da adolescência real esses tempos não são assim tão demarcados. O amor pode ser vivido como um *game*, do qual se pode entrar e sair, voltando à proteção da confraria de pares. Porém, não é assim tão fácil: a relação amorosa entre os adolescentes pode até ser passageira, mas igual será marcante, sempre restam sequelas, cicatrizes, ensinamentos.

Fim da festa

O ressurgimento da identidade de Simba vem através da figura de Rafiki, um babuíno que cumpria as funções de feiticeiro, tendo antes sido responsável pelo ato de “batismo” do príncipe leão. Este aparece para lhe dizer que ele deve lembrar-se de quem ele é filho, e possibilita um encontro com o fantasma, ou melhor, se traduzirmos, com a lembrança de seu finado pai. Simba resiste a esse encontro: – “se eu voltar tenho que enfrentar o passado, o passado dói”; –“você pode fugir dele ou aprender com ele” –, arremata o macaco.

Nas sociedades modernas existem experiências que lembram a função dos ritos de iniciação que marcavam as fases da vida. Por exemplo, uma aventura quer seja amorosa ou de risco, fazer uma transgressão ou uma grande trapalhada podem servir para marcar uma mudança de fase. De forma alguma são ritos, afinal, não são reconhecidos pela sociedade. Ou seja, a marca dessa experiência é apenas na subjetividade de quem tenta se fundar por esse ato.

O apelido, nome que vale entre os pares, nascerá desse evento, ou mesmo da identificação do jovem com alguma personagem da cultura *pop*, a partir de um traço físico ou de sua devoção a esse. No caso, não se trata de um rito de passagem à idade adulta, mas sim de admissão no grupo adolescente. Ali se viverá o que chamamos anteriormente de moratória. Durante esse período, ou mesmo em outras épocas ao conviver com essas mesmas pessoas, o sujeito não será senhor ou senhora fulano de tal, mas sim um nome simples, uma metonímia de seu comportamento adolescente que permaneceu como sua marca. Quando tiver que trabalhar, comprar, votar, casar, preencher papéis, ele terá que se remeter à sua identidade formal, responder por seu nome de batismo, carregar sua família de origem.

Antes que a primeira infância desemboque em uma época de calmaria, conhecida como “período de latência”, onde encontra-se um pouco de paz para brincar, ler e fantasiar, há um tempo de grandes paixões incestuosas e ambivalentes, o dito “período edípico”. Neste, os pequenos usam sua recém-adquirida capacidade de expressão para todo tipo de sedução,

chantagem e disputa no interior do reino doméstico.

Ao final desse período edípico, a criança tende ao que Freud chamou de "sepultamento do complexo de Édipo". Preferimos essa expressão, considerando-a melhor tradução do que a muito utilizada "dissolução do complexo de Édipo", título adotado na Edição Standard brasileira para esse texto de 1924 no qual se descreve essa operação. Graças a esse "sepultamento", o pai torna-se simbólico, os temores inspirados pela figura paterna resultam na constituição do superego, alimentam o ego ideal, com o qual nos compararemos para sempre. Definitivamente, o que se viveu no período edípico não se dissolve, fica em um lugar oculto, inacessível, como um túmulo, um monumento.

Como forma de evitar os conflitos edípicos de disputa de espaço e amor com o pai, o filho tenderia a voltar as costas para esse litígio (como bem havia sugerido Pumba), inaugurando o período de latência, aquela época, antes dos anos *teen*, em que as crianças são aparentemente tão agradáveis e dóceis, já que seus desejos incestuosos são banidos, varridos para baixo do tapete. Como dizíamos dos desejos edípicos, a latência não dissolve a sexualidade infantil, apenas a enterra viva.

O renascimento da sexualidade na adolescência torna esse expediente obsoleto. Trata-se realmente de um renascimento, pois quando bem pequenos meninos e meninas são um furacão de amores e ódios dirigidos aos pais: é essa a intensidade de sentimentos que retorna com o fim da latência. Por isso é preciso organizar-se para ficar de fora da família, existir em outra dimensão, quer seja a do grupo de pares, a das lideranças juvenis ou idealizadas, a das personagens da ficção. A puberdade consiste no período de instalação desses dilemas e recursos, assim como a adolescência é a colocação em ato do afastamento necessário, dentro dos limites do possível, para crescer.

Se bem é possível manter-se afastado da identidade familiar por algum tempo, é muito difícil viver dependente de um traço tão frágil como o apelido adolescente, o lugar que se ocupa no grupo. Como ocorreu com Simba após o encontro com Nala, em algum momento somos obrigados a um reencontro com os restos do que ainda tentávamos manter totalmente sepulto. No filme, o macaco provoca em Simba uma visita dos fantasmas do passado, os quais torna-se necessário enfrentar. O babuíno reatualiza o ato de batismo por que é preciso reassumir o nome que nos outorgaram, e com ele a carga de expectativas, culpas, ressentimentos e tantas outras coisas que tentamos ignorar. O amor principiante constitui-se primeiro apenas de fugazes experiências de carinho e sensualidade, em que é possível encontrar a ternura materna mesclada com a realização dos desejos sexuais. Porém, com o aprofundamento dos vínculos, nas relações mais duradouras, cada um dos amantes é chamado a dizer quem é, para tanto terá que contar de onde veio.

Se obras de ficção anteriormente não enfocaram a adolescência para o uso das crianças, é porque só agora esse período da vida vem crescendo em importância, especialmente a partir da metade do século passado. Do choroso Bambi dos anos de 1940 até o rebelde leãozinho dos anos de 1990 transcorreram várias revoluções de costumes em que os jovens foram protagonistas. Trata-se de transformações no campo da defesa da liberdade sexual, dos movimentos pacifistas, ecológicos, assim como o questionamento de antigas premissas antes inquestionáveis, como o valor da heterossexualidade, do trabalho e da estabilidade,

agora considerada como manifestação de mediocridade.

Ora, um período da vida incumbido da elaboração das origens, do processo de transformação dos pais em antepassados, acaba rendendo boas histórias. Assim como o afastamento das figuras parentais, acompanhado das críticas inclementes que os filhos fazem, visando diminuir sua importância e poder, é um mote que tem ganhado lugar na ficção.

O problema é que, como a identidade que as crianças conheciam até então era a de filhos amados, objetos de orgulho dos pais, diminuir a força da presença destes em suas vidas equivale a questionar sua própria relevância: seria algo como dissolver o próprio fã-clube. São necessárias muitas fantasias de realização, tanto sexual quanto de prestígio para alicerçar semelhante e necessária ousadia.

Existe aquela expressão que brinca com a fantasia de que seríamos um sonho de Deus, e se ele acordasse? Bem, adolescer – e assistir à morte dos pais idealizados da infância – equivale a esse despertar do criador. Se deixarmos de ser o sonho de nossos pais, o que nos resta ser então? Por isso Simba passa seu período na floresta sendo dado como morto em casa, onde tudo parecia ruir, representando o olhar crítico do adolescente.

Fingindo que nada disso necessita de respostas, durante a adolescência apenas brincamos de existir para um presente contínuo, convivendo basicamente com aqueles que nos aceitam como estamos conseguindo ser no momento e nada ou pouco esperam de nós: os verdadeiros amigos. Mas o *hakuna matata* não consegue ser completo nem definitivo, o amor e as memórias tendem a cobrar seu preço, nos despertam do transe adolescente.

De forma simbólica e cifrada, o filme infantil *O Rei Leão* antecipa essa longa história, cheia de avanços e recuos, onde nem sempre se está crescendo e superando resistências e obstáculos como o faziam os heróis dos contos clássicos. Bruno Bettelheim, em sua análise dos contos de fadas, reagia com severidade às passagens que julgava que mostravam pensamentos regressivos. Para ele, as histórias deveriam revelar os conflitos e vacilações, porém demonstrando uma capacidade de reparação, clareza e brevidade suficientes para garantir que seriam superados, e que seguiremos sempre em frente. *O Rei Leão* tende a seguir essa receita, afinal o leãozinho acabou aceitando o fardo do crescimento e da coroa do pai. Mesmo que saibam disso, as crianças ainda precisam de uma tradução para esses momentos em que percebem seu crescimento e sentem-se fracas e impotentes quando suspeitam que lhes esperam desafios assustadores. Elas precisam de fantasias que lhes recordem que antes do jogo decisivo terão tempo para treinar.

Continuamos ficando órfãos e desmamados em um campo de tiro, mas já não acreditamos que o pai de Bambi esteja no alto da colina farejando o perigo para nos proteger. Se nem aquele garboso pai do *baby-boom* do pós-guerra pôde impedir o assassinato de sua companheira, imagine o que resta de esperança aos filhos dos tempos de Homer Simpson.

A adolescência como ela é_*O Apanhador no Campo de Centeio*

A adolescência real, vivida com sua intensa carga de sofrimentos e vacilações, infelizmente não encontra muitos retratos confiáveis na ficção. Nossas crianças rumam para

ela sem um bom mapa, algumas histórias introduzem pequenas drágeas do que virá: conflitos na escola, o temor de ser desprezado pelos colegas e amigos, de não conseguir um par amoroso, de não achar um lugar no mundo. A maior parte das histórias retrata a continuação de disputas de espaço e reconhecimento que já ocorrem na infância. Os anos finais da infância já permitem uma visão mais aguda e crítica da crueldade que as crianças sabem ter umas com as outras, assim como das amizades enquanto primeira experiência de um refúgio conquistado. Os heróis das narrativas voltadas ao público infantil são um pouco mais velhos, justamente para que possam olhar a infância de fora, como algo que já passou. Nessa ficção os conflitos supostamente adolescentes são tratados de forma didática, um a um, quando na verdade eles costumam obedecer ao princípio da avalanche.

O que os desenhos animados prometem aos pequenos é que eles terão impasses, mas também que terão tempo e liberdade para experimentar e se decidir, como se fosse simples e direto. É mais fácil, por exemplo, simplesmente abordar conflitos com a autoridade, onde o jovem representa a liberdade e o adulto é reacionário. Nesses casos a rebeldia é romanceada, vivida como um potencial de aventuras e realizações. Já a verdadeira travessia da adolescência tem outros inimigos: a solidão, a depressão, a orfandade que se sente ao desprender-se dos pais, a astenia dos desejos, a negatividade.

É somente quando ela começa, ou melhor, no fim da puberdade, que se tem acesso a uma representação artística que possa auxiliar na elaboração das questões dessa época. Na literatura dirigida aos púberes, há um pouco mais de espaço dedicado a esse mal-estar, momentos em que a vida é retratada com um sentimento psíquico de rejeição e inviabilidade, porém os efeitos disso costumam ser suavizados com toques de magia ou humor. Já para o usufruto dos adultos, o caos é o melhor retrato que eles consideram fiel da adolescência: drogas, violência, promiscuidade são a formas de vida que eles costumam associar a essa época em suas obras de ficção preferidas.

Com a palavra: Holden Caulfield

"De repente, me senti muito só, quase tive vontade de morrer"; "ninguém imagina como eu estava deprimido"; "tive vontade de me atirar pela janela. Provavelmente teria pulado mesmo, se tivesse certeza de que alguém ia me cobrir se eu me esborrachasse no chão". Eis uma boa tradução do que fala dentro da cabeça de um adolescente em momentos de desespero, impotência e desesperança, que não são poucos.

Textos como esse, no qual a possibilidade de desistir é invocada de forma tão direta e dramática, não são para consumo dos pequenos. É preciso ter crescido o suficiente para, em termos cognitivos, dispor de uma subjetividade capaz da abstração necessária para compreender palavras como essas. Não é fácil acreditar que todos esses pensamentos e sentimentos mórbidos podem conviver com aquilo que se faz de fato na adolescência: amizades, provas, decisões e sexo. Apresentamos às crianças só o lado A do que as espera: as possibilidades e desafios que se descortinam quando se deixa de ser criança e ainda não se é adulto. Se elas veem um jovem sofrendo, julgam que seja por amor, por ter tido sua vontade contrariada, ou por ainda não ter descoberto sua força interior. O lado B, da tristeza e do desespero que ameaçam a continuação da jornada, é inefável para aqueles que ainda

não atravessaram o portal que conduz ao fim da infância.

Isso não quer dizer que os pequenos nada saibam de sofrimentos, que tenham poucas tristezas, sabemos que não é assim. O que ainda não é compreensível para eles é que as transformações físicas, que trazem pelos e volumes, não contêm uma correspondência interior imediata. Cresce-se antes por fora do que por dentro, na adolescência precisamos correr atrás dos fatos biológicos que se produzem em nós e os sociais que nós fazemos acontecer, entendendo tudo sempre tarde demais. Para as crianças o hábito faria o monge, e é só na adolescência que descobrimos que nada encaixa como deveria.

A citação precedente foi tirada do livro *O Apanhador no Campo de Centeio*, uma obra que em mais de meio século teve poucas equivalentes em densidade, o que faz com que ela ainda seja o espelho literário mais confiável da alma do adolescente. Como na história de Dorian Gray, assistimos à juventude em sua exuberância externa, enquanto por dentro, o demônio da dúvida e da desistência estragam o quadro.

Publicado em 1951, o livro *O Apanhador no Campo de Centeio*[13] de J.D. Salinger segue extraordinariamente atual. É perfeitamente possível lê-lo, se subtrairmos certas referências históricas, como o discurso contemporâneo de um adolescente. Essa impermeabilidade ao tempo é o que faz um texto ser um clássico, quando segue dando o que falar depois que sua geração passou.[14]

O livro é o relato de três dias na vida de um jovem de 16 anos. Holden Caulfield tem quase dois metros, fuma, bebe, opina e sente frio. Durante três dias em que tudo e nada acontece, a personagem está vagando após ter sido "chutado" do colégio interno e ainda não quer chegar em casa. Nesse espaço de tempo, ninguém o espera em lugar nenhum e durante essa pequena eternidade compartilhamos a visão que Holden tinha do mundo que frequentava.

A delícia do livro emana da inteligência com que o rapaz desmonta as ambições e crenças de seus colegas, professores, ex-alunos da escola, artistas. Em linguagem despretensiosa, casual, vai desnudando a alma de todos com quem se cruza ou de pessoas de quem se recorda, montando um leque de personagens que, embora sejam seus contemporâneos, não perderam a atualidade. Claro que há aqui aquilo que Helene Deutsch chamou de: "arrogante megalomania da adolescência", que "desde a torre de vigia da divina solidão contempla o vulgar rebanho".[15] De qualquer forma, neste caso esse olhar distanciado torna-se boa literatura.

Holden não consegue entrar em sintonia com ninguém, embora seja incansável na busca de quem o escute. Esse eterno desencontro lhe proporciona um espírito de exterioridade em relação ao mundo que habita e, realmente, visto de fora tudo parece ridículo. Em seu passado parecia haver alguma esperança perdida de interlocução: o irmão que morreu; o outro irmão escritor, antes de – nas palavras dele – se prostituir em Hollywood; a amiga a quem não revelou seus desejos eróticos; esses poderiam tê-lo entendido, mas estão mortos ou ausentes. Compartilhando a sua solidão, chegamos a um único encontro: Phoebe, a irmãzinha de 8 anos, somente ela quer ouvi-lo mais do que lhe falar. De todas as questões da personagem, a mais contundente é que ninguém suporta escutá-lo.

O protagonista critica a tudo e a todos, duvida de qualquer solução, e uma das alternativas que se coloca é a de desistir. E se, em vez desta guerra pelo sucesso, construíssemos uma cabana na natureza, tendo que lutar apenas pela subsistência? Não se trata de uma visão romântica apenas, mas de um discurso que atravessou o movimento *hippie*, assim como das alternativas juvenis que se quiseram opor à obsessão pela ascensão social da sociedade capitalista.

É precisamente esta postura que elevou Salinger à categoria de mito. Além de escrever esse livro, o autor era de fato um eremita, famoso pelas recusas de contato com a mídia. A questão levantada pela personagem, e pela atitude do autor, é a da possibilidade de abster-se das metas, valores, e principalmente, das centenas de bugigangas com os quais os adultos se rodeiam para dar prova de seu sucesso.

A grande popularidade deste livro sempre foi atribuída por ser tanto fiel como premonitório da adolescência que conhecemos. Graças a essa essência, temos motivos para pensar que nas últimas décadas não houve uma mudança substancial no discurso adolescente. Ou melhor, poderíamos dizer que a adolescência enquanto fenômeno continua sendo uma resposta aos propósitos de que foi incumbida, especialmente a partir do pós-guerra.

Não é de forma alguma novidade que os jovens tenham um papel social definido. Rituais de iniciação, várias maneiras de transmissão de conhecimento, faziam parte da época juvenil da vida desde a antiguidade. A novidade, que tem mais ou menos a idade desse livro, é a de considerar a adolescência um período da vida pelo qual a sociedade tem verdadeira obsessão, ao mesmo tempo em que não sabe muito bem em que categoria colocá-la. Por outro lado, sempre que lhe for dado um lugar, o jovem fará o possível para criar uma alternativa ou simplesmente não ocupá-lo. Os jovens ocupam as calçadas, estacionamentos, becos, lugares abandonados, pátios, porões, quartos uns dos outros – o espaço social da adolescência é o limbo, os não-lugares.

Notícias do limbo

Costumamos associar a adolescência com a época dos acontecimentos, das escolhas, mas ela é antes de tudo uma experiência de melancolia e procrastinação. Quando finalmente tomamos algumas decisões, pode ser que ainda sejamos jovens, inexperientes, pretensiosos, mas na prática já estamos deixando de ser adolescentes. Essa diferença está, por exemplo, entre fazer uma escolha vocacional e assumi-la. Qualquer um sabe a diferença que há entre entrar em um curso universitário e o momento de realmente estar se preparando para uma profissão; ou então entre ter experiências tanto amorosas como sexuais e realmente fazer escolhas amorosas.

A adolescência é justamente o tempo de uma suspensão; porém, é crucial que esse espaço intermediário seja considerado legítimo, escutado e acompanhado. Pedir ao jovem que assuma as consequências do que pensa pode ser remetê-lo a um tempo de resoluções que ainda não chegou. O pensamento dos jovens interfere no mundo, ajuda a criar alternativas, incentiva críticas, questionamentos, mas ele pertence a um tempo em que a vida ocorre mais na teoria do que na prática, referida mais ao futuro do que ao presente. A relação com o mundo é experimental, o que não impede de amar, aprender e até trabalhar.

Existe uma regra que ninguém deveria desrespeitar: a inteligência do discurso adolescente não é instrumentalizável, ela não serve para nada prático. Serve para consumo próprio, para o sujeito que cresce isso será a matriz de seu projeto de vida, é aqui que ele está formatando sua versão do que se tornará a partir da criança que não é mais. Portanto é importante não pedir ao sujeito provas, afinal ele está em um trabalho psíquico e não real.

Não se trata de dizer que as reflexões e questões levantadas pelos jovens sejam inúteis ou desinteressantes, pelo contrário: esse olhar marginal, cheio de soberba, nos revela. "A imaturidade é um elemento essencial da saúde durante a adolescência, ela contém as características mais fascinantes do pensamento criativo. A sociedade precisa ser chacoalhada pelas aspirações de seus membros não responsáveis". Nessa, que é uma das mais belas passagens de seus escritos sobre adolescência, Winnicott acrescenta: "estou sempre lembrando a mim mesmo: é a sociedade que carrega, perpetuamente, esse estado de adolescência, e não o rapaz ou a moça que, infelizmente, se transformam em adultos em poucos anos e se identificam muito precocemente com algum tipo de estrutura em que novos bebês, novas crianças e novos adolescentes podem ficar livres para ter visões, sonhos e novos planos para o mundo".[16]

Esse texto de Winnicott foi escrito em 1968 e décadas depois não podemos mais afirmar que a adolescência dure poucos anos ou passe precocemente. Ao contrário, observamos que quanto mais complexas tornam-se as metas e menores as oportunidades em um mundo desigual, assolado pelo desemprego, a adolescência tende a prolongar-se. A idealização dessa época também contribui para que o jovem não queira tornar-se adulto, assim como em geral conta com a cumplicidade dos pais para não crescer. Porém, independente de seu tempo de duração, acreditamos que o sentimento de estar fora de contexto, de exterioridade, é premissa lógica para o pensamento adolescente, assim como fonte das ideias de transformação que renovam uma sociedade.

Mas estamos no território dos ideais, da hipótese e da fantasia que se habita na adolescência. Ao contrário disso, essa fase é idealizada pelos adultos como sendo uma época de potência, de possibilidades ampliadas de produzir fatos: eles estão confundindo o potencial de fazer escolhas, verdadeiro pesadelo para os jovens, com a potência de possuir todas as alternativas, que é um grande sonho para os adultos. Ao adulto, que se sente melancólico em relação à própria maturidade, parece que o jovem pode possuir todos os amores, todas as profissões, viver no mundo inteiro, frequentar todos os amigos. Nada mais falso.

Quando Caulfield assiste à apresentação de um pianista muito bem quisto do público em uma casa noturna de Nova York, afirma: "Juro por Deus que, se eu fosse um pianista, ou um autor, ou coisa que o valha, e todos aqueles bobalhões me achassem fabuloso ia ter raiva de viver. Não ia querer que me aplaudissem. As pessoas sempre batem palmas pelas coisas erradas. Se eu fosse pianista, ia tocar dentro de um armário".[17] Mais que a espetáculos artísticos, Caulfield assiste ao teatro da vida, principalmente a dos jovens de seu tempo: o estudante atleta e suas carícias ousadas no carro com as moças, o jovem feio que vence na vida como comerciante, o intelectual estufado que só escuta a si mesmo, a moça burra e

bonita, a inteligente que cede ao assédio do medíocre bonitão, assim como todo tipo de coitado que sofre por não conseguir se inserir nos papéis preconcebidos. São personagens da narrativa de Caulfield, mas ele não quer ser nada disso, não quer provar nada para ninguém, nem mesmo quer ir para uma cabana na floresta.

A vivência individual dos impasses do adolescente não é suprimida por nenhum tipo de aglutinação grupal. Apesar do fracasso escolar, Holden pode ser visto indo ao teatro, com amigos em um bar, dançando, saindo com uma garota, visto de fora parece que tudo corre normalmente. Por dentro, porém, ele sente-se caindo.

O livro intitula-se a partir de duas referências: a primeira é uma observação que ele faz na rua, de uma família humilde voltando da igreja – o casal conversa, desatento do filho que se equilibra no meio fio, como uma travessura de infância, e o menino canta uma música que diz: "se alguém agarra alguém atravessando o campo de centeio";[18] a segunda é a resposta que Holden dá à sua irmã sobre o que vai querer ser quando crescer – "Eu fico na beirada de um precipício maluco. Sabe o que eu tenho que fazer? Tenho que agarrar todo mundo que vai cair no abismo. Quer dizer, se um deles começar a correr sem olhar onde está indo, eu tenho que aparecer de algum canto e agarrar o garoto. Só isso que eu ia fazer o dia todo. Ia ser só o apanhador no campo de centeio e tudo."[19]

Ao longo desses dias, ele frequenta constantemente essa borda, mas ninguém estaria lá para lhe agarrar se fosse preciso. Como em toda história adolescente, os pais e professores não estão, ou se estão parecem não falar a mesma língua. A ausência dos pais faz parte da vivência adolescente, quando o jovem faz o possível para separar-se deles, porém, como raramente assume seus atos, via de regra, sente-se expulso. De qualquer maneira, só isso não explica toda a solidão que lemos nas palavras de Holden. É preciso buscá-la na dificuldade por parte dos adultos de suportar o que ele realmente sente e diz: o jovem fala de tristeza, vontade de desistir, quando o que esperamos dele é vigor juvenil, potência, hormônios em fúria.

Vigias na borda do precipício

Somos capazes de qualquer negócio para suprimir a infelicidade: crenças místicas, autoajuda, remédios, qualquer analgesia, tudo menos enfrentar as questões que ela nos assopra aos ouvidos. É dela que fala o adolescente quando escutado a sós, fala da tristeza dele e da de todos nós, de um potencial de covardia, de insatisfação que quando amadurecermos será adormecido, porém nunca eliminado de todo. O adolescente fala daquilo que o adulto experiencia sob a forma de depressão.

"Começou a acontecer um negócio um bocado fantasmagórico. Cada vez que eu chegava ao fim de um quarteirão e descia o meio-fio, tinha a sensação de que nunca chegaria ao outro lado da rua. Pensava que ia caindo, caindo, caindo, e nunca mais ninguém ia me ver"[20] – descreve Caulfield.

Winnicott fazia referência à necessidade de que os adultos não abdiquem de sua condição, de que sobrevivam, no sentido de manter vivas suas premissas éticas, ao processo de questionamentos dos adolescentes com que convivem. Ele lembra que o nosso

adolescente interior está sempre pronto para nos perguntar: “será que precisa mesmo tudo isso?”, e nós adultos estamos sempre prontos para desistir. Por isso a tristeza é nosso maior fantasma e a adolescência sua mais clássica encarnação.

Fala-se incansavelmente da incomunicabilidade de Salinger, o autor, por outro lado sabemos que seu livro tem atravessado gerações. Nesse caso não há contradição entre o autor e sua obra. O livro é como a adolescência: depois de adulto não há mais como revivê-la, tentativas de reeditá-la não passam de acessos caricaturais de mania. Ela passa, mas fica lá, quieta, muda, eremita, o que nela vivemos, sofremos e aprendemos está como um livro disponível na biblioteca da nossa casa: se o consultarmos de tanto em tanto ele será eloquente, sempre pronto a apresentar um parágrafo que não tínhamos visto antes.

Quando um adolescente quer falar sobre os assuntos que são do seu universo particular – *games*, música, animes, *skate*, amizades, filmes, livros, amores, programas de televisão, seus vizinhos ou professores, animais de estimação – ele apenas quer falar sobre isso para jogar com as palavras. Que jogo? O jogo de experimentar hierarquizar o que é importante para si e para o mundo, o jogo de descobrir que seu pensamento pode também ser interessante. O adolescente comparece ao consultório do analista também para fazer musculação em seu discurso, deixá-lo forte, bonito e com contornos bem definidos. Porém, deixado falar, não somente amenidades culturais e sociais vêm à cena, escutá-lo significa suportar o mais assustador de suas vivências: a desesperança. O adolescente duvida de sua capacidade de enfrentar a vida, da condição do mundo de acolhê-lo, assim como não tem certeza de que tanto esforço valha a pena. Qual de nós não teve, ou não tem ainda, esses questionamentos?

Rassial descreve a depressão adolescente como uma “autêntica questão sobre os fundamentos da existência e uma alavanca dinâmica para uma verdadeira cura”, algo que “não deve ser combatido, às vezes mesmo ser buscado”.[21] Mais do que isso, esse questionamento radical do sentido da vida é algo a ser construído, pois dele advirá a determinação para realizar alguma coisa com ela.

O adolescente brinca com a fala, assim como a criança brinca com seus brinquedos e parceiros. As crianças podem tratar assuntos importantes sem precisar assumir subjetivamente as consequências de suas produções: elas trabalham seus conteúdos em um outro espaço, um espaço transicional, no qual elaboram exercitando o que lhes é interior, como se fosse exterior, e o que lhes é próprio como se fosse alheio, assim como tomam elementos dos pais ou do ambiente dos quais se apropriam para seu ofício de brincar. Em dinâmica similar, com o adolescente conversa-se sobre uma parte da vida dele, como sua escola, seus amigos, jogos, esportes, provas, férias, sem o compromisso imediato de discernir o que é pessoal e alheio nos assuntos tratados. Facilmente o jovem se coloca como ignorante da relevância dos assuntos que trata, como se estivesse sempre “jogando conversa fora”.

Parte importante desses relatos é ocupada pela descrição literal, nada literária, dos diálogos que travou: a fala do “eu disse, ele disse”, tanto relativa aos pais, quanto aos pares e pretendentes amorosos. É aqui que fica claro que Caulfield é um adolescente em forma

literária, pois seu relato dos encontros com todos aqueles que nunca o escutam desemboca rapidamente em uma apreciação quase filosófica da experiência, algo que os adolescentes demoram mais para elaborar. Embora mascarada pela leveza do discurso coloquial, a percepção do adolescente de Salinger se precipita rapidamente em uma conclusão sobre a incomunicabilidade humana, a qual, na relação entre as diferentes gerações, atinge suas melhores e mais tristes performances.

Se finalmente conseguimos atingir a condição de adultos é porque contávamos com alguém na borda do precipício, disposto a nos apanhar, é bom lembrar disso, porque temos que estar lá quando for nossa vez de cumprir esse papel. Como diz Holden Caulfield, esse é o trabalho mais importante que um adulto tem a fazer.

Rassial deixa-nos algumas palavras que poderiam ser a lição de Holden Caulfield, se ele tivesse condições e interesse em deixar uma:

> Ajudar o adolescente consiste menos em propor-lhe respostas do que aceitar tomar a sério suas questões, permitindo-lhe formulá-las em seu discurso antes de precipitar-se em atos. Percebemos logo que nós mesmos partilhamos essas mesmas questões éticas ou ontológicas e que elas colocam em causa nossas escolhas antigas.[22]

A adolescência como pesadelo_Filmes de terror com adolescentes

O massacre dos adolescentes

Os filmes de terror nos colocam uma questão: por que em um mundo em que não faltam horrores divertimo-nos com histórias que produzem medo? A resposta mais óbvia é que o medo na ficção acaba nos reconfortando, ou seja, embora se evoquem demônios hediondos, no fim o mal é dominado. Além disso, esse problema não nos toca na realidade: o horror está dentro da tela, no livro, está longe, podemos senti-lo, mas a distância é segura, e isso é uma forma de controle. Além desses argumentos, podemos acrescentar que muitas vezes nosso malestar consiste em uma angustia sem rosto, enquanto a ficção propõe contornos nítidos para os medos. Na ficção sabemos qual é a face do medo, portanto podemos melhor nos defender.

Mas esse fenômeno coloca uma segunda questão: por que parte considerável do público consumidor de horror, especialmente dos filmes, está entre a puberdade e a adolescência? A indústria cultural sabe disso, tanto que muitos títulos já vêm dirigidos a eles. O que querem esses sujeitos que mal saíram da infância com vingativas almas do outro mundo, zumbis, sangue jorrando, corpos espedaçados e monstros assustadores? Faz pouco tinham medo de dormir sozinhos, muitos recém conseguiram dormir sem uma luz ligada, por que ir visitar seus recentes pesadelos?

Podemos dizer que além da resposta à pergunta anterior – evocar virtualmente para melhor dominar, artifício da ficção que serve para qualquer idade – essa experiência de terror juvenil apresenta uma particularidade: pai e mãe estão diminuindo de importância, pois os pais onipotentes da infância foram recém destronados. Nesse momento, junto com a perda da condição infantil vem a descoberta de que eles são normais, parecidos com os outros humanos e não são “super” em nada. Essa modificação do modo de ver os pais pode

não ser fácil e muitas vezes podemos nos agarrar à visão infantil, onde um vilão muito assustador representa a desejada e temida onipotência paterna.

Sabemos desde a análise das histórias infantis que o ogro, o lobo, o caçador, o rei e o mago, entre outros, são faces diferentes do mesmo pai. Claro que pais poderosos são temidos, mas a contrapartida é obvia, eles nos protegem de qualquer coisa, e se eles são especiais, nós somos um pouco especiais também, afinal, todo filho de rei é, no mínimo, príncipe.

Porém essas questões iniciais, genéricas, são só uma introdução à outra questão que o gênero terror coloca: por que os adolescentes são o alvo preferencial das matanças em filmes de horror? Os filmes que nos aterrorizam são múltiplos, os convocados para o exército de monstruosidades também são variados, mas certas temáticas se repetem, e uma delas é o massacre em série dos adolescentes. A produção de terror é vasta, há lugar para muitos tipos de vítimas (embora possa se constatar certa proteção da infância), mas em um cômputo final de número de mortos, a adolescência fica em primeiro lugar. O que lhe garante essa posição no *ranking* é um enredo típico: um bando de adolescentes amigos ou colegas, em um momento de lazer ou festivo, torna-se vítima de um *serial killer* deste mundo ou do mundo das trevas.

Acreditamos que uma das fantasias mais simplificadas das forças psíquicas e sociais que cercam a adolescência encontra-se nesses filmes de terror em que jovens são assassinados em série da forma mais explícita possível. É claro que alguém tem que sobrar vivo, de preferência o protagonista, pois outra prerrogativa do gênero são as continuações, que garantem a renovação do prazer do primeiro episódio. Em um enredo típico do gênero, há uma reunião de adolescentes que estão iniciando sua vida amorosa e sexual, eles estão se divertindo, exercendo uma alegre inconsequência e é justamente ali que vai surgir o monstro assassino. Parece que os assassinos são atraídos pelas travessuras adolescentes.

Talvez o melhor representante seja a série que a personagem Jason protagoniza, que começa com *Sexta-Feira 13* (de Sean Cunninghan, 1980, com 12 sequências até 2003), ou a similar *Pânico* (de Wes Craven, 1996). Ou então os filmes da personagem Freddy Krueger, da série que começa com *A Hora do Pesadelo* (de Wes Craven, 1984, com 8 sequências até 2003), além de tantos outros avulsos. Para um exemplo mais recente basta citar *O Albergue* (de Eli Roth, 2005), no qual três adolescentes vão atrás da promessa de sexo farto e fácil e encontram o pior pesadelo de tortura e morte.

Geralmente esses monstros assassinos são o resultado de algum trauma pendente. Jason Vorhees, da série *Sexta-Feira 13*, por exemplo, é a aparição de um menino que teria morrido afogado no lago do acampamento, enquanto os monitores se descuidaram por estarem eroticamente envolvidos. Ele encarna a vingança de sua mãe desconsolada. Em *A Hora do Pesadelo* o fantasma (Freddy Krueger) seria de um assassino de crianças que foi queimado vivo por um grupo de pais, os quais guardavam segredo desse feito. Já *Pânico* também acaba envolvendo os assassinos e suas vítimas em tramas familiares de traição e vingança, onde mãe e filho mais uma vez alternam-se no papel de assassinos seriais. Pelo jeito, é inevitável que os erros do passado assombrem o presente.

Boa parte desses crimes envolve alguma pendência do passado: quer seja uma questão familiar, da cidade, um deslize cometido anteriormente pelos jovens, um velho lugar enfeitiçado ou fantasmas vingativos. Essa forma caricatural de surgimento dos traumas familiares responde a uma modalidade de pensamento na qual toda influência pretérita é vista como perigosa e perniciosa: a experiência de vida dos pais está em uma posição desvalorizada e não parece que valha a pena contá-la a seus filhos.

Muitas famílias eximem-se de falar com os filhos sobre seu o passado, considerando que essas revelações não trariam boas influências. Ou ainda pensam que sua vida não é exemplar, ou é demasiado medíocre e não querem que seus filhos saibam disso. Amparados em uma psicologia de senso comum, esses pais acreditam que sua proximidade e palavras poderiam marcar negativamente os filhos, como se não tivessem condições de transmitir-lhes dons, metas de vida, valores, mas apenas derrotas, impotências e limitações. O velho conflito de gerações, onde pais e filhos discutiam por não admitir os modos uns dos outros de encarar a vida, foi assim substituído por um silêncio entre gerações. Isso não quer dizer que carecemos de convívio entre pais e filhos, em muitos casos, existe até muita proximidade, camaradagem e compartilhamento de atividades. A lacuna está na transmissão da sabedoria ou, no mínimo, da experiência da geração anterior.

A Noite do Terror (*Halloween,* de John Carpenter, 1978) é um dos filmes que marcou época. Seu assassino, Michael Myers, é um dos que mais vai influenciar os psicopatas das décadas posteriores. Quando ele tinha apenas 6 anos matou a irmã imediatamente depois que ela se despediu do namorado; ela ainda estava nua quando recebeu as várias facadas do irmão, pois o encontro tinha sido bem quente. O irmão assassino foi internado em um sanatório e ficou em tratamento por 15 anos, até que fugiu e voltou ao local do crime para novas aventuras de terror e sangue.

Nosso interesse está na gênese dessa loucura: a criança percebe a sexualidade da irmã e reage de modo ultraviolento. De fato a sexualidade adolescente toca a criança em particular, ela percebe que logo estará do outro lado da cena, algo tão perto, tão estranho e tão assustador. Esse enredo captura o espectador pela identificação direta com o assassino, ele evoca a nossa posição infantil frente à descoberta da sexualidade e o pavor da reação que por sorte não tivemos. O irmão é, de certa forma, mais que um assassino, é incestuoso também, ele toma o lugar do namorado e "penetra" a irmã com uma faca. É claro que ele vai se tornar um monstro, ele quebra vários tabus a um só tempo, é um assassino, agravado por derramar o sangue da família, é um incestuoso, e profana a inocência da infância.

É importante notar que nessas tramas a morte chega junto com o surgimento das questões sexuais. O que esses filmes evocam, e por isso fazem sucesso entre adolescentes, é que o sexo, embora ansiosamente esperado, também invoca uma carga mortífera e um medo paralisante, entre outros, o de ser devorado ou destruído no ato da entrega erótica. Além disso, já há nesse momento uma cobrança pelo bom desempenho sexual, pela demonstração pública de sucesso e potência. Fracassar nesse teste para a vida adulta, mesmo em tempos de maior abertura para experiências sexuais, segue sendo uma derrota amarga que deixa sequelas. Mesmo porque a iniciação sexual costuma ser atrapalhada, quer seja em termos de conhecimento de causa, do próprio corpo, dos caminhos do prazer, de tudo o que se coloca

em seu caminho, quer porque os encontros são tumultuados, mistura de medo e entusiasmo, de paixão e pânico.

O corpo despedaçado

Além da exaustiva série de mortes desses filmes, os requintes de crueldade talvez nos falem de algo a mais. Existe uma cena típica que talvez permita ilustrar o que estamos querendo dizer, no filme *Casa de Cera* (de Jaume Collet-Serra, 2005, uma adaptação *teen* de um filme homônimo de 1953, com Vincent Price). Nela temos o mesmo de sempre, vários adolescentes em seus jogos sexuais. Em certo momento a jovem personagem faz um *strip-tease* para o namorado e quando tudo está pronto, a excitação erótica no limite, quem entra em cena é o assassino para matá-la de forma cruelmente explícita. Onde a consequência seria o sexo e o orgasmo, entra o despedaçamento e a morte. A tensão cresce em erotismo e termina em sangue e violência, vários desses filmes repetem no enredo o que nessa cena está condensado.

A contraposição entre o corpo erótico e o despedaçado, bem ilustrada pelo *strip-tease* sucedido de esquartejamento, faz a ordem inversa do que costuma ser a relação do jovem com sua imagem corporal. Na ordem corriqueira, primeiro sentimos a experiência do corpo despedaçado pelas suas modificações abruptas, porém, graças aos jogos sexuais encontramos um consolo no olhar que reunifica e valoriza nosso corpo, que é coeso por ser desejável. Para os adolescentes, o surgimento de volumes, pelos, e novas proporções são sentidos como uma desorganização, como se novos pedaços e consistências se acrescentassem por fora sem terem sido compreendidos por dentro.

As transformações da puberdade produzem estranhamento e uma eloquência do corpo. Relacionamos-nos com isso da mesma forma como com uma doença, ou seja, ela impõe sua forte presença em nossa vida, enquanto estamos acostumados a um pacto silencioso com nossa matéria. Claro que neste caso as transformações são desejadas – não há menino que não cobice mais altura, voz grossa, barba e músculos, enquanto as meninas têm grande expectativa pela chegada dos seios, da cintura e dos pelos pubianos – apesar de elas desestabilizarem por um tempo a imagem corporal.

Uma das possibilidades de retorno a uma imagem corporal mais coesa e positiva é propiciada pelo jogo de olhares do amor, e tem na contemplação idealizada da paixão sua melhor *performance*. Nesses filmes, há sempre alguém à espreita, mesmo quando os jovens dormem ou fazem atividades banais, estão sendo observados com a cobiça sanguinária do *serial killer*. Para o bem ou para o mal, não deixa de ser um olhar...

Na adolescência existe uma confirmação, como que um segundo momento, da consolidação da imagem corporal, a qual foi custosamente montada graças ao olhar unificador da mãe na primeira infância. As transformações da puberdade são tão agudas que essa imagem necessita de uma confirmação. Como se o estádio do espelho precisasse ser revisitado e consolidado.

A experiência psíquica de esfacelamento da imagem corporal na adolescência não é uma reprodução exata da situação do sujeito no momento de sua gênese, mas, devido às necessidades de absorver e elaborar os novos contornos, tamanho e volume, essa fase é

evocativa dos impasses primitivos. Portanto, não surpreende que seja nessa época que patologias ligadas à imagem do corpo apareçam: quase todos os casos de dismorfofobia[23] são ou desencadeiam-se na adolescência. Nesse momento o sujeito já não encontra mais uma mãe que lhe venha unificar seu corpo, na adolescência são os pares que lhe devolvem uma ideia de que ele está íntegro. Na maior parte deles a questão não é tanto se seu corpo é uno, mas se ele é admirável e desejável: é do amor, do sexo e da amizade (que também é uma experiência amorosa, embora com a sexualidade impedida) que provêm as referências que funcionam como o espelho que unifica. Nas fantasias que os filmes representam, enquanto o grupo e os jogos sexuais confirmam seu corpo, o *serial killer* é quem o espedaça.

Se do lado de dentro da tela temos um grupo jovem, não é raro que do lado de fora também. Boa parte do sucesso dos filmes de terror se dá entre esses coletivos de adolescentes, que no cinema ou em casa, os assistem juntos em encontros regados a refrigerante, pipoca e medo. Muitas vezes faz parte de programa dormir todos juntos e mal, por causa dos restos de medo da experiência anterior, acampados na casa de algum deles. Essa atividade inicia-se nas faixas etárias que vão dos princípios da puberdade perdurando até o fim da adolescência.

Muitos desses filmes evocam cenas pornográficas, no gosto por perfurações, por objetos pontiagudos penetrando carnes, dos quais jorra o sangue com a profusão vistosa como o esperma derrama-se nos filmes de sexo explícito. Geralmente a vítima agoniza em frente às câmeras com a tediosa lentidão de um gozo sexual de filme pornográfico. Porém, ao contrário dos filmes de sexo, os quais produziriam um estado de espírito difícil de administrar em um grupo de jovens confraternizando na sala da casa da família, os filmes de terror permitem uma noite de solidariedade e contato físico mais inocente.

É preciso prestar atenção nas formas consagradas de sadismo nesse estilo de filmes: a perfuração, com muito mais facadas do que seria necessário para matar, ou o dilaceramento das vítimas, assim como as constantes cenas de membros decepados. Nelas podemos, se consideramos que na adolescência existem reatualização de alguns temas arcaicos, reencontrar formas rudimentares do brincar.

Ricardo Rodulfo define os bebês como perfuradores e arrancadores contumazes, não é raro ter que travar certa luta com um pequeno que tenta enfiar seu dedo em nossos olhos e ouvidos, além de arrancar óculos, brincos, roupas e correntes. Essa atividade lúdica visa fazer uma marca naquele cujo olhar parece estar também perfurando a criança pela sua extrema importância. Furar aquele que está nos olhando é uma forma de apropriar-se de seu corpo, interceder em sua estrutura. Nas palavras do autor:

> as atividades mais intensas e mais regulares, durante o primeiro ano de vida, concernem à produção de buracos, e não em qualquer lugar, senão – com predileção – no corpo do Outro Primordial, em posição materna. [...] é primordial aceder a esburacar o corpo do Outro. Dele o bebê retirará os materiais de que necessita para unificar-se [...] arrancar os elementos indispensáveis para se constituir.[24]

Confirmando essa evocação, lembramos quantos dos assassinos seriais são mães e filhos, ou mesmo algum representante da sobrevivência de um segredo familiar, o qual, quanto mais guardado, mais assombra. É das catacumbas da infância, de seus elementos mais arcaicos e

inefáveis, que retiramos os elementos para tanta selvageria. Portanto, se eles parecem primitivos, é porque de fato o são.

Enquanto o sexo se anuncia, erótico e prometedor, é a morte que acaba sendo pornográfica e explícita. Pode ser que estejamos frente à fetichização da morte, transformada em valor a partir da erotização das suas imagens, que passam a associar-se a estranhos prazeres. Por outro lado, não descartamos que a chacina cinematográfica esteja ao serviço de uma representação violenta do sexo, como ocorre na visão infantil da relação sexual, que por vezes, aos olhos das crianças, assemelha-se a uma luta, uma mútua devoração. Nas fantasias eróticas femininas também é comum o recurso à violência, quando uma submissão radical ao outro, que é colocado como poderoso suficiente para dispor da própria vida da amada em suas mãos, é encenada como parte dos jogos e cenas sexuais. Por último, não devemos descartar que podemos constatar aqui uma obsessão moralizante, do tipo que nem a igreja faria melhor: o prazer sexual é perigoso, pode ser letal, cuidado!

Talvez esse desfecho catastrófico para o sexo seja, de um modo caricatural, uma forma de renovar o pudor perdido para as novas gerações. Esses jovens cresceram em uma época mais liberal, com acesso fácil a cenas de nudez, de sensualidade, e com um pouco mais de trabalho, mas sabendo procurar, com cenas de sexo explícito; habituam-se a uma forma de vestimenta que lhes pede a nudez parcial, que apenas muda de lugar conforme a moda da época. Frente a isso, os jovens reatualizam, de forma esdrúxula, as proibições morais, o recato e os castigos infernais que serviam de tempero para o sexo dos mais antigos.

De qualquer maneira, apesar de que as fantasias agressivas possuem várias fontes onde nutrir-se, é preciso registrar que a apoteose violenta que coroa a promessa de sexo está relacionada com um fato muito marcante na adolescência: ela é o encontro com uma promessa que nunca se cumpre. Quando Simba cantava que mal podia esperar para ser rei, é como uma criança qualquer que conta, como parte de seu reinado, com a promessa da realização sexual: um encontro que seria total e plenamente satisfatório. A proibição do sexo para as crianças redunda nessa grande espera, algo tão adiado, recoberto de mistérios, só pode ser a coisa mais importante, impressionante e prazerosa do mundo.

A impostura mais comum é a da ostentação de um gozo, principalmente sexual, cuja falta ou vacilações ninguém está disposto a proclamar. A sociedade contemporânea cultua esse gozo com a mesma paixão que antes dedicávamos à transcendência. Agimos como se não existisse nada além dessa vida, e se é que existe, não servirá para compensar a perda da existência terrena. Vale o que conseguimos arrancar da vida ao longo da nossa existência pessoal, dificilmente uma obra, um coletivo, uma família, serão mais importantes do que a cobrança de que tenhamos esse gozo a que teríamos direito. O sexo é o representante principal desse jogo social onde exigimos da existência que se faça valer. Não tentamos justificar nossa passagem pelo mundo fazendo marcas, fazendo jus, nos comportamos como clientes exigentes: já que nos trouxeram aqui, nos satisfaçam.

Sobrecarregada com todas essas expectativas, a promessa de gozo embutida no sexo é diretamente proporcional aos anos de preparação para ele, e nunca se cumpre. Mesmo que o jovem não sofra de maiores inibições para exercer seu erotismo, constatará que está em uma busca sem sentido, que o encontro definitivo não existe. Muitos passam a vida atrás dessa

esperança, de paixão em paixão abandonando amores, sentindo-se magoados pela insuficiência destes. Porém, mesmo aqueles que tiverem alguma capacidade de negociar entre as promessas e as reais possibilidades do sexo apresentarão de alguma forma a conta dessas pendências nunca pagas pela vida.

Parte das críticas tão cruéis que os jovens dirigem aos mais velhos tem a ver com isso: julgam-nos mentirosos, como se com seus segredos tivessem prometido que entre as quatro paredes vivia um gozo que não corresponde à promessa de ser completamente desejado, inteiramente satisfeito. Quando o corpo chega ao momento da verdade e as experiências, platônicas ou realizadas, do amor vão tornando-se uma realidade, é hora de ver derreter todas essas promessas. Na verdade os adultos não prometeram, apenas ocultaram, silenciaram, protegeram, foi a criança que nesse mal-entendido se iludiu em encontrar no sexo o paraíso perdido da cópula perfeita. Essa ilusão quebra-se, e é a essa bancarrota que assistimos também nesses filmes, quando a destruição de tudo e de todos sucede-se aos calores do amor de principiantes. Já que prometeram uma apoteose, que seja a infernal, pelo menos.

Hipóteses sobre a violência na ficção

Em *Pânico 2*, os jovens protagonistas passam fazendo gracejos sobre as influências perniciosas dos filmes violentos sobre o seu comportamento, observando com sarcasmo o debate de profissionais, pais e governantes sobre a ficção que consomem. Esse filme brinca com a visão simplista dos responsáveis pelo destino da sociedade, que julgam que fantasias sejam as maiores responsáveis por fatos tão apavorantes quanto os "garotos Columbine",[25] assim como várias outras manifestações do mal em um mundo que já deveria ter aprendido o valor da paz.

O século XX foi bastante violento, tivemos duas guerras mundiais, bombardeios sobre a população civil, diversos genocídios, ditaduras sangrentas. Paradoxalmente, ou talvez por isso mesmo, como uma formação reativa,[26] desenvolvemos a ideia de que deveríamos abolir a violência e educar as novas gerações para a paz. A antiga e milenar glorificação dos atos violentos foi subs-tituída por uma militância discursiva pela paz. Na prática isso ocorreu apenas no plano ideal, já que vários países continuam sem vacilar em iniciar ou participar de guerras por motivos no mínimo duvidosos.

Nas escolas, e nas políticas públicas, o assunto é preparar as crianças para um novo mundo onde tudo possa se resolver pelo entendimento. São intenções louváveis que se vencerem pela persistência serão de bom prognóstico para as gerações futuras. Essas intervenções se baseiam na crença de que os hábitos de linguagem, assim como a formação das crianças, podem a médio ou longo prazo mudar nossos padrões de comportamento. Igual atitude é praticada em relação aos preconceitos, de tolerância zero à intolerância, e acreditamos que os primeiros e acanhados reflexos já são perceptíveis. O problema é que não podemos tratar de todos os temas polêmicos da mesma forma. Os preconceitos são socialmente construídos, portanto devem ser socialmente combatidos de forma radical. Podemos dizer o mesmo quanto à violência, mas será que isso se aplica a todas as formas de violência?

Acreditamos que a experiência da violência virtual possa ter outros sentidos, por exemplo: pode ser uma das formas de dialogar com a morte, que é um dilema filosófico e psíquico incontornável, algum dia todos somos obrigados a encará-lo. A inclemência da morte, assim como de seus desígnios – como, quando e quem ela suprimirá da face da Terra – são dilemas dolorosos e inevitáveis, constituem o verdadeiro e último limite de qualquer ilusão de onipotência humana: podemos enganá-la, negociar com ela, provocá-la através de atos de violência, mas é impossível eliminá-la.

Os filmes de mortos-vivos, sucesso absoluto na primeira década deste século, assim como as diversas "vidas" que se pode ter em um *video-game*, são formas de negar e afirmar a morte, em uma aparente contradição que mantém o tema vivo. A representação artística, literária, onírica e social da morte é como os zumbis, eterna e insistente em reaparecer por todas suas brechas, fazendo suas vítimas.

Como resultado dessas preocupações, surgem reflexões sobre a violência no cinema, na TV, nos *videogames* e a pergunta se esses produtos não estariam ensinando, ou então banalizando, a experiência da violência, preparando as novas gerações para mais violência ainda. Não houve um engajamento massivo por parte dos produtores nesses pudores, mas existe um clima de desconfiança contínua e persistente por parte do senso comum, alicerçada por alguns teóricos, que aponta uma das causas do mundo violento como proveniente da influência da mídia. Em alguns lugares isso fez com que certos produtos ganhassem uma autocensura prévia.[27]

Embora nunca se tenha provado nada a esse respeito, a opinião popular segue com a convicção que a violência virtual produziria, ou ao menos incrementaria, a violência real. As pesquisas sérias a respeito do tema nunca precisaram desses argumentos: examinando mais de perto cada caso, elas sempre acabavam encontrando fatores reais na vida e na sociedade habitada pelas pessoas violentas que contribuíram para suas condutas.[28] Por outro lado, milhões de pessoas assistiram desenhos animados violentos, jogaram *games* onde mataram milhares de inimigos e monstros e nem por isso tornaram-se pessoas anormais ou agressivas.

No decorrer de um tratamento psicanalítico temos acesso às fantasias inconscientes dos pacientes que se transformam em sintomas, mas existem outras fantasias que são tão ou mais interessantes para esse debate: são aquelas que temos enquanto estamos conscientes e bem acordados. Geralmente são inconfessáveis por implicarem em delírios de grandeza, por esquisitices sexuais e por uma agressividade sem limites. Fora a questão sexual, as produções infantis acolhem essas ideias onipotentes, por isso não é raro que o destino da humanidade esteja nas mãos de um simples cidadão, que o faz ser o mais importante do universo. Em momentos de fúria a raiva ativa fantasias agressivas onde planejamos e executamos a morte de todos que nos atrapalham. Qual é a diferença dessa fúria para um *game* onde podemos matar, das mais variadas formas, com várias armas disponíveis, um sem número de pessoas?

É claro que a sensibilidade contemporânea se choca, mas se tivesse acesso ao conteúdo das fantasias das pessoas comuns, se prestasse atenção nos seus próprios devaneios, ou

mesmo nos sonhos, veria que alguns filmes e *games* apenas possibilitam que vejamos algo que sempre existiu de forma privada, no interior de nosso cérebro. A tecnologia apenas permite projetar, e, em alguns casos, compartilhar virtualmente uma violência e uma onipotência, temperadas com pensamento mágico, que é próprio da infância e adolescência, quando não nos acompanha pela vida afora. Em outras palavras, se pudéssemos filmar os pensamentos de uma criança ou de um adolescente (das gerações que nem conheciam essa tecnologia), o exercício de suas fantasias onipotentes e agressivas dariam um filme não muito diferente de um roteiro de *videogame*. Temos medo é das nossas próprias fantasias agressivas.

Na ficção infanto-juvenil há uma reserva particular em aceitar tramas que envolvam violência, pois acredita-se que os pequenos não estabelecem bem os limites da fantasia. Ora, de fato isso pode ocorrer, mas são raríssimas as crianças ou jovens que fazem uma confusão de registros, que confundem fantasia com realidade, mundo interno com externo, e que entendem as metáforas de modo literal. Essa última experiência, de tomar o que se diz ao pé da letra, é comum nas crianças pequenas, iniciantes na fala. A aquisição da capacidade de abstração, e com ela de humor e poesia, é progressiva, e já no período de latência encontra-se enquanto recurso disponível, assim como na adolescência, mais do que uma possibilidade, constitui uma prática insistente. Quando mal-entendidos desses acontecem não estamos falando apenas dos bem pequenos, mas de crianças psicóticas ou passando por momentos limítrofes, e isso pode ocorrer também no adulto: é sinal de saúde mental compreender representações indiretas e subentendidas, assim como o uso do humor que esses recursos pressupõem. Fazer uma ficção que fosse segura para todos seria uma missão impossível, afinal teríamos que abolir a poesia, o humor, o duplo sentido, recursos que fazem a graça de qualquer literatura. Mesmo que tomássemos essas providências ridículas, não acreditamos que possa existir uma ficção a prova de mal-entendidos que possam não desestabilizar psicóticos.

Até os contos de fadas, embora já tenham sido atenuados e, na opinião de muitos autores deveriam ser ainda mais, não abrem mão das fantasias de agressividade e violência. Neles encontramos bruxas e monstros que devoram, partem ossos e comem pessoas vivas. É claro que essas obras, hoje destinadas às crianças menores, deixam bem claro a separação de territórios entre o bem e o mal, não se concebe uma cena da Branca de Neve degolando a bruxa, embora seja possível ver João cortar o pé de feijão pelo qual descia o ogro que pretendia devorá-lo: foi legítima defesa.

Após a primeira infância, quando é mais fácil discernir entre sonho e realidade, já existem melhores condições de suportar a gratuidade da violência presente em alguns *games* e filmes. Enquanto ainda se estiver naquela idade em que se acorda de um pesadelo noturno e fica difícil de ser convencido de que "era só um sonho", convém que o mal e o bem estejam bem classificados, cada um no seu território. Mas a questão é: o que as crianças e jovens querem com isso? Por que não só não rejeitam, como aceitam bem esses conteúdos? A resposta é complexa, mas podemos apontar alguns caminhos gerais.

1. A morte é um enigma para todos os homens e sempre nos colocou a filosofar sobre o

sentido da vida. Ora, com eles não é muito diferente, matar e morrer é uma das formas de lidar e de tentar entender a morte. Matar e ressuscitar são tanto uma forma de assimilar, como uma forma de negar sua potência, afinal, em um *game* morremos, mas não é de verdade. Logo, matar e morrer na fantasia pode ser uma maneira indireta e rebaixada de se ocupar do tema da morte.

2. Existir e deixar de existir comporta um plano a mais: depois que saímos da mãe e que vivemos colados a ela no começo da vida, teremos um segundo nascimento que é a separação dela. Esse momento não é uma ruptura única, uma irrupção em outra dimensão da existência, como ocorre no primeiro nascimento. O crescimento é cheio de idas e vindas e disso derivam certas fantasias de ser engolido, devorado e depois sair da barriga do monstro. Mas esse pêndulo de afastamento e aproximação da mãe também pode ser visto como estar dentro do outro, no sentido também de estar sob o domínio do outro, o que pode ser vivido como uma morte simbólica do sujeito em questão. Mais uma vez matar e morrer nos afasta da violência gratuita e reafirma uma questão fundamental do sujeito: representar o que é existir ou não existir.
3. Quando finalmente conseguimos nos desprender da mãe começa outro embate: qual é o meu limite? Até onde eu tenho poder sobre os outros? Em outras palavras: qual é o tamanho de meu ego e como eu me meço com os outros. Especialmente para Lacan, a agressividade deriva da mesma dinâmica na qual se funda o ego. É a cotoveladas com os outros que vamos saber nosso tamanho e isso não termina tão cedo, existem pessoas que nunca se pacificam com seu tamanho e seguem brigões pelo resto da vida. Ora, a maneira de representar tal processo da nossa constituição egoica tende, portanto, a formas agressivas. Se na realidade ela vai ser mais ou menos barulhenta, no plano da fantasia ela é sempre extremada, hiperbólica, na imaginação simplesmente eliminamos nossos oponentes, internamente somos todos assassinos.
4. Um dos grandes tabus do ocidente é a imagem do ato sexual. Temos uma ideia de que isso seria muito prejudicial às crianças e evitamos a todo custo que elas tenham acesso a essas cenas, porém, elas intuem que isso interessa muito a seus pais. Embora oficialmente devem ser ignorantes do tema, elas sabem que essa prática está relacionada com a vinda dos bebês, e portanto com sua própria origem, assim como dos inconvenientes irmãozinhos, logo o assunto é da maior importância. Em função dessa necessária censura, elas são obrigadas a imaginar o que se passa no quarto fechado e muitas fazem uma ideia do sexo como algo agressivo, destrutivo. Provavelmente o tabu provém de um conhecimento inconsciente que os adultos têm de que o coito está além da compreensão das crianças pequenas, é preciso percorrer a longa estrada das hipóteses infantis sobre a gênese dos bebês para chegar à verdade dessa origem.

Para as crianças pequenas, o coito pode ser imaginado como uma massa de corpos fundidos, que é um dos monstros da infância, uma criatura composta de várias pernas e braços que se agita convulsivamente, como se estivessem devorando-se, em uma espécie de combate. Essa imagem foi nomeada pela psicanalista de crianças Melanie Klein como "figuras parentais combinadas".

Alguns filmes japoneses de monstros, onde duas gigantescas criaturas se enfrentavam,

esmagando tudo em seu caminho, podem representar tanto uma disputa de dominação, de prestígio, mas também podem evocar o confronto erótico desses corpos misturados. Embora o monstro, ou a monstruosidade das figuras parentais combinadas, não ameace a criança diretamente, ela tampouco suporta a ideia da sua absoluta exclusão da cena. Nada é mais indigesto do que ficar de fora, principalmente do fato de que estávamos de fora da vida dos nossos pais antes que eles nos concebessem e eles sabiam divertir-se muito bem sem nossa participação. Aliás, todo filho de pais que mantêm vida amorosa percebe que frequentemente fica sobrando. Imaginar-se vitimado por esse monstro, ou à mercê desse combate de gigantes, pode ser uma forma de representar o terceiro excluído.

Paradoxalmente, a adolescência é época de certa onipotência: correm-se riscos, acredita-se estar no controle das coisas, subestima-se a complexidade dos problemas. Mas ela é ameaçada por esses monstros, representantes de velhos traumas, da gratuidade do mal e da morte, para lembrar que a vida e o sexo são mais complicados do que parecem. A ficção, como sempre, vem a serviço desse jogo, da onipotência à impotência, que faz parte de ser jovem.

Os adolescentes também têm em seus porões infantis um acervo completo dessas fantasias, somos constituídos de sobrevivências psíquicas, cacos do passado, desejos inefáveis. Quer seja de forma idílica, como na adolescência sonhada pelas crianças, quer seja na temida pelos filmes de extermínio de grupos juvenis, o que sobrevive é a representação artística dessa época da vida. A ficção não deve ser temida, pelo contrário, devemos ser gratos a ela, pois, como diz o ditado: cachorro que late, não morde. Em termos psicanalíticos, tudo o que puder ser elaborado, que encontrar alguma forma de representação psíquica, terá mais chances de não ser um sofrimento mudo e intransponível.

Notas

1 É importante ressaltar que essas transformações fisiológicas dependem da conexão psíquica com elas para que possam surtir seus efeitos. Em casos de graves desconexões, de demências profundas, por exemplo, a chegada da menarca ou das primeiras poluções não colocam necessariamente o sujeito frente à experiência da adolescência. Também devemos considerar que as transformações corporais dependem da possibilidade psíquica de sua elaboração para serem possibilitadas, casos graves de anorexia, por exemplo, eliminam as regras, assim como outras manifestações visíveis da influência dos hormônios.

2 "O adulto moderno transmite ao adolescente não um estado onde ele poderia se instalar como se herdasse uma moradia, mas uma aspiração. Mais que isso: ele transmite a seu rebento a ambição de não repetir a vida e o *status* dos adultos que o engendraram. [...] O adolescente é levado a concluir que o adulto quer dele revolta. [...] a adolescência é uma interpretação de sonhos dos adultos." CALLIGARIS, Contardo. *A adolescência*. São Paulo: Publifolha, 2000, p. 33.

3 ERIKSON, Erik. *Identidade, juventude e crise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1972, p.129.

4 CALLIGARIS, Contardo. *A Adolescência*. São Paulo: Publifolha, 2000, p.15.

5 Na época em que o filme saiu vários críticos notaram que *O Rei Leão* seria Hamlet para crianças. A rigor o paralelo é difícil, em Hamlet temos algo crucial que aqui não acontece: a mãe de Simba não ama o sucessor. Logo o leãozinho não passa pelo drama do herói de Shakespeare: ter que cumprir o pedido de vingança do pai contra o novo amor da mãe. Essa contradição, que paralisa e enlouquece Hamlet, aqui é substituída por outro impasse. Porém seguimos essa referência já que esse filme é o Hamlet possível para essa idade.

6 "Se prestarmos atenção à atitude de pais afetuosos para com os filhos, temos de reconhecer que ela é uma revivescência e reprodução de seu próprio narcisismo, que de há muito abandonaram. [...] Assim eles se acham sob a compulsão de atribuir todas as perfeições ao filho. [...] será mais uma vez realmente o centro e o âmago da criação – 'Sua Majestade o

Bebê', como outrora nós mesmos nos imaginávamos." FREUD, Sigmund. Rio de Janeiro: Imago. *Sobre o narcisismo: uma introdução*. Vol. XIV, p.108.

7 FREUD, Sigmund. Rio de Janeiro: Imago. *Além do princípio do prazer* (1920). Vol. XVIII, p. 28.

8 FREUD, Anna. *O ego e os mecanismos de defesa.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982, p. 142.

9 WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

10 FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos.* Rio de Janeiro: Imago, Vol. IV, p. 260.

11 Nas palavras de Rassial: "a gíria tem o papel de uma língua materna intermediária, organizada por, e organizando, o grupo em torno de um segredo". RASSIAL, Jean-Jacques. *A passagem adolescente: da família ao laço social.* Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1997, p. 23.

12 Conforme Rassial: "se há reativação do Édipo na adolescência, o acento não está colocado na distinção e na distribuição dos sexos e papéis sexuais, mas sobre a diferenciação das gerações". O autor explica que para a criança, o fato dela ser pequena e os adultos grandes, funciona como uma interdição do incesto, mas quando se cresce fisicamente, tornando-se como os pais, olhando-os nos olhos, é preciso afastar-se, refugiar-se entre os "seus". Ibidem, p.74.

13 SALINGER, J.D.. *O Apanhador no Campo de Centeio.* São Paulo: Editora do Autor.

14 "[...] diferentes dos romances de formação clássicos, o *Apanhador*, anterior à revolução dos costumes, é o primeiro grande romance a mostrar a infância, a juventude e a inocência como valores em si. Nos Bildungsroman dos séculos 18 e 19, vê-se que a juventude, infância, inocência não eram qualidades desejáveis. Eram, sim, deficiências das quais o protagonista se livrava antes de ser um homem formado." CHANG, Caroline, *Crescer ou não crescer, eis a questão*. Caderno de Cultura de 13 de junho de 2009, jornal Zero Hora.

15 DEUTSCH, Helene. *Psicologia de la Mujer*. Buenos Aires: Losada, 1952, Primera Parte, p. 99.

16 WINNICOTT, D.W. *Tudo começa em casa*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p.126.

17 SALINGER, J.D.. *O Apanhador no Campo de Centeio.* São Paulo: Editora do Autor, p. 75.

18 Ibidem, p.100.

19 Ibidem, p.147.

20 Ibidem, p. 167

21 RASSIAL, Jean-jacques. *O Adolescente e o Psicanalista.* Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1999. p. 164-65.

22 RASSIAL, Jean-Jacques. *A passagem adolescente: da família ao laço social.* Porto Alegre: Artes e Ofícios Ed., 1997, p. 88.

23 A dismorfofobia é um sintoma psíquico no qual o sujeito percebe o próprio corpo de maneira deformada, exagerada ou monstruosa. Trata-se da percepção alucinada do corpo, por exemplo, ela é muito comum nos casos de anorexia onde o sujeito vê uma obesidade que não é perceptível ao olhar externo.

24 RODULFO, Ricardo. *O brincar e o significante: um estudo psicanalítico sobre a constituição precoce.* Porto Alegre: Artes Médicas, 1990, p. 82-85.

25 Com esse nome ficaram conhecidos os jovens americanos que assassinam colegas e professores na sua escola por motivos aparentemente gratuitos. O nome provém do massacre ocorrido em 1999 no Instituto Columbine.

26 A "formação reativa" é um mecanismo de defesa neurótico no qual se faz o contrário do que se deseja, como forma de negar-se a perceber aquilo que é insuportável acreditar que queremos ou pensamos. Por exemplo, quanto mais tivermos desejos de eliminar da face da terra alguém que nos perturba, mas ao mesmo tempo nos é cara, não podemos admitir o ódio, mais providências tomaremos para proteger-lhe a vida. Nesse sentido, ficamos desconfiados da militância pela paz quando ela exagera, eliminando os aspectos lúdicos e artísticos da agressividade, que é uma das formas de relação entre os seres humanos. Ou seja, o quanto essa atitude tenta negar a agressividade latente de seus militantes.

27 O mercado americano nas décadas de 1980 e 1990 foi quem mais diminui os conteúdos supostamente agressivos e criou produtos mais suaves. Nesse mesmo período as produções japonesas especialmente, mas também de Hong Kong e depois Coréia, cresceram no mercado mundial por manter o padrão de violência com que as crianças estavam acostumadas.

28 Para quem quer mais referências sobre pesquisas nesse tema sugerimos o livro: *Brincando de matar monstros*, de Gerard Jones, pela editora Conrad.

CAPÍTULO 9

Faça-se você mesmo_o trabalho do filho na construção de si e dos pais

O Jardim Secreto_Matilda_Píppi Meialonga

Orfandade_Importância da ausência da mãe_Conceito de resiliência_Pensamento mágico_Onipotência infantil_Espaço potencial_Espaço de ilusão_Gênese da fantasia e do ato criativo_Correlação entre a brincadeira e a fantasia_Fantasia de autonomia_Dificuldades para crescer_Hiperatividade_Função paterna e materna

Neste capítulo, nos ocuparemos do trabalho do filho: aquele que transforma os gestos maternos, as lembranças associadas a eles, assim como suas fantasias do que ele espera de uma mãe, em um lugar para tornar-se alguém. O mesmo ocorre em relação à função paterna dos primórdios do sujeito: a de testemunhar e avalizar o crescimento do filho, de funcionar como contraponto à presença ostensiva da mãe. É função do pai apresentar as referências através das quais circular no espaço que se abre quando se é expulso do corpo materno. Cabe também ao filho saber aproveitar essas balizas, criar-se a partir delas, transformá-las em identidade.

Iniciaremos contando e analisando uma história na qual dois órfãos constroem um jardim onde se sentem maternalmente acolhidos. No livro *O Jardim Secreto*, as crianças demonstram que a fertilidade do território materno é também um espaço a ser cultivado pelo filho. Na história de *Matilda*, encontramos uma versão hiperbólica dessa posição ativa: aqui trata-se do filho que se constrói a si mesmo a despeito dos maus pais que tem. É um verdadeiro delírio de autonomia, mas que em seu exagero nos dá pistas interessantes sobre o trabalho do filho na própria subjetivação. Por último, examinaremos *Píppi Meialonga,* uma narrativa que leva esse delírio de autonomia, no caso a ideia de que podemos crescer prescindindo de cuidados parentais, ao extremo.

Embora seja banal dizer que a maternidade é algo maior do que a circunstância biológica da reprodução e amamentação, funções ligadas à fisiologia das mulheres, a questão é definir do que mais se constitui a maternidade. Sobre esses dons físicos das mulheres foram assentando-se incumbências subjetivas: a de ser uma espécie de lastro, de

fio terra, e de quem coloca a pedra fundamental de cada novo sujeito humano. Somos mamíferos desnaturados, não nascemos como mais um do bando: somos "inaugurados", registrados, nomeados e recebemos uma série de atributos que pelo resto da vida serão fonte de sentido, de idealizações e de frustrações.

Um filho vem ao mundo com uma série de características genéticas, logo ele será investido de um trabalho de personalização por parte dos pais, que farão dele sua legítima cria. Isso é assim porque temos linguagem e, diferente dos animais, recebemos um nome e uma carga subjetiva ao nascer. Essas operações fundamentais constituem o trabalho atribuído à "função materna", incumbência milenar das mulheres. Vê-las dedicadas a isso como modo de vida sempre foi, para todos nós, homens e mulheres, fonte de segurança. Por isso não gostamos nem de pensar que elas possam não estar a postos para receber-nos calidamente em seus braços.

Porém, a parte mais difícil de perceber é quanto somos ativos na construção da identidade pessoal que nasce dessa adoção amorosa que as mães fazem. A mãe é também um lugar subjetivo que se constrói dentro de cada filho, na mesma medida em que este tenta se assemelhar ao que acha que os olhos dela veem nele. Na experiência do desmame, por exemplo, estamos acostumados a pensar que é a mãe que a encerra, recusando-se a continuar alimentando o filho com seu peito. Na verdade, deixamos de observar que quando ela faz isso já está vivendo a sensação estranha de que o filho já não se encaixa tão bem, distrai-se dela e do seio ao mamar. Não raro, ele a abandona primeiro, para que ela possa recusar-lhe o seio. O lugar materno será cultivado por cada filho dentro de si, a partir de elementos que ela disporá nele. Ele partirá, principalmente, de seu desejo de tê-la, ou melhor, de ser dela.

Fala-se muito que um filho precisa ser desejado para ser feliz. Pedagogos, pediatras e psicólogos costumam sempre perguntar aos pais se o filho foi planejado, esperando saber o montante de expectativas que o precederam. Se bem que é útil pensar que estavam nos esperando com júbilo, não podemos esquecer que é necessário que se opere a contrapartida: o filho deve desejar a mãe ou, pelo menos, precisa almejar ser amado por ela, fazer parte da vida dela.

A mãe ensinará seu filho a sentir falta dela, a depender de sua voz, de sua presença, de seus cuidados. A relação mãe-filho depende de que haja encontros satisfatórios para ambos, nos quais a identidade da criança se molda balizada pelo olhar materno enquanto a mãe, por sua vez, também passa por uma crise de identidade. Ela precisa descobrir que lugar dar a essa materialização de seu desejo que um filho é, que se revela externo e difícil de decifrar.

Um filho nascido não é mais um sonho privado dos pais, que pode ser modelado à vontade. Ele é real, corpóreo, e eles não mais serão pais hipotéticos, idealizados. Isso ocorre principalmente com o nascimento do primogênito, cuja chegada transforma um casal em uma família, mas também serve para os rebentos seguintes, que verão a luz do dia cada um com uma missão particular e encontrarão uma conformação familiar específica ligada à sua concepção.

Perto da fantasia, do ideal sonhado, mãe e filho parecem pálidas imagens, são falhos, incompletos. Essas descobertas difíceis vão constituindo-se em perguntas inconscientes:

quem sou? Quanto valho para o outro? Cada encontro bem-sucedido entre mãe e filho é uma resposta positiva e constitutiva. Porém, para que os encontros se deem, será necessário que eles também sintam falta um do outro, que se abra um espaço para a falta que valorizará a presença.

Existem mães que nunca se ausentam; mesmo quando saem de perto providenciam para que o filho não note. Há outras que nunca estão, mesmo que não tenham saído. São histórias tristes, de maternidade fracassada, de filhos que não se convencem de ser alguém, que estão entregues a uma vida de inconsistência subjetiva. Sua linguagem se restringe a gestos ou sons repetitivos e pobres, seu olhar é vazio, são corpos amorfos e em geral incapazes de movimentos determinados ou graciosos. Esses são filhos autômatos, que em psicopatologia recebem nomes diversos, associados a quadros psíquicos graves. Não são a eles que queremos nos referir nesse momento.

Referimo-nos a uma ausência necessária, que se produz tendo como fundo uma presença, ou seja, uma mãe que sabe brincar de esconde-esconde de várias maneiras. Ela sabe a hora certa de aparecer e os limites de sua ausência que o filho pode suportar.

O filho, por sua vez, sempre acaba achando um jeito de ser alguém nas brechas da falta que sente da mãe. A mãe é o primeiro representante em nossa vida de outro ser humano que se diferencia de nós: para um recém-nascido, o seio que o alimenta ainda faz parte dele mesmo, sendo só à medida que este se afasta e comparece quando chamado que vai se constituindo uma imagem da mãe como um corpo separado do dele. Logo, a representação do objeto depende de que este se ausente.

Cultivando um espaço materno_*O jardim secreto*

Lorde Craven era um inglês triste, casmurro, dizem que até corcunda ele era, mas a sorte colocou em sua vida uma mulher maravilhosa, fazendo com que experimentasse a felicidade pela primeira vez. Casaram e tiveram um filho, Colin. Sua esposa era muito apegada a um jardim privado, rodeado de muros, cheio de roseiras, que cultivava pessoalmente. Pena que a felicidade durou pouco: em um dos belos momentos do casal no jardim, ela estava sentada em um balanço, pendurado a um galho de árvore, o qual cedeu e ela veio a falecer do acidente. Enlouquecido de dor, lorde Craven mandou fechar o jardim, enterrou a chave e abandonou seu filho, pois não suportava ver nele os grandes olhos da mãe.

O menino cresceu como um inválido. Sempre solitário e fraco, ficava deitado em seu quarto entregue aos cuidados da criadagem. Era dado a ataques de histeria, quando acreditava que ia ficar corcunda ou morrer. O pai não o suportava, mas o rodeava de livros, ricamente ilustrados. Colin jamais saía de casa, não conhecia o mundo real, seus horizontes iam até onde esses livros o levavam.

Muito longe dali, na Índia, no mesmo ano em que Colin, nascia sua prima Mary, que não teve destino melhor. Ela era filha do irmão da mãe de Colin, e teve por mãe uma mulher belíssima e completamente distante. A mãe de Mary não tinha nenhum dom para a maternidade, deixando que a menina fosse criada por uma aia atenciosa e, por sorte, boa narradora das histórias da tradição indiana.

Nenhuma dessas duas crianças, que cresceram entre serviçais, privados do contato com os pais, em um ambiente de opulência, era saudável nem bonita. Mary era uma menina feia, magra, descabelada e amarelada e estava sempre de cara amarrada, enquanto Colin era pálido, frágil e desagradável, uma espécie de pequeno fantasma que assombrava a todos com suas crises de fúria e descontrole.

Na Índia, quando Mary já tinha uns 10 anos, seus pais morreram em uma epidemia de cólera, assim como sua aia e todas as outras pessoas com quem ela convivia. Única sobrevivente, a menina foi encontrada por acaso por soldados que revistavam a casa devastada. Ninguém a estava procurando, ninguém cuidou dela em momento algum. Como único parente vivo restou-lhe um tio na Inglaterra – lorde Craven – para cuja casa a menina foi enviada.

Enquanto ela ainda estava aguardando a definição do que seria seu destino, foi abrigada junto à família de um pastor inglês com muitos filhos, onde ela granjeou a antipatia de todos. Não podia ser diferente, face à sua total falta de modos, de qualquer encanto, e de certa desconexão, pois tudo parecia ser-lhe indiferente; tanto quanto seus pais sempre foram insensíveis frente a ela. Foi nessa casa que ela plantou seu primeiro jardim, feito de flores cortadas, simplesmente enfiadas na terra. Era um jardim de flores mortas, que mais se parecia com um túmulo dedicado à beleza intransmissível da sua mãe, que já estava longe dela enquanto era viva. Nessa primeira casa em que foi acolhida, as crianças, sempre tão cruelmente sinceras, costumavam cantar para a menina murcha e triste: "Mary, Mary cara feia/Como vai o seu jardim?/Tem canteiros, tem areia/Tem campainha, tem jasmim".[1]

Ao chegar à mansão não encontrou o tio, que estava sempre viajando para ficar longe da casa e do filho que o lembravam da esposa perdida. Mary recebeu boas acomodações, mas ninguém se ocupava dela, com exceção de Martha, uma jovem criada tagarela. Essa moça, junto com a ranzinza governanta Medlock e Ben, um velho jardineiro de péssimo humor, eram os únicos habitantes da casa com quem ela interagia.

Quase desabitada, a mansão possuía mais de cem quartos e ficava situada em um terreno pedregoso e árido de Yorkshire. Nela, escondiam-se dois segredos que Mary logo desvendou: primeiro, encontrou o jardim lacrado que pertencera à sua tia e achou um jeito de entrar nele, em segredo; depois, descobriu a origem dos gritos, choros e lamentos abafados sobre os quais todos na casa desconversavam. Explorando o lugar, ela encontrou uma ala onde mantinham seu primo Colin afastado dela e do mundo. Assim, os dois se conheceram clandestinamente, em uma noite de tempestade, na qual ele estava apavorado e ela o consolou, cantando e contando histórias, como nunca ninguém conseguira antes.

O jardim descoberto constitui-se em um segredo compartilhado com Martha, a jovem criada que estava sempre citando os pensamentos de sua mãe. Embora fosse mais velha que Mary, Martha ainda sofria de saudades de casa, já que o trabalho lhe permitia poucas folgas, e consolava-se contando sobre seu lar pobre e cálido, com uma mãe sábia e atenciosa. Também Dickon, o irmão de Martha, tornou-se parte da relação de Mary com o jardim secreto. Esse menino era uma espécie de jardineiro-mágico, que aparecia e ajudava sempre que necessário e andava sempre rodeado de animais dóceis que ficaram órfãos e ele

adotava.

A vida do jardim abandonado foi retornando graças ao trabalho dedicado e assíduo dessas crianças, auxiliadas indiretamente por essa figura materna remota, mas efetiva: a mãe de Martha e Dickon. Ela era constante fonte de inspiração, suas palavras eram sempre lembradas, assim como eram providenciais os alimentos e objetos que ela mandava. Aos poucos, Colin foi sendo incorporado a esse segredo e lá, dentro do jardim que fora de sua mãe, o menino inválido aprendeu a caminhar e a ter prazer de viver. Antes da intervenção de sua prima e do espaço compartilhado no jardim, ele desejava nunca ter nascido, isso é pior do que querer morrer.

No final, lorde Craven retornou de suas viagens, convocado por uma carta da mãe de Martha e Dickon. Ele encontrou seu filho saudável e caminhando, sua sobrinha bela e corada e constatou que a memória de sua mulher não era mais um jardim-sepultura, mas sim um espaço de fertilidade, onde as crianças, os pássaros e a vegetação aproveitaram a primavera para mostrar suas melhores performances.

Essa história pueril tem um século, chama-se *O Jardim Secreto*, e foi escrita em 1911 por uma senhora inglesa, Frances Hodgson Burnet,[2] fez grande sucesso na época, tornando-se um clássico que é lido até hoje, do qual foi feita uma boa versão cinematográfica.[3]

Pais de patchwork

Antes de começar a frequentar o jardim, Mary tinha, conforme as palavras do jardineiro do castelo, leite azedo correndo nas veias. Ela e seu primo eram órfãos como os animaizinhos sem mãe acolhidos por Dickon, mas a diferença é que nem o pai de Colin, nem os pais de Mary enquanto vivos faziam melhor presença do que os mortos. O foco desse livro é a construção desse espaço onde os dois órfãos, subnutridos de afeto e amargurados pelo abandono, acabam florescendo. Para tanto, contam com a natureza, fartamente relatada no linguajar romântico da obra, assim como com substitutos dos pais que vale a pena analisar.

O trabalho da criança na construção das suas fantasias pessoais pode muito bem ser ilustrado por meio do caminho encontrado por Mary nesta história. As personagens paterna e materna são montadas pela criança como se fosse uma imagem elaborada através da técnica do *patchwork*: utilizando tecidos diferentes, escolhidos conforme o gosto do artesão e a conveniência do padrão e da cor para participar da imagem que se quer montar, eles recebem cortes em formatos diversos, que serão combinados e superpostos. A imagem resultante transcende cada um de seus detalhes, mas resulta da combinatória deles. Estas figuras parentais somadas e combinadas são parte de uma trama organizada pelas crianças protagonistas para prover suas necessidades de elaboração.

No lugar da mãe encontra-se prioritariamente uma voz: a mãe de Martha e Dickon, que faz uma pequena aparição, mas está permanentemente sendo referida pelas crianças como uma espécie de anjo da guarda, invisível e providencial. Sempre há uma frase dela, trazida pela filha, que vem a calhar, e ela comunica-se por carta com lorde Craven. Ela está presente, mas sempre a distância. Martha lembra, em certos aspectos, a aia que criou Mary.

A aia indiana foi uma eficiente substituta da mãe, pois além de cuidar da menina contava-lhe histórias, inserindo-a em uma tradição cultural. Já a criada inglesa é uma ponte, que sintetiza a aia, essa personagem materna original, e a própria Mary. Martha, com seu discurso saudoso e entusiasta, demonstra à menina feia e triste, que uma mãe também é feita das histórias que contamos dela. É por isso que, quando encontra seu primo apavorado, chorando em seu leito, Mary o tranquiliza com o que aprendeu da aia: histórias e canções indianas. Martha ensinou a Mary que a mãe é algo que uma menina traz dentro de si, se houve alguém que ocupou esse lugar para ela, e que pode ser evocada e imitada. Foi assim que Martha cuidou de Mary, que, por sua vez, cuidou de Colin.

A governanta, Sra. Medlock, também se incumbe de uma face da mãe, menos benigna, mas igualmente importante para os filhos: trata-se daquela que protege sufocando, impedindo de crescer, de sair de casa, de ficar saudável. Essa mulher policiava a ala onde o menino era mantido recluso, organizando para que nada lhe faltasse, mas impedindo-lhe qualquer mobilidade. Para alicerçar tal conduta, alegava a saúde e os nervos frágeis do filho do patrão.

De tanto ser tratado como um inválido, Colin acabou sendo um. Medlock coloca-se como representante do tipo de mãe que mantém seu filho em uma condição regressiva, reduzindo o mundo dele aos cuidados que ela pode lhe dispensar. Estas são características maternas que, de forma sutil ou caricatural, também constituem a personagem da mãe e estão presentes em todas, principalmente na folclórica e já cômica "mãe judia".

Uma mãe judia não precisa ser judia, e nem mesmo mãe para sê-lo, basta tratar os outros como eternos bebês incapazes, além de queixar-se em alto e bom som da ingratidão deles com quem os cuida tão zelosamente.[4] São comportamentos tipicamente maternos que infernizam o filho, mas dos quais ele carece quando ausentes, pois o fazem sentir-se importante, o centro do mundo dela. Por outro lado, se uma mãe se restringir a isso, seu amor será um canto de sereia retentivo, que manterá o filho crescido preso à ilha materna para sempre, incapaz de ter vida própria.

Em um papel paterno, temos também várias personagens combinadas: em primeiro lugar, os jardineiros, tanto o menino mágico quanto o velho Ben, que sempre permaneceu apegado ao jardim fechado. Eles cumprem a função de orientar e ensinar o trato com a natureza, da qual conhecem as regras e os caprichos. A velha sabedoria de Ben é o recurso ao conhecimento preexistente, que não tem porque ser desprezado, porém, como ele é veiculado através de um jardineiro iletrado e tosco, pode ser utilizado pelas crianças sem a opressão hierárquica devida a um mestre, um professor. Nesta história, como em muitas outras dirigidas ao público infantil, é valorizada a autonomia das crianças, justamente como forma de fazer um contraponto à dependência e à submissão que naturalmente fazem parte da vida dos pequenos.

Os ensinamentos de Ben são complementados pela empatia natural de Dickon, com sua capacidade de acolher e domesticar animais cujas mães morreram. Ele demonstra que é possível reparar a orfandade se as crianças puderem adotar-se e ampararem-se entre si; mais uma vez temos o voto de autonomia. Também está lorde Craven, um pai longínquo, apenas

evocado no discurso dos criados e do filho, que se comunica por carta e cumpre a função de ser aquele a quem se quer agradar e impressionar, assim como uma figura temida. Cabe a ele a tarefa paterna de estabelecer e regular a relação dos filhos com o ideal, com aquilo que eles acham que deveriam tornar-se para ser apreciados por ele. Na vida de todos nós, esse pai é constantemente reeditado e reaparece sob diversas configurações no mundo que frequentamos depois de crescidos. É ele que nos julga e avalia, distribuindo méritos, benesses, castigos, dando e tirando oportunidades de realização e satisfação, pelo menos no nosso imaginário.

Ausentes, os pais são representados por esses substitutos: uma mãe que mesmo longe sempre percebe o que as crianças necessitam, sempre evocada a partir de suas palavras sábias, representada pelas mensagens e pequenos presentes que ela envia; uma governanta que é a mãe controladora, possessiva, de quem queremos nos livrar; o jardineiro (duplicado nas personagens do velho e do garoto) com quem se aprende e o tio e pai viajante que os avalia epistolarmente. Eles não são como pais adotivos, substituindo a falta ou o coração gélido dos progenitores, ausentes por descaso ou morte. Na verdade, são representações internas dos pais que as crianças constroem.

Um espaço secreto

O jardim secreto é uma boa alusão ao espaço interno que toda criança tem que constituir para construir-se, florescer. Devido à ausência física dos pais de Mary e Colin, eles tiveram que buscar dentro de si, nas histórias que haviam escutado e lido, os elementos para plantar os conselhos recebidos do jardineiro e da mãe dos criados. Eles se nutriram, na verdade, de referências com as quais construíram representações interiores de pai e mãe, e com elas se fortaleceram. Esse lugar é secreto porque também é um espaço interior, psíquico. Porém, por que isso não ocorre única e exclusivamente dentro da cabeça das crianças? Por que é necessário um lugar externo, um jardim neste caso, um reino mágico em outros, que realmente sejam frequentados? Ou seja, por que essas representações são espaciais?

Quando pensamos na existência de um lugar, naturalmente sugere-se em nós a ideia de algo fora do sujeito, exterior, assim como quando falamos de pensamento, de inconsciente, de sonho ou fantasia, necessariamente pensamos em fenômenos que ocorram dentro da cabeça, portanto interiores. Um território mágico é um lugar onde se vivem aventuras nas quais por vezes nos parecemos de modo diferente daquilo que vemos no espelho e onde somos capazes de fazer coisas impossíveis na realidade, e ainda encontrar lugares, personagens e objetos concretamente inexistentes. O passarinho mágico desta história, que estabelece um diálogo com Mary e lhe indica como entrar no jardim, é um exemplo típico de um lugar externo, que na verdade é interior e vice-versa, pois ele representa a curiosidade da menina.[5]

A ideia de um espaço exterior, onde certas fantasias interiores possam ser encenadas é visível na atividade de brincar da criança. Em geral, ela não fica imaginando enquanto permanece com o corpo parado, em estado estupefato, tal como fazemos no cinema, quando estamos dispostos a entrar em uma fantasia alheia. A criança fabrica cenários, encontra e investe objetos de funções e poderes, como uma toalha que pode tornar-se uma capa para

voar ou o telhado de uma cabaninha. Ela encena com seu corpo e com seus objetos preferidos a trama que está imaginando. Fazendo assim, ela sente-se dentro da fantasia que ela própria está fabricando, que passa a ser vista de fora, vivida ativamente, de tal forma que aquela imaginação torna-se convincente, forte e verdadeira.

É dessa maneira que a criança deixa-se convencer daquilo que ela mesma imaginou e acaba transformando-se pela experiência exterior que produz efeitos interiores, sendo que ela é, por sua vez, a representação de uma fantasia interior. É a isso que se refere Winnicott ao perguntar se o "brincar não está dentro nem fora, onde está?"; ele chama de "espaço potencial" essa zona intermediária, onde os limites entre o bebê e sua mãe, entre o eu e o outro, o dentro e o fora, podem ser relativizados, ou seja, ali existe trânsito.

Para esse autor, a "experiência cultural" é a incorporação do "acervo comum da humanidade [...] que todos podemos usar se temos um lugar onde colocar o que encontremos".[6] É importante observar que, nessa teorização sobre a relação do indivíduo com a cultura em que cresce e vive banhado, destacam-se aqueles elementos que ele pode classificar a seu critério e tornar parte dele mesmo. Por outro lado, é preciso construir-se enquanto esse receptáculo ativo e seletivo de experiências e isso já é fruto de uma vivência de interação e criação.[7]

Nesta história, assim como em tantas outras nas quais vários tipos de órfãos coletam e usufruem dos elementos com os quais farão seu lugar no mundo, fica claro quão pouco passiva é a constituição subjetiva de uma criança, de um filho. Ele não é um mero receptáculo. Isso também dá-nos a ideia de que esse lugar onde colocar o que se recebe, que foi referido por Winnicott, é composto a partir de um desejo que funcione como norte das buscas da criança.

Se for verdade a frase atribuída a Picasso, que dizia "eu não procuro, eu acho", podemos pensar que esse encontro com o que "se achou" nos revela naquilo que estávamos buscando sem saber. O motor dessa busca inconsciente é um desejo, nem que seja o primitivo desejo de ser desejado pelo outro, que a mãe (ou melhor, o Outro) nos queira e ofereça um lugar para ser. Aos pais e inicialmente acima de tudo à mãe, cabe colocar à disposição o material, o que não é pouca coisa, cabe-lhe fazer e intermediar a apresentação do mundo.

Como pais, é preciso ter um terreno fértil onde plantar, carece conhecer as leis da natureza, assim como os ritmos e necessidades da criança para intervir na hora e na medida certas. É uma trama complexa, pois o filho tem que poder ser receptivo e os pais oportunos e bem instrumentados para intervir de forma adequada. Essas condições ideais são hipotéticas e, na prática, impossíveis. Há sempre algo no filho ou na relação com seus pais que resiste a desenvolver-se plenamente ou a ser construtivo. *O Jardim Secreto* é, acima de tudo, uma história de otimismo e esperança de que, como filhos, possamos fazer muito a partir de muito pouco.

Arqueologia afetiva

O livro de Burnett é interessante porque ele separa a função materna dos cuidados

objetivos, já que nenhum zelo prático faltava a Mary e Colin. Transcendendo essa parte concreta da maternagem, era nas histórias, tanto as contadas pela aia de Mary na Índia, assim como nas histórias que a criada Martha contava sobre sua mãe para a menina, e nas narrativas a respeito do jardim secreto que a prima ia contando ao primo doente para animá-lo, que a função materna foi se consolidando.

Essa história não trata de filhos que cresceram com um vazio completo no lugar da mãe, mas de crianças cuja feiura, invalidez, aparência doentia e personalidade desagradável denotavam uma fragilidade constitucional. Algo na história delas as azedou, as impediu de desenvolverem-se de modo criativo, curioso e ativo. Essas últimas características nasceram no jardim secreto. Vale lembrar que o jardim foi fruto de uma busca de Mary, que encontrou essa espécie de espaço tumular, onde em segredo jazia um grande amor, e ali ela encontrou uma forma de elaborar e superar seus próprios lutos e carências.

As conquistas dessas crianças em *O Jardim Secreto* revelam quanto alguma ausência da mãe também é fundamental para que a criança possa fazer suas buscas. Uma mãe, mais do que aquela que se faz imprescindível, seria a que permite que o filho construa nela, através dela e mesmo longe dela, um espaço para si.[8] O livro de Burnett demonstra às crianças leitoras que elas podem providenciar o que precisam para ficar bem, se tiverem iniciativa de descobrir e trabalhar no terreno que se lhes disponibiliza.

Claro que aqui temos justamente uma visão otimista, na qual se atribui capacidade de desempenhar funções maternas aos elementos imaginários dispostos pela tradição, como as histórias narradas às crianças. Infelizmente, na vida real costumam pesar mais os votos de morte sofridos pelos filhos: no caso de Colin, para cujo pai representava a morte da mulher amada, assim como Mary, que cresceu sendo considerada sem valor, por não herdar a beleza materna. Ainda que seja otimista, é uma história possível, sobre o quanto podemos despertar para a vida apenas com farrapos de amor materno coletados por nós mesmos.

O jardim convoca um simbolismo forte: é a natureza domada, mas não é a natureza que consumimos para abastecer nossas necessidades básicas. Um jardim é essencialmente construído para o deleite, ele não é feito para ser útil. Nesse jardim as flores são o ponto forte e elas também são cultivadas apenas para embelezar. Se estivermos certos de que esse jardim secreto é um espaço materno, fica sublinhado quanto essa função não pertence à ordem da necessidade, mas à do aparentemente supérfluo. Trocando em miúdos: o leite alimenta, mas são os olhares, abraços e palavras que constituem uma criança.

Crianças resilientes

Tem se utilizado o termo "resiliência" para designar a capacidade particular que algumas pessoas teriam para resistir às provações, sem sucumbir ao desespero, sem destruírem-se internamente quando algo no exterior lhes abala a integridade. Resilientes seriam os que sobrevivem psiquicamente aos diversos tipos de catástrofes pessoais e sociais, como traumas, torturas, deportações, perdas, abusos e maus-tratos, e que apesar de marcados por essas experiências, elas não os impedem de levar uma vida relativamente normal. O conceito original vem da física, fala da capacidade de um material resistir a

choques conservando sua forma original.

Conforme Cyrulnik

> Uma criança não é resiliente sozinha. Precisa encontrar um objeto que convenha a seu temperamento para se tornar resistente. Tanto que é possível ser resiliente com uma pessoa e não com outra, retomar o desenvolvimento em um meio e sucumbir em outro. A resiliência é um processo constantemente possível, contanto que a pessoa em desenvolvimento encontre um objeto significativo para ela.[9]

Nesse sentido, podemos supor que o encontro de Mary com seu jardim secreto não se deu, obviamente, por acaso: a menina buscou, explorou o território da mansão em busca de segredos, os quais eram rastros da mãe morta do primo, do amor ferido pela perda de seu tio que os ocultou.[10] Semelhante busca só é possível se houver certa dimensão de esperança de encontrar algo, alguma experiência positiva em que se basear para acreditar que há o que encontrar. "A atitude que ajudará os feridos a retomar seu desenvolvimento deverá aplicar-se em descobrir os recursos internos impregnados no indivíduo, assim como os recursos externos dispostos em torno dele."[11]

Só podemos supor que a aia indiana que assumiu os cuidados da pequena Mary, que era um bebê "doentinho, rabugento e feio",[12] exerceu maior influência do que parecia. Por isso, quando Mary encontrou seu primo, que estava sozinho, apavorado e desesperado em uma noite de tempestade, ela dispunha de um acervo de músicas e histórias contadas pela aia para partilhar com ele e consolá-lo. Por mais pobre de mãe que ela fosse, havia suficientes restos de função materna inculcados nela para repartir com outro órfão. Quando se encontra frente ao sofrimento, um dos recursos do resiliente é recorrer ao trabalho da memória que "utiliza o passado para nele impregnar seu imaginário, a fim de tornar suportável a realidade atual", a defesa de uma criança nessa situação passa por lançar mão do "capital psíquico adquirido". [13]

Por isso o trabalho no jardim secreto não é paisagístico, é arqueológico. Trata-se de recuperar e levantar das ruínas não apenas a obra da natureza, mas o formato daquele jardim idealizado pela mãe de Colin, lugar simbolicamente impregnado de seu amor. O jardim simboliza o acervo que essas crianças possuíam, reservas de marcas afetivas do passado, recicladas e recriadas para ser utilizadas em tempos ainda mais difíceis. É importante lembrar que, ao contrário dos contos de fadas, nos quais sempre havia uma mãe boa para prantear, neste caso as mães não tiveram chance de mostrar seus dons: a de Colin por falta de tempo e a de Mary devido à carência de vocação.

Na versão dos irmãos Grimm para a história de Cinderela, ela planta uma árvore sobre o túmulo de sua mãe morta, de onde, através de uns pássaros mágicos, provém os trajes que a farão brilhar no baile da corte. A personagem da Fada Madrinha, presente na versão francesa de Perrault, que foi celebrizada pelo desenho animado de Walt Disney, está ausente nos Grimm. A versão alemã está mais próxima da nossa história, pois o jardim secreto de Mary funciona como esse túmulo, lugar de onde emanam as memórias e inclusive a magia.[14]

No livro de Burnett há um passarinho mágico que se comunica com a menina, mostrando-lhe o esconderijo da chave e o local da porta do jardim que estava oculta pela

densa vegetação. No conto de Cinderela também há esses passarinhos mágicos no túmulo, são eles que, além de fornecerem os vestidos, dizem versos que orientam a heroína e seu príncipe. No caso de Mary as memórias da mãe morta são provenientes das lembranças da voz da sua aia indiana, misturadas à observação pela menina da beleza idealizada e inatingível da sua mãe, que funcionam como esses vestígios. Sobre esses restos maternos, no caso a árvore que plantou sobre o túmulo de sua mãe, Cinderela chorava e obtinha ajuda. As crianças de nossa história ergueram um jardim igualmente materno para curar-se da dor da orfandade.

A situação dos primos era diferente: a menina tinha cuidadores que lhe eram servis e narrativos, enquanto para o menino eram oferecidos apenas livros e cuidados práticos, sem ninguém para narrar. É Mary que cumpre esse papel na vida de Colin. Ela lança mão dos recursos que consegue amealhar, combinando todos os elementos que pôde colher: os conselhos da mãe de Martha, do jardineiro Ben, a ajuda de Dickon e o próprio jardim. Já Colin precisa da presença educadora e asseguradora da prima para encontrar algum prazer de viver. Ele não tinha tantos recursos de onde tirar forças, precisou de uma mãe substituta. Mary apoia-se no jardim, esse lugar que simbolizava a mãe dele, para ajudar seu primo a caminhar. Primeiro, ela lhe contava histórias sobre o jardim, até que ele tivesse coragem de sair do leito pela primeira vez e ir até lá. Só depois de ter desejado ir a algum lugar é que as pernas dele puderam mover-se. No filme, a cena da aquisição da marcha por parte de Colin dá-se em uma reprodução daquela em que um bebê percorre o trecho entre os braços da mãe e do pai, neste caso entre Mary e Dickon.

O filme explora muito mais a imagem de casal das duas crianças, como se brincassem de substitutos dos pais do menino. No livro, o jovem jardineiro é apenas uma espécie de auxiliar mágico e técnico de Mary. De qualquer maneira, é importante ressaltar que, por ser uma menina crescida, recuperara a memória dos traços da mãe perdida e passa a identificar-se com ela. Mary encontra uma identificação feminina junto com o jardim e a encena ludicamente fazendo-se de mãe do primo, a quem embala com suas canções e ensina a andar. Quanto a Colin, ao fazer-se amar pela prima, descobriu forças para caminhar em direção à vida. Não precisava mais ficar deitado, fingindo de morto.

Sobrevivendo aos pais_*Matilda*

"Crianças deviam ser invisíveis. Deviam ser guardadas dentro de caixas, como grampos de cabelo e botões. Não consigo entender por que as crianças têm que demorar tanto para crescer. Acho que elas fazem isso de propósito."[15]

Que pode esperar uma criança que cresce entre adultos que pensam assim? A sorte da menina Matilda Wormwood era ser superdotada. Nascida em uma família fútil, tendo como pai um vendedor de carros vigarista e como mãe uma jogadora de bingo compulsiva, Matilda cresceu e alfabetizou-se sozinha. Seu irmão mais velho, identificado aos pais, tampouco se conectava com ela.

Depois de ter lido todas as revistas, jornais e rótulos disponíveis pela casa, saiu em busca de livros. Aos quatro anos, aproveitando as longas tardes em que a mãe a deixava só

para ir jogar, ela foi sozinha até a biblioteca pública. Devorou todo o setor infantil, sendo que teve particular apego pelo *Jardim Secreto*. Apesar da pouca idade, seguiu seu voraz percurso de leitura, agora aconselhada por uma bibliotecária que não acreditava no que via: passou para Dickens, Jane Austen, H. G. Wells, Faulkner, Orwell e tudo o que lhe caísse nas mãozinhas.

A família não via com bons olhos suas leituras e a tratava com desprezo, o pai chegou a rasgar as páginas de um livro da biblioteca que ela estava lendo. Matilda suportava as agressões, mas tinha seus recursos de defesa, aguentava estoicamente os ataques, mas depois se vingava. Cada vez que o pai a ofendia ela respondia com pequenas traquinagens. Certa vez colocou cola no seu chapéu e ele não podia tirá-lo, em outra trocou o conteúdo dos frascos dos produtos para cabelo que ele usava e, como resultado, branqueou o cabelo do pai. Nunca lhe dispensavam maus-tratos físicos, porém sofria o abandono da mãe e o desprezo do pai, que além de serem totalmente egoístas, a puniam por ser tão diferente deles.

Quando chegou à escola encontrou outro tipo de maus-tratos. A diretora, Srta. Trunchbull, era uma mulher imensa, troglodita e sádica, costumava erguer os alunos, principalmente os pequenos, pelos cabelos ou orelhas e jogá-los longe, ou então os encerrava em um armário cheio de pregos e cacos de vidro. Gritava com eles o tempo todo, impunha punições injustas a seu bel prazer. Era uma malvada da envergadura dos piores vilões de Dickens, de fazer inveja a muitas bruxas de contos de fadas. Matilda sofreu castigos, mas nunca foi surrada por essa mulher, era muito esperta para isso, no entanto teve que assisti-la torturando vários de seus colegas.

Como contraponto a esses adultos monstruosos, surge uma personagem melhor ainda do que a bibliotecária, que não fazia mais do que lhe indicar livros: a professora. Se o colégio era um inferno graças à diretora, a sala de aula era um agradável refúgio. Fascinada pela inteligência da nova aluna, a Srta. Jennifer Honey procurava proporcionar-lhe estudos avançados e apegou-se a ela. Finalmente Matilda encontrou alguém que apreciava seus dotes intelectuais.

O encantamento entre a professora e a aluna era mútuo, até o ponto em que Srta. Honey lhe confiou sua própria história, que até então mantivera em segredo: a professora era sobrinha da diretora tirana. Sua mãe morreu quando ela era bem pequena e teve o azar de ficar aos cuidados dessa tia malvada, irmã da mãe. Mas o pior veio depois, quando seu pai teve uma morte enigmática e precoce, um suicídio que não convenceu ninguém. A sobrinha suspeitava que a tia tivesse assassinado o cunhado e sumido com o testamento para ficar com seus bens.

A Srta. Honey passou a levar uma vida dura, servindo de criada para a tia, como as princesas de contos de fadas costumam tornar-se para suas madrastas cruéis. Seu maior sonho era libertar-se da tia, já moça ela conseguiu uma maneira de sair de casa empregando-se como professora, mas Trunchbull lhe usurpava o salário, motivo pelo qual ela vivia praticamente na miséria.

A amizade entre a menina e a professora, ambas órfãs ao seu modo, floresce e surge uma novidade: surpresa, Matilda descobre que pode controlar objetos com os olhos, mais um de

seus poderes além da inteligência precoce. Com ajuda desse recurso, ela escreve no quadro negro, com um "giz voador" uma acusação à diretora, testemunhada por toda a classe. A frase escrita no quadro parece como se fosse de autoria do fantasma do pai da professora, vingando-se de ter sido assassinado pela cunhada. Com a consciência pesada e pensando que seu crime havia sido descoberto, a tia má fica apavorada e foge da cidade, deixando a sobrinha livre para reassumir seus bens.

Faltava livrar-se dos pais de Matilda para que ela pudesse ficar com a professora no lugar de mãe amorosa. Isso ocorre em seguida quando as trapaças do Sr. Wormwood são descobertas pela polícia e a família da menina resolve fugir. Matilda recusa-se a ir com eles e pede para ficar aos cuidados da professora. Não foi difícil convencê-los a deixar a filha, mais incompreendida do que detestada, para trás. Podemos dizer que o fizeram com certo alívio, como se ela fosse um filhote de cuco e estivesse partindo de um ninho que nunca foi verdadeiramente dela. Com esse final feliz termina a história dessas duas órfãs que precisavam de uma família.

Este imperdível livro de Road Dahl, entre tantos de sua carreira na literatura infantil,[16] nos cativa graças ao humor e à magia de sua narrativa, mesmo que a história da menina seja triste. Essa história tornou-se um bom filme,[17] dirigido e estrelado por Danny DeVito, que a recriou com algumas liberdades, em geral procedentes.

O ponto central dessa obra é a fantasia de fazer-se sozinha, ou seja, não importa os pais ruins que se tenha, é possível transcendê-los mesmo que eles atrapalhem bastante. Os pais de Matilda não tomam conhecimento dela, não reconhecem sua inteligência, não a cuidam, não a protegem e ela nunca esmorece. Só no fim da infância é que a menina encontrou o primeiro carinho de uma mãe eletiva.

Nada de novo no reino da fantasia: os pais de João e Maria também se ocupavam apenas do próprio estômago, egoístas como os de Matilda, e tentaram livrar-se dos filhos, enquanto os da menina a abandonavam à própria sorte. A madrasta de Cinderela escravizava e maltratava a enteada, tal como a diretora fazia com a sobrinha cuja tutela lhe coube. Essa mesma diretora era enorme e grosseira como uma ogra, encontrando em Matilda uma pequena opositora muito esperta, como já ocorrera aos gigantes de João e o pé de feijão e do Pequeno Polegar. João, inclusive, teve que provar que estava longe de ser bobo, para uma mãe que o colocou de castigo pela burrice de trocar a vaca por um punhado de feijões; como Matilda, ele foi desprezado em casa.

Todas essas crianças de contos de fadas precisam superar suas famílias ou adultos malvados, que se interpõem ali onde deveriam estar os pais amorosos e providenciais a que a infância tem direito. Nos contos tradicionais, costuma haver a referência a pais idealizados, que em geral estão mortos, para garantir que a bondade existe, apenas está em falta. Essa é uma forma de contrapor os pais da realidade, considerados insuficientes ou criticáveis, com aqueles que gostaríamos de ter tido. Existe alguma novidade em Matilda, ou é apenas uma nova versão para um velho tema?

Matilda é de fato uma pequena esperta como o Pequeno Polegar, com a vantagem de ser poderosa como uma fada. Mas o detalhe que faz a diferença desta menina é que ela se

autoeduca, lançando mão de uma precoce paixão pela leitura. Graças a isso, ela acede a uma formação superior à de seus pais. Nos contos clássicos, os dons de uma personagem lhe são inerentes e, embora todos passem por uma jornada de crescimento e superação, via de regra não assistimos à sua formação.

Nossa heroína aprende direto dos livros, contando apenas com o entusiasmo da bibliotecária para indicar-lhe os clássicos da literatura e assim conduzir sua formação intelectual. Apesar de tanta literatura consumida, a menina não parece desenvolver uma sensibilidade particular, que a levasse a refletir ou filosofar sobre sua condição de excluída em casa. Ela reage como qualquer outra criança: possui a onipotência mágica dos pequenos que juram de morte seus adultos opositores.[18]

Matilda faz traquinagens para se vingar e raramente se defende com as palavras que deveria ter aprendido a usar tão bem, afinal, leitura não lhe falta. Na verdade, sua arma mágica, mais do que a sensibilidade para a literatura e o conhecimento que suas leituras poderiam ter lhe legado, é o seu olhar. Este olhar mobiliza objetos em atos que concretizam seus desejos. Nesse sentido também é uma criança pequena, pois elas basicamente observam a vida de sua família e dos adultos em seu redor com viva curiosidade e certa exterioridade. Matilda passa da passividade dessa observação para atividade mágica de seu olhar.

A magia da onipotência

Matilda é, como qualquer criança, excluída de boa parte dos assuntos e atividades dos adultos, já que a infância é basicamente restrita aos ambientes reduzidos da casa e da escola. Seus dons não fazem dela uma adulta em miniatura, mas sim uma criança poderosa, o que amplia nossa visibilidade sobre algumas capacidades e modos de funcionar que são intrínsecos da infância: neste caso, o pensamento mágico e a busca ativa pelo conhecimento.

De certa forma, todo bebê é mágico, seu dedo é varinha de condão, seu olhar levita os objetos como o dos super-heróis, e como eles, ele também voa. Há um truque nesse encantamento, ele se chama “mãe”, ou seja, trata-se de uma experiência na qual o adulto e sua criança unem forças para suprir suas necessidades e compreender-se. Essa complementaridade gera vivências peculiares à infância: existe certa indefinição dos limites entre um e outro (a criança e o Outro), entre dentro e fora, em uma fronteira que está em construção e negociação, assim como é frágil a diferenciação entre a realidade e a fantasia, já que a compreensão de mundo na infância parte de premissas peculiares a cada época vivida.

Se indagarmos a uma criança de poucos anos sobre os fenômenos naturais, veremos que ela acredita que a noite acontece porque ela tem que se deitar, que a lua a segue para onde ela se deslocar, da mesma forma como um bebê estende o braço para o próprio sol esperando que ele caiba na sua mão. Quando um bebê deseja um brinquedo ou mamadeira, invoca-os com seu olhar e suas vocalizações mágicos e eles se materializam entre seus dedos ou lábios. Quando ele se entedia de ficar no berço, manifestará seu desejo de voar e em breve seu corpo estará pairando sobre tudo ou todos, a mais de metro de altura, aproveitando a vista aérea e estendendo seus braços para objetos que antes ocupavam o firmamento do recinto.

O psicanalista Ferenczi perguntava-se: “onde a criança busca a audácia de assimilar pensamento e ação? De onde vem esta naturalidade em estender a mão para qualquer objeto, seja a lâmpada suspensa acima dela ou a lua que brilha longe, com a esperança segura de consegui-las, de, com esse gesto, apoderar-se delas?”[19]

O epistemólogo Jean Piaget, em suas investigações sobre as representações do mundo na criança, explica-nos os mecanismos dessa onipotência infantil. Já os psicanalistas estão interessados em saber por que ela acontece.[20] Mais do que isso, interessa-nos interrogar como é que ela possibilita, engendra e se perpetua na relação do homem com a fantasia.

A religião também se alimenta desse pensamento mágico e da relação precoce da criança com seu adulto gigante, que lê e realiza seus segredos. O encantamento, essa capacidade de fantasiar herdeira da infância, é a via régia de acesso à arte, tanto no ato de produzi-la, quanto de consumi-la. Na literatura, nas imagens, assim como no cinema que as combina tão bem, enfim, em todas as formas da arte, esse domínio mágico sobre o mundo encontra possibilidade de persistir em nossas vidas.

Mais uma vez, Ferenczi parece apontar-nos esse caminho: “Freud qualifica como ficção uma organização que seja escrava do princípio do prazer e negligencie a realidade do mundo exterior, e é, no entanto, diz ele, praticamente o que acontece com o recém-nascido”.[21]

O autor define a megalomania inicial da criança como o “período da onipotência incondicional”, que é a situação na qual se reproduz e se invoca a saciedade absoluta que a situação uterina lhe proporcionava: todo o aconchego, todo o alimento, mesmo antes que pudéssemos pensar em como isso era bom. Na sequência da vida, é inevitável perceber que as coisas estão longe de ser uterinas, passa-se frio e fome, sem falar de outras inquietudes, tão desagradáveis quanto difíceis de compreender. Entre as mais perturbadoras, estão as primeiras experiências de angústia, quando um bebê chora sem saber exatamente o que o abala nem qual providência o aliviaria. É aqui que revela sua força, como fonte da magia, um poder chamado “mamãe”.

Com o tempo, o bebê precisará aprender a administrar melhor suas forças e pensamentos, partindo daquilo que, em 1913, Ferenczi chamou de “período da onipotência alucinatória mágica”. Este ocorre antes da constituição de uma separação entre a criança e o mundo exterior. Porém, mesmo depois de iniciado esse discernimento, os pequenos ainda acreditam que os objetos e fenômenos que lhes são externos respondem à sua vontade. É característica desse funcionamento psíquico uma concepção animista, na qual a criança projeta seu próprio ser nos objetos, assim como um período dos pensamentos e palavras mágicas.

Piaget estudou essas visões de mundo infantis e as definiu como “artificialismo” e “animismo”, característicos do pensamento infantil, no qual “a criança é levada a se sentir na posse de uma força mágica capaz de realizar efetivamente todos os seus desejos apenas pela representação da satisfação”. Para Piaget, o artificialismo é um modo de resolver os enigmas com que a criança é confrontada quando indagada sobre a origem das coisas e fenômenos. Essa modalidade de pensamento consiste em atribuir suas características às “intenções dos fabricantes das coisas”, quer sejam eles os homens ou alguma divindade. Já o

animismo atribui a causalidade às "intenções das próprias coisas". "Para a criança, cuja existência é organizada pelos pais, considera tudo o que é 'feito para' ela como 'feito por' seu pai ou sua mãe. [...] será, pois, a participação antropocêntrica que constituirá o verdadeiro núcleo do artificialismo espontâneo, e seria necessário ainda supor, na criança, que este núcleo é feito de simples sentimentos ou de simples atitudes de espírito."[22]

São inevitáveis e importantes algumas experiências de frustração, as quais não farão cessar o pensamento alucinatório da criança, apenas a farão descobrir que é preciso fazer os feitiços, não basta pensar neles. Haverá muitos capítulos na contenda entre a onipotência infantil e a realidade, mas não nos deteremos neles. Convém lembrar que o animismo, expediente pelo qual atribuímos uma subjetividade similar à nossa aos animais e objetos, acompanha-nos através de seus restos ao longo de toda vida.

No texto, dedicado ao que considera ser a "megalomania quase incurável do ser humano", Ferenczi realiza a conexão dessa modalidade de pensamento infantil com a ficção, a fantasia elaborada e transmitida através da arte: "Na ficção, os fantasmas de onipotência continuam a reinar absolutos. Ali onde mais humildemente devemos nos inclinar diante das forças da natureza, o conto ficcional nos socorre com seus temas típicos".[23] Particularmente, considera o autor, "o conto, onde os adultos contam às crianças os seus desejos insatisfeitos e recalcados, dá, na verdade, uma representação artística extrema da situação de onipotência perdida".[24]

Através da grandeza e da autonomia da pequena Matilda, desmente-se seu tamanho reduzido e sua pouca idade, realizam-se os desejos usando uma lógica abandonada, mas nunca derrotada, que sobreviveu no mundo da fantasia, e é um resto da nossa condição infantil. Em sonhos, podemos ter todas as idades da vida, e a onipotência mágica do pensamento de nossa heroína atualiza o pequeno e vingativo David que sobrevive em todos aqueles que o tempo transformou em Golias.

O lugar da fantasia

Se bem que as elaborações de Piaget e Ferenczi esclarecem como é que funciona essa onipotência mágica infantil presente na criação e na fruição da arte, resta ainda avançar na pergunta deixada pelo psicanalista húngaro sobre a origem da audácia em assimilar pensamento e ação, ousadia que a fantasia e a arte reverberam em nós pelo resto da vida. A questão sobre o lugar a ser dado às nossas fantasias coloca-se desde o nascimento da psicanálise. Em 1908, na obra *Escritores criativos e devaneio*, Freud tentava entender de que fontes o escritor retira seu material. Para alguém que fundamentou sua teoria dando crédito aos sonhos, ousando dizer que eles ocultavam verdades, não era estranho ficar intrigado quanto ao que poderia se revelar através da análise da fantasia, da ficção, dos devaneios artísticos.

Desde então, a psicanálise vem se relacionando com a fantasia de diversas formas: alguns, como Freud, deixaram-se transformar e questionar por elas, enquanto outros as encararam como meras manifestações de uma patologia do autor, explicáveis por uma

dissecação de sua vida. Estes últimos foram responsáveis por desastrosas interpretações psicanalíticas de várias obras. Freud costumava engajar-se nas fantasias que lhe ocorriam, de tal forma que levou seus sonhos a sério, tratando-os como um mistério a ser decifrado, ou melhor, interpretado. A partir do que descobriu na própria vida onírica, identificou-se intensamente com os desejos incestuosos e parricidas de Édipo e com as vacilações neuróticas do príncipe Hamlet. A tal ponto ele se envolveu com essas narrativas que hoje, quando nos referimos à palavra Édipo, aquele que escuta em geral pensa em Freud antes de evocar Sófocles.

Alguns anos depois da publicação de *A Interpretação dos Sonhos*, as precursoras da psicanálise de crianças, Anna Freud e Melanie Klein, viram-se confrontadas em um árduo debate que envolvia a questão das fantasias infantis e seu lugar na clínica psicanalítica. Assim como os adultos falam – e contam seus sonhos e devaneios – durante a análise, os pequenos pacientes brincam, e o fazem com grande seriedade.[25]

Cabia aos psicanalistas descobrir mais sobre o significado do ato de brincar, sobre o qual Freud deixara já algumas pistas.[26] A utilização e interpretação das criações infantis na clínica psicanalítica lhes conferiram credibilidade, como antes ocorrera com os sonhos. A partir daí, o mundo infantil nunca mais foi em tons pastel: ciúmes assassinos, morte, incesto e raiva entraram em cena. Como as crianças, os artistas são aqueles que costumam levar as fantasias a sério: "O escritor criativo faz o mesmo que a criança que brinca. Cria um mundo de fantasia que ele leva muito a sério, isto é, no qual ele investe uma grande quantidade de emoção, enquanto mantém uma separação nítida entre o mesmo e a realidade".[27]

Para os psicanalistas foi natural envolver-se com fantasias, porque adultos falando e crianças brincando traziam-nas à cena clínica. No texto seminal sobre o ato da criação artística, Freud já havia explicado que o estatuto da fantasia é impar, é um processo no qual "uma poderosa experiência no presente desperta no escritor criativo uma lembrança de uma experiência anterior", assim como "um desejo que encontra sua realização na obra criativa". Sendo assim, o ato criativo conjuga-se simultaneamente em passado (a lembrança), presente (a experiência ou pensamento que funciona como gatilho) e futuro (o desejo).[28] Porém, precisamos compreender como se constitui o acervo de onde esse processo extrai suas evocações. A imaginação nutre-se do material proveniente de um lugar, que está dentro de cada um, mas que nos transcende.

Os índios brasileiros da tradição tupi atribuem uma mãe (*Si*) a todas as coisas, nela residiria sua origem e seu poder persiste através da proteção que ela dispensa a essa criatura, que pode ser um rio ou animal, uma árvore: qualquer coisa tem sua *Si*.[29] Como se vê, tanto os nossos índios quanto o psicanalista Ferenczi levam-nos a crer que estaria na relação dos humanos com sua mãe, na nossa prolongada dependência emocional ao Outro, a explicação para o que temos de irracional, o qual seria a fonte do que é encantado e belo. Porém, foi necessário esperar que houvesse uma elaboração sistemática disso, através do trabalho do psicanalista inglês Winnicott.

Coube a D. W. Winnicott teorizar sobre isso: chamou de "espaço potencial", assim como de "espaço de ilusão" os lugares que ia imaginando em sua busca por mapear esse território

de onde provêm, ao mesmo tempo, o sujeito e a fantasia; como parte dessa elaboração, denominou de "transicionais" os fenômenos que ocorrem entre a mãe e o bebê, nos quais se inaugura a subjetividade do pequeno, assim como sua representação do mundo.

A gênese do ato criativo

É preciso partir da premissa de que estar no mundo equivale a uma criação, por que não dizer artística – e isso para cada bebê – para compreender a complementaridade encontrada entre as representações da arte e os nossos conflitos mais íntimos. Buscaremos interrogar a própria origem do sujeito humano para compreender melhor a relação entre aquilo que se expressa na cultura de uma determinada pessoa e época e os pensamentos inconscientes que se elaboram através dela.

Nascemos prematuros e despreparados se comparados com outras espécies animais, nosso acervo instintivo não nos garante sobrevivência física nem psíquica; sem cuidados físicos intensivos, morremos; sem um grande investimento materno sobre nós, definhamos física e psiquicamente. Nossa gênese é uma interação com os adultos que nos dão suporte e assim fazendo nos constituem. Ao nascer estabelecemos uma espécie de continuidade com aquele que desempenha a função materna em nossa vida. Vivemos nesse outro ser humano que nos olha, embala, fala conosco, zela por nós e nos inclui em seus pensamentos e desejos. Existimos através dele, a partir dele, na sua continuação, somos como uma extensão do Outro materno, nessa posição o eu do bebê imagina-se fazendo parte da mesma unidade.

A chave do pensamento winnicottiano é um aparente paradoxo que se resolve na prática: como alguém pode surgir, enquanto uma subjetividade original, a partir de uma continuidade com o Outro materno? Para ele o segredo está na passagem da "continuidade" para a "contiguidade". No sentido etimológico, contíguo quer dizer "que está em contato, próximo, vizinho, adjacente", ou seja, contíguo é o bebê que está junto à mãe, mas já é uma unidade diferenciada, que pode estar colada nela, mas não mais partilha seu corpo, seu ser.

A continuidade é a junção entre a capacidade do bebê de alucinar alguma coisa (rudimento de desejos, então sob forma de necessidade, inquietude, angústia) e a eficiência da mãe em colocar-se nesse lugar em que aquilo que o bebê está querendo encontrar seja realmente o que ela tem a oferecer. Para ele, uma "mãe suficientemente boa" é aquela que oferece ao bebê uma ilusão: a de que tudo o que ele conquista para ser e para si é oriundo, foi criado a partir de seu poder de alucinar. Essa mãe suficientemente boa é capaz de traduzir o gesto espontâneo do bebê em desejos realizados. Eis a origem da ilusão de onipotência infantil.

Continuidade, portanto, é esse estado de conexão entre um bebê e sua mãe, no qual ela percebe suas necessidades e apresenta soluções de tal forma que ele acaba se sentido mágico, como se seu desejo fosse uma ordem. Considere-se aqui a "função materna", a ser operada por qualquer adulto que estiver nessa posição relativa a um bebê. Poderíamos também dizer que essa capacidade de antecipação da mãe nutre-se do fato de que seu filho deseja o desejo dela por ele, sendo assim, eles estão um no outro de forma estrutural.

A partir do momento que um bebê vai estabelecendo seus limites pessoais, apropriando-se daquilo que encontra como se ele o tivesse criado com a forma de seus desejos, podemos

falar não mais em continuidade, mas sim em contiguidade, ou seja, um ser depois do outro, não mais um no outro. No processo de separação entre a mãe e o bebê, o ponto de apoio é um lugar que está relacionado com a gênese das histórias e do lugar constitutivo da ficção em nossa vida: esse é o dito "espaço de ilusão", onde se originam os objetos e os fenômenos transicionais, que são como a ponta de um *iceberg*, fragmentos visíveis desse vasto fenômeno de constituição e singularização.

As primeiras obras de arte da vida de cada humano são lindas como uma cadeirinha de alimentação de bebês recoberta de baba misturada com papa, para cuja produção foi utilizada a pintura a dedo como técnica.[30] É assim que se intervém no mundo, marcando-o com nossa presença e ao mesmo tempo, incorporando esse lugar e experiência em nossa subjetividade. O primeiro objeto de arte, um verdadeiro *ready made*, é o pedaço de roupa, ou de fralda, assim como o travesseirinho ou bicho de pelúcia esfarrapado e sujo que assumem o papel de companheiro inseparável dos bebês – o "objeto transicional". Esses recortes da realidade, verdadeiras intervenções artísticas dos bebês, precursoras das brincadeiras propriamente ditas, ocupam um espaço particular, denominado "zona de brincar", que "encontra-se fora do indivíduo, porém não é o mundo exterior". A criança entregue a esse afazer cai "em um estado de quase alheamento", "sem necessidade de alucinações, emite uma mostra da capacidade potencial para sonhar".[31] Aqui estaria o momento da gênese do ato criativo.

Apesar da tentação de supor que estamos contemplando o surgimento da arte, cabe a ressalva de Adam Phillips de que o objeto transicional é idiossincrático e não é compartilhável, enquanto a obra de arte o é.[32] Vale a ressalva, mas acreditamos que o sentimento de valorização do objeto atribuído pelo bebê é partilhado por seus familiares, que constituem, de certa forma, o primeiro público do artista precoce. Experiência similar a essa é a do amigo imaginário que, se a família se dispuser a fantasiar junto com a criança, é uma história, uma personagem possível de ser socializada.

É preciso, na visão de Jacques Lacan, que a criança também seja transicional para a mãe, ou seja, que mesmo proveniente de seu corpo, de seu amor, possa tornar-se contígua, separada. É fundamental que mãe e filho possam produzir-se mutuamente alguma falta. Embora Winnicott estabeleça a continuidade enquanto premissa da constituição desse espaço potencial, vale lembrar as ressalvas de que este espaço provém de uma operação bem peculiar: trata-se do estabelecimento de uma "intersecção da falta proveniente do sujeito" (quando sente em si a ausência da mãe) que é "recoberta por uma falta encontrada do lado do Outro", conforme Klatau e Souza. Esses autores consideram que "apesar de postularem uma mesma área de intersecção entre a mãe e o bebê, Winnicott e Lacan a concebem de maneiras diferentes: enquanto Winnicott refere-se a um espaço potencial que nunca pode ser produzido como um espaço de falta propriamente dita, Lacan enfatiza a presença dessa falta como causa do desejo [...] Lacan situa a noção de causa do desejo no lugar ocupado pelo objeto transicional".[33] Ou seja, os momentos em que a atenção materna se ausenta servem para representar a incapacidade dela de cobrir todas as lacunas, é ali que o sujeito acaba tendo que criar.

Considerando tal grau de dependência do Outro na nossa gênese, Matilda seria inviável se fosse humana, mas ela é uma fantasia. Como tal, além de ser mágica, ela é autoengendrada, eis outra de nossas predileções: desvalorizar nossos pais, para melhor poder separar-nos deles, enquanto buscamos encontrar ideais que forneçam alternativas às suas humanas limitações. Foi para satisfazer essa fantasia que Matilda encontrou sozinha nos livros aquilo que sua família não pôde lhe dar.

Cresça-se com uma família dessas

Matilda tem várias figuras femininas, duas más e uma boa, mas pai é um só e a despreza. Existiria outra figura masculina que fosse acolhedora? Acreditamos que esse pai bom talvez esteja representado pela biblioteca, pelos livros. De certa forma, uma biblioteca equivale simbolicamente à totalidade do conhecimento humano, ou seja, à cultura. Vale lembrar que a salvação de Matilda, antes de encontrar a professora, eram os livros com os quais passava as tardes na ausência crônica da mãe.

Transcender aquilo que não se tem é uma solução possível para essa menina, que parece ter nascido com a operação de sua fundação já pronta. Nas famílias, o pai funciona como aquele que aponta para o filho um mundo maior do que o amor da mãe, que leva o olhar do filho para além do fascínio do calor materno, que ajuda a viver, mas também paralisa, oprime. Por isso, a biblioteca pode fazer um papel duplo: ao mesmo tempo materno, por ser o lugar de onde vêm as histórias que a mãe de Matilda não conta, assim como paterno, ao conter o grande contexto cultural do mundo que leva um filho para longe dos horizontes do lar.

Aliada à figura da funcionária atenciosa, a biblioteca representa o acervo cultural que é colocado à disposição de cada humano estreante. Usá-lo, banhar-se nele, é opção que dificilmente uma criança encontra sozinha. Se, por exemplo, observarmos de perto a história das inúmeras pessoas de origem humilde que transcenderam as limitações culturais de sua família, tornando-se intelectuais, empreendedores, artistas ou cientistas, acabaremos descobrindo que elas apoiaram-se em algum traço, alguma habilidade ou sonho de seus pais ou avós que foi projetado nelas. Portanto, seria possível conjecturar que se o pai de Matilda valoriza a esperteza, que no seu caso só serve para os negócios, isso poderia ser colocado enquanto um horizonte apontado por ele, sem querer, para a filha rejeitada. Na inteligência de Matilda essa esperteza encontrou uma versão mais refinada, pois foi buscar no acervo literário as fontes para a construção da moral e da sensibilidade que fazem parte dela.

A biblioteca é um espaço maior onde a futilidade da mãe é substituída pela sensibilidade literária, é a forma de transcender sua família limitada. Crescer nesse espaço de muitos livros seria uma resposta à altura frente à rejeição sofrida, ou mesmo uma reação feminista, se não levássemos em conta que o desprezo era mútuo: Matilda nunca achou os valores de sua família dignos de nota, cresceu imune aos apelos da televisão e do consumismo, que são o centro da existência de seus pais. Sua personagem é uma figura desde sempre dissonante; é um pesadelo familiar pensar que alguém pode nascer tão diferente dos seus.

O Sr. Wormwood não desprezava sua filha por ser menina, mas sim por não ser

descerebrada como a mãe, ali ela deixava de ser o que ele esperava de uma mulher: a futilidade a serviço da valorização de suas conquistas financeiras. A inteligência refinada da filha de nada servia a ele, que chegou a puni-la quando ela mostrou ser mais inteligente em cálculos do que o irmão. Para este menino, que considerava seu sucessor, ele ensinava os segredos do seu ofício (adulterar os veículos para vendê-los como mais novos). Para seu desgosto, mais de uma vez ela revelou-se precocemente perspicaz e questionou os valores do pai. Se Matilda era desprezada por ser diferente, se foram seus dons que a fizeram comportar-se como uma estranha em sua casa, ou se ela se tornou assim diferenciada justamente por ter sido abandonada e desprezada, é difícil saber. O certo é que ela vive como se nada tivesse a aprender com aquela gente. Nessa história, os substitutos parentais chegam tarde, depois que a menina já cresceu e se alfabetizou, enquanto na vida real uma criança só se desenvolverá se for adequadamente estimulada desde o começo. Mas tem que ser assim para que haja um contraponto entre a família inculta, imoral, consumista e viciada em televisão e a boa índole da menina, que buscou a cultura e os valores corretos por conta própria.

A história de Matilda reproduz um argumento clássico, a luta do pequeno contra o grande, retomando ao seu modo um elemento fundamental dos contos de fadas: a autonomia de seus heróis. A tese é que eles são bons em essência e não precisam dos pais para crescer. Essa tese funciona até hoje porque a modernidade está baseada nessa premissa, seríamos nós que escolheríamos nosso destino e o passado pouco nos marcaria. Embora na história de Matilda esse fazer-se sozinho tenha sido elevado ao absurdo, o homem comum contemporâneo raciocina de forma similar: mal identifica as conexões com sua própria história que desembocaram no seu presente, e considera que seu passado pouco lhe ensinou, tampouco teria grandes dívidas para com ele, portanto pode sentir-se livre de amarras e pendências com quem o teria formado.

As crianças têm empatia com contos de fadas porque suas personagens são livres para crescer, utilizando seus próprios atributos de bondade, coragem e inteligência, sem ajuda dos pais. Esses heróis possuem naturalmente os dons e a persistência necessários para vencer as adversidades. A magia ajuda como uma força avulsa, e não é trazida por um adulto da família. Nos contos clássicos esse auxílio pode ser oferecido por um animal ou um ser mágico, certamente alguém fora da família e da vida real.

A dependência é o maior atributo e o pior pesadelo da infância: ser protegido é bom, necessário quando ainda se é pequeno e inexperiente, mas equivale também a ser oprimido, a ficar à mercê dos adultos. Mesmo que estes procurem ser justos e ouçam a criança, sempre haverá situações em que serão obrigados a contrariar os seus desejos, em que ela se sentirá esmagada pela autoridade que a submete. Depender também é difícil porque significa ficar esperando pelas manifestações de afeto ou atenção, apelar a expedientes para obtê-las, sofrer com sua falta. Logo, não é estranho o prazer que as crianças obtêm acreditando-se suficientes com os próprios recur-sos, não somente para cuidar de si, mas também para vencer os adultos, e portanto, esses seriam muito menos poderosos do que eles pensam. Os ogros e as bruxas das histórias clássicas são tão tolos e convencidos como os pais de Matilda e a diretora da escola, os quais, apesar de parecerem tão ameaçadores, terminam

vencidos, enredados na própria ignorância e soberba.

Incapaz de fazer frente à força física da diretora, figura difícil de classificar, se é mais ogra ou mais bruxa, Matilda venceu-a usando sua inteligência. Porém, tanto em suas pequenas vinganças domésticas, quanto no episódio em que ela utilizou seu poder de levitar objetos para convencer a Sra. Trunchbull de que existia um fantasma vingativo, Matilda parece ter aprendido algo com seu pai: a trapacear. Em defesa dela podemos dizer que era por uma causa justa, já que as vítimas estão pagando pelas suas maldades. Nesse sentido, ela é um pouco filha da casa que a criou, por ser esperta, e capaz de truques para atingir seus objetivos.

Além de um pai desonesto e injusto, Matilda tinha uma mãe incapaz de cumprir sua função, sendo nos livros que ela lia sozinha que encontrou a voz materna, a primeira voz que narra o mundo para um filho. A personagem materna aparece nessa história duplicada, entre uma boa, a professora Honey, e a mãe de verdade, que não se conecta com sua filha – nesse sentido, mais desligada do que malvada. A maldade mesmo fica por conta da diretora Trunchbull, que se incumbe de retratar a pior face de ambos os pais.

Para ilustrar essa face materna do mal, há um episódio em que Trunchbull castiga um aluno que ousou roubar um pedaço de bolo da cozinha da escola. No auditório da escola, em frente a todos, ela o obriga a comer um bolo gigantesco, esperando que passe mal. Instigado pelos colegas, que se rebelam, e com gritos de apoio que o incentivam a comer, o menino consegue vencer o desafio. O que era castigo transforma-se em uma disputa de poder e as crianças vencem.

Temos aqui as duas faces de uma mãe monstruosa: a que nega o alimento (o bolo proibido) ou a que o administra além da fome ou do desejo. Comer não pode ser nem proibido, nem tóxico. Nesses casos, o alimento é vivido como perigoso, algo que envenena, que deve ser evitado ou mesmo engolido além do limite do digerível. É impossível não referir aqui aos dois lados dessa mesma moeda: a anorexia e a bulimia, transtornos que são resultado desse diálogo digestivo com a mãe. Quando o menino, instigado pelo grupo, toma o castigo como uma oportunidade de desafiar essa senhora assustadora, ele reverte a situação, passa a desejar o alimento que agora é um objeto de afronta e por isso não passa mal. O alimento que intoxica é aquele que implica em uma relação doentia com a função alimentar, a qual atualiza um diálogo muito antigo entre o bebê e sua mãe que sempre está disposto a ressurgir quando a comida torna-se um problema.

Para os bebês o trato digestivo é o grande palco onde se encenam muitos dos dramas vividos. Apetite, dores, produção e excreção de gases e fezes são um assunto cheio de nuances, por isso pais de bebês falam disso o tempo todo. Um bebê torna os adultos escatológicos, porque eles sabem que ele está se expressando, emitindo opiniões através do que entra, fica e sai de seu corpo. É por isso mesmo que uma mãe monstruosa pode mostrar sua péssima índole quer pela falta de alimento, deixando os filhos famintos como a madrasta-mãe de João e Maria; ou mesmo pelo excesso de sua demanda alimentar, como aparece nesse mesmo conto de fadas, quando a bruxa quer engordar o menino para comê-lo; ou ainda nesta história, quando a comida torna-se castigo.

Na representação da face malvada do pai, também a cargo da mesma personagem da diretora, temos o fato de que ela leva às últimas consequências os piores defeitos do pai de Matilda. O Sr. Harry Wormwood era um comerciante trapaceiro, a única sabedoria que lhe interessava era a dos truques que lhe permitiam adulterar a quilometragem dos carros, maquiar a lataria avariada, fazer um carro sucateado passar por novo para lucrar bastante. Ele despreza todo tipo de estudo, assim como a retidão de conduta. Na sua escala de valores inteligência é aquilo que serve para ganhar dinheiro à custa da ignorância dos outros. Por isso desdenha tudo o que a filha valoriza. Quando ela começa a mostrar seus dotes intelectuais, ele a maltrata verbalmente, tudo o que vem daquela filha estranha lhe induz desgosto.

Ora, se o pai de Matilda situa-se na contramão da cultura, a diretora Trunchbull é a ignorância militante não em discurso, mas em ação. Possui um tamanho e uma força descomunal e se vale disso para intimidar os outros. É esportista, mas não tem nenhum espírito esportivo, pratica esportes que lembram algo bélico: arremesso de peso, de martelo e dardos. Ou seja, uma massa bruta destituída de sensibilidade, um monstro da pior espécie. O fato de ela ser uma diretora de escola é um paradoxo, a representação dessa escola segue a representação dos pais, exagerados ao extremo em ser o oposto do que se esperaria deles. Se a professora viabiliza um espaço para a possibilidade de aprender com alguém, oferece uma compreensão das questões cognitivas da menina e procura desafiá-la para que cresça ainda mais, a diretora representa a exaltação da ignorância, do ato violento em vez da palavra.

Os sobrenomes das personagens já trazem a mensagem do que se espera deles. Começamos pelo óbvio, a professora é a Srta. Honey, ou seja, mel, afinal ela é doce e alimenta (ensina e educa) com suavidade. A família de Matilda são os Wormwood, que quer dizer losna, ou seja, algo amargo, tanto que figurativamente usa-se para dissabor. Ou seja, difícil de engolir, ao contrário do mel. Quanto à diretora Trunchbull, a palavra não existe, mas evoca *truncheon*, que é um bastão, acrescentado do viril *bull*, dando forma taurina a essa figura feminina que não poderia ser mais fálica. E *bull* como verbo significa empurrar, andar derrubando o que está pela frente. Temos ainda *bully* que é valentão e como verbo significa brutalizar, intimidar, maltratar. Caricaturas, como se vê, a serviço dessa fantasia, na qual podemos providenciar dentro de nós mesmos os recursos para construir nosso jardim e encontrar as histórias e os conhecimentos de que necessitamos para crescer.

A hipérbole da autonomia_*Píppi Meialonga*

> – Adoro valetas – disse Píppi, e na mesma hora entrou na água, que batia acima de seus joelhos. Como ela caminhava com muito entusiasmo, Tom e Aninha ficaram respingados.
>
> – Faz de conta que sou um barco – ela disse, e inclinou o corpo para frente. Nesse exato instante tropeçou e afundou – Ou melhor, um submarino – continuou, sem se perturbar, assim que conseguiu erguer outra vez o nariz.
>
> – Mas Píppi, agora você ficou toda molhada!
>
> Aninha estava preocupada.
>
> – Qual é o problema? – perguntou Píppi – Quem é que disse que criança tem que ser seca? Já ouvi dizer que chuveiro frio faz muito bem para a saúde. E por que será que o nosso país é o único lugar onde proíbem as

> crianças de entrar nas valetas? Nos Estados Unidos as valetas ficam tão cheias de crianças que nem sobra lugar para a água! As crianças passam o ano todo nas valetas. No inverno, quando a água congela, elas ficam presas no gelo. Só as cabeças ficam de fora. As mães vão e vêm o tempo todo, levando sopas e almôndegas para os filhos, já que eles não podem ir comer em casa. Mas todas as crianças são muito saudáveis, disso vocês podem ter certeza.[34]

A personagem dessa pequena façanha e das ideias malucas acima é chamada de Píppi. Aliás, Píppi para os íntimos, seu nome na verdade é Pippilota Comilança Veneziana Bala-de-Goma Filhefraim Meialonga. Essa menina tem 9 anos, é órfã de mãe, e vive longe do pai. Seu pai era pirata e depois foi ser rei dos canibais. Viajavam juntos, mas houve um naufrágio, e por causa dele perderam-se um do outro. Desde então ela mora sozinha em uma casa que havia sido comprada pelo pai para eles antes dessa separação.

Quanto à mãe, só sabemos que partiu cedo e está no céu, mas parece ter deixado poucos traços em Píppi além de uma tênue saudade. Já o pai, embora agora distante, fez uma marca forte, ele se representa por uma experiência de marinheiro e viajante que legou à filha. Graças a isso, ela sabe fazer muitas coisas que aprendeu com ele no navio ou com os inúmeros marinheiros a seu comando, ou se faz lembrar ainda pelos tesouros que deixou com Píppi. Um baú cheio de moedas de ouro faz com que ela não tenha que se preocupar com seu destino material.

Píppi mora sozinha nessa casa, chamada Vila Vilekula, quer dizer, sozinha não, afinal, existe o Sr. Nilson, um pequeno macaco, e na varanda da casa mora um cavalo. O pensamento dela respeita uma lógica particular, que em geral se atém às conveniências do momento. Seus conhecimentos e experiências são evocados e misturados com fantasias, ou substituídos por elas conforme a necessidade da brincadeira ou da tarefa em curso. "– e você acha mesmo que uma menina que tem uma mãe que é um anjo e um pai que é um rei dos canibais, uma menina que passou a vida inteira navegando mar afora, tem que ficar o tempo todo dizendo a verdade? E aliás... – disse Píppi, e seu rostinho coberto de sardas se iluminou de alegria – no Congo Belga não há uma única pessoa que diga a verdade."[35]

A autora dessas linhas, a sueca Astrid Lindgren (1907-2002) escreveu o primeiro livro de histórias de Píppi Meialonga para sua filha, quando a menina tinha 10 anos. O sucesso desse livro de 1945 inclinou a carreira de Lindgren para a ficção infantil. Ela escreveu mais dois volumes que continuam as aventuras de Píppi, além de muitos outros títulos infantis e, em 1958, ganhou o prêmio Hans Christian Andersen. Lindgren se inscreve na tradição de escritores que começaram ou convergiram sua produção para a infância depois da experiência de contar histórias para seus filhos.[36]

É difícil resumir a história e as aventuras de Píppi, pois elas são absolutamente banais, o verdadeiro encanto provém de suas características. É o acerto na personalidade e nos dotes da personagem que faz a graça de todas as suas peripécias. Os livros narram uma coleção de pequenas aventuras onde a personalidade de Píppi se mostra. Praticamente a magia não intervém nessas histórias, exceto pela sua extraordinária força e grandes habilidades motoras. Ela pode carregar um cavalo ou então passear nele montada em pé no lombo. Existe uma passagem em que ela vai a um circo e humilha, sem querer, os artistas

circenses, pois faz tudo o que eles fazem e ainda mais. Além da desenvoltura física ela possui uma inteligência vivaz, mas com a ingenuidade, a ignorância e o funcionamento lógico de uma criança pequena – com até menos idade do que ela tem – portanto faz inúmeras confusões no entendimento do mundo. Desse malentendido brota tanto o humor quanto, certas vezes, uma denúncia dos nossos valores e da lógica precária que às vezes os justifica.

No circo, por exemplo, que ela chama de "firco", por nunca ter ouvido falar que isso existia, ela trava um diálogo com seu amigo, no qual não consegue compreender o que é pagar um ingresso:

"– Bobinha! – disse Tom. – Você não vai comprar circo nenhum. A gente paga para entrar no circo e fica só olhando, entendeu?

– Minha nossa! – gritou Píppi, fechando os olhos bem apertados – Pagar para olhar? E eu, que passo o tempo todo olhando tudo? Sabe lá quanto dinheiro estou devendo?"[37] Esse tipo de tirada simpática costuma acontecer entre as crianças pequenas, que chegam a conclusões estranhas, graças a uma mistura de desconhecimento, a uma lógica ainda incapaz de certas deduções ou generalizações, aliada ao pensamento mágico próprio dessa fase cognitiva. Mas aqui nesta história, o raciocínio infantil está a serviço de produzir o contraste entre o poder e a liberdade de Píppi e sua condição infantil. Não é por ser sozinha, rica e independente que essa menina deixará de ser criança, ela é uma criança autônoma, não se torna uma adulta em miniatura por cuidar da sua própria vida.

O leitor brasileiro pode entender a complexidade de Píppi se fundir duas personagens nacionais: Mônica, dos quadrinhos de Mauricio de Souza, com Emília, a boneca falante de Monteiro Lobato; ela possui a força da primeira, misturada com a irreverência da segunda. A comparação é inevitável a partir de alguns eixos claros: a força física insuperável, a ingenuidade, o voluntarismo, além de uma vontade e um gosto de viver que a mantém sempre criando brincadeiras e problemas. O cenário desta história sueca também é algo entre o bairro do Limoeiro, onde mora a Turma da Mônica e o Sítio do Picapau Amarelo, lugar das aventuras de Narizinho, a dona da boneca Emília. Píppi mora em uma pequena cidade do interior, um lugar genérico, que poderia ser em qualquer país.

O que também marca Píppi é um destrambelho generalizado, começando pela sua maneira de vestir. Veste roupas feitas por ela, combinadas e criadas sem qualquer critério, e usa sapatos vários números maiores que seus pés, porque gosta de ter espaço para mexer os dedinhos. Aliada aos cabelos cor de fogo e sardas, a menina fica com uma aparência bem chamativa, bem típica das crianças sapecas da ficção. Além disso, Píppi não tem bons modos, realmente não sabe se comportar em ambientes sociais e sabe que é assim, sofre por isso, mas brevemente. Tão logo se dá conta e se critica por não saber se portar, esse sofrimento já se desvanece e não parece querer pagar o preço pela inclusão ao mundo regrado pelos adultos.

"Crescer é muito sem graça. Os adultos nunca se divertem. Eles passam o tempo todo se chateando no trabalho, usam roupa muito feia, têm calo no pé e pagam encosto (palavra dela para imposto)."[38] Essa é a ideia de Píppi do que é ser um adulto. As crianças desejam crescer para poder ser livres e ter acesso aos prazeres e realizações, mundanos e sexuais, a

que os adultos têm direito. Fora a questão sexual, isso não é problema para Píppi, afinal ela não depende de ninguém, já faz tudo o que quer e não parece querer nada que já não tenha. Para que crescer?

A infância dessa personagem não é uma fase, é um estado permanente. Nesse aspecto ela lembra Peter Pan. Ambos são onipotentes, mágicos e constroem o mundo a seu modo, mas enquanto o garoto duende leva as crianças para sua própria terra fantástica, Píppi empresta o feitiço de sua infância exótica para a vida prosaica das outras crianças. Para essas duas crianças fantásticas que se recusam a crescer, o adulto é apresentado como uma personagem ridícula. De qualquer maneira, vale observar que se trata de dois órfãos: Pan extraviou-se da família, por isso ele é o chefe dos "meninos perdidos" da Terra do Nunca; Píppi perdeu seus pais, a mãe para a morte, o pai para o mar. Em uma espécie de "as uvas estão verdes", desdenhando aquilo que não podem possuir, essas crianças fantásticas transformam a perda em privilégio e mostram de seu jeito aos pequenos leitores que talvez não precisam ter tanto medo de ficar sós. Já é um alívio para o eterno temor de perder os pais de que as crianças pequenas padecem tão frequentemente.

Para Píppi todos os dias são domingo, afinal ela não vai à escola, tampouco tem a noção da sequência do tempo. Tudo é brincadeira, as tarefas domésticas, quando faz, pois sua casa é uma bagunça, faz brincando. Um dia resolveu que o chão da cozinha estava sujo além dos limites razoáveis, então derramou água quente no chão e limpou tudo patinando com esfregões presos aos pés. De modo semelhante, todas as rotinas que nos pesam, Píppi as exclui ou faz com que se transformem em diversão.

Claro que a combinação dos dotes da força, agilidade, aliados à liberdade e a um dinheiro que compra tudo que se quer vem a calhar para alimentar a onipotência, tão típica da infância. Não raras vezes Píppi imagina que pode tudo. Certa vez resolveu voar, por que não? Durante um piquenique, estava sobre uma colina, lhe veio esse impulso e se lançou. Claro que se esborrachou no chão, mas como ela é muito forte, apenas se sujou, nem se machucou. Como ela pouco sofre as consequências de seus atos amalucados, tampouco admite o fracasso: disse que isso ocorreu porque estava com muito peso na barriga por ter comido muito bolo e que não bateu os braços o suficiente. Não fez uma segunda tentativa, mas voar seguiu sendo uma possibilidade.

Com os dois amigos de aventuras de Píppi, os irmãos Tom e Aninha, seus vizinhos, tudo vai às mil maravilhas, brincam a valer e ela sabe ser uma excelente companhia. Os problemas começam em geral quando ela encontra os adultos. Os mais velhos não a entendem e, em um primeiro momento, quando chegou à pequena cidade onde vive, eles queriam colocá-la em um orfanato: afinal ela não poderia viver sozinha sendo tão pequena. Com sua força e agilidade Píppi fez os policiais que vinham recolhê-la de bobos, até o ponto que eles desistiram, junto com seus "benfeitores". Com o passar do tempo a vila se acostumou à sua excentricidade. A situação realmente se pacificou quando Píppi salvou duas crianças de um incêndio. Aí a cidade finalmente a entendeu e cessaram os esforços de enquadrá-la, afinal, é ela quem cuida dos outros, logo não precisa de cuidados.

A vida escolar de Píppi é breve. Só vai à escola para desfilar sua lógica particular e para dizer que os conteúdos não lhe importam e nem servem para nada. Um dia em que foi à

escola só o fez porque não suportava a ideia de não ter férias como seus amigos...

Embora sozinha, Píppi vive para seus amigos Tom e Aninha. Apesar de terem praticamente a mesma idade é ela quem os cuida e os protege quase como um anjo da guarda, enquanto eles funcionam como os interlocutores possíveis entre a menina estranha e o mundo incompreensível para ela. Óbvio que uma personagem como essa só poderia aprender alguma coisa de seus pares, jamais dos adultos, a quem insiste em ignorar, desrespeitar e criticar. Nesse sentido, ela de certa forma depende deles, dedica-lhes todos seus esforços, os diverte, presenteia e lhes ensina o que sabe.

No segundo livro da série, quando encontra com seu pai pirata e ele a quer em seu reino, ela desiste de ficar com ele porque não suporta ver os amigos chorando pela sua partida. Quando não está imersa em suas invenções e fantasias ela bola aventuras e brincadeiras para fazer com a dupla, eles são sua família de pares, os quais, ao contrário do pai, que anda ao sabor das marés, estão sempre disponíveis, na casa ao lado, para brincar.

Não se trata, portanto, de uma menina incapaz de vínculos, sua rebeldia é com a ligação da criança com os adultos, as instituições educativas e o papel regrador da família. Aliás, os adultos até seriam bem-vindos, se soubessem comportar-se como crianças. Em suas histórias sempre aparecem mães solícitas que atendem às necessidades das crianças sem nada exigir, além da diversão, como nesta fantasia do que seria uma escola na Argentina: “ninguém tem de fazer o dever de casa. Isso é estritamente proibido na Argentina. De vez em quando acontece de alguma criança argentina se esconder em um armário para estudar uma lição, mas coitada dessa criança se a mãe descobre”.[39]

Os pais das crianças vizinhas de Píppi são figuras vagas nesta história, existem enquanto parâmetros de regramento e proteção, mas jamais obstruem os encontros, brincadeiras ou empreitadas dos filhos junto da vizinha amalucada. Eles são apenas alegorias de bons pais, mas não se envolvem com a órfã, com a qual lidam com nada mais do que uma discreta política de boa vizinhança. A verdadeira família de Píppi são seus amigos, acrescidos dos animais de estimação. Eles constituem essa família de uma só geração, até por que, é só na infância que podemos viver momentos de um eterno presente, o peso do passado (da família onde nasceu) e as exigências do futuro exercem suas influências, mas ainda não são inclementes.

Por mais que os pais se inquietem com o porvir incerto, e seus filhos partilhem seguidamente dessa preocupação pelo futuro esperando por ser construído, ninguém duvida que a tarefa primordial da infância consista em brincar, pelo menos ninguém deveria duvidar, pois brincadeira para eles é coisa séria. É brincando que se aprende, se elabora, se cresce e tudo isso através de uma leitura pessoal e particular do seu mundo que a criança traduz em personagens, tramas e encenações. Por ser uma versão pessoal da criança, a atividade de brincar se opõe à aprendizagem institucionalizada, formal, na qual o adulto precisa dizer à criança como é que as coisas são, quer seja porque foram assim estabelecidas pelas leis locais ou descobertas pela ciência.

A aprendizagem nutre-se da curiosidade natural das crianças, do caráter exploratório da infância, quando elas fazem seus próprios caminhos de descoberta e partem das suas

hipóteses, assim constroem conhecimento, mas aprender também tem um lado duro, de conteúdos que transcendem essa motivação inicial, que se impõem sem maiores negociações. Por isso Píppi se opõe fortemente à escola, e quando decide voltar a visitá-la, porque quer participar de um passeio, assiste à aula do lado de fora da sala, pendurada em um galho de árvore. Quando a professora a convida para entrar, ela se nega: "– Eu fico tonta. Aí dentro está tão cheio de aprendeção que o ar chega a ficar grosso. Dá para cortar com a faca". E mais uma vez ela fabulou sua escola ideal que ficaria em um povoado do sul da Austrália: "Mas sei de uma escola que só tem recreação. [...] Em geral eles começam pulando pela janela. Depois dão um grito terrível e voltam para dentro da classe e começam a correr em volta das carteiras até não aguentar mais". Enquanto isso, a professora dessa hipotética escola australiana "também faz bagunça. É quem mais faz bagunça. Depois as crianças costumam passar mais ou menos meia hora brigando. A professora fica ali ao lado dando corda. Quando o tempo está chuvoso, as crianças costumam tirar toda a roupa e correr para a chuva para pular e dançar. A professora toca uma música no piano para que ninguém perca o ritmo".[40]

Se na história de Matilda os adultos, embora presentes, revelam-se praticamente desnecessários, em Píppi isso ganha a máxima dimensão: os pais são dispensados também da presença. A diferença é que Matilda é estranha aos seus pais, trava com eles uma batalha de referências, uma guerra de culturas, da vulgaridade contra a erudição. Já Píppi, como vive sozinha, não tem conflitos familiares. Pelo contrário, orgulha-se de seu pai ausente e quer seguir seus passos. O pai de Píppi é um sonho, um fantasma, uma fantasia ou uma brincadeira, conforme a conveniência do momento, ela constrói sua imagem com as mesmas doses de fantasia que usa para ilustrar suas histórias sobre culturas estranhas.

Uma selvagem urbana

Para os pequenos, que são o público-alvo desta história, o encanto de Píppi é evidente: os adultos não podem com ela, que faz o que quer na hora que bem entende, não precisa estudar, ninguém a manda dormir, sua vida é uma festa permanente, não parece interessada em crescer e não depende disso para tornar-se poderosa e livre. Nossa personagem não é uma criança vivendo como adulta, como poderíamos pensar, já que não possui nenhum tipo de dependência ou fragilidade infantil, ela é uma criança, com vida de criança, só que sem educação formal ou doméstica. Píppi é a imagem fantasiada de uma infância autônoma e f eliz, ou então feliz porque autônoma, visto que a criança sente que é tolhida pelos seus pais e pelo que é exigido dela para o convívio social.

Nessa história, a fantasia de prescindir dos pais é quase total, temos a ideia que uma criança pode se virar sozinha, inclusive financeiramente, pois parece dispor de um estoque ilimitado de moedas de ouro que lhe dão sustento, deixado pelo seu pai. Ela até pode ter problemas, afinal Píppi é praticamente analfabeta, tampouco consegue se vestir adequadamente ou ter bons modos, mas no cômputo final fica a ideia de que a vida dela é bem mais divertida do que a das crianças que vivem com suas famílias.

A questão é o preço que se paga por essa condição de estranha aos hábitos das crianças da cidade para a qual se mudou. Os índices de sua condição de estrangeira são claros,

começando pela roupa. Píppi está sempre contando lorotas sobre como são os hábitos nas diferentes culturas que ela visitou nos seus tempos de viagens marinhas com o pai. Na maior parte das vezes, se alguém a questionar, ela admite que é uma história inventada, mas acrescenta que bem que poderia ser assim. Sempre que precisa provar a validade de uma ideia original, Píppi tem o hábito de mentir sobre a existência de povos e culturas imaginárias, em geral sediadas em lugares reais, mas demasiado remotos para uma criança europeia. Essa irreverência ressalta uma espécie de relativismo cultural fabuloso, ou seja, tudo poderia ser visto de forma diferente, inclusive oposta, ou seja: existem, ou bem que poderiam existir, lugares nos quais as crianças mandassem e não tivessem quaisquer obrigações a não ser a de se divertir, assim como existem, existiram ou poderiam ter havido grupos humanos nos quais os papéis femininos fossem invertidos, indiferenciados, onde os animais fossem considerados em um *status* diferente do que a civilização ocidental lhes designa. E vale para sua própria condição, se eu sou diferente, é aos olhos de vocês, em outro lugar esse pode ser o normal.

Como se vê, qualquer antropólogo estaria em casa frente aos questionamentos dessa menina. Ela é como uma antropóloga que compara os costumes da época e lugar que lhe tocou viver com uma série de culturas fantásticas, imaginárias, em uma espécie de cosmopolitismo delirante. De qualquer maneira, a brincadeira do confronto entre a realidade e as culturas inventadas por Píppi é interessante para as crianças, para ajudá-las a pensar que as coisas poderiam ser totalmente diferentes, por que não?

Apesar da aparência bizarra, Píppi não parece uma palhaça, parece mais uma criança selvagem jogada em um espaço urbano. Como lhe faltam quaisquer parâmetros, suas mesuras e seus trajes acabam produzindo uma caricatura das convenções sociais, que se tornam uma crítica involuntária.

Certa ocasião, quando recebeu um convite da mãe de Tom e Aninha para tomar chá com as senhoras suas amigas, ela se produziu o melhor que pôde para a ocasião: “desmanchara as tranças e seu cabelo vermelho parecia uma juba de leão. Com um lápis de cera pintara a boca de vermelho vivo, e suas sobrancelhas estavam tão escurecidas que sua aparência era quase a de uma pessoa perigosa. Havia pintado as unhas com o mesmo lápis de cera vermelho, e seus sapatos estavam enfeitados com grandes rosetas verdes”.[41] Nessa ocasião, as convidadas tentam, em meio ao choque produzido pela conduta selvagem da visitante, manter sua fútil conversação usual, na qual ficam criticando suas empregadas domésticas. Não é preciso dizer que acabam tendo que escutar verdadeiras barbaridades sobre uma hipotética empregada da avó de Píppi, que essa sim era capaz de feitos inigualáveis em termos de desobediência, sujeira, destruição e inutilidade.

Estamos acostumados a histórias de crianças consideradas “selvagens”, como Mogli e Tarzan,[42] em que a falta de civilização é evidente, pois cresceram na selva, sem os pais. Essas crianças perdidas representam situações em que a humanidade parece estar se reencontrando com a natureza. Trata-se de um bom recurso imaginário, pensar uma situação na qual se estaria livre da obrigação das boas maneiras e das rotinas de ordem, higiene e civilidade. De alguma forma, as crianças sabem que os cuidados e os hábitos civilizados

podem ser bem enfadonhos, mas são eles que as incluem na sociedade. Píppi é o avesso da educação e mostra as consequências de se ver livre dela: deixadas sem pais o que resta às crianças é ser desajustadas, excêntricas ao funcionamento do mundo.

Embora pareça moralista, mesmo que tenha uma face simpática, Píppi, com sua aparência cômica, assim como sua casa e alimentação caóticas, também mostra a falta que os pais fazem. Essa história contém o voto de autonomia das crianças, uma crítica feroz à submissão delas às convenções sociais, ao mesmo tempo em que permite uma reconciliação dos leitores com os adultos, seus expedientes e instituições. Por mais que Píppi seja admirável, que sua força, liberdade e riqueza de bens e experiências seja desejável para as crianças, nenhuma delas gostaria de "ser ela". Se há alguma identificação dos leitores, é com Tom e Aninha, crianças clássicas, que têm família, vão à escola e contam com essa menina mágica para preencher a infância deles de acontecimentos lúdicos. Em várias histórias infantis existe essa figura do companheiro de brincadeiras que é livre, meio ingênuo e maravilhoso, como é o caso de Peter Pan, da boneca Emília e até do ursinho Pooh para os bem pequenos. Eles são desdobramentos de uma parte da personalidade infantil, aquela que foge pela janela da sala de aula, junto com o olhar, a mesma parte das crianças que cria as maiores e melhores travessuras.

A selvageria de Píppi, que beira o vandalismo em vários episódios, mostra outro tipo de abandono de uma criança, que é diferente do sofrido por aqueles órfãos perdidos, Tarzan e Mogli, crianças selvagens. Deixados à mercê da natureza, para ser devorados pelos animais, estes acabaram sendo "criados" por eles. Algumas histórias similares a essas, ocorridas na realidade, tornaram-se clássicos na história da psicologia e de outras ciências, como a das irmãs indianas Amala e Kamala ou do famoso menino lobo Victor.

Maleval nos faz observar a "surpreendente plasticidade imitativa do corpo de algumas dessas crianças". Ele acredita que embora talvez seja duvidoso que elas tenham sido criadas por animais, sem dúvida tiveram oportunidade de observá-los em seu meio e conta, inclusive, a história do menino-gazela da Mauritânia que corria "dando saltos rítmicos de aproximadamente quatro metros, que lhe permitiam alcançar uma velocidade igual à da manada de gazelas". O que essa discussão pode nos apontar é a complexidade dos caminhos que uma criança tem para se desenvolver, em um confronto entre seus recursos e as ofertas do meio. Como se vê com as crianças selvagens, elas colhem o que se disponibiliza e usam como podem.[43]

Bettelheim acredita que haja evidências de que essas crianças, sobre as quais há relatos históricos, tenham sido originalmente portadoras de graves distúrbios psíquicos e acabaram extraviando-se de suas famílias. Não teriam sido resgatadas porque, ao contrário de Tarzan, cujos pais morreram na selva, essas crianças selvagens tinham famílias vivas, mas ninguém sentiu sua falta, ou esteve empenhado em achá-las, justamente por serem desconectadas e, provavelmente, um peso para os seus.

Para ele, as histórias de crianças selvagens que teriam sido criadas por animais são mitos nos quais gostamos de acreditar. Ele pensa ter sido determinante para a interpretação dos fenômenos constituídos por essas crianças sua adoção pelos animais, a nossa vontade de

crer que sobre nós zela uma entidade maior, uma mãe infalível: a natureza. Conforme Bettelheim, "o mito reflete o desejo mais vasto de acreditar em uma natureza benévola que de alguma forma olha pelos seus filhos".[44]

Já nossa pequena selvagem urbana parece ter sido deixada à mercê para ser "adotada" pelas mais caras fantasias herdadas por nós após as revoluções industrial e francesa. A autonomia dessa garota pode ser vista como uma versão caricatural do desprendimento do sujeito contemporâneo da sua origem, e a ideia de fazer-se por si só, que foi um grande sonho para os modernos que estavam inventando o capitalismo, o poder do livre arbítrio individual sobrepondo-se ao imperativo social.

Mas Píppi tem a marca do seu século, representa magnificamente a ideia da supressão de todas as formas de repressão que pudessem embotar a riqueza potencial das crianças. Essa linha de pensamento comum no começo do século passado (de certa forma ainda considerada), em boa parte é tributária de teses psicanalíticas mal digeridas. Escrita no final da segunda guerra, a história dessa menina sueca bem poderia ser garota propaganda do sonho pedagógico da escola inglesa Summerhill, que levou essas teses ao paroxismo.[45]

Diversão incessante

A boa aparência é uma exigência social, podemos dizer que historicamente ela tem seus altos e baixos; há tempos em que isso tem maior importância, em outros, alguma distensão e relaxamento. Já não vivemos em uma sociedade com regras suntuárias. Embora as grifes famosas exerçam um monopólio do ideal de vestir, persiste certo espaço de informalidade e é possível fazer da indumentária uma marca pessoal. Píppi constrói sua imagem de qualquer maneira; mais do que um estilo, seu modo de vestir é parte da brincadeira. Geralmente o uso de roupas e adereços é bem importante para destacar o lugar econômico que ocupa seu portador, ou ainda é uma forma fácil para alguém socialmente inseguro mimetizar-se com suas roupas. Mas isso não resume a questão do vestir-se na história pessoal de cada um; a indumentária, assim como a imagem corporal, é construída pelo olhar de quem nos cerca, especialmente pelo olhar materno.

É na primeira infância que a inflexão desse olhar fixa a aparência e vai delinear a imagem corporal. A partir daí, o esquema corporal, a motricidade, o estilo de vestimenta, assim como a forma de alterar a imagem corporal através da alimentação, serão herdeiros dessas primeiras marcas e através deles persistirá um diálogo inconsciente com os cuidados maternos primários. A impossibilidade de Píppi vestir-se adequadamente é mais do que a falta momentânea dos adultos, é a falta de um olhar que a revista de coerência, por isso sua imagem parece uma colagem sem nexo.

Além de destrambelhada e de aparência bizarra, Píppi é acelerada, ansiosa. Em toda situação ela responde propondo um sem número de desafios motores. Quando fez uma festa em sua casa, para distrair os convidados, ela organizou o seguinte circuito, um verdadeiro *parkour*:[46] "Píppi correu até a vila Vilekula, subiu a escadinha da varanda, entrou em casa e se empoleirou em uma das janelas. [...] Ágil, voou escada acima até o telhado da vila Vilekula, correu pela cumeeira, pulou para o alto da chaminé, equilibrou-se sobre uma das

pernas e cocoricou como um galo. Jogou-se de cabeça em uma árvore [...] correu até o deposito de lenha, pegou um machado, deslocou uma tábua da parede, enfiou-se pela abertura estreita, saltou para cima da cerca do jardim, equilibrou-se sobre a cerca por uma distância de 50 metros, escalou um carvalho e se acomodou para descansar lá em cima, no galho mais alto do carvalho".[47]

Propor brincadeiras incessantemente, manter sempre acesa a chama da atividade é o mote da vida de Píppi. Mais do que uma amiga, ela é uma recreacionista incansável para Tom e Aninha, não é à toa que a imagem de uma professora que ela idealizou na escola imaginária da Austrália é a de alguém que ensina a se divertir. Píppi é como Mary Poppins, mas apenas na faceta em que a babá mágica levava seus pupilos em incríveis excursões a lugares irreais, com personagens do mundo imaginário que voam e dançam com animais. Nesse sentido, ela oferece às outras crianças o que ela entende por mãe, que constitui em uma série de atividades que ocupam, distraem e preenchem a vida do filho.

Maria Rita Kehl, escreve: "É notável a ansiedade que se manifesta no excesso de atividade desses pequenos expropriados da experiência de vazio temporal que inaugura o trabalho psíquico".[48] A autora refere-se à necessidade de que a mãe possa alternar sua presença efetiva e conectada com momentos de ausência, nos quais o bebê possa constituir uma imagem interna do Outro. A forma de estabelecer essa alternância traduz-se muito bem através do manejo do tempo. Para a autora, "a dimensão temporal é a primeira manifestação da falta que se apresenta ao recém-nascido" e sabemos que é no espaço constituído por essa falta que o filho vai formando as versões de si mesmo e do Outro, diferenciando-se da mãe.

Partindo dessas bases, Kehl analisa um estilo ansioso de maternidade, que verificamos em mulheres que se sentem inquietas a respeito da identidade feminina e incapazes de lidar com a transmissão dos dons da maternidade de uma geração para outra.[49] A conduta hiper-presente, sem tempos de ausência, dessas mães inseguras resulta em crianças "acossadas pela demanda, cujo tempo psíquico foi atropelado pelo excesso de investimento da mãe e dos adultos à sua volta".[50]

Não significa que essas mães não tenham suas ocupações, pois a ausência a que a autora se refere é aquela que constrói a "capacidade de estar só", estado psíquico no qual é possível supor a presença da mãe, mas ir ocupando-se de suas coisas, internalizando-a. Trata-se da "experiência infantil de sobreviver à ausência temporária de satisfação promovida pela mãe ou por seus substitutos, assim como de suportar permanecer por alguns intervalos de tempo fora do alcance do olhar do Outro".

Winnicott observa que "tem-se escrito mais sobre o medo de ficar só, ou o desejo de ficar só do que sobre a capacidade de fazê-lo. [...] A base da capacidade de ficar só é um paradoxo; é a capacidade de ficar só quando mais alguém está presente. [...] à medida que o tempo passa, o indivíduo introjeta o ego auxiliar da mãe e dessa maneira se torna capaz de ficar só sem apoio frequente da mãe ou de um símbolo da mãe".[51] Enquanto ele ressalta a presença contínua da mãe como o expediente imprescindível para o desenvolvimento desta capacidade, Kehl lembra que a alternância da presença e da ausência, no sentido do corte da continuidade entre a criança e a mãe, é imprescindível para a constituição do Outro e, em

decorrência disso, de um possível "eu".

A personagem não tem uma mãe nesse estilo, solícita até o afogamento da possibilidade de individualização do filho, mas ela se parece com uma dessas. Seu pai, que prima pela ausência, mesmo quando aparece para visitá-la comporta-se como uma criança imensa de quem ela cuida com zelo, divertindo-o e brincando com ele o tempo todo. Como neste capítulo estamos enfocando a função materna enquanto uma construção que conta com a participação da própria criança, convém observar que neste caso, o da mais abandonada entre as meninas das histórias que analisamos aqui, o que ela executa é um arremedo de atividades maternas exercidas com urgência e compulsão.

Píppi é filha de um anjo, cada vez que se refere à mãe é dessa forma estereotipada. Logo ela, que tanto fabula, curiosamente não conta histórias sobre sua mãe, nem sequer busca sua presença no céu com um olhar, nem que fosse na fantasia. O furo deixado por essa ausência materna tão absoluta em Píppi seria como é um buraco negro: em vez de emprestar sentido à filha com seu olhar, voz e gestos, constitui-se apenas enquanto um sumidouro, uma interrogação à qual ela só pode responder com intensa atividade. A menina preenche isso com brincadeiras contínuas, em uma ilusão de que se ela e os outros se mantiverem ocupados e divertindo-se, estarão efetivamente conectados uns nos outros. Dessa forma, a solitária Píppi constitui com sua agitação algum Outro em nome do qual existir.

Uma menina pirata

Nas histórias infantis, quer seja as contemporâneas ou as provenientes da tradição folclórica, chama-nos a atenção o fato de que com facilidade as mães são dadas como mortas, enquanto o pai sobrevive para que com ele se estabeleça algum tipo de relação, quer seja boa, frágil ou deteriorada. Face à importância a que temos referido de construção do filho através do discurso, da presença e do trabalho materno, seríamos levados a crer que se, na ficção, fosse para ser considerada dispensável a presença de um dos progenitores, deveria ser o pai a faltar. Como entender essa contradição?

Uma mãe fica internalizada na criança, que faz de sua voz seu ritmo, de seu olhar sua imagem, mas um pai precisa comparecer de alguma forma pessoalmente, e manter-se presente para delimitar essa tarefa de construção. Para ilustrar isso, usaremos um hábito culinário de Píppi, que é a fabricação de biscoitos: faz-se uma massa fermentada, saborosa, uniforme e contínua, que deve ser cortada com moldes que darão forma a cada biscoito. O pai é como esse molde que delimita a massa que fará parte do biscoito. Crianças se fabricam nessa massa contínua, que se constrói a partir de experiências, memórias, histórias e fantasias, sendo necessário que o pai compareça, nem que seja esporadicamente para fazer o corte. Afinal, a mãe, presente ou ausente, faz parte dessa massa, é necessário algo vir de fora para dar forma ao que é contínuo e disforme. Neste capítulo temos o pai de Mary (representado pelo tio) e de Píppi na condição de evocados e visitantes ocasionais.

Quando aparece por primeira vez após o naufrágio, no segundo volume da série, a primeira frase do pai de Píppi foi: – "Pippilota Comilança Veneziana Bala-de-Goma Filhefraim Meialonga, minha filha adorada!" Depois de nomear a filha com tanta pompa, ambos partem imediatamente para uma brincadeira de queda de braço, na qual ele comprova

que a força da filha de fato cresceu, pois ficam empatados. Da mesma forma como vimos o pai de Colin, na primeira história deste capítulo, aparecer no final para constatar os progressos e a cura de seu filho, temos aqui o Capitão Efraim Meialonga cumprindo sua função de reconhecer a existência e as conquistas da filha.

Na hora de partir, Píppi não vai com ele, apesar do convite tentador de viver como princesa dos canibais. De alguma forma ela sabe que ser uma mãe é tarefa contínua para garantir uma presença asseguradora. Para tanto, ela precisa continuar cuidando de si mesma e dos amigos, no exercício ansioso e agitado de mimetismo da função materna que lhe ocupa a existência.

O pai de Píppi comparece justamente no momento em que Tom, seu amigo, lhe perguntava se ela ficaria entre eles a vida inteira. Ela responde que estava aguardando que o pai construísse um barco para buscá-la, além de que ela iria virar pirata um dia. Essa é talvez a função das visitas de um pai que mais marca um filho: significar outro horizonte para onde apontam os olhos da mãe, que espera pelo barco dele, afastando assim a criança de seu reinado absoluto enquanto único amor dela. A tarefa paterna é essa operação de distração da mãe, significando que seu desejo transcende sua cria, e possibilitando alívio do filho, sobre o qual então pesa uma carga menor. É por isso que Lacan diz que "a criança nunca está só com a mãe",[52] no sentido de que sempre haverá algo que sobra, como a massa dos biscoitos após o corte, com a qual a mãe fará outras iguarias.

Um traço que marca Píppi é o desequilíbrio no que ela teria recebido de cada um dos pais, ela é praticamente como seu pai, tanto que quer seguir o seu caminho: ser uma pirata. A mãe e sua herança quase não aparecem de forma direta e muito menos na intenção de buscar algo explicitamente feminino. Nas festas ela tenta vestir-se de mulher, coloca imensos vestidos sobre a roupa, que ficam tão cômicos como as maquiagens que faz com giz de cera, logo toda essa montagem perece, rasgada em função das travessuras, que não combinam com uma indumentária tão incômoda.

Um dia uma professora de Tom e Aninha, em função da inadequação social de Píppi e de sua falta total de boas maneiras, pergunta se ela não gostaria de ser uma "Senhora Elegante de Verdade", que era a estratégia da professora para engatar a menina em um projeto de querer ser mais polida e feminina. Frente a esta questão ela se confunde, diz que quer ser pirata quando crescer, mas depois vemos um esforço de tentar ser uma senhora elegante, para mais adiante achar essa empreitada muito difícil. De qualquer forma, fica marcada a falta de Píppi no aspecto do que seria a construção tradicional da identidade feminina, que passa por de alguma forma parecer-se com a mãe. A mãe de Píppi está no céu e, aparentemente, não lhe passou essa possibilidade, ela vai ter que se virar com a única fonte possível: o pai. Por mais que tente ser materna a seu modo, de fato Píppi é uma menina pirata, com toda a virilização que isso acarreta.

Em inúmeras passagens, Píppi enfrenta valentões e bandidos, bate em todos eles, mas, de certa forma, um toque pacifista, ou feminino, é mantido: ela lhes dá boas lições, nunca abusa de seu poder e nem os machuca em demasia. Aplica um corretivo suave, e não é vingativa, ao contrário, existe até certa generosidade em seus gestos. Certa ocasião, dois

ladrões tentaram se apossar do seu baú de moedas de ouro. Píppi fez gato e sapato dos dois, brincou com eles por toda a noite como um gato faz com sua presa, os fez inclusive dançar com ela por horas, a contragosto, ridicularizando-os. No final, ela ainda deu uma moeda a cada um: pagamento pelo trabalho honesto de terem brincado, na verdade de terem feito o papel do brinquedo dela naquela noite.

Mas outra questão que se impõe nesse caso: será que ser pirata é apenas uma identificação com o pai? Os piratas são ladrões, eles se apossam do alheio. Roubar, tomar para si o que é dos outros é a marca deles. Não é raro encontrarmos ladrões entre os heróis das crianças, como o lendário Robin Hood. Podemos lembrar de Bilbo Bolseiro, que foi convidado a participar das aventuras pela sua habilidade como ladrão – apenas ele ainda não sabia que tinha – em *O Hobbit*, de Tolkien. Vale também lembrar o sucesso dos Estúdios Disney com a série de filmes *Os Piratas do Caribe* em que os mocinhos são os bandidos. Ou o recente sucesso editorial de *O Senhor dos Ladrões*, de Cornélia Funke. Nos jogos de RPG, é bastante comum um dos personagens ser ladrão. Será isso um reflexo do nosso mundo de valores morais indecisos, de certa glamourização da criminalidade? Ou isso nos aponta algo mais?

Acreditamos que os ladrões podem ser heróis porque, de fato, as crianças roubam bastante: a identificação é isso, um plágio, uma usurpação, é apropriar-se sem pedir, e geralmente sem se dar conta, dos atributos alheios. São roubos benignos, na verdade não se está roubando, trata-se apenas de apropriar-se sem pedir. A equivalência imaginária da identificação com o roubar talvez ocorra porque esta envolva valores elevados, uma riqueza incalculável que pegamos sem pagar. Uma criança é uma colagem de traços parentais, e cada peça que ela pegou e encaixou em si agora faz parte dela e, mesmo que ela não goste, como já está incorporada, só pode ter um grande valor.

Apesar de sua antiga carreira como herói de ficção, um pirata é também um herói contemporâneo, símbolo da autonomia, daquele que serve apenas a seus próprios interesses. O pirata não tem nenhuma outra servidão, nem sequer com o capitão de seu navio, no qual participará de um motim na primeira oportunidade. Seu poder, quando o conquista, é como o ouro que o Capitão Efraim lega à sua filha, um valor que não é intrínseco a ninguém, é ao portador, a serviço daquele que estiver com ele em suas mãos.

Vale lembrar que o pai de Píppi não é um canibal, é apenas o rei deles, o que quer dizer que não o comeram, o elegeram para governá-los. Toda criança é canibal, além do leite "come" também a mãe quando mama, logo, no imaginário, devora seus pais quando incorpora parte deles em sua identidade. Poderíamos observar que o Capitão Efraim parece estar acima das questões orais primitivas de seus súditos.

Perder e encontrar

Há uma passagem que talvez seja exemplar para entender a personagem e o que ela faz com a lógica: quando Píppi encontra um Sibongue. Claro, o que é um Sibongue? Isso Píppi também não sabe e justamente parte para resolver esse mistério. O que ela encontrou foi uma palavra, que lhe veio à cabeça, e que lhe parece "novíssima em folha".

De acordo com nossa irreverente heroína: "Como as pessoas são esquisitas, não é

mesmo? Olha só as palavras que elas inventam! 'Balde', 'rolha', 'barbante'... E por aí vai. Ninguém consegue descobrir de onde essas palavras saíram. Mas 'Sibongue', que verdadeiramente é uma palavra sensacional, ficou jogada por aí, ninguém deu a mínima para ela. Que sorte que eu apareci! E podem ter certeza que eu vou descobrir o que ela significa".[53]

Depois disso, Píppi saiu pela cidade em busca do significado. Esteve em uma confeitaria, em uma ferragem, em uma farmácia, e em todas, para desespero dos atendentes, tentou comprar um Sibongue. Para Píppi, Sibongues existem – pelo menos é o que ela acredita – se ela achou a palavra, é porque a coisa deve existir, basta encontrar. O que a autora brinca é com a arbitrariedade do significante, mas podemos ir além: Píppi é um Sibongue, na medida em que ela tenta encontrar um significado para si mesma visto que ela também é "sensacional" e "perdida". Perdeu-se da mãe e do pai, portanto "encontrar" é uma operação importante para ela.

No primeiro livro da série, *Píppi Meialonga*, depois de conhecer os vizinhos Tom e Aninha, a primeira brincadeira dos três é, como sempre, uma proposta de Píppi: brincar de encontrar coisas. Nas palavras de Píppi trata-se de serem "encontradores". Os três encontradores saem então em busca de algo que mereça ser achado, e a regra é que se pode pegar "tudo que estiver no chão". Aparece uma lata velha furada e enferrujada, e Píppi logo lhe atribui um uso: seria uma lata de guardar biscoitos, mas sem biscoitos. Porém o interessante é que surge também um senhor dormindo na grama e Píppi quer levá-lo e colocá-lo em um cercadinho de coelhos que está vago. Foi uma longa conversa das crianças para dissuadir Píppi do intento, até que ela cedeu, não sem pesar, afinal, outros encontradores poderiam achar o senhor adormecido e o levar.

Nesses dois exemplos, o importante é encontrar algo que estaria perdido, ou mesmo que tenha sido descartado por ser considerado sem valor e, de alguma maneira, recolocar essa coisa em seu lugar correto, sendo que para Píppi tudo tem valor. A série de objetos "no chão" é evidentemente de uma lógica sem hierarquia, qualquer coisa fica equivalente a qualquer coisa, bastando estar no chão. Logo um homem, uma lata e uma joia, como as que ela deixa para que Aninha "encontre", ficam na mesma posição. Embora isso possa nos lembrar uma lógica psicótica, na medida em que não consegue se orientar na atribuição de valores, nesse caso se trata menos da lógica da loucura, mas de atribuir valor a algo que está fora da ordem do mundo e precisa retornar. É ela mesma que é desconectada do mundo e precisa se encontrar.

De qualquer maneira, Píppi deixa uma dúvida, há algo nela que transparece uma crítica ao seu comportamento, como se ela soubesse que vai crescer, que vai ter que enfrentar a escola e aprender boas maneiras algum dia. Apenas se aferra à infância com todas suas forças, e tenta prolongar ao máximo seu paraíso temporário. Aliás, ela não é contra a boa educação, até mesmo se aplica uma boa disciplina, mas, como ocorreu a todas as meninas deste capítulo, terá que providenciar isso sozinha:

"– Mas quem avisa você quando está na hora de ir para a cama, e coisas desse tipo? – perguntou Aninha.

– Eu mesma me aviso – disse Píppi – Primeiro falo calmamente; se não obedeço, falo um pouco mais alto; se continuo não obedecendo, aí tenho que me dar umas palmadas, vocês entendem?”[54]

Estamos tentando, Pippilota...

Notas

1 Colocamos aqui a versão que consta na edição brasileira do livro. Em sua versão mais popular, essa cantiga infantil inglesa possui os seguintes versos: “Mary, Mary, quite contrary,/ How does your garden grow?/ With silver bells, and cockle shells,/ And pretty maids all in a row”.

2 BURNETT, Frances Hodgson. *O Jardim Secreto*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

3 O filme tem o mesmo nome, *O Jardim Secreto*, foi dirigido por Agnieszka Holland, e saiu em 1993. A diferença principal é a importância dada à governanta Medlock, ela ganha certa maldade e um papel central, que no livro não é tão relevante. No filme é ela que não deixa Colin crescer, só tendo olhos para sua suposta doença. Nessa versão também, as mães dos primos são apresentadas como sendo irmãs gêmeas, sendo que na história original são apenas cunhadas.

4 “Corretamente praticada, a Maternidade Judia é uma arte, uma complexa rede de técnicas [...] Fracasse no domínio dessas técnicas e não conseguirá mais do que apressar o infausto dia em que se descubra que seus filhos podem se virar sem você.” GREENBURG, Dan. *Como ser una idische mame.* Buenos Aires: Ediciones Hormé, 1971, p. 11 (tradução nossa).

5 Bezerra sugere, para lançar esta questão de falsos limites, que se pense “na maneira como as noções de transicionalidade e espaço potencial em Winnicott, e de reversibilidade e quiasma em Merleu-Ponty, podem ser combinadas para *repensar as relações entre a interioridade e a exterioridade*, ou entre os fenômenos ‘internos’ do sujeito e a objetividade do mundo exterior *em termos de continuidade* e não de descontinuidade e separação”. BEZERRA Jr., Benilton. *Winnicott e seus interlocutores*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2007, p. 61.

6 WINNICOTT, D. W. *Realidad y juego*. Buenos Aires: Gedisa, 1982, p.130 e 133 (tradução nossa).

7 “A ideia de criação que surge no texto de Freud e em sua retomada por Lacan, é de uma criação que subverte toda ideia de autoria – uma criação que tem o sujeito *por objeto*. Em uma formulação feliz de Pommier, ‘no momento em que o sujeito cria, é ele próprio que é criado por sua obra – sendo sua existência o que está no primeiro plano da criação’.” FERNANDES, Lia Ribeiro. *O olhar do engano: autismo e o Outro primordial.* São Paulo: Escuta, 2000, p. 139.

8 Conforme Jerusalinsky: “Toda relação com a criança parte de uma falha e uma irremissível incompletude. Mãe e filho não se suturam em uma complementaridade satisfatória. Muito pelo contrário, reengendram, na dialética de seu desejo, uma brecha que o significante se esforçará em recobrir na mesma hora em que sua marca desgarra mais uma região do imaginário”. JERUSALINSKY, Alfredo. *Psicanálise do autismo.* Porto Alegre: Artes Médicas, 1984, p. 12.

9 CYRULNIK, Boris. *Os Patinhos Feios*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 71.

10 Do pouco que ficamos sabendo sobre os pais de Mary, consta que o pai dela era muito apaixonado pela esposa. Nesse sentido, o amor ferido de lorde Craven, que prefere seguir amando a morta a vincular-se com o filho vivo, é para a menina similar ao vínculo que havia entre seus próprios pais, que tanto se amavam que não tinham espaço para ela.

11 Ibidem, p. 16.

12 “Enquanto ela era um bebê doentinho, rabugento e feio, ficava longe da mãe. E quando aprendeu a andar e continuou doentinha, rabugenta e feia também continuou longe. Não se lembrava de nunca ter visto em volta outros rostos familiares, a não ser os da Aia e outros criados nativos.” BURNETT, Frances Hodgson. *O jardim secreto.* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993, p.10.

13 CYRULNIK, Boris. *Os Patinhos Feios*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 10 e 78.

14 “Túmulo, árvore e pássaros mágicos formaram uma espécie de altar dedicado aos pais da primeira infância [...]. Todos temos, como ela (Cinderela) que montar com nossas próprias mãos o altar onde colocamos as evocações da infância, as lembranças que guardaremos conosco para uso em outros momentos da vida.” CORSO, Diana & Mário. *Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis*. Porto Alegre: Artmed, 2005, p. 112.

15 DAHL, Roald. *Matilda*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p.157.

16 Roald Dahl nos legou, citando apenas os mais populares: *A Fantástica Fábrica de Chocolate*, *Dr. Dolittle, As Bruxas*

(que deu origem ao maravilhoso filme *A Convenção das Bruxas*) e *James e o Pêssego Gigante*.

17 O filme chama-se como o livro: *Matilda* é de 1996, com direção de Danny DeVito, roteiro de Nicholas Kazan, que se manteve bem fiel ao original. DeVito também faz o pai pilantra de Matilda.

18 A narrativa mais literal, ainda que poética, desse expediente infantil de realizar assassinatos lúdicos encontra-se no filme de 1976, dirigido por Carlos Saura, *Cria cuervos.*

19 FERENCZI, Sándor. *Escritos Psicanalíticos 1909-1933.* Rio de Janeiro: Livraria Taurus Editora, p. 76.

20 "Certamente, o antagonismo das concepções psicológico-genéticas e as psicanalíticas (inaugurado em 1923, quando S. Freud escuta sem maior interesse uma conferência proferida por J. Piaget) não nos deve ocultar a tentativa de aproximação da questão do sujeito que em ambas se sustenta. No entanto, em nossa práxis clínica, nada da ordem do sujeito nos é revelado na consideração da lógica das ações, a não ser a mera potencialidade biológico-intelectual que possui uma criança." "O sujeito do desejo tem uma impossibilidade de ser epistêmico porque é na carência que o desejo supõe e não no lugar que a coisa o ocupa impondo-lhe as suas acomodações." JERUSALINSKY, Alfredo. *Psicanálise e Desenvolvimento Infantil: um enfoque transdiciplinar.* Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999, p. 83 e 82.

21 FERENCZI, Sándor. *Escritos Psicanalíticos 1909-1933.* Rio de Janeiro: Livraria Taurus Editora, p. 76.

22 PIAGET, Jean. *A representação do mundo na criança.* Rio de Janeiro: Editora Record, p. 292 e 290.

23 O texto chama-se: *O desenvolvimento do sentido da realidade e seus estádios.* FERENCZI, Sándor. *Escritos Psicanalíticos 1909-1933.* Rio de Janeiro: Livraria Taurus Editora, p. 84.

24 Ibidem, p. 88.

25 "A antítese do brincar não é o que é sério, mas o que é real." *Escritores criativos e devaneio (1908)*. FREUD, Sigmund. Obras Completas. Rio de Janeiro: Imago, 1987, V. IX, p. 149.

26 Observando a brincadeira que seu neto fazia com um carretel, ele concluiu que "o único uso que o menino fazia de seus brinquedos era brincar de 'ir embora' com eles"; ele considerava que tal ação lúdica visava encenar o desagradável afastamento da mãe, sobre o qual assim assumia um controle ativo. Seria uma forma de "satisfazer um impulso da criança, suprimido na vida real, e vingar-se da mãe por afastar-se dela". *Além do princípio do prazer (1920)*. FREUD, Sigmund. Obras Completas. Rio de Janeiro: Imago, 1987, V. XVIII, p. 26, 27 e 28. Essas possibilidades de crescer em poder e autonomia são realizações de desejos típicos das brincadeiras infantis e das histórias que estamos analisando neste capítulo.

27 *Escritores criativos e devaneio (1908).* FREUD, Sigmund. Obras Completas. Rio de Janeiro: Imago, 1987, V. IX, p. 150.

28 Ibidem, p. 156.

29 "No pensamento mitológico tupi, prescinde-se do pai para pensar a origem das coisas. Nesta teogonia, os deuses são andróginos, o princípio fecundante diferente do fecundado não existia." In: CORSO, Mário. *Monstruário: Inventário de Entidades Imaginárias e de Mitos Brasileiros*. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2002, p. 121.

30 "A pintura contemporânea desde Picasso até os procedimentos de *collage*, nos proporciona um modelo muito mais compatível com nossa experiência, que não nos põe em contato com átomos bem fechados, senão que por todos os lados fala do corpo como uma aglomeração, com partes não humanas nele metidas, às vezes com elementos a mais, outras com partes a menos." RODULFO, Ricardo. *O brincar e o significante: um estudo psicanalítico sobre a constituição precoce.* Porto Alegre: Artes Médicas, 1990, p. 96.

31 WINNICOTT, D. W. *O Brincar e a Realidade*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1975, p. 76.

32 PHILLIPS, Adam. *Winnicott.* Aparecida: Ideias & Letras, 2006, p. 166.

33 KLATAU, Perla e SOUZA, Octavio. Diálogos entre Winnicott e Lacan: do conceito de objeto ao manejo clínico da experiência de sofrimento. *Escuta, Pulsional Revista de Psicanálise*, São Paulo, p. 37 e 39, out. 1987.

34 LINDGREN, Astrid. *Pippi a bordo*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2002, p. 16.

35 LINDGREN, Astrid. *Pippi Meialonga*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2001, p. 15.

36 Assim nasceram *O Hobbit* de J. R. R.Tolkien, *O Ursinho Pooh* de Alan Alexander Milne e *O Mágico de Oz* de Frank Baum, entre tantos outros.

37 LINDGREN, Astrid. *Pippi Meialonga*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2001, p. 88.

38 LINDGREN, Astrid. *Pippi a bordo*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2002, p. 62.

39 LINDGREN, Astrid. *Pippi Meialonga*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2001, p. 57.

40 LINDGREN, Astrid. *Pippi a bordo*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2002, p. 46.

41 LINDGREN, Astrid. *Pippi Meialonga*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2001, p. 115.

42 *Mogli: O Menino Lobo*, filme de Walt Disney de 1967, acabou sendo hoje mais popular do que o clássico que lhe deu origem: *Jungle Book*, escrito pelo inglês Rudyard Kipling, em 1894. Nessa história, após ter se extraviado de seus pais, Mogli foi criado por lobos. Já Tarzan, que protagoniza longa carreira na literatura, por obra de seu autor, o americano Edgar Rice Burroughs, e no cinema, onde lhe foram dedicados inúmeras versões, foi lançado em 1912. Ele é um menino de origem nobre que após a morte dos pais na selva africana foi criado pelos macacos.

43 MALEVAL, Jean-Claude. *Locuras Histericas y psicosis disociativas*. Buenos Aires: Paidos, 1987. p. 160.

44 BETTELHEIM, Bruno. *A Fortaleza Vazia.* São Paulo: Martins Fontes, 1987, p. 372.

45 A proposta pedagógica de A.S. Neill consistia na criação de um ambiente ao máximo estimulante e minimamente repressivo, baseado em um funcionamento democrático radical. Embora a experiência propriamente dita tenha iniciado na década de 1920, foi com a publicação de seu livro *Summerhill: A Radical Approach to Child Rearing*, nos EUA, na década de 1960, que seu projeto tornou-se popular. Para Bettelheim, a liberdade vivida por aquelas primeiras gerações de alunos era viável enquanto proposta somente graças ao contraponto com a educação rigorosa dominante, assim como em função da relação afetiva das crianças e professores com a personalidade magnética de Neill. Ele não acreditava na viabilidade da experiência livre dessas variáveis.

46 O *parkour* é um esporte urbano. Forma grupos que se identificam com sua prática, assim como o *skate* ou o *surf*. Seu princípio é mover-se de um ponto a outro, escalando, saltando e transpondo obstáculos o mais rápida e eficientemente possível. Sua origem é atribuida aos treinamentos militares.

47 LINDGREN, Astrid. *Pippi a bordo*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2002, p. 138.

48 KEHL, Maria Rita, *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009, p. 274.

49 Ver Capítulo I, "Um monstro no ninho", a respeito da construção da identidade feminina e da maternidade contemporâneas.

50 Ibidem, p. 276.

51 WINNICOTT, D.W. *O ambiente e os processos de maturação: estudo sobre a teoria do desenvolvimento emocional*. Porto Alegre: Artmed, 1983, p. 31, 32 e 34.

52 "[...] Todo o progresso que pode conhecer a relação aparentemente dual da criança com a mãe é, de fato, marcado por esse elemento essencial, do qual a experiência da análise de sujeitos femininos nos dá a certeza, é que é o ponto de referência, o eixo, que Freud manteve com firmeza até o fim no que diz respeito à sexualidade feminina: a criança só intervém como substituto, compensação, em suma, em uma referência, qualquer que ela seja, ao que falta essencialmente à mulher. Isso é o que não a deixa jamais inteiramente sozinha com a mãe. A mãe se situa, e é apreendida pouco a pouco pela criança, como marcada por essa falta fundamental que ela mesma procura completar, e com relação à qual a criança lhe dá uma satisfação que podemos apenas chamar de provisoriamente substitutiva." LACAN, Jacques. O Seminário, Livro IV: *A relação de objeto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995, p. 247.

53 LINDGREN, Astrid. *Pippi nos mares do sul*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2003, p. 34.

54 LINDGREN, Astrid. *Pippi Meialonga*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2001, p. 18.

CAPÍTULO 10

Fantasia e sonho no País das Maravilhas

Alice no País das Maravilhas_Através do Espelho_Alice de Tim Burton

A literatura e a lógica das crianças_Uma personagem feminista_Dependência infantil e capacidade de fantasiar_Voluntária suspensão da descrença_Natureza dos sonhos_Efeitos da privação da fantasia_A imaginação em diferentes quadros psicopatológicos_Benefícios da conexão com a infância

Quando lia contos de fadas, eu imaginava que aquelas coisas nunca aconteciam, e agora cá estou no meio de uma!
Deveria haver um livro escrito sobre mim, ah, isso deveria! Alice[1]

Aventuras de Alice no país dos sonhos

Alice, seu País das Maravilhas e suas aventuras através do espelho seguem angariando legiões de fãs e estudiosos. Os leitores eruditos encontram em suas linhas todo tipo de sabedoria e maluquice: desde complexos enigmas matemáticos até não menos cabeludas patologias psíquicas. Discutem-se essas inferências praticamente desde sua publicação, em 1865. É inútil colocar mais lenha nessa fogueira, que deve ser deixada aos cuidados dos ativos membros das diferentes *Lewis Carroll Society* distribuídos ao redor do mundo todo, especialistas na matéria.

A história de Carroll tem a estrutura de um sonho, ou melhor, de quase um pesadelo desses nos quais se sai de uma enrascada para cair em outra. Porém, só poderíamos saber a razão de ser de cada um de seus elementos se fossemos psicanalistas do autor e a história de Alice fosse um relato feito durante uma sessão de análise. Já uma obra literária dispensa essa escuta, ela é um sonho oferecido à fruição coletiva e como tal sonha-se em cada um de seus leitores. Portanto, resta-nos apenas versar sobre os efeitos dessa história, deduzir o segredo de sua magia.

A pergunta que nos colocamos aqui é bem mais simples do que as respondidas pelos teóricos das diversas áreas que esmiuçam o conteúdo dessa obra. Seus estudos constituem uma inesgotável fonte de pesquisa para quem estiver em busca de referências históricas, da fonte de onde o autor retirou as poesias, charadas e personagens dessa história, assim como o que cada uma delas significa. Já nossa questão é: o que a faz ser tão tocante para tantos por

tanto tempo? O começo da resposta também é direta e simples: o pensamento de Lewis Carroll era simpático à representação do mundo e aos sentimentos que são peculiares às crianças, gostava de exercitar-se na lógica infantil e soube descrevê-la de forma que adultos e crianças se sentissem implicados nela. Ele era grande apreciador de charadas e jogos de palavras, o que para as crianças é motivo de grande encanto.

Boa parte da graça da infância provém do jeito canhoto e literal através do qual as crianças compreendem o que se diz e faz. As cenas sociais ou domésticas constituem enigmas que elas precisam decifrar, os quais podem parecer bem estranhos aos recém-chegados nesse mundo, exatamente como ocorria com Alice em suas andanças na onírica terra das maravilhas. Brincar com múltiplas interpretações de uma palavra é fácil para aqueles que lembram bem que há muito pouco viveram na carne essas confusões, já que estão ainda familiarizando-se com a linguagem e os costumes do planeta dos adultos. Quando crescemos, junto com a maior parte das memórias da infância, perdemos a familiaridade com sua lógica, esquecemos que quando pequenos, ao nosso modo, também filosofávamos, tentávamos, de maneira rudimentar, compreender o mundo. Carroll nos devolve a conexão com esses pensamentos perdidos porque, enquanto artista e matemático, sempre os apreciou, como se fosse uma língua arcaica que ele nunca deixara de praticar. Para tanto, manteve-se próximo das crianças, às quais contava histórias e de cujo senso de humor partilhava.

Uma fama ambígua

O professor de matemática Charles Lutwidge Dodgson, verdadeiro nome do autor, apreciava especialmente as meninas, o que lhe rendeu muita difamação na posteridade, graças ao fato de que também as fotografava. Sua suposta pedofilia foi deduzida a partir de traços artísticos, o que nos leva a relativizar tal leitura. Poderíamos dizer que Carroll provavelmente foi tão pouco pedófilo quanto Nabokov, que escreveu o inesquecível *Lolita*, romance publicado em 1955, sobre um homem que se apaixona por uma garota e a seduz. De forma explícita na história literária e muito sutil nas fotos de Carroll, essas obras funcionam como o registro de uma fantasia da qual eles não são os únicos usuários. Carroll com suas imagens e Nabokov com essa narrativa revelam um lado obscuro de nossa relação com a infância, que é o fato de que o vínculo entre adultos e crianças não é isento de desejos menos castos do que deveriam.

Fantasias literárias, porém, não equivalem a atos, estes sim são agressões imperdoáveis, provenientes de gente que não imagina, age abusivamente. Até é possível que Carroll tenha se confundido entre amizade e amor, esperando que uma dessas meninas crescesse para pedir sua mão, conforme supõem alguns biógrafos, mas se houve um prejuízo nesse episódio, talvez tenha sido para ele próprio. O fato é que ele nunca casou, talvez as únicas criaturas do sexo feminino com que ele conseguisse alguma troca fossem essas meninas. Dessa forma, ele próprio é que estaria ancorado em uma posição infantil, mas isso é terreno de especulações, nunca saberemos.

As amigas de Carroll foram se sucedendo: Alice Liddell, seu particular objeto de casta paixão, não foi a primeira nem a última. Até onde é possível inferir, sabemos que eram

sempre meninas porque nelas encontrava a puerilidade que seu espírito puritano exaltava, o apreço pelos jogos de linguagem e a familiaridade com as fantasias oníricas com que seu pensamento costumava se exercitar.

Grande parte das histórias infantis que marcaram época foram de autoria de adultos que se mantiveram em contato com a linguagem e a lógica da infância, praticantes insistentes dessa forma de expressão esquecida. Além disso, essas histórias conseguiram impactar as crianças por não conter intenções morais nem pedagógicas. Seus autores não queriam ensinar coisas às crianças, como um adulto que se coloca de fora, em posição superior a elas. Como eles, Carroll queria apenas partilhar com elas o prazer do exercício do pensamento infantil.[2]

As acusações de pedofilia que obscurecem, ou temperam, a fama de Carroll ficam pequenas frente a um fato: Alice é uma personagem feminista. Não se trata de uma menina inocente, frágil, objeto sem vontade à mercê do desejo alheio, masculino e mais velho. Poucas estiveram tão longe disso como essa garota, que se mantém forte, mesmo quando perde todas as referências, tanto relativas ao seu corpo que muda de estatura, quanto ao seu mundo que vira do avesso. Sem querer, o escritor vitoriano fascinado por meninas, por lógica e pela linguagem, acabou construindo uma personagem de acordo com os contornos da mulher que iria ganhar espaço no século que ainda estava por chegar.

> Alice observou o coelho branco enquanto ele revirava a lista, muito curiosa de saber quem seria a próxima testemunha. [...] Qual não foi sua surpresa quando o Coelho Branco leu, forçando ao máximo sua vozinha esganiçada, o nome: "Alice"!
>
> "Aqui!" gritou Alice, esquecendo por completo, na excitação do momento, o quanto tinha crescido nos últimos minutos, e se levantou com tal afobação que derrubou a banca dos jurados com a barra da saia, jogando todos eles sobre as cabeças da assistência, embaixo, e lá ficaram eles, estatelados, lembrando muito Alice um aquário de peixinhos dourados que derrubara por acidente na semana anterior.[3]

Embora surpresa de ser chamada a declarar, essa menina crescida tem muito a dizer. Ela virá emprestar seu devaneio de uma tarde de sol para que vejamos quão absurdo nosso mundo pode ser quando paramos para olhá-lo: como o Coelho Branco, corremos atrás de futilidades; distraímonos com rituais circulares como o Chapeleiro. Isso sem falar na autoridade e justiça, que vão ao chão em uma simples revoada da saia de Alice. Reis, Rainhas e tribunais revelam toda sua inconsistência e se estatelam, literalmente, como um castelo de cartas, sob os olhos da menina.

Cada geração tem que inventar seus ídolos, seus modelos, mas certamente a pequena Alice, tão corajosa em suas andanças solitárias e desorientadas pelo País das Maravilhas está entre as precursoras do embrião de uma mulher que principiava a ser inventada quando Carroll a descreveu.

O século XIX viu nascerem algumas mulheres notáveis, primeiros brotos de uma vitória a ser colhida no seguinte. Se o século XX for lembrado por fatos ignóbeis, como duas guerras mundiais, não podemos lhe negar este mérito: foi nele que a mulher praticamente se igualou aos homens. É claro que nem todas, nem da mesma maneira, mas por certo elas nunca mais serão as mesmas e nem mesmo a humanidade. Em um século apenas, reparou-se uma injustiça milenar. Desnecessário dizer que existem ilhas de medievo para a condição

feminina, a cultura islâmica certamente ainda precisa fazer a revolução que as mulheres ocidentais fizeram recentemente, e mesmo o ocidente não garantiu esse espaço a todas.

O século XXI está para a mulher como a maturidade está para a adolescência, tempo de absorver um avanço tão desejado, mas que chega sem manual de instruções. É impossível e desnecessário que se repita o salto que foi dado, trata-se mais de consolidar as conquistas e se apaziguar com as vitórias.

O mundo louco das pessoas grandes

Vista de fora, focada com a lente infantil, a vida dos adultos se parece com a do Coelho Branco, que corre atrás de objetivos ridículos, a mando de uma rainha ensandecida. Um mundo de loucos, já dizia o Gato de Cheshire:

> "Somos todos loucos aqui. Eu sou louco. Você é louca",
>
> "Como sabe que sou louca?", perguntou Alice.
>
> "Só pode ser" respondeu o Gato, "ou não teria vindo parar aqui."
>
> Alice não achava que isso provasse coisa alguma; apesar disso, continuou: "E como sabe que você é louco?"
>
> "Para começar" disse o Gato, "um cachorro não é louco. Admite isso?"
>
> "Suponho que sim", disse Alice.
>
> "Pois bem", continuou o Gato, "você sabe, um cachorro rosna quando está zangado e abana a cauda quando está contente. Ora, eu rosno quando estou contente e abano a cauda quando estou zangado. Portanto sou louco."
>
> "Chamo isso ronronar, não rosnar", disse Alice.
>
> "Chame como quiser", disse o Gato.[4]

Nós, que já somos crescidos, parecemos ser mais sérios do que as crianças que só sabem brincar. Mas estabelecemos como certas ou erradas condutas, cujo critério é insondável à lógica – por que seria certo abanar o rabo quando se está contente e errado fazê-lo quando se está brabo? Vista de fora, nossa vida é estranha, entregamo-nos a desígnios aparentemente fúteis, que em geral não compreendemos. Afinal, por que usamos carros tão maiores do que precisamos para nos locomover? Por que nos importa tanto quantas vezes um atleta consegue colocar a bola dentro de um marco com uma rede? Para que andar de salto, se é incômodo para caminhar?

Somos tal qual o Chapeleiro Maluco, que vivia condenado a um eterno chá da tarde, ou como as Rainhas esbaforidas que percorriam seu mundo de tabuleiro com a mesma pressa inútil do Coelho. São as mesmas determinações inconscientes que regram a lógica estranha dos sonhos, as que influenciam decisivamente nas escolhas da vida e determinam o nosso modo de ser: as fobias, os preconceitos, as dificuldades bobas que nos atrapalham, as compulsões e os desejos que temos. Nossa mente é similar ao País das Maravilhas: um território imprevisível, paradoxal. Se os adultos padecem de males e têm preocupações difíceis de entender para eles próprios, imagine então como é difícil para as crianças, que em geral são levadas na corrente deles sem maiores esclarecimentos. O mundo gira e gira rápido, mas para onde vamos mesmo?

Resta aos pequenos a passividade de serem arrastados de uma cena à outra, exatamente como ocorria com Alice. Eles nem sempre sabem aonde querem ir, nem para fazer o quê,

mas poderiam ser consultados, ou ao menos informados. O problema é que as crianças raramente têm claro quais são suas prioridades, resta-lhes obstruir as ordens dos adultos com alguma birra, argumentando, ou até refugiar-se em suas brincadeiras e fantasias.

Depois de muitas aventuras, há um diálogo de Alice com o mesmo gato, quando ela lhe pergunta que caminho deve tomar para ir embora, o leitor pensaria que para ela já basta de andar à deriva, saindo de uma situação absurda e caótica para entrar em outra. Parecer-nos-ia natural que ela quisesse voltar para casa, junto de sua gatinha Dinah, que não sorri, porém tampouco fica desaparecendo no ar aos pedaços. Essa dedução é resultado da angústia que esse texto causa: uma história na qual as andanças da personagem por diversos lugares bizarros, que em geral lhe são incompreensíveis e frequentemente hostis, é tão acelerada e repetitiva que até a versão de Walt Disney é inquietante.[5] Mas não é o caso de Alice, essa viajante curiosa. Na verdade ela está em busca de novas aventuras, por isso responde ao gato que só lhe interessa chegar a "algum lugar".

As crianças não se angustiam tanto com a experiência do desconhecimento e de ter pouco controle sobre as escolhas, pois essa é sua vida. O único antídoto contra essa deriva é a presença de algum adulto em quem elas possam confiar, mesmo que ele seja um trapalhão bem intencionado, como o Cavalheiro Branco.[6] É uma garantia mínima, para contentar alguém tão pequeno com desafios sempre gigantescos. O caráter destemido de Alice reflete a inocente coragem natural das crianças. O tempo passa e, graças ao fato de que aprendemos com a experiência, vamos tornandonos cada vez mais cautelosos, infelizmente ao preço de subjugarmos boa parte da curiosidade.

Mas as crianças têm seus próprios problemas: elas ficam mudando de tamanho, e isso é muito incômodo. Certamente elas crescem, porém isso não acontece de forma linear. Como Alice, elas são acometidas de surpreendentes espichos. Além disso, elas convivem com crianças de idades e ritmos de crescimento diferentes, por vezes sentem-se grandes frente aos outros, em outras situações são pequenas e, no meio dos adultos, tudo ocorre nas alturas. Os velhos para elas também constituem um enigma: sendo tão mais velhos por que não seriam enormes? Por que pararam de crescer? Ao contrário, são frágeis e não raro pequenos. Viver é mudar de tamanho o tempo todo, por isso as alterações de estatura constituem uma das poucas coisas de que Alice se queixa nas suas andanças oníricas.

Mesmo que no País das Maravilhas e atrás do espelho não se pare de encontrar criaturas de toda espécie, na prática, ao longo de suas aventuras, poucos falam com Alice. Não é que lhe sejam indiferentes, estão visivelmente interessados em contar-lhe suas histórias, expressar seus pensamentos, cantar para ela suas músicas, recitar enfadonhas poesias. Quando algum diálogo é bem-sucedido, o que é raro, isso só ocorre após muita insistência dela e cômicos mal-entendidos. Alice não cessa de se surpreender sobre o pendor daquela gente, se é que se pode chamá-los assim, para ofender-se e dar-lhe ordens. De um jeito ou outro, os diálogos persistem somente enquanto a menina escuta e obedece, mas se interrompem assim que ela opina, solicita uma informação ou favor. Essa é uma experiência própria da infância que não raro se perpetua ao longo da vida: a maior parte dos nossos interlocutores não está interessada em escutar e ajudar. Todos querem falar, ser ouvidos, mas

a triste constatação é que poucos realmente escutam. São as exceções a esse quadro que fazem as grandes amizades e os verdadeiros amores, que são, como se sabe, muito poucos. Em nosso mundo ou no dela: "'isto aqui é *tão* solitário', disse Alice, melancólica; e à ideia de sua solidão duas grossas lágrimas lhe rolaram pelas faces".[7]

Alice de Tim Burton

Em 1951 Disney realizou o desenho animado retratando uma Alice bastante fiel ao original, embora o caráter de pesadelo da aventura e a irreverência da personagem estivessem um pouco diluídos. Sessenta anos depois, o mesmo estúdio relançou um filme homônimo, desta vez sob a direção de Tim Burton. O diretor retoma os personagens de Carroll, inserindo Alice em outra história, na qual o aspecto mais sombrio de suas aventuras é resgatado.

As especulações sobre a fidelidade ao espírito original carecem de fundamento, pois é esse filme que justamente pode demonstrar que Alice já não é apenas a personagem de um livro – tornou-se um mito literário. Em termos imaginários poderíamos dizer que Alice se encontra em domínio público. O diretor toma liberdades, usa alguns elementos que combina ao seu bel prazer, porque situa Alice nesse campo mítico. A obra nasceu como criação poética pontual, fruto da imaginação específica de um autor, mas pelo seu sucesso desbordou esses limites e tornou-se uma referência que transcende a criação originária. Não existe maior glória para um autor do que ter sua obra "corrompida" dessa maneira, sinal inequívoco de que captou algo de seu tempo, conseguiu percutir essa sensibilidade em outras épocas e seu trabalho se transformou em algo atemporal. Ou seja, a obra migrou da literatura para o mito, de uma fantasia pessoal para o acervo comum de fantasias das quais dispomos.

No filme de Burton, Alice é uma jovem cheia de vitalidade e espírito empreendedor que, pela condição econômica da família e pelo destino das mulheres próprio da época vitoriana, encontra-se fadada a um casamento, o qual ela está longe de desejar. No dia em que seu noivado seria anunciado, um coelho branco vestindo roupas atravessa seu caminho. Essa é mais uma imagem, que ela poderia catalogar entre os inexplicáveis sonhos que tinha desde a infância. Seguindo-o, ela novamente vai parar no fundo do poço no qual caíra quando criança. Só que agora ela não lembra daquela aventura.

A imagem da queda livre, que se repete em todas as versões dessa história é uma das mais emblemáticas representações da angústia de que dispomos, e Carroll não nos poupa ao utilizá-la como porta de entrada para seu mundo mágico. Depois disso, não há dúvidas a respeito do que espera a personagem e seus leitores. Os clássicos pesadelos de estar caindo normalmente nos brindam com a cortesia de despertar antes do momento em que nosso corpo iria atingir fatalmente a superfície. Acordamos porque somos invadidos por um nível de angústia insuportável. No País das Maravilhas a vertigem não para, ela continua nas situações desconcertantes que esperam o viajante.

Nesta versão, Alice era esperada no País das Maravilhas, conforme uma profecia havia anunciado, para travar uma luta contra um monstro. Uma vez vencida essa criatura, estaria garantido o retorno da bondosa Rainha Branca ao trono. O lugar encontrava-se sob o

domínio de sua irmã, a recalcada e despótica Rainha Vermelha, esta sim de natureza similar às tresloucadas monarcas do livro original, sempre pronta a mandar cortar a cabeça de qualquer um que lhe desagradasse pelos motivos mais tolos. A profecia anunciara que o retorno de Alice ocorreria na véspera do dia em que um grande combate, assim como a derrota do monstro, poria fim a esse jugo.

O problema é que o comitê de recepção, composto de personagens como o Chapeleiro Maluco, o Gato de Cheshire, Tweedle-Dee e Tweedle-Dum, a Lagarta, o Dodô e tantos outros, não tem certeza de que a moça que o Coelho Branco trouxe seja a verdadeira Alice de que falava a profecia. Ela própria pensa que eles estão enganados e a trajetória da personagem ao longo do filme dá-se rumo ao encontro com as reminiscências da viagem original.

Crescida, Alice já não tem a mesma tranquilidade que possuía quando criança para percorrer esse mundo de pesadelos, ela tem dificuldade em acreditar que não está sonhando, tanto quanto não pode crer na importância de seu papel enquanto salvadora daquele mundo maluco. Levar a sério os problemas do País das Maravilhas, engajar-se na causa de suas personagens, é o desafio que se coloca à jovem.

Veem-se aqui as razões pelas quais as crianças têm um acesso facilitado à fantasia: ela pressupõe uma entrega tranquila. Suportar a dependência é uma capacidade própria da infância. Para fantasiar é preciso deixar-se levar pela corrente das tramas que nos envolvem em seus roteiros, muitas vezes absurdos. É claro que é a própria criança que cria suas brincadeiras, sozinha ou em parceria com outras, mas, uma vez iniciadas, para que se desenvolvam é preciso deixar-se arrastar sem reservas.

Em seu mundo, Alice via-se envolvida em um projeto de casamento do qual queria desembarcar, aqui é uma fantasia que a conduz sem trégua para seu interior. Somente quando ela recobra a memória, descobrindo que aquela terra era a mesma sobre a qual tinha sonhos e pesadelos estranhos desde a infância, consegue apropriar-se da missão que lhe foi designada, tornando-se a verdadeira Alice. É interessante notar que neste filme existe um paralelo entre engajar-se na aventura no País das Maravilhas e adquirir a coragem de defender seus pontos de vista e vontades na vida real da personagem.

O reencontro com as aventuras infantis, com a memória das fantasias de criança, possibilita que a moça legitime aquilo que desejava ser, à revelia do que lhe estava sendo imposto. Abre-se um contraponto entre ser arrastada por uma determinação externa, como era esse casamento e as situações absurdas vividas no País das Maravilhas, ou conduzida pela própria vontade. Ao criar suas fantasias, uma criança dribla essa contradição: constitui uma trama determinada pela sua própria vontade, pela qual ela se deixa arrastar, entrega-se sem preocupação de controlar e determinar. Na brincadeira, a história toma um rumo próprio e ela o segue sem medo. Resgatar a memória desses sonhos de infância aqui equivale à possibilidade de entregar-se ao desenrolar de uma trama escrita por nós, cujos caminhos, porém, ignoramos. O timão está nas mãos de determinações inconscientes.

Como a aventura do filme tem como ponto de partida o dia em que Alice vai ser pedida em casamento, não é difícil deduzir que é a vacilação em dar essa resposta que coloca a

garota em fuga pelo País das Maravilhas. Ela quer outra coisa para sua vida, o papel feminino clássico não lhe interessa: Alice não se acerta com as minúcias e detalhes das roupas que deve usar; vê a irmã sendo traída pelo "marido perfeito"; convive com uma tia solteirona enlouquecida, que vive delirantemente na espera inútil de um noivo que nunca virá; enquanto sua mãe não se refaz do luto pela morte do marido, presa a esse papel único de viúva. É o destino das mulheres, tão estreito de horizontes, encarcerado nos limites do casamento e da vida privada, que lhe parece um verdadeiro pesadelo.

A leitura de Burton leva ao paroxismo aquilo que era só um indício em Carroll, ou seja, a identidade feminina ganha novos contornos. Em Carroll temos uma menina sapeca, atrevida, curiosa, corajosa, nada conformista; no filme atual seu afastamento do papel tradicional, do que é esperado para as mulheres, vai além. Agora Alice tem que derrotar um dragão sozinha, é a guerreira destinada a usar uma espada encantada, não existe outra escolha, não há príncipe que possa livrá-la dessa enrascada.

Se o resgate da espada, enquanto símbolo masculino, e o uso dela na derrota do dragão, não são suficientes para nos convencer de que Alice já não está restrita ao tradicional campo feminino, podemos observar a fala da Rainha Branca, sua amiga e aliada. A Rainha Branca é bem precisa: ela diz que não pode matar, vai contra seus princípios, já Alice pode matar, se assim quiser. O controle da morte sempre foi uma prerrogativa masculina, enquanto a feminina é a doação da vida, Simone de Beauvoir nos ensinou essa simbologia arraigada na nossa civilização.[8] Portanto não se trata de pacifismo ou de uma delicadeza particular da Rainha Branca, mas sim uma reafirmação dela no campo restrito às mulheres.

O que estava aberto para Alice é escolher uma postura classicamente mais viril e é isso que ela acaba fazendo. Ela era uma menina muito ligada e identificada com seu pai, e o caminho dele, um comerciante aventureiro, devia certamente parecer muito mais tentador. Burton não se poupa de mostrar como o destino do noivado, que estava para se consumar, selaria os caminhos da jovem, castrando qualquer sonho de uma vida mais interessante. Ela em nada se parece às mulheres conformadas que a cercam em seu meio social.

No País das Maravilhas, se sente próxima do Chapeleiro Maluco não sem razão, afinal, seu pai era chamado de louco e visionário. O filme mostra uma cena, uma lembrança da infância de Alice: quando ela era pequena, seu pai a acudia ao despertar angustiada de seus estranhos sonhos sobre o País das Maravilhas; ela lhe perguntava se era louca por ter sonhos tão estranhos e ele a consolava dizendo que sim, ela era maluca, mas lhe segredava que "os melhores são os loucos".

A autenticidade, conforme Burton, para participar efetivamente de qualquer desafio que a vida nos coloque, depende de que ele se encaixe na nossa história, dando continuidade aos cenários que desde a infância estavam projetados nas nossas fantasias. Após ajudar seus amigos a vencer a guerra contra o mal, Alice volta para seu mundo pronta para defender seus verdadeiros desejos. Recusa o noivado e solicita a oportunidade de trabalhar na empresa deixada pelo pai. Aquele que viria a ser seu sogro torna-se seu sócio, e o filme termina com a moça embarcando em um navio, em alguma missão comercial que certamente não será isenta de aventura.

Um mundo mágico de verdade

Há uma mudança fundamental entre o livro, do qual o primeiro filme da Disney é uma versão edulcorada, mas fiel, e o roteiro de Burton: a história de Alice original consiste no sonho de uma menina, o qual se passa em uma terra maravilhosa interior; agora é um mundo mágico que existe enquanto outra dimensão e manda buscar a antiga visitante para uma missão de salvamento. Essa estrutura parece-se muito mais com outras histórias clássicas da ficção, como *Crônicas de Nárnia* e *História sem Fim*, só para mencionar as tratadas neste livro. Nelas é preciso convocar crianças, trazê-las do mundo real, para que cumpram a missão de neutralizar e combater o mal que ameaça esses domínios imaginários. São tramas que valorizam a imaginação e a credulidade na autenticidade dos mundos mágicos, cuja existência na vida das crianças é a garantia de sobrevivência dessas histórias, que precisam conquistar sucessivas gerações. Portanto, o que para Carroll era um sonho, para Burton é um território fantástico, um lugar. Será que isso faz diferença?

Alguns autores insistem que faz. Por exemplo, Tolkien, em seu famoso ensaio "Sobre os Contos de Fadas",[9] não contabiliza essa obra de Carroll junto ao território das fadas justamente por essa questão. Ele dizia que um lugar mágico jamais deve ser posto em dúvida, como ocorre quando acordamos dos sonhos.

Impressionados com as peripécias que vivemos dentro de nossa imaginação enquanto dormíamos, ainda com a vívida sensação das andanças ou situações em que o sonho nos colocou, acabamos sempre por admitir aliviados que "foi apenas um sonho". Por vezes, até mesmo dentro do próprio sonho nos enviamos um aviso de que o que está ocorrendo não é verdade. Se não funcionasse como uma saída de emergência, através da qual é possível aliviar-se da opressão do clima de pesadelo, jamais usaríamos esse expediente.

Para relacionar-se legitimamente com o imaginário fantástico, Tolkien (retomando Coleridge) considera imprescindível uma atitude de "voluntária suspensão da descrença", chamando-a de "fé literária".[10] Considera que o autor "constrói um Mundo Secundário no qual podes [o leitor] entrar. Dentro dele, o que ele [o autor] relata é 'verdade': está em consonância com as leis desse mundo. Acreditas nele, portanto, enquanto estás dentro dele. Quando surge a incredulidade, o feitiço se rompe; falhou a magia, ou melhor, a arte. Voltas então a situar-te no Mundo Primário, contemplando de fora o pequeno Mundo Secundário que não vingou."[11] De acordo com esse entendimento, é inadmissível situar algum mundo mágico como se fosse um sonho, pois nesse caso ele não passa de mera imaginação passageira do adormecido, algo que estourará como uma bolha de sabão assim que ele despertar. Nada mais oposto à imanência de um território maravilhoso conforme o concebido pelo inventor da Terra Média!

As crianças sempre fazem alguma pergunta sobre a veracidade da existência dos mundos e dos entes fantásticos. Por exemplo, quando contamos uma história de bruxa, elas querem saber se essas senhoras feias, más e poderosas existem de verdade. Tolkien era muito atento a essa pergunta clássica, ele dava o seguinte exemplo: "Eu ansiava pelos dragões com profundo desejo. Claro que eu, com meu corpo frágil, não desejava tê-los na vizinhança. [...] Naturalmente, isso é o que muitas vezes querem dizer as crianças quando perguntam: 'é

verdade?' Eles querem dizer: 'gosto disso, mas de fato ocorre nos dias de hoje? Estou seguro na minha cama?' E a única resposta que querem ouvir é: 'claro que não há dragões hoje na Inglaterra'".[12] Para ele, uma resposta padrão não existe, deve ser desdobrada de modo a garantir que o mundo real da criança não vai ser facilmente invadido por criaturas fantásticas, mas ao mesmo tempo é fundamental deixar aberto um canal para se crer que em outro lugar, em outra época, isso seja possível.

Embora reconheça que "sonho e fantasia não andam desconectados", Tolkien considera que "se um escritor, uma vez acordado, afirma que seu relato não é mais do que algo que ele imaginou em sonhos, está deliberadamente enganando o primeiro desejo do coração de Fantasia: a materialização do prodígio imaginado, com independência da mente que o concebe". Ele acrescenta que "na fantasia existem vontades e poderes que não dependem das mentes e intenções dos homens".[13] Por essas razões, o autor nega à obra de Carroll o caráter de um verdadeiro conto de fadas.

Em sua defesa, Alice poderia contra-argumentar que se bem suas aventuras sejam oníricas, não se trata necessariamente de um sonho seu. Sendo assim, o engajamento em um sonho alheio poderia ser considerado equivalente a entregar-se, de coração, às aventuras em uma terra mágica, já que não se tem o poder de despertar nem de determinar o rumo. No parágrafo final de *Através do Espelho*, a continuação do primeiro livro, há um diálogo da menina com sua gata, ocorrido após o despertar do sonho dentro do qual ocorreu sua aventura:

> Agora, Kitty, vamos pensar bem quem foi que sonhou tudo isso. [...] veja bem, Kitty, *ou* fui eu *ou* foi o Rei Vermelho. Ele fez parte do meu sonho, é claro... mas nesse caso eu fiz parte do sonho dele também! *Terá* sido o Rei Vermelho, Kitty? [...] Quem *você* pensa que sonhou?[14]

Em mais uma das ciladas lógicas que proliferam ao longo de sua obra, Carroll relativiza a questão do sonho, pois se fizermos parte da trama onírica de outra pessoa, já não é algo que existe apenas na nossa imaginação, tampouco podemos abrigarnos na suposição de que isso não está realmente ocorrendo. O sonho para Carroll é um território mágico, portanto, que está em algum lugar sobre o qual não temos controle. Nisso Carroll está coberto de certeza e Freud concordaria com ele.

Outro clássico, *O Mágico de Oz*, originalmente uma série de livros escrita por Frank Baum, se imortalizou graças à sua versão cinematográfica, mas como filme percorreu um caminho contrário ao de Alice. No livro, o Mundo Mágico de Oz era um lugar, uma terra cheia de magia e personagens fantásticos, para onde a personagem principal viajou, levada por um furacão. Já no filme, tornou-se um sonho da menina Dorothy, inversamente ao roteiro do filme de Burton, onde o que era um sonho torna-se território encantado.

Acreditamos que para o público tanto faz, o fato de que se trate de uma experiência onírica ou de um lugar mágico não interfere na fruição da obra, já que, como Carroll parece nos provar, o sonho pode ser mais um portal para a dimensão fantástica. Podemos também lembrar, embora se trate de um pesadelo, da sinistra série de filmes protagonizados por Freddy Krueger, onde é pelos sonhos que esse fantasma assassino entra para matar suas

vítimas e elas morrem de verdade. Ou seja, o sonho nesse caso é legitimado como uma outra dimensão, da qual se entra e sai, onde acontecem incidentes verdadeiros. Se o fato da menina dormir para dar início à aventura e acordar para sair dela situasse a mágica como falsa, passageira, poderíamos pensar em uma fragilidade da entrega à imaginação. Porém, o simples fato de sonhar tramas malucas e despertar impressionados por elas, refletindo sobre os restos oníricos que permanecem misturados aos pensamentos despertos, já nos coloca em uma dimensão de credulidade indiscutível.

Somente em sonhos estaria disponível o acesso aos conteúdos delirantes que nos visitam e, mesmo assim, com a garantia de que são situações que sabemos serem inverídicas, falaciosas e delimitadas. A fantasia, reduzida a esses senões, restaria como um parêntese ao qual nossa mente racional de alguma forma resistiria. Entendemos a sutileza da distinção que Tolkien faz, mas apostamos também nas crianças e em todos aqueles que insistem em sonharem acordados. As crianças são plásticas e bem espertas, elas podem entender que o sonho é uma porta para esse mundo fantástico e elas mesmas, sonhando, tanto acordadas como dormindo, sabem que existem estados de consciência com outras regras.

O sonho é um tema importante para as crianças desde bem pequenas, pois tentam situarse em relação ao realismo com que vivenciam certas experiências noturnas, especialmente os pesadelos. Demora muitos anos para que elas cheguem a traçar hipóteses definidas em relação ao lugar que os sonhos ocupam. Conforme Piaget, somente lá pelos 5-6 anos uma criança começa a ter alguma certeza sobre o paradeiro dos sonhos, que acredita estarem no quarto, levando ainda mais alguns anos para estabelecê-los em seu pensamento. Isso corresponde à indefinição, própria da infância, entre o que é dentro e fora, seu e do outro.

Conforme o autor, “o sonho supõe, por um lado, o dualismo do interno e do externo, e por outro, o dualismo do pensamento e matéria”.[15] Como se vê, para situar nossa relação com os sonhos é preciso praticamente estabelecer-se filosoficamente no mundo, separando real e imaginário, tarefa que demanda uma vida. A criança se envolve nesse tema de tentar estabelecer quando está sonhando ou não, em função de que as aventuras oníricas a intrigam, quer por serem apavorantes, quer por satisfatórias, o certo é que ela não será indiferente à sua atividade de sonhar. Quando brinca, é ela que estabelece as regras, portanto sente-se mais segura, porém, é o caráter de formação do inconsciente dos sonhos que a intriga, obrigando-a a lançar hipóteses para saber como lidar com as andanças noturnas de seus pensamentos.[16] Como uma criança que afirmou, durante a pesquisa de Piaget: “Eu é que estou no sonho: ele não está na minha cabeça. Quando a gente sonha não sabe que está na cama. A gente sabe que caminha, estamos no sonho. A gente está na cama e não sabe que está ali”.[17] Pode-se imaginar lugar mais intrigante do que esse? Somente um país imaginário, como o encontrado por Alice.

Por que dar ouvidos aos sonhos?

A língua dos sonhos e o acesso ao inconsciente

O século XX prometia mais quanto aos sonhos: a obra seminal de Freud *A Interpretação dos Sonhos*, de 1900, nasceu com o século e depois tivemos o movimento surrealista e dadaísta, que valorizava as produções oníricas. Parecia que isso garantiria uma abertura maior para o entendimento da importância dos conteúdos oníricos, mas não foi o que ocorreu. A psicanálise insistiu desde sempre que os sonhos têm uma tradução, que eles são deformações, realizadas pela censura, de tramas organizadas a partir de nossos desejos e de nossos traumas. Porém essa lógica não é de simples acesso, não existe uma chave de leitura óbvia e seu simbolismo não é necessariamente compartilhado.

A dificuldade aparece porque cada sonho para ser interpretado necessita da ajuda do sonhador, em um demorado artesanato, trabalhando com material volátil. Por outro lado, o resultado é alentador: através deles vamos ao cerne dos problemas que nos atormentam, os sonhos são um atalho, um caminho direto para nosso inconsciente. Isso vale, certamente, para pacientes em análise, mas também é um efeito não ignorado na vida cotidiana de todos. Não é incomum que as pessoas partilhem seus sonhos pela manhã com o cônjuge, com a família ao café ou com os colegas de trabalho. Elas contam os sonhos intrigadas, chocadas ou entusiasmadas, certas de que ali ocorreu algo importante, revelador. Mesmo que jamais tenham frequentado um divã elas têm a intuição de que eles dizem algo. Por vezes, em uma soneca fora de hora, um sonho marcante se impõe e o sonhador admite que talvez tenha dormido somente para permitir um acesso a esse conteúdo.

As aventuras de Alice são genuinamente oníricas, o autor soube reproduzir as regras de construção dos sonhos e também por isso nossa empatia com essa história é forte, afinal visitamos a cada noite o mundo mágico dos sonhos. Dependendo da conexão que temos com nosso inconsciente, podemos lembrar mais ou menos deles, mas todo mundo sonha. Nosso cérebro não desliga (o que muitos vão dizer que é uma pena!), ele aproveita o repouso para reacomodar as experiências diurnas, equilibrar as tensões e alucinar soluções para as pendências não resolvidas, os desejos insatisfeitos. O resultado são nossos sonhos e pesadelos.

Em certos momentos, as obras que relatam universos surrealistas podem parecer uma barafunda aleatória de alucinações sem sentido, mas não são. Prova disso é que nem toda obra, apenas por parecer maluca, consegue se comunicar com o público. Nós reconhecemos por intuição aquelas que realmente são como sonhos e/ou respeitam sua lógica. São aquelas que fazem eco em nossas próprias produções oníricas, demonstram conhecer nossos segredos e por isso nos engatamos. Embora aparentemente funcionem como uma língua estrangeira, já que precisamos interpretá-los, traduzi-los, os sonhos se conectam automaticamente com algo em nós que sabe como lidar com eles. Lewis Carroll conseguiu a proeza de escrever na língua dos sonhos e esse é seu mérito.

Assim como a arte e a fantasia, o sonho propicia um contato cotidiano com a loucura, na sua possibilidade poética. Para aqueles que não padecem de quadros psíquicos graves, toda experiência em que se perde o controle consciente e racional é louca. Para formar seus loucos roteiros, o sonho abriga-se em seus enigmas, desenvolvendo-se através de imagens de natureza alegórica, mas animado por conteúdos importantes, como os restos diurnos (lembranças do que se fez, pensou e conversou naquela jornada, as coisas que ficaram

pendentes) e, principalmente, pelas motivações inconscientes (os grandes temas que nos movem, sem que necessariamente saibamos disso).

Esses conteúdos inconscientes, por serem inadmissíveis para o pensamento racional, se expressam por subterfúgios. A construção dessa codificação, a transformação dos conteúdos em imagens enigmáticas é denominada por Freud de "trabalho do sonho". Por vezes, um desejo, lembrança ou pensamento se expressa através de um traço, uma parte que representa o todo do que se quer representar, por metonímia, se fossemos usar uma figura de linguagem. Por exemplo, uma pessoa é evocada por uma peça de roupa, uma casa pela cor das suas paredes, uma cidade pelo clima que lhe é característico. Em outras ocasiões, a alusão a um elemento qualquer da vida do sonhador pode se fazer presente através de um elemento que o represente como uma metáfora: como uma mulher que aparece sob a forma de uma gata. O sonho é capcioso, tanto que, por vezes, não contente com as condensações e deslocamentos de sentido em uma imagem ou cena, ele traveste seus conteúdos até mesmo pelo contrário do que se devia crer. Os mecanismos do sonho se beneficiam de todos os recursos da dissimulação e da representação sutil e indireta que puder lançar mão. Graças a todos esses expedientes próprios do trabalho onírico, podemos continuar dormindo e enfrentar nossos problemas, os conhecidos e mesmo os ignorados pela consciência, sem tanta angústia e com a coragem da curiosa Alice.

Mantendo aberto o portal que nos conecta com o mundo onírico, através da ficção e dos sonhos propriamente ditos, das fantasias pessoais e das alheias, teremos mais recursos para conhecer nossos desejos, fazer algo com as motivações inconscientes, mesmo sem sabê-lo. É por isso que a Alice de Burton, após sua aventura fantástica, pôde tomar decisões sobre seu destino de forma muito mais lúcida e verdadeira: no País das Maravilhas encontrou-se com os traços de ousadia e loucura que herdara do pai, mesmo sendo uma menina. Na vida consciente, talvez Alice concordasse com a mãe e a irmã que viam suas características como uma inépcia para ser a mulher que ela deveria, porém, graças ao País das Maravilhas, essa terra onírica, ela reencontrou seu valor.

Em outra história também analisada neste livro, *A história sem fim* (capítulo XIV), também temos o caso de um garoto que encontra em uma terra mágica os conteúdos necessários para vencer desafios que se descortinavam em sua vida real. Pelo portal dos sonhos passam enigmas, mas também soluções.

A psicanálise é conhecida como uma ciência da patologia que sabe lidar com o sofrimento humano quando ele se consolida em sintomas indesejáveis e quadros psíquicos que inviabilizam certos aspectos da vida ou ela como um todo. Porém, essa é apenas uma das suas possibilidades e talvez a que mais a desvirtua: sua vocação mais íntima é de interrogar sobre o desejo dos homens. O que queremos afinal? Quais os nossos anseios mais secretos e íntimos? O que descobrimos é que nem sempre queremos saber deles, pois incluem conteúdos que dificilmente admitiríamos como nossos: desejos sexuais em lugares errados, sentimentos nada nobres, pensamentos inadequados. Por esta razão, não há contradição entre o sonho ser uma realização de nossos desejos e termos pesadelos: justamente, tememos muitos de nossos desejos, cuja existência é um pesadelo para nós.

Mas se os sonhos nos abrem a tudo isso, por que temos tanta distância deles? De certa

forma, voltamos a um momento pré-psicanalítico: vivemos em um mundo positivista e com pouca relação com nossas produções oníricas e devaneios. Seria ingenuidade pensar que por nos trazer uma verdade eles seriam por si só bem-vindos? Pelo contrário, seguimos não querendo saber de certas partes de nós mesmos, e é exatamente por isso que elas só encontram abrigo nos sonhos. Por isso nossos sonhos podem ser ao mesmo tempo íntimos e sinistros, os reconhecemos como nossos, mas deles queremos distância.

Os sonhos não são transparentes porque assim ocultamos de nós mesmos nossas paixões homicidas, as taras sexuais, as ambições egoístas e podemos nos acreditar como bons, altruístas, piedosos e sexualmente regrados. O esquecimento do sonho, relegando-o a um lugar menor, é a tradução do exílio de nossa parte mais obscura, assim como da covardia para assumir nossos desejos. E, ainda, nos devolve uma imagem de integridade ilusória: escondemos nossas fissuras, nossas divisões psíquicas, ficamos em uma posição mais confortável para nos encaixarmos no etos individualista reinante.

Exilados da fantasia

Somente um adulto militando constantemente contra o mundo mágico pode realmente erradicar a imaginação da cabeça de uma criança. Infelizmente existem adultos que se opõem a oferecer às crianças histórias mágicas por diversas razões. Alguns alegam questões religiosas: sendo a mitologia da religião a única aceita, fantasiar com outros conteúdos seria ignorar a supremacia da criação divina. Outros consideram a fantasia prejudicial ao desenvolvimento sadio da criança, a qual devia logo aprender as coisas sérias e verdadeiras da vida, preparar-se para ela sem distrações ou ilusões inúteis. Por vezes, a razão para esse afastamento entre as crianças e a fantasia é a miséria: a extrema pobreza do seu ambiente reduz a vida infantil à mesma luta pela sobrevivência de que se ocupam seus adultos. Por esses motivos, existem sujeitos que tiveram pouca ou nenhuma experiência com mundos mágicos, ou seja, não lhes propiciaram boas oportunidades para travar contato com narrativas desse tipo, com personagens fantásticos, ou mesmo foram francamente desestimulados a fantasiar.

Pela experiência clínica, podemos dizer que são raras as pessoas assim, completamente alheias à fantasia, pois ela tende a penetrar por qualquer brecha, e impõe sua presença com facilidade. Porém, frente a uma proibição por parte dos pais ou de um sistema educacional, a imaginação pode privar-se dos mundos mágicos, contentando-se com raciocínios sobre as coisas práticas, reduzindo-se a pensar sobre os fatos ocorridos e comprovados.

Depois de crescidos, esses exilados da fantasia, quando podem escolher seus produtos culturais, já não procuram a ficção. Para seu lazer ou devaneios, tendem a reduzir-se a obras atreladas ao realismo como documentários, programas científicos. Preferem enredos sobre o que realmente existe ou já ocorreu e assim seguem com as premissas do legado paterno. A consequência disso é uma subjetividade empobrecida: alguns deles têm maior dificuldade para entender as sutilezas das atitudes dos seus pares.

A ficção e a fantasia pertencem àquelas coisas classificadas como inúteis: são ligadas ao ócio, não enchem estômago, não abrigam nem transportam ninguém, não oportunizam descobertas científicas. A literatura foi, por muito tempo, associada às mulheres

desocupadas, que viviam na imaginação tudo o que a opressão lhes impedia de desempenhar na realidade. Mas a utilidade desses conteúdos imaginários fica visível em situações como essa, nas quais percebemos, entre aqueles que vivem atrelados ao mundo prático, uma dificuldade para decodificar as relações humanas em sua complexidade.

Acreditamos que a ficção é uma forma de aprender com a experiência alheia, é uma simulação de vivências e emoções, na medida em que nos identificamos com tal ou qual personagem. Fantasiar ou fruir da imaginação alheia através da arte não substitui a experiência, não aprendemos tanto como se tivéssemos vivido, mas ao menos nos aproximamos disso. A diferença é que a gama de vivências proporcionada pela arte, pela fantasia, é muito mais vasta do que as experiências possíveis de serem vividas.

As histórias imaginadas multiplicam infinitamente as possibilidades de ter aventuras, os lugares que podem ser conhecidos, as personagens com as quais se pode ter contato, isso sem falar nos modos possíveis de expressar sentimentos e pontos de vista que o estilo do autor pode nos proporcionar. A magia, por exemplo, é algo que só se pode "sentir" na infância, quando a imaginação tem um registro peculiar graças a nosso pensamento animista e artificialista que organiza a visão de mundo e as brincadeiras no começo da vida. Graças à ficção pode-se entrar em situações que transcendem as possibilidades da realidade, reencontrando a magia própria da infância em qualquer idade.[18]

A experiência clínica com pessoas desprovidas ou empobrecidas de fantasia, consequentemente também alheias à maior parte das manifestações artísticas, nos mostra que elas sofrem algumas consequências psíquicas. Observamos manifestações de uma subjetividade endurecida, que funciona como um motor sem lubrificação, emperrado, especialmente relativo à capacidade de empatia com os outros. O conceito de "inteligência emocional" é muito mal delimitado, não é fácil de usar, mas nesse caso se aplica: parece-nos que a ausência da experiência com a fantasia pode afetar essa forma de inteligência, que não é nada mais do que a capacidade de antecipar o que o outro quer ou pensa, a partir da sensibilidade de perceber as sutilezas contidas em suas manifestações.

Para muitos autores, a fantasia é um lugar, um reino mágico que podemos acessar, ou seja, uma ideia de que a cultura dispõe de uma construção imaginária que legamos às crianças. Os contos de fada, as histórias infantis são entradas para essa outra dimensão, ensinam os caminhos de acesso à fantasia. Mas é bom lembrar que todos nós já habitamos de fato esse mundo e crescer é aprender a separar o que é realidade do que é imaginação. Quando éramos pequenos o mundo parecia realmente mágico: a realidade e o sobrenatural se sobrepunham e os dragões de fato existiam.

Graças às diversas formas da arte, a todo tipo de acesso que se tiver à fantasia, qualquer um de nós pode voltar a conectar-se facilmente com o mundo mágico e suas regras, já que foi o nosso modo de funcionar durante muito tempo. É só religar um sistema que está já à nossa disposição. Por baixo da crosta de realidade existe um mundo que só espera o momento de se revelar, aliás, exige ser reativado a cada tanto, pois pede sua ração de fantasia. A cada noite essa dimensão se imiscui na nossa vida racional e consciente, quando os sonhos nos incluem em seus roteiros absurdos.

Como o contato com a fantasia equivale a uma reconexão com a lógica do pensamento infantil, assim como com memórias e desejos que herdamos dessa época, não fica difícil de relacionar as dificuldades de acesso à fantasia com aquelas que nos impediriam algum contato com nossa própria infância. Portanto, a fantasia é menos um lugar físico e mais a possibilidade de voltar no tempo, não o cronológico, mas a oportunidade de reviver um modo antigo de operar. Por isso as coordenadas temporais dos reinos mágicos são sempre nesse tempo suspenso, passado, mas ainda atual do "era uma vez".

Além disso, a privação da ficção é um estreitamento das possibilidades de ser. O que nós somos é de certa forma uma ficção, já que é uma narrativa. Não passamos de uma coleção de histórias: as que contavam de nós e as que nós mesmos acabamos contando. Mais do que a experiência vivida, somos a versão que damos dela. Nossa identidade, portanto, é resultante de um cruzamento, de um feixe dessas histórias que amarramos como pudermos, somos uma ficção de nós mesmos.[19] Que isso possa ser enganador é certo, afinal, salvo em depressões severas, só contamos as melhores partes da biografia. Já as partes ruins, de tanto escondê-las, muitas vezes terminamos por acreditar que não existiram. Quem viver com menos ficção vai ter menos possibilidades de se contar e se reinventar, e o estilo dessa narrativa, que acabará sendo o próprio modo de pensamento do sujeito, ficará restrito apenas à experiência vivida.

Outra questão que explica o medo da fantasia é uma compreensão ingênua e limitada da loucura. É fato que um psicótico delira e às vezes alucina. Porém, essas manifestações elementares dos quadros psicóticos muitas vezes confundem-se com a natureza da psicose, como se a loucura fosse um desarranjo na função da imaginação, tomada em toda sua dimensão. Na verdade, a loucura é outra coisa, ela surge de um posicionamento que o sujeito não consegue ter frente à sua vida, ou a um desafio ou, ainda, a um momento de crescimento. A subjetividade psicótica não tem recursos para enfrentar esses impasses e lança mão do delírio como uma forma compensatória. Paradoxalmente, muitas vezes dá certo, e o sujeito se apoia no delírio para seguir em frente. Portanto, o delírio não é expressão direta do seu problema e, sim, uma tentativa de resolvê-lo, uma solução improvisada, frágil, que não raro lhe traz outros problemas. De qualquer forma, o senso comum vê nessa "fantasia" que é o delírio, um alerta dos perigos da fantasia, e o louco, como alguém que ultrapassou a borda da realidade por sonhar demais.

A história de Dom Quixote, que enlouqueceu de excesso de fantasia, conforme sugere Cervantes, encontra-se em consonância com esse pensamento reducionista. Se Quixote fosse uma pessoa, e não uma personagem, diríamos que sua identidade de cavaleiro andante é um recurso defensivo. Uma tentativa delirante, mas válida, de resolver algum problema insolúvel. Nesse sentido, a fantasia não o enlouqueceu, fez parte de uma tentativa espontânea de cura. Quixotescos, podemos dizer que somos todos os que lançamos mão de fantasias para ilustrar e elaborar impasses que transcendem nossa capacidade de compreensão.

Nesse aspecto, a condução da cura quando existe um quadro delirante divide águas: alguns optam por trabalhar desde dentro do delírio; outros, contra ele. Como a loucura ficou muito tempo associada ao bovarismo, à construção de mundos ilusórios onde o sujeito se

refugiaria da dura, mas necessária, realidade, reconduzir o sujeito à realidade seria ajudá-lo a sair de sua loucura, tirá-lo dos castelos de ar que habitaria. O problema é que isso é tomar o efeito pela causa e frequentemente causa mais um problema para quem já os tem em demasia, pois lhe retira as parcas certezas, ainda que ilusórias. O funcionamento precário de uma subjetividade é melhor do que nenhum e sabemos que não existe garantia de que depois da supressão do delírio sobrevenha uma articulação mais equilibrada.

O autismo é mais uma dessas patologias que tem uma representação como "um mundo à parte", um refúgio imaginário seguro. Visto de perto, na clínica, ele não é nada disso e até é o contrário: trata-se de um sujeito que vive a incapacidade de fantasiar, é alguém preso à materialidade da realidade. O autista vive sem fantasia, o fato de que manipule brinquedos ou mesmo que pareça brincar com objetos não faz dele realmente capaz de brincar. Seus circuitos de ação, nos quais giram, sacodem ou se satisfazem contemplando um mecanismo, são tão vazios de conteúdo imaginativo quanto de variações. Tudo o que a fantasia tem de surpreendente, inventiva, seu caráter de viagem, de teatro de improviso, está ausente nesses rituais autistas. A confirmação de um circuito de satisfação, através do gesto repetitivo, e o fechamento para qualquer novidade que constitua uma interrogação à qual não saberia como responder são o objetivo dos movimentos e ações que um autista realiza com seu corpo e com alguns objetos de sua preferência. A fantasia vai na direção contrária disso por seu caráter de viagem sem bússola, de contrabandista de enigmas que nos interrogam.

Já nos estados depressivos o sujeito fica preso à ruminação. Seu pensamento se reduz a essa compulsiva forma de repensar sua vida, reprisando suas derrotas, realçando a impotência. Nesse contexto, a única fantasia que entra em jogo é a monotonia de exagerar seu pretenso fracasso.

A evocação desses quadros clínicos, entre tantas outras conexões que poderíamos fazer entre o sofrimento psíquico e a capacidade de fantasiar, é só para lembrar que não há como fazer uma inferência automática entre quaisquer patologias e um excesso dos recursos da imaginação. Diríamos até o contrário, muitas vezes um quadro grave se instala pela impossibilidade de se sonhar com outra coisa que não a sua vida vazia e empobrecida. A esperança, essa crença não fundamentada – muitas vezes tampouco realista – de que as coisas podem melhorar no futuro, é uma forma de fantasia, e quem pode dizer que vive sem ela? Os quadros depressivos se instalam não pelos tropeços e fracassos da vida, mas pela impossibilidade de relançar os sonhos depois deles, ou seja, é uma doença ligada ao fracasso da esperança.

A fantasia nos habilita a transitar por esse espaço onde se torna possível estabelecer relações com dimensões alternativas ou mesmo diferenciadas do que os limites de uma vida real podem oferecer. Porém, muitos dos conteúdos aos quais precisamos recorrer pertencem a modos de funcionamento de um tempo que acabou.

Desamparo e fantasia

Abandonar a infância cobra seu preço: os que já cresceram perdem a presença real dos pais protetores; tampouco dispõem da capacidade de brincar com seu potencial de elaboração. O adulto não tem mais como recorrer aos tradicionais expedientes de que

lançava mão quando era pequeno para se proteger do desamparo. Porém, o sentimento de desamparo não ficou para trás: ele ameaça a integridade dos adultos com muita frequência. Ele espreita cada oportunidade para surgir: aproveita-se das desilusões amorosas, dos fracassos para alcançar uma conquista da qual dependia nosso prestígio, frente às falências do corpo, a cada encontro com a violência, as tragédias e mesmo as tempestades sociais que a história nos proporciona de tanto em tanto. Ora, se temos um encontro com o desamparo garantido, não vemos por que dispensaríamos uma ponte possível com um estado de espírito infantil. Trata-se da conexão com um tempo no qual nos acreditávamos mágicos, graças a que incorporávamos em nós a proteção, a presença do Outro, com quem ainda tínhamos alguma ilusão de continuidade.

O acesso a essa dimensão foi colocado por Winnicott como um espaço de repouso, provavelmente similar àquele no qual a criança pequena brinca sozinha. Isso é visível em uma cena simples: podemos imaginar um bebê brincando no mesmo recinto que sua mãe, estando ela cuidando dele, mas um pouco distraída, sem interferir na atividade que ele desempenha. Em segurança, mas também a sós, temos uma criança que fantasia sem a interferência de ninguém, nem tampouco está receosa do julgamento alheio, apenas confiante na presença zelosa de um adulto. Depois de crescidos, já incorporamos em nossa identidade e memórias o suficiente para prescindir da realidade corporal, da presença física daqueles que nos são importantes. Mesmo que interiorizada, a relação com aqueles que nos garantem alguma segurança sobrevive. Por isso, entre o eu e o outro os limites serão sempre difíceis de estabelecer. Há uma indefinição de limites com a qual podemos conviver, pois a conhecemos muito bem desde crianças, que supõe que possamos suportar também a indefinição entre o que é fantasia e a realidade.

Nas palavras de Winnicott, os benefícios do acesso à religião (como uma das formas de acesso ao pensamento mágico) e à arte podem ser descritas assim:

> Entre o subjetivo e aquilo que é objetivamente percebido existe uma terra de ninguém, que na infância é natural, e que é por nós esperada e aceita. [...] Alguém que exija tamanha tolerância em uma idade posterior é chamado de louco. Na religião e nas artes vemos essa reivindicação socializada, de modo que o indivíduo não é chamado de louco e pode usufruir do descanso necessário aos seres humanos em sua eterna tarefa de discriminar entre os fatos e a fantasia.[20]

Partindo das mesmas premissas, fica também compreensível porque aqueles que se mantêm capazes de fantasiar têm mais facilidade de decodificar seus semelhantes. Vincular-se, seja em que momento da vida for, é um processo pelo qual um sujeito tenta adivinhar os desejos do outro e organizar-se para satisfazê-los ou defender-se deles. O contato pessoal sempre resgata, mesmo que em pequena dimensão, a relação primordial ao outro, no qual somos interrogados por ele sobre o que somos e queremos, assim como desejamos ajustar-nos àquilo que nele estaria faltando. Toda forma de relação é um voto de encaixe, podendo redundar em um encontro, ou em um desencontro, quando não se estabelece nenhum tipo de complementaridade possível.

A fantasia, nesse sentido, é o óleo que lubrifica qualquer encontro com o outro. Esse espaço de repouso no qual é possível criar e imaginar, tendo a tranquilidade de contar com a

presença necessária e não ostensiva do outro, que é esse lugar subjetivo no qual uma criança pequena consegue brincar sozinha. É o mesmo no qual depois de crescidos precisamos nos refugiar para fantasiar, já que se trata de uma renovada experiência de limites pouco definidos, de algo que está presente e ausente ao mesmo tempo, como a mãe do bebê que brinca sozinho. Eles estão ligados e ao mesmo tempo separados, da mesma forma como a fantasia é uma ilusão, mas seria uma realidade quando estamos em seu interior.

É preciso reviver e funcionar com sistemas de pensamento que já seriam superados nos adultos para encontrar e criar a fantasia necessária. Com ela conseguimos lidar com tudo aquilo que habita terrenos pouco delimitados, como o que os outros nos dizem sem palavras e o que nossos desejos imiscuem na vida cotidiana. Até mesmo a esperança depende da fantasia para existir, pois ela é tecida de irrealidade. Para percorrer terrenos pantanosos, onde as bússolas não funcionam, não existe melhor transporte do que a fantasia.

Em seu percurso pelo mundo das maravilhas, que raramente foi acolhedor e sempre se mostrou incompreensível, Alice suportou todo tipo de questionamento por parte das personagens sobre quem ela era e o que estava fazendo ali. É admirável vê-la enfrentar esses diálogos, sendo que na maior parte do tempo não sabia as respostas. Além disso, ela mudava de tamanho o tempo todo, vários papéis lhe foram atribuídos em suas andanças e em todas as vezes ela mostrou pulso para manter-se íntegra frente aos mais absurdos diálogos, às perguntas mais petulantes, às ordens mais indignas.

O sonhador tem essa plasticidade, muda de personagem, mas sabe continuar sendo ele, vai para novos cenários com a clareza de continuar na mesma jornada. Da mesma forma, as brincadeiras infantis revelam essa capacidade de absorver todas as novidades em uma dramatização complacente, abrangente e de roteiro errático. O importante, tanto no sonho quanto na prática infantil de brincar, é que aquele que fantasia não se estranhe de si mesmo nem tema perder o contato com a realidade. Como criança que era, Alice não se via tão na defensiva em relação ao outro, pois a imaginação infantil, assim como a capacidade de brincar, permitem o estabelecimento da linha de continuidade entre o interno e o externo, sem necessidade de definir contornos tão claros.

Esse é o espaço de repouso mencionado por Winnicott, assim como o flanco que se abre para a percepção das idiossincrasias de nossos interlocutores cujo olhar não nos desarma e sim nos legitima. Por isso, aqueles que têm acesso à fantasia possuem maior capacidade de entender as sutilezas na comunicação humana, são aqueles que a psicologia chama de emocionalmente inteligentes; preferiríamos chamá-los de pertinazmente fantasiosos.

No roteiro de Burton para essa história, Alice retorna ao lugar que percorrera na infância, em um recurso muito utilizado pela literatura e pelo cinema. Nessas histórias, é importante que o retorno em geral seja acionado em função de um impasse, um momento decisivo, no qual se torna útil reencontrar a criança que se foi para conhecer-se melhor. Esses filmes sugerem que na infância estariam guardados os verdadeiros segredos de nossa identidade e, para decifrá-los, bastaria escutar os sonhos, que nunca nos abandonam.

Na prática, nada nos conduz de volta ao nosso próprio passado, mas, sim, encontramos um benefício em reativar um acesso aos modos de pensamento infantis, os quais são mais

próximos do funcionamento do inconsciente. Outro filme que enfoca esse mesmo recurso é *Hook: a volta do capitão gancho*,[21] no qual um homem está vivendo uma crise, pois se encontra incapaz de aproximar-se do filho que o rejeita. A aventura o leva de volta à Terra do Nunca, onde descobre que ele mesmo outrora fora o próprio Peter Pan, que finalmente havia se resignado a crescer. Para ser pai, foi-lhe necessário reaprender a brincar, a ser criança. Para a moça que Alice se tornara, o resgate de sua natureza curiosa e da coragem para romper com o papel feminino convencional que lhe era reservado exigiu o encontro com aquela menina que correu em sonhos atrás do coelho branco.

Para conhecer-se melhor, não dependemos apenas de memórias infantis, pois estas não passam de farrapos de acontecimentos, envolvidos por uma bruma de dúvidas e projeções retroativas de fantasias. Trata-se da conexão com conteúdos inconscientes que estão sempre disponíveis, sobrevivem ocultos no adulto, mas aos quais não temos como contatar se não recorrermos aos mecanismos que as crianças conhecem tão bem: a brincadeira e a fantasia. Para elas, não há melhor portal de acesso do que o sonho, quer sejam as aventuras oníricas privadas, individuais – seus devaneios – quer aquelas disponibilizadas para uso coletivo, na ficção.

No final da sua viagem pelo País das Maravilhas, Alice acordou e contou seu estranho sonho à sua irmã mais velha, em cujo colo havia adormecido. Após terminar seu relato saiu correndo. Assim fazendo, é como se tivesse deixado as aventuras do País das Maravilhas em seu lugar, de tal forma que a irmã começou também de certa forma a sonhar. No sonho da menina mais velha, a partir daí é como se as personagens da aventura da irmãzinha irrompessem no cenário campestre em que repousava, misturando-se com os sons da realidade, exatamente como as histórias fazem com aqueles que as leem e assistem. Carroll é como essa irmã, que sonha maravilhas graças à imaginação das crianças com quem teve o privilégio de privar. Ou mesmo como o Gato de Cheshire,[22] que compartilha com Alice a percepção deste mundo que é tão maluco que só mesmo a lógica dos sonhos para dar conta de representá-lo.

Notas

1 CARROLL, Lewis. *Alice: Edição comentada*. Rio de janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002, p. 37.

2 Esse gosto por contar histórias e conviver com crianças foi comum a vários dos maiores autores da literatura infanto-juvenil, foi o caso de Andersen, Frank Baum, Barrie, Tolkien, Milne e tantos outros.

3 CARROLL, Lewis. *Alice: Edição comentada*. Rio de janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002, p. 115.

4 Ibidem.

5 O desenho animado dos Estúdios Disney é de 1951 e mistura cenas retiradas tanto das *Aventuras de Alice no País das Maravilhas* quanto de *Através do Espelho*.

6 Essa personagem, uma espécie de Quixote benevolente, é considerada pelos especialistas a representação de si mesmo inserida por Carroll em *Através do Espelho*.

7 CARROLL, Lewis. *Alice: Edição comentada*. Rio de janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002, p. 191 (grifo do autor).

8 Trabalhamos sobre a figura da mulher-guerreira, contrastando com o tradicional papel feminino de gerar a vida, no Capítulo I, ao analisar a série de filmes *Alien*.

9 Tolkien é autor da trilogia *O Senhor dos Anéis*, uma extensa saga que se passa em um território mágico chamado Terra Média. O ensaio mencionado, intitulado *On Fairy-stories*, pode ser encontrado no original em inglês na edição:

TOLKIEN, J. R. R. *The Tolkien Reader*. New York: Ballantine Books.

10 Essa questão nos parece bem definida por Luís Augusto Fischer: “Coleridge percebeu que o leitor está no centro da literatura, não na periferia; que dele depende o poema e qualquer forma literária; e que o leitor, vivendo no mundo das coisas reais, precisa dar um passo na direção da imaginação que a literatura apresenta. Sem esse passo, nada feito”. *Zero Hora*, Cultura, 12 de junho de 2010.

11 TOLKIEN, J. R. R. *Cuentos desde el reino peligroso*. Barcelona: Ediciones Minotauro, 2009, p. 286. Na edição espanhola o ensaio chama-se *Sobre los cuentos de hadas*. Realizamos nossas traduções a partir das versões em inglês e espanhol.

12 Ibidem.

13 Ibidem, p. 266.

14 CARROLL, Lewis. *Alice: Edição comentada*. Rio de janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002, p. 265 (grifos do autor).

15 PIAGET, Jean. *A representação do mundo na criança*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1983, p. 76.

16 “A criança, mesmo considerando o sonho como falso, isto é, como uma imagem que passeia diante de nós para nos iludir, continua contudo a admitir que a imagem faz parte da pessoa que ela representa e emana materialmente dos fatos vistos. Assim como a palavra está ligada à coisa nomeada, e está situada ao mesmo tempo nela e em nós, a imagem participa da pessoa imaginada e está situada nela e em nosso quarto. [...] A criança ainda não tem a capacidade de conceber a imagem de uma pessoa que se viu efetivamente como interna, como produzida pelo pensamento.” Ibidem, p. 87.

17 Ibidem, p. 83.

18 Ver, no Capítulo IX deste livro a parte intitulada *A magia da onipotência*, na qual descrevemos os recursos mágicos provenientes do modo de pensar das crianças.

19 “A ficção de si mesmo é resultante de uma necessidade que todos têm de contar-se. [...] contar-se traz em si esse paradoxo de difícil resolução, de precisarmos ser, ao mesmo tempo, o contador e o contado, aquele que conta e aquilo que é contado, sujeitos e objetos da linguagem.” COSTA, Ana Maria Medeiros. *A Ficção do Si Mesmo*. In: Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre, Ano VIII, Número 15, Novembro de 1998, p. 10.

20 WINNICOTT, D. W. *Natureza Humana*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1990, p. 127.

21 Filme de 1991, dirigido por Steven Spielberg.

22 Convém lembrar que Carroll nasceu em Cheshire.

CAPÍTULO 11

Fantasia e realidade_a guerra mundial em Nárnia

O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa[1]

Simbolismo na ficção_Traumas das separações precoces_Momento histórico de uma obra

O mundo da fantasia que oferecemos às crianças pode ser tecido com os mesmos fios da realidade em que vivem os adultos que a criaram. Poucas histórias infantis como *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa*, o primeiro livro[2] do universo mágico de C. S. Lewis, das histórias compiladas como *As Crônicas de Nárnia*, demonstram isso tão claramente. Uma análise dessa narrativa pode nos contar um pouco mais sobre a sempre discutida interação entre a fantasia e a realidade histórica em que viveu o autor que a engendrou e como foi escutada pelo público.

Começamos então com um fato histórico: durante a Segunda Guerra Mundial, Londres foi intensamente bombardeada. As bombas caíam aleatoriamente sobre a cidade, portanto não havia lugares seguros, e o governo tentava minimizar as perdas humanas evacuando parte da população para áreas rurais. Todos os que não estivessem diretamente envolvidos com os esforços de guerra ou de manutenção da cidade seriam evacuados. Entre os retirantes, as crianças estavam em grande número.

Nesse momento uma questão se impôs: separando os filhos dos pais, não estariam resolvendo um problema e criando outro? Além disso, qual seria a idade mínima para que essa separação não fosse nociva? Especialistas foram convocados para saber qual seria a idade em que as crianças poderiam ser afastadas do ambiente familiar sem danos irreversíveis. Entre eles, estavam os psicanalistas Donald Winnicott e John Bowlby. Essa comissão chegou à conclusão que até os dois anos de idade seria melhor expor-se aos bombardeios do que se separar da mãe. Eles também acreditavam que era duvidosa, para crianças de menos de cinco anos, a futura condição de saúde mental caso fossem evacuados sem suas mães. O resto das crianças, principalmente as em idade escolar, sempre que possível, seriam despachadas para o interior, mesmo que em situações improvisadas.

Ninguém acreditava que essa separação seria boa para os pequenos, apenas esperava-se que esse seria o mal menor, que o risco psíquico não era pouco, mas constituía uma chance maior de preservar suas vidas.[3]

Esse momento histórico, de êxodo de crianças rumo ao campo, é o pano de fundo do primeiro movimento do livro *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa*: nossos heróis retirantes, os irmãos Peter, Susan, Edmund e Lucy vão parar na mansão de um velho professor, no interior da Inglaterra. Nesse lugar serão as únicas crianças em uma casa de velhos, porém, a antiga mansão guardava suas surpresas: nas suas brincadeiras para afastar o tédio descobrem um velho guarda roupa que se revela um portal para um outro mundo, a mágica terra de Nárnia. E, vejam só, o que temos nesse mundo paralelo? Uma guerra, uma disputa pelo domínio desse mundo de fantasia não menos terrível do que a que seus pais, que ficaram em Londres, estavam lutando.

O drama do reino mágico de Nárnia gira em torno de uma rainha feiticeira má e usurpadora do trono, que usa seu poder para impedir a chegada do verão. Vive-se um inverno perpétuo, e depois descobrimos, o que é ainda pior, sem Natal. Quem não obedece aos mínimos caprichos da rainha feiticeira vira estátua. Por sorte nem tudo está perdido para esse desolado mundo gelado: Aslam, um rei leão, lidera um exército de resistentes que vem trazer liberdade e calor para essa terra sem esperança. Ficamos sabendo que já estaria escrito nas profecias o destino da terra encantada de Nárnia: seria governado pela despótica e destrutiva feiticeira durante um longuíssimo inverno; mas isso teria fim, a liberdade desse jugo viria pelas mãos (ou melhor, patas) de Aslam, o leão, auxiliado por quatro crianças, a quem já estavam destinados quatro tronos. Os habitantes de Nárnia, além dos humanos, são faunos, centauros, anões, ciclopes, sátiros, gigantes, uma grande variedade de seres mágicos do acervo da mitologia europeia, assim como animais falantes ao modo das fábulas.

Embora escrito quando a guerra já havia terminado, este livro de Lewis construiu-se sobre a relação dos pequenos com esse momento histórico traumático, onde a intimidade familiar viu-se bombardeada pela estupidez do mundo nada mágico dos humanos. Um pensamento apressado poderia pensar que Lewis faz uma proposta escapista, alienante, levando as crianças para dentro de um armário, onde brincariam a salvo dos problemas que as afetavam. Para afirmar tal coisa, seria necessário entender muito pouco sobre o porquê e o como as crianças brincam e fantasiam. Brincar é dramatizar ativamente aquilo que sofremos passivamente. Desde a mais ingênua brincadeira de bonecas até a mais onipotente imaginação de ser um super-herói trata-se de uma tentativa de elaborar, posicionar-se e julgar aquilo que a criança vive e o que fazem com ela. Sem o recurso da brincadeira a criança fica sem armas para dar conta do que está vivendo.

Crianças têm sua própria e complexa visão de mundo, e bem parecida com o armário de Lewis: aparentemente simples por fora, de aspecto pequeno e restrito, mas ilimitado por dentro, cujas portas abrem-se para recursos mágicos extraordinários e reflexões não menos importantes. Diz-se que não adianta viajar para fugir dos problemas, porque para onde formos eles nos acompanharão, o mesmo ocorre com as brincadeiras e fantasias, elas não são uma fuga, são sim uma tentativa de elaboração do que vivemos. Quando fantasiamos,

podemos fazer uma volta por paragens bizarras, mas ir ao nosso encontro acaba sendo o destino final.

Para as crianças um armário é mágico apenas por existir, é possível entrar e se sentir seguro, é como uma casa dentro da casa, mas um lugar onde só a criança pode penetrar, por sorte os adultos nem cabem lá. Muitas crianças adotam armários ou vão para debaixo da mesa ou da cama como um lugar para se refugiar e fantasiar. Um brinquedo ao qual jamais uma criança vai ficar indiferente é uma tenda ou uma simples caixa de papelão improvisada como "casinha". Esse pequeno reino, uma ilha dentro do mundo dos adultos, a chama para sair do grande mundo, é um convite à imaginação. Por isso as crianças entendem facilmente esse armário mágico que as transporta para outro lugar.

No filme temos uma cena (inexistente no livro) na qual Peter, o irmão mais velho, um menino de uns 15 anos, está na estação embarcando no trem que os levará para o refúgio no campo; lá ele olha com inveja para os jovens soldados, que em geral não tinham muitos mais anos do que ele, que partem uniformizados para a guerra, na qual seu pai já estava lutando. Para Peter, aquilo é um horizonte de glória e bravura ao qual almeja pertencer e que no mundo mágico de Nárnia ele irá encenar. Como se vê, o universo de Lewis permitirá a essas crianças, suas personagens, o papel de protagonistas da história, coisa que elas raramente são na vida real, especialmente na guerra, onde lhes é reservado um papel passivo ou, na pior das hipóteses, de vítimas. No universo criado por Lewis elas dão o troco: agora estão no eixo principal da trama, o trono e a guerra só estão esperando por sua chegada.

No entanto é no menino mais novo, Edmund, que encontramos a maior riqueza do enredo: ele é um pouco mesquinho, odeia Peter em função de que este lhe é superior em autoridade (por ser mais velho), atribui aos irmãos a causa de seus fracassos e trapalhadas, além disso, está magoado pela dispersão da família. Tomado por esses sentimentos pouco nobres, Edmund alia-se à feiticeira malvada, protagonizando uma série de traições e atos nada heróicos. Em uma outra camada de leitura, poderíamos pensar Edmund como a ameaça de fratura da Inglaterra antes da guerra, afinal, o nazismo tinha adeptos também dentro dos países Aliados. Em Nárnia, como na Inglaterra, a força dependia na união, só quando os irmãos estão em paz, unidos, e foram inclusive capazes de acolher o arrependimento de Edmund, podem derrotar a rainha má.

A trajetória no mundo mágico desse garoto é marcada por suas fraquezas, ele precisa punir alguém pela penúria emocional à qual sua família se reduziu, e sente profundo desejo de ser compensado, amado. O sentimento de abandono nas crianças não obedece aos argumentos lógicos: independente da guerra, que é um motivo maior para esse tipo de decisão difícil como a evacuação das crianças, ele não perdoa aos pais pela sua ausência. Ele age movido por sentimentos de vingança, como fazem as crianças quando desejam que aquele que as incomodou desapareça e, de preferência, morra. Assim como o jovem Peter cobiça o lugar dos soldados e desconta no irmão menor o desprezo que tem pela sua própria pouca idade, o menino Edmund encontra em Nárnia o desejo de ser ele próprio o rei e punir o mais velho pela sua constante soberba.

Existem outros eixos de interpretação: o mais importante seria a oposição entre feminino-frio *versus* masculino-calor que se expressa na rainha má paralisando (congelando)

tudo em volta, contra o princípio masculino do leão, cujo canto anima, faz o mundo crescer ou renascer. Como a rainha suborna Edmund com comida e bebida, e ele fica encantado por esse alimento mágico, podemos ver na feiticeira a mãe nutridora da primeira infância.

A separação entre Edmund e a rainha é tão previsível quanto a do seio e do bebê, pois a mãe é um paraíso temporário. Tomado pelos seus ressentimentos, Edmund faz uma aposta regressiva, a de servir à feiticeira mãe em troca de guloseimas. Ele só poderá aliar-se ao irmão quando se resignar a crescer e lutar como ele. Bom negócio para um menino que, por força da guerra, teve que se separar da mãe e está triste: chegar à conclusão de que ela é gélida. Romper com ela e identificar-se com a bravura do pai soldado é uma solução bem melhor do que ficar chorando o leite derramado.

O simbolismo da trama não é óbvio nem natural, inclusive poderia ser o contrário. Justamente é um bom caso para nos mostrar como simbolismos fixos não existem, eles são elementos em jogo, e é na relação entre eles que o sentido se revela. Temos em Nárnia, na Rainha da Neve, a mulher como infértil e associada ao inverno, onde nada nasce e, ao contrário, o princípio masculino Aslam, como o fértil, associado ao calor das estações quentes quando a natureza renasce. Nas mitologias europeias geralmente acontece o oposto, a mulher é o princípio da fertilidade e do calor, os rituais de fertilidade são de alguma forma ligados a deusas. Porém temos no mito do rapto de Cora uma variação interessante dessa associação, aparentemente óbvia, entre a maternidade, o calor e a fertilidade: uma mãe contrariada pode ser a fonte de atos muito gélidos.

No mito, Demeter, a mãe de Cora, é a causadora do inverno, que seriam os meses em que ela está pranteando a perda de sua filha. Hades, o príncipe do reino de mesmo nome, o mundo dos mortos na tradição greco-romana, rapta Cora. Demeter fica desesperada pelo sumiço da filha, descobre o seu paradeiro e como retaliação retira a fertilidade do mundo. O resultado é que e este fica estéril e frio. Os humanos reclamam por estar sofrendo as consequências dessa decisão e os deuses do Olimpo são obrigados a intervir para mediar um acordo com Demeter, que é a deusa das colheitas e dos grãos, para que ela restitua a fertilidade ao mundo. As negociações estabelecem um meio termo: uma parte do ano a filha fica com a mãe, na outra, com o marido Hades. O inverno seria o momento em que Cora estaria longe de sua filha, o verão quando está junto dela. Temos nesse caso uma mulher como rainha originalmente do calor, da fertilidade e dos alimentos. Porém, ao mesmo tempo, ela tem o poder de nos negar o calor, consequentemente, ela é também a fonte do frio.

Na história de Lewis, acreditamos que podemos supor sobre o inverno outro sentido agregado: o frio da guerra. A Segunda Guerra não foi terrível apenas pelos seus efeitos, quando ela começa inflige um golpe forte na autoimagem da Europa, na sua ideia de ser o ápice da civilização. Afinal, poucos anos antes eles enfrentaram uma guerra cujas feridas ainda não estavam cicatrizadas, era como se o mundo não tivesse aprendido nada com a catástrofe anterior. A Primeira Guerra foi duríssima com a Europa, toda uma geração ficou marcada, milhões de jovens perderam a vida, praticamente todas as famílias tinham a quem prantear. Poucos anos depois viam surgir uma repetição, outra vez a máquina da morte viria para ceifar seus filhos. Não é difícil imaginar esse momento como um grande inverno na história do mundo, uma negação da fertilidade, um momento onde nada nasce, e sim tudo

fenece. Era a volta do reinado da morte e quem, nesse contexto, poderia pensar em Natal?

No plano íntimo esse frio é excelente para representar a mãe simbiótica, ela dá calor, protege com cuidado a quem se submete a ela, mas a porta do inferno/inverno está aberta para os que não são exatamente como ela os quer. As mães simbióticas fazem uma ostensiva propaganda do mundo como desértico, gelado, violento, ou outras variações sobre a hostilidade, e vendem-se como o único porto seguro, como a única intérprete correta do mundo para seus filhos.[4]

Respeitando as diferenças, especialmente de faixa etária, afinal *Crônicas de Nárnia* é para crianças mais jovens, essa história lembra a salada que Rowling propõe em *Harry Potter*: uma espécie de vale-tudo mitológico. Aliás, a escritora inglesa não esconde sua franca inspiração em Nárnia, que foi uma de suas paixões infantis. As personagens animais obedecem ao estilo das velhas fábulas, o resto provém da mitologia greco-romana, certas passagens lembram romances de cavalaria e o reino de Nárnia é um mundo paralelo, desses que aparecem na literatura de inspiração celta.

O autor era um católico convicto e por isso muitos críticos quiseram ver nas histórias de Nárnia uma pura expressão alegórica de proselitismo cristão. Até acreditamos que proceda encontrar várias referências à religiosidade de Lewis, mas não é o eixo da trama.[5] Geralmente a dita influência católica giraria em torno do Leão que morre em sacrifício voluntário e depois ressuscita para salvar o mundo. Os críticos apontam nisso um paralelo óbvio com Jesus Cristo. O problema é que, se eles se derem ao trabalho de ler o resto da obra, verão Aslam como um deus criador, e é ele que desce à terra e se sacrifica, enquanto no catolicismo temos um filho de deus que vem nos salvar, o que não é exatamente a mesma coisa. Consideramos que essa é apenas uma entre tantas fontes de inspiração da trama. Existe um maniqueísmo de fundo, a velha briga entre o bem e o mal, mas em qual história infantil isso não aparece? Ou seja, existe um catolicismo do autor que deve ter influenciado e se pode ver pistas aqui e acolá, mas que fica diluído entre as tantas referências que a obra possui.

O que nos parece mais relevante é que enquanto essas crianças estavam a salvo no interior da Inglaterra, muitos de seus pais arriscavam-se no *front*. A guerra impunha um sacrifício aos pais para salvar a pátria e, logo, o futuro dos filhos. O leão, símbolo tantas vezes usado para Inglaterra, morria e renascia em combate durante todos aqueles longos dias de inverno histórico que os nazistas nos impuseram. Aslam nos parece que representa menos um símbolo cristão do que a pátria e a geração paterna dessas crianças exiladas.

Nárnia é a tradução em linguagem infantil de um aspecto da Segunda Guerra Mundial. Uma guerra entre dois princípios opostos que reunia os exércitos mais díspares de várias partes do mundo. Essa guerra moldou o mundo por décadas, por isso o apelo da obra é tão grande, ele traduzia para as crianças o momento de seus pais e avós, quando não delas mesmas. Uma guerra e seus motivos é algo muito abstrato para crianças, já uma malvada que queira o mal de todos encontra um eco muito claro na alma de qualquer criança, afinal, todos já nos separamos de uma mãe poderosa que um dia nos mostrou seu gelo.

Guerra de estúdios

Em 2005 os Estúdios Disney levaram essa história para as telas. Sempre à frente da concorrência na venda de fantasia para crianças, esse estúdio não passava por um bom momento, precisava entrar nesse renovado filão mágico, especialmente depois de ter deixado passar por suas mãos *Harry Potter* e ver *Senhor dos Anéis* faturar milhões. A indústria do entretenimento infantil gira com muito dinheiro e não joga para perder. A escolha deveria ser decisiva, por isso buscaram um autor inglês já consagrado, criador de um universo mágico que fascinou mais de uma geração. Até que deu certo como filme, é uma bela versão do livro, melhorada poderíamos dizer, mas se o objetivo era rivalizar com o mundo de Rowling e de Tolkien não funcionou. As crianças mudaram, o mundo mudou, e Nárnia, embora continue a ser uma referência entre os reinos mágicos, um clássico da literatura infantil, está envelhecido e já não envolve tanto as crianças como antes.

Duas considerações opostas são necessárias responder: primeiro, nem todas as crianças que se encantam com o universo de Nárnia viveram esse momento histórico, às vezes nem ao menos seus pais viveram, o que as prende então? Segundo, como dissemos anteriormente, os estúdios Disney erraram, não como releitura da obra, que está muito bem feita, mas na expectativa de que fizesse tanto sucesso quanto *Harry Potter* ou *Senhor dos Anéis*. A obra mostrou-se envelhecida, já não empolga tanto. Por quê?

O sucesso de uma obra se nutre tanto do seu valor intrínseco, ou seja, de sua arquitetura convincente, personagens ricos e de ser uma história bem contada, quanto do momento oportuno em que chega ao público. Cada obra tem o seu momento e reflete não só as múltiplas faces dos mesmos arquétipos dos heróis, mas a possibilidade de ser entendida em sua época. Portanto, um sucesso é o cruzamento perfeito da boa história encontrando um público que sente que ela lhe fala de seu tempo, de suas angústias, do que ele tem pendente para resolver. Nesse sentido, a magia total do universo de Lewis já começa a nos escapar, na medida que o mundo se afasta daquele momento histórico e, portanto, de seus inúmeros ecos.

Enquanto combinação de fantasia com uma leitura sutil das motivações psicológicas de seu jovem público, a saga do bruxinho de autoria de Rowling foi, no momento de seu lançamento, insuperável. Ela soube combinar a complexidade subjetiva da puberdade e da adolescência e a importância do ambiente escolar enquanto espaço de mundo externo, com uma sede de tradição, mitologia e velhos mestres que nunca havia ficado tão clara até *Harry Potter* surgir.[6]

Já Tolkien soube colocar em prática aquilo em que ele acreditava: a literatura de mundos mágicos deve funcionar a partir da premissa de que eles existem, e se deles duvidarmos, estaremos alheios aos efeitos do encantamento. Para ele, a premissa de fantasiar é a entrega. Sua Terra Média, lugar onde se desenrola a trama de *O Senhor dos Anéis*, tem povos, línguas, mapas, uma história de sua origem e velhas dinastias de heróis e reis, parâmetros imaginários estabelecidos por ele, dos quais deixou registros e sofisticadas explicações. Tolkien estava interessado em criar, mais que uma história, um lugar, e dedicou sua vida inteira a isso. Não surpreende que sua obra tenha se tornado algo além de uma coleção de livros, um espaço para fantasiar, principalmente para os jovens, aqueles com

maior capacidade de absorver sua complexidade.

Foi a obra de Tolkien que deu origem a boa parte do imaginário dos primeiros jogos de RPG (*Role-playing game*, jogo de interpretação de personagens). Nestes, joga-se a encarnar personagens e viver aventuras dentro de uma trama imaginária proposta pelo mestre do jogo, seguindo regras sobre as condições em que se podem realizar determinados atos imaginários. Os jogos de RPG constituem uma síntese das atividades de brincar, jogar e dramatizar e, para tanto, precisavam de um ambiente que as abrigasse.

Tal como Tolkien supunha que devia ser, a Terra Média funciona como se fosse um lugar, imaginário, mas existente, onde várias gerações de jovens e alguns mais crescidos têm se abrigado para sonhar. Aos filmes dirigidos por Peter Jackson (a versão cinematográfica, assim como os livros, foi dividida em três partes, lançadas entre 2001 e 2003) cabia apenas ser fiéis à magia desse ambiente, o que não foi um desafio fácil, mas acreditamos que o objetivo foi atingido. Nárnia também é um mundo com suas histórias pregressas, mas sem a complexidade da Terra Média.

O sucesso parcial da obra de Lewis se deve a que o que sobra ainda empolga, afinal é um mundo mágico, com lógica de contos de fadas, onde ocorrem divertidas aventuras, apenas já não está alinhado com o espírito da época como já esteve. Nárnia é uma obra que envelheceu, justamente por se apoiar mais sobre a tradução de seu tempo do que pela sua essência como mundo mágico.

Notas

1 Nesse ensaio analisaremos tanto o livro quanto o filme homônimo que os Estúdios Disney fizeram em 2005, com direção de Andrew Adamson. Quanto ao livro, em português recomendamos a edição que tem a tradução de Paulo Mendes Campos, a qual saiu em 1997 pela Martins Fontes. Essa edição traz as ilustrações originais de Pauline Baynes.

2 Primeiro livro que foi lançado (1950) e não o primeiro episódio na cronologia do mundo de Nárnia. *As Crônicas de Nárnia* são ao todo sete livros que contam as aventuras de quatro irmãos e outras personagens no reino fantástico de Nárnia. Foram escritos entre 1950 e 1954 pelo escritor irlandês Clive Staples Lewis e alcançaram um grande sucesso de imediato, sendo traduzidos para mais de 40 línguas e vendendo milhões de exemplares.

3 A intuição dos profissionais envolvidos estava certa, o sofrimento associado à privação do contato com a família, principalmente associado aos fantasmas da guerra, gerou quadros dramáticos. Winnicott escreveu muito sobre e a partir do que aprendeu com essas crianças criadas longe dos pais: *Evacuação de crianças pequenas* (1939), *As crianças na guerra* (1940), *Abrigos para crianças em tempos de guerra e de paz* (1948), *A volta ao lar* e *O retorno da criança evacuada* (1945), só para mencionar os mais óbvios.

4 Analisamos essa expulsão para o deserto que ocorre quando um filho rompe com uma mãe simbiótica em nosso livro anterior – *Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis* – no capítulo IV, dedicado a *Rapunzel*.

5 Assim como seu grande amigo e constante interlocutor Tolkien, Lewis acreditava poder encontrar um encantamento intrínseco nas histórias em si. O criador da Terra Média chamava os escritores de subcriadores, considerando-os como narradores de uma trama que, de certa forma, é maior do que todos os homens, pois ele a considerava de origem divina. Nesse contexto, não seria admissível pensar em uma obra literária como um Cavalo de Troia destinado a contrabandear ensinamentos cristãos através de alegorias explícitas, já que isso significaria escrever com intenções racionais, alheio à necessária entrega à história que se faz escrever pelas mãos do autor.

6 Dedicamos à análise desse encontro feliz proporcionado por Rowling, entre o acervo imaginário de histórias da humanidade e as motivações inconscientes das crianças contemporâneas, o capítulo XVIII, intitulado “Uma escola mágica”, de nosso livro anterior *Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis*.

CAPÍTULO 12

Brinquedos animados_o suporte material da fantasia

Série Toy Story

Plasticidade no uso do brinquedo_Imagem de corpo fragmentado_Abandono da infância_Brinquedos para jovens e adultos_Nostalgia da infância_Restos da infância_Infância revivida na parentalidade

*Para controlar o que está fora é preciso **fazer** coisas, não simplesmente pensar ou desejar, e **fazer coisas toma tempo**. Brincar é fazer.*[1]

Objetos para fantasiar

Quem conserva memórias da sua infância certamente se recorda de alguma fantasia sobre o que fazem os brinquedos quando estão sozinhos no quarto e não se está olhando. Ora, se os brinquedos nos fornecem uma base na qual depositar tantas fantasias, tantas brincadeiras divertidas, investimos tanto afeto neles, por que é que toda essa magia iria parar só porque não estamos presentes? A tendência infantil de supor vida inteligente, personalidade e intenções em todas as coisas persiste, ainda que diluída, ao longo de toda nossa existência. Ela é visível quando reclamamos com nosso carro se ele estraga, quando conversamos com uma planta para incentivá-la a crescer ou damos uma longa bronca nos nossos animais de estimação, por exemplo. Mas para as crianças isso não é um deslize, é sua visão de mundo.

Foi com base nessa fantasia tão vívida da infância que os estúdios Pixar-Disney lançaram, em 1995, *Toy Story*, o primeiro filme de animação produzido em computação gráfica da história do cinema[2] (com direção de John Lasseter). O filme teve duas continuações, em 1999 e em 2010.

Ao longo dessa trilogia, o menino Andy vai crescendo sempre acompanhado de seus brinquedos, habitantes animados de seu quarto. A razão de ser deles é pertencer a esse menino para serem usados em suas brincadeiras, e levam muito a sério essa missão. Eles também têm grandes temores: serem substituídos, preteridos e abandonados. Quem pensa que vida de brinquedo é fácil é porque não conhece essa história. Somente quando não há um humano por perto eles podem sair de sua passividade e ter a sua “vida”. Falam e se movem

de acordo com as características, afinal um brinquedo teria também uma "personalidade". Mas não se pense que sua existência está voltada para esses momentos em que eles têm vida própria; pelo contrário, é quando se brinca com eles, mesmo que pareçam passivos e inanimados, que encontram sua razão de ser. Afinal, nenhuma criança gostaria de pensar que está sendo enganada por seus próprios brinquedos, os quais esperariam ansiosos que ela durma ou saia para realmente se divertir.

A personagem central entre os brinquedos é o caubói de pano Woody, o qual, além de ser o predileto de seu dono, sempre estando no centro das brincadeiras, é o eleito para dormir com ele. Por seus laços com o garoto Andy, Woody tem autoridade para ser um líder entre os outros brinquedos. A clandestinidade deles é bem organizada, cuidam uns dos outros, avisam-se quando os humanos estão para retornar, jogam *videogame*, conversam e descansam, é como se estivessem no recreio, no intervalo, quando ninguém está vendo.

Nas três histórias Woody e seus amigos preocupam-se com a manutenção de sua função: servir para brincar sem serem destruídos ou descartados, e preservar-se para continuar sendo importantes para Andy. O mote das aventuras dos três episódios é enfrentar revezes que os afastam do dono ou os ameaçam com a obsolescência. O lixo é seu pior pesadelo e a doação algo próximo disso.

A história começa com a chegada de um "intruso": em seu aniversário, o menino ganha um novo brinquedo muito atraente, outro personagem para suas brincadeiras. Buzz Lightyear é um patrulheiro espacial de plástico movido à pilha, cheio de recursos, como vozes e luzes, que vinha ainda com o adereço de asas retráteis em suas costas para "voar". O caubói, um brinquedo mais antigo, mas capaz de proferir algumas frases quando uma corda era puxada em suas costas, se vê evidentemente ameaçado pelo reluzente recém-chegado. A péssima recepção que o enciumado Woody dispensa ao novato Buzz, assim como a transformação da rivalidade em amizade, são a base dessa primeira aventura.

Em função do conflito entre os dois brinquedos, Woody acaba "acidentalmente" deixando Buzz cair da janela. Sentindo-se culpado Woody sai em missão de resgate, mas tudo dá errado e eles acabam na casa do vizinho. Só que esse vizinho era muito temido: Sid, o menino que morava ao lado, era um terrorista dos brinquedos, apaixonado por destruí-los. Para ele, brincar era desmanchar os brinquedos, queimá-los ou explodi-los. Quando Andy brinca, também há momentos violentos, afinal ele é um menino, suas personagens travam lutas, o combate entre o bem e o mal envolve todo tipo de brinquedo em intrincadas aventuras. Os brinquedos são sacudidos, atirados, colidem e podem até estragar um pouco, mas ele jamais tem a intenção de danificá-los.

Nas histórias inventadas pelo garoto, Woody costuma protagonizar o bloco dos bons, secundado por Buzz, enquanto um porquinho-cofre, aliado ao Senhor Cabeça de Batata (uma "batata" de plástico, onde podem ser afixadas e trocadas as partes do corpo)[3] constituem os vilões das encenações do menino. Um tiranossauro bonzinho e um exército de soldadinhos de plástico ajudam o caubói, enquanto um cão de mola e os macacos de um jogo de equilíbrio auxiliam o porquinho malvado. O papel feminino, pouco relevante, dessa primeira história é reservado a uma pastora de plástico apaixonada por Woody.

Já Sid usa toda sua imaginação para explodir e despedaçar brinquedos, as bonecas de sua irmã se chamam todas Maria Antonieta, já que foram decapitadas por ele. Os brinquedos restantes em seu quarto, com os quais ele não parece brincar – pelo menos da forma habitual – são monstruosidades despedaçadas e remontadas com objetivos sádicos. Por exemplo, uma aranha de peças de montar com cabeça de bebê, um carro com braços de boneca no lugar de rodas, a parte de baixo do corpo de uma Barbie com uma vara de pescar em cima e outras bizarrices. É extraordinário que haja sobreviventes face ao gosto do menino por detoná-los.

Para Woody e seus amigos a casa de Sid é o próprio inferno e é lá que Buzz, no acidente provocado pelo rival, vai parar. Evidentemente, assim que o vê, Sid decide explodi-lo atrelado a um foguete em formato de espaçonave. Frente a esse fato, os brinquedos de Andy se rebelam contra seu líder e não perdoam Woody pelo gesto vingativo e irresponsável que colocou o astronauta em semelhante risco. Só restava mesmo ao caubói salvar Buzz e sua própria reputação.

Até o final feliz, no qual ambos conseguem retornar sãos e salvos para seu dono, os dois brinquedos protagonistas vão desenvolvendo uma camaradagem, que vai se transformar em uma grande amizade. Ao longo dessa aventura Buzz descobre, para seu grande espanto, que era apenas um brinquedo e não um verdadeiro patrulheiro espacial como ele pensava ser. Em um primeiro momento se deprime, acreditando-se uma farsa, já que seu raio laser não passa de uma luzinha e as asas são de faz de conta. É a amizade de Woody, o qual lhe abre os olhos para a importância de pertencer ao menino, que oferece o necessário consolo.

Os brinquedos desta história não se iludem com os papéis que lhes são atribuídos, nem com as identidades de fábrica que lhes determinam uma história, eles sabem ser apenas objetos para brincar. Acreditar nesses papéis fixos, no que está “escrito na caixa”, é considerado ingenuidade, imaturidade de brinquedo novo, demonstrando que eles também passam por um processo de crescimento. Com a identidade original, Buzz perderia a razão de ser. É Woody, um brinquedo muito consciente de sua missão de pertencer a um menino, que o conquista para sua visão das coisas: ser o brinquedo de alguém é para eles uma missão muito importante. Entre eles há um código de ética, que consiste em ser fiéis ao seu dono e à amizade que une o grupo.

Andy nunca fica sabendo de nada: para ele seus brinquedos não passam de objetos inertes, movidos pelos seus gestos a serviço de sua imaginação. A animação deles é secreta e os seres humanos nunca devem saber dessa vida oculta. Isso é um bom argumento, já que assim as crianças podem acreditar que os brinquedos têm vida, apesar da falta de evidências visíveis. Apesar disso, antes do retorno dos amigos à sua casa, os brinquedos deformados de Sid, liderados por Woody, rompem esse silêncio e constrangem o menino, acusando-o de todos os maus-tratos que lhes impingiu. Como em uma boa história infantil, a punição dos maus faz parte do final feliz. Mas essa foi uma desobediência à regra básica de nunca demonstrar para os humanos que seus brinquedos são vivos (os animais domésticos sabem disso também), a exceção aconteceu para fazer cessar a maldade exacerbada de Sid.

Nos dois próximos episódios, as aventuras giram em torno do tema de pertencer ao menino, perder-se dele e dos amigos e o temor de serem descartados. No segundo, Woody

sofre um rasgão no braço, um acidente durante uma brincadeira, o que o impede de acompanhar seu dono ao acampamento de verão. O boneco fica arrasado, sentindo-se preterido, e tudo se complica quando ele acaba sendo roubado por um colecionador que o quer vender para um museu de brinquedos no Japão.

Para sua grande surpresa, Woody descobre que é um brinquedo antigo e raro, e que fora protagonista de um programa de televisão agora fora de moda. No museu duraria para sempre, mas enquanto objeto de admiração, ninguém mais brincaria com ele. Na casa do ladrão (involuntariamente um sequestrador), conhece a vaqueira Jessie e o cavalo Bala no Alvo, que faziam parte da mesma coleção que ele. Também encontra o Mineiro, parte dessa mesma coleção, mas, ao contrário dos outros, ele era um brinquedo que nunca tinha saído da caixa.

Woody chega a vacilar entre os dois destinos, o de continuar brinquedo de um menino, que um dia vai crescer e abandoná-lo, e o de ser objeto de um museu, que nunca será deixado, mas tampouco usado. A chegada dos velhos amigos, que empreenderam uma corajosa missão de resgate, o convence a retornar e ele leva Jessie e o cavalo para morar no quarto de Andy. Nesse episódio a maldade está em dois planos, no mundo humano pelo colecionador, alguém que por ser adulto, corrompe, perverte a função do brinquedo querendo tirá-lo de circulação; e o Mineiro, um ressentido que, por nunca ter sido escolhido por uma criança, nunca brincou de fato e por isso ficou mau.

Já no terceiro filme da série, lançado uma década depois do anterior, estamos no coração do drama, os piores temores de Woody e seus amigos chegaram: Andy cresceu, está com 17 anos e precisa esvaziar o quarto como parte de sua mudança para a faculdade. O que será feito deles? Inicialmente foram destinados a serem colocados no sótão, para um destino de espera. Na melhor das hipóteses seriam resgatados quando o dono se tornasse pai e fosse brincar com seus filhos. Porém, por um acidente, acabam doados para uma creche.

A creche Sunnyside parecia inicialmente um bom destino. E seria, não fosse por obra de uma liderança negativa, um malvado urso de aparência enganadora, que transformou o lugar em um inferno para os brinquedos de Andy. Lotso, esse era o nome do urso, era aparentemente fofo, ele recebe bem os brinquedos que chegam, mas suas intenções são as piores. Ele destina Woody e sua turma à ala das crianças pequenas, onde todos os brinquedos são despedaçados, mordidos e babados. Eles são objetos complexos, destinados às crianças maiores, mas a creche Sunnyside está sob o controle de um grupo mafioso de brinquedos organizados por Lotso, onde os novatos são enviados para o sacrifício, ou seja, o convívio com os bem pequenos.

Lotso tem uma grande mágoa em sua história: foi perdido pela dona e, quando finalmente conseguiu retornar ao lar, encontrou outro igual a ele nos braços dela. O ressentimento por ter sido substituído em vez de resgatado amargou-lhe a alma a ponto de torná-lo uma personagem perversa.

Em meio às andanças dessa aventura, Woody conhece uma menina pequena, filha de uma funcionária da creche, em cuja casa vai parar por acaso. Tal como Andy, ela tem o dom de brincar usando muita imaginação, de forma intensa, mas sem destruir os brinquedos. Graças

às artimanhas que sabe usar tão bem, Woody consegue que ele e seus amigos, agora de volta ao quarto de Andy, sejam doados pelo rapaz para essa garota. A cena final da trilogia é protagonizada por Andy, já com as malas no carro a caminho da faculdade, passando na casa dela para passar adiante seus preciosos brinquedos preferidos, o que ele faz com demonstrações e recomendações de como brincar.

Para o caubói era reservado um destino diferente, ele ficaria com seu dono, na condição de relíquia da infância. Apesar da honra de ter sido escolhido para permanecer com seu dono, Woody se contrabandeia para dentro da caixa onde seus amigos estão sendo levados para a casa da nova dona, pois sua verdadeira razão de ser é servir para brincar. Com a garotinha e seus velhos brinquedos acontece então uma despedida emocionante: é a derradeira brincadeira de Andy com eles, produzindo um final feliz, mas melancólico. Ao crescer é preciso passar adiante os brinquedos e ceder o espaço da infância para os mais moços. Isso é natural, porém não ocorre sem certa tristeza, para esse menino e para todos que já se separaram de seus brinquedos.

Nada é o que parece

Existe um novo personagem muito importante no terceiro filme: Lotso, um urso mau, ele é um dos tantos ressentidos que se tornaram malvados depois do abandono, mas o interessante aqui é a diferenciação entre a forma e o conteúdo. Lotso é fofo, rosado, amável com cheiro de morango e, em um primeiro momento, recebe os outros muito bem, voz macia e tom acolhedor. Porém, com o avançar da história descobrimos que ele é muito malvado.

Nesse mesmo filme, uma boneca Barbie é dada para adoção pela irmã de Andy e vai parar na mesma creche onde se desenrola a aventura. Ela é uma Barbie bem típica e se comporta como tal: adora roupas e fica fascinada com a casa do Ken (versão masculina da boneca) que está na creche Sunnyside. Esse Ken está no alto comando da máfia de brinquedos e se apaixona por ela, portanto a moça teria tudo para se sair bem, se seus objetivos fossem fúteis como convém a uma Barbie. Mas ela escolhe o caminho mais difícil, que é a adesão aos seus novos amigos, provenientes da mesma casa que ela, o que a leva a passar por maus bocados. Além das opções "políticas" corretas, ela tem umas falas muito inteligentes, filosóficas, poderíamos dizer.

Talvez essa deixa, onde os brinquedos rompem com o que seria esperado de sua aparência e modelo, seja importante para nos mostrar como eles são plásticos nas mãos das crianças. Os brinquedos tradicionais tendem a ser neutros, peças para a projeção do mundo infantil. Mas boa parte dos brinquedos atuais chega com uma história, em geral referenciada a um filme, um *game*, um programa de TV, ou seja, crianças recebem os brinquedos como personagens. Poderíamos pensar que a brincadeira ficaria estereotipada, na medida em que o objeto já vem com tantas significações atribuídas antes mesmo de começar. Mas o urso fofo mau e a Barbie pensante apontam outros caminhos: mesmo com um brinquedo já com "personalidade", o uso pela criança é o mais variado possível.

Para Andy, um jogo de equilíbrio de macacos, pequenas peças todas iguais que devem ser dependuradas, vira um perigoso exército de "macacos canibais". Da mesma forma, para qualquer criança, cubos de letras servem para construir inexpugnáveis muralhas que seguram

os inimigos. Sobre qualquer caixa uma menina faz uma mesa de refeições para suas amigas bonecas, a mesma caixa que antes era o berço do primogênito do rei do castelo encantado ou a caverna onde ela e suas amigas piratas podiam guardar seus tesouros. Os brinquedos aceitam tudo, ora são bons ora são maus, e o fato de chegarem às mãos da criança com uma carga de significação prévia não quer dizer que ela não perverta isso completamente.

Conforme Rodulfo, "de uma criança que respeitasse um brinquedo, pensaríamos que sofre de uma inibição lúdica, pelo que se incapacita para abri-lo, desarmá-lo, torcer seu uso; em todo caso, isto põe as coisas em seu lugar: o respeito, se há de existir, convém que se dirija ao sujeito, a seu desejo".[4]

Por isso, sobre todas suas razões de ser, os brinquedos dessa trupe reafirmam seu papel de pertencer ao menino, para serem instrumentos a serviço da imaginação dele. Eles não têm um papel *a priori*, como Buzz pensava que tinha quando acreditava ser um patrulheiro espacial; a história que os envolverá na brincadeira será a que o desejo de Andy ditar. Quando o astronauta chegou ao quarto, ele teve boa recepção e ficou como preferido por um tempo, mas em seguida o garoto voltou a brincar com suas velhas histórias. Fazendo jus à sua reputação de patrulheiro intergaláctico, Buzz ficou com um papel entre os bons e seus recursos foram aproveitados para tornar as lutas mais fantásticas.

A situação descrita é a corriqueira e ideal, mas é preocupante ver crianças que ao invés de brincar somente colecionam, ou diligentemente tentam reproduzir a história ou o cenário descrito na caixa ou no programa de televisão. Se uma delas ganhasse um boneco como Woody, que é vendido nas lojas, o ideal é que ele pudesse ser qualquer coisa, como um pai de família de crianças chatas, um vilão ou parte de uma equipe de caçadores aventureiros. Se ele permanecer invariavelmente sendo o "Woody de Toy Story" e que no máximo a criança brinque de "ser o Andy e que meu boneco se perdia", temos uma inibição do ato de brincar. Trata-se de uma criança intelectualmente paralisada, inibida, que não se autoriza a apropriar-se e corromper os objetos do mundo que lhe chegam. Geralmente são crianças que tem barrada sua possibilidade de fantasiar.[5]

As crianças não são diferentes dos adultos em sua relação com os objetos de consumo: brinquedos ligados a produtos culturais são, de certa forma, o mesmo que comprar uma peça de roupa pela sua etiqueta ou um perfume pela propaganda na televisão. Se esperássemos alguma autenticidade, a adequação da roupa ao nosso estilo ou o apreço pelo aroma deveriam vir antes. Nesse sentido, pareceria mais correto usarmos brinquedos sem história, roupas sem marca, perfumes sem nome, enfim, objetos sem *marketing*. Somos influenciáveis, sujeitos a oscilações, incentivados a consumir, costumamos possuir muito mais do que o necessário e ostentar nossas posses. Porém, essa suscetibilidade facilmente constatável não elimina o fato de que os brinquedos, assim como os outros objetos, têm suas próprias leis de uso e nem todas respondem a uma futilidade própria do regime capitalista atual.[6]

Apesar de educadas em uma sociedade consumista, as crianças continuam brincando; para tanto, utilizam-se de histórias, e ali visualizamos alguma resistência a serem um tipo de indivíduo passivo, que é o alvo de um mercado de consumidores. Nosso cotidiano atabalhoado de informações e estímulos parece entrar na contramão da criatividade,

esvaziando-a. Mais do que encontrar soluções criativas ou práticas para fazer qualquer coisa, vestir-se ou preencher o ócio, seríamos influenciados a entregar-nos a uma aquisição compulsiva e ao descarte rápido. Se existe um contraponto a isso na infância, ele está contido na própria atividade de brincar e não necessariamente nos objetos suportes. O que orienta a formação das tramas, o uso dos objetos e o ritmo de uma brincadeira é a história que está sendo contada pela criança através dessa atividade. A criação é intrínseca à infância e não é qualquer objeto que venha com uma história que terá a força de inibi-la.

Assim como as crianças em suas brincadeiras, a arte também tem essa capacidade de levar a cultura do descartável a um nível cômico e crítico, mudando a razão de ser original de um objeto e assim emprestando-lhe uma dimensão de fantasia, que originalmente não possui. Há um artista plástico brasileiro, chamado Nelson Leirner, que realiza quadros e instalações utilizando-se frequentemente desses bibelôs e brinquedos baratos produzidos em série, colocados em situações inusitadas: por exemplo, uma série de bonecos decorativos de inspiração budista e chinesa amontoados sobre um *skate*, em formação de procissão, podem ser denominados de "missa móvel"; mas também o mesmo *skate* pode abrigar, sob o mesmo título, várias figuras de gesso, como noivos do tipo que se põem em bolos de casamento, imagens de santos, elefantes e um soldado na liderança; ou que tal uma "missa móvel" de animais de plástico, encabeçados por um anjo, sendo a procissão encerrada por um dragão vermelho?

Há outra artista brasileira que também trabalha frequentemente com brinquedos e pequenos objetos produzidos em série: Lia Menna Barreto vira bonecas do avesso, recorta-as em fatias, reveste de pelúcia alguns objetos, adicionando braços e cabeça em lugares inusitados, passa brinquedos de borracha a ferro quente, formando com eles curiosas superfícies. Se Sid fosse um artista em vez de um menino arteiro, seria ela. Seu trabalho, jogando entre o afetivo e o sinistro, brinca de fabricar o inusitado com objetos extremamente convencionais, corrompendo-lhes a banalidade.

A questão é que o objeto em sua acepção simples, de coisa para ser usada, não existe. Tudo acumula significados, faz parte de alguma cena, alguma história, algum simbolismo ele sempre conterá. Isso ocorre mesmo nos brinquedos antigos, do tipo mais rudimentar, que costumam ser oferecidos em lojas diferenciadas, como carros, bichos e casas de madeira, bonecas de pano ou porcelana, que não pertencem a um desenho animado ou a uma série qualquer. São brinquedos de inspiração antiga ou *design* simples, que muitas vezes são usados por pais mais críticos à sociedade de consumo ou mesmo por terapeutas de crianças, os quais desejam dar à criança maior liberdade para criar. A ideia é oferecer um objeto menos carregado de significados prévios, com os quais seja mais fácil exercitar a própria imaginação, sem que os simbolismos ou as histórias que ele carrega se interponham.

Pode ser, mas provavelmente para os pequenos a melhor credencial desses objetos genéricos é que os pais ou profissionais os acham bons, recomendáveis, então eles brincam com mais confiança. Para as crianças não há muita diferença, quando a brincadeira for fazer uma família em expansão, entre escolher como "pais" uma Barbie gestante e um boneco másculo qualquer, do tipo que se vende nas lojas de brinquedos convencionais, e um casal de bonecos de pano e arame com uma mamãe grávida, como os que encontramos nos

consultórios dos psicoterapeutas infantis. Se a boneca Barbie for bonita demais para o papel que se lhe quer designar, não há nada que a imaginação ou mesmo algumas canetinhas e uma tesoura não resolvam, e isso não é destruir, é brincar. A mesma boneca, que tem um sorriso congelado nos lábios, pode ser uma bruxa, uma princesa ou uma mãe terrivelmente mal-humorada.

Acreditamos que é possível brincar com os animais de um zoológico de plástico genérico da mesma forma do que com os bichos que são personagens de filmes, como *Madagascar*, *Procurando Nemo* ou *O Rei Leão*. Usam-se os elementos da história oferecida conforme a vontade ou a adequação para aquela que se está imaginando para brincar: por exemplo, se forem necessários um rei, uma princesa, um pai, podem-se utilizar os brinquedos que já têm esse papel no filme, no programa de televisão, no conto de fadas; se precisarmos de um vilão, por que não lançar mão do boneco de uma personagem maligna? O próprio Andy, ao brincar de caubói, incorporava em suas narrativas todos os filmes de faroeste que os roteiristas de *Toy Story* devem ter visto ao longo da vida. As histórias que nos contam, as que vemos em filmes, assim como as que acompanham um brinquedo, algo que se escutou na conversa dos adultos, que se viu em uma casa na qual a criança estava de visita, em uma viagem, também são elementos que se usam para brincar.

As instalações de Leirner são instigantes justamente por corromper essa força da imagem em si: ele produz um efeito surpreendente, independente do significado prévio, enquanto amuleto, imagem sacra, comemorativa ou brinquedo dos objetos ou figuras que utiliza em suas obras. O resultado pode assumir um ar grave ou banal, conforme a vontade do artista. Não é à toa que os psicanalistas não se cansam de dizer que crianças brincando e artistas criando encontram-se em registros similares.

Se não houver alguma inibição por parte da criança, que impeça ou atrapalhe sua capacidade de criar, de expressar-se através da atividade lúdica, a mestria de seu desejo, como definimos anteriormente, colocará tudo a serviço do roteiro da brincadeira em curso. O estado mental necessário para brincar, esse que pode estar inibido ou não em uma criança, depende de que ela possa entregar-se à atividade imaginativa, colocando-se dentro da trama que está criando. Nesse sentido, os brinquedos são instrumentos a serviço da história que está sendo criada, sendo que podem conter em si alguns fragmentos de narrativa que serão aproveitados ou não. “Um pedaço de madeira só é convertido em uma espingarda porque a criança já se transformou em um soldado”, diz Eliza Santa Roza, lembrando que “somente em um segundo momento os objetos e o mundo são transformados funcionalmente, em sequência à metamorfose do jogador”.[7]

Andersen e as histórias de objetos animados

A pequena Ida era uma menina que gostava muito de imaginar e, para sua sorte, sua casa era frequentada por um rapaz que era um bom contador de histórias. Certo dia, Ida ficou entristecida ao ver umas lindas flores murchas. O rapaz aproveitou a deixa e lhe contou que isso ocorrera porque as flores haviam dançado a noite inteira em um baile. Na história que ele inventou, todas as noites, no jardim do palácio, as flores se reuniriam para uma grande festa: “As duas rosas mais bonitas sentam-se no trono e fazem as vezes de rei e rainha. Todas

as cristas-de-galo vermelhas se perfilam, reverentes, são os camareiros. As mais graciosas flores vão chegando, e há então o grande baile. Os jacintos são pequenos cadetes navais, e dançam com as violetas, a quem chamam de senhoritas. As tulipas e os grandes lírios amarelos são damas idosas – zelam pela correção e decência do baile".[8] Relatado à moda do que deviam ser esses momentos sociais no tempo de Andersen, o autor dessa história, esse baile de flores é uma fonte de sonhos e brincadeiras para a garota.

Animada pela cena das flores dançarinas, Ida pega suas flores murchas e, desalojando sua boneca predileta da cama de brinquedo, oferece-lhes uma noite de sono para que possam se recuperar. Quando vai dormir, imagina ter visto a grande festa, ali mesmo na sala de sua casa, onde também as flores de sua mãe se reúnem para dançar e, inclusive, convidam alguns de seus brinquedos para participar também. Tudo isso ela "viu" espiando escondida, porque as flores e os brinquedos jamais se deixam pilhar em movimento: quando se sabem observados ficam com aparência inanimada. As borboletas, como havia lhe explicado seu amigo, é no que elas se transformam quando precisam viajar para um baile longe do seu jardim, mas para dançar o fazem simplesmente sobre seus cabinhos. No fim da festa, as flores recomendaram à boneca que pedisse à sua dona para serem enterradas no jardim, assim poderiam nascer novamente. Ela não deu o recado, mas por sorte Ida havia escutado tudo. Tão impressionada ficou com aquele baile, que ao se deitar Ida sonhou com as danças e na manhã seguinte procedeu ao enterro das flores, acompanhada de dois primos que deram tiros de arco e flecha, para deixar a ocasião mais solene (já que não dispunham de espingardas nem canhões).

Nesse conto, os "brinquedos" mais importantes são apenas flores murchas, mas temos todos os níveis de imaginação em que uma infância costuma transitar: Ida escuta uma história, brinca com as flores de colocá-las para dormir e enterrá-las, imagina ter visto o baile e ainda sonha com isso. A história *As flores da pequena Ida,* de Andersen, é um clássico sobre brinquedos animados, assim como *O soldadinho de chumbo*, que relata um caso de amor de trágico desfecho entre o soldadinho e uma bailarina de papel. É também de Andersen um relato menos conhecido, *A pastora e o limpador de chaminés*, na qual um casal de apaixonados bibelôs de porcelana foge da estante para evitar que ela seja obrigada a casar-se com a escultura de um sátiro. Estas duas últimas, envolvendo brinquedos e adornos, são histórias nas quais nos colocamos como a pequena Ida, sonhando amores e aventuras com objetos que aparentemente longe dos nossos olhos vivem seus dramas.

Trazemos Andersen como exemplo de uma história mais antiga, só para demonstrar que essas modalidades da fantasia estão presentes há muito tempo. *Toy Story* é o primeiro filme totalmente digital, mas a fantasia de que ele dá conta pertence às crianças desde que elas brincavam com bonecos feitos de espigas de milho. Qualquer coisa pode ser um brinquedo, o importante é imaginar alguma magia sob o mundo cotidiano, como uma camada superposta à vida real com suas coisas imóveis e sem importância.

Brinquedos sobre a fragmentação do corpo

Os bonecos de neve são compostos a partir de uma estrutura modelada, sobre a qual se colocam adereços, como a cenoura para fazer o nariz, varetas para os braços, carvão para os

olhos e alguma roupa. Da mesma forma, antigamente as crianças podiam fabricar bonecos com um tubérculo qualquer, bastando espetar nele braços de palitos e esculpir as feições necessárias. Sobre essas tradicionais brincadeiras surgiu um brinquedo, o Senhor Cabeça de Batata, que consiste em uma base de plástico sobre a qual se podem encaixar olhos, membros, chapéu e orelhas, quer seja na ordem certa ou toda trocada. Um garoto pequeno que conhecemos também gosta de fazer montagens "só com braços", ou mesmo um cabeça de batata todo composto de orelhas ou olhos.

É interessante notar que essa versão material é muito similar aos primeiros desenhos infantis que retratam o corpo humano: essa representação tende a ser um "saco" aonde vão todos os adereços, sem uma hierarquia muito definida, entre braços e olhos, boca e orelhas, tudo é colocado dentro desse círculo que seria o corpo.

O menino vizinho de Andy, Sid, que é o vilão do primeiro episódio da série, não gostava apenas de destruir brinquedos: ele também fabricava brinquedos bizarros, contendo partes retiradas das bonecas da irmã, misturadas com seus brinquedos que, remontados por ele, formavam objetos sinistros tanto pela colagem aleatória das partes como pela mistura do masculino com o feminino. No filme, esses brinquedos colocam-se como se tivessem sido torturados, por isso vingam-se do dono assustando-o, mas o Senhor Cabeça de Batata de Andy não deixa de ser uma versão disso, só que desta vez aceita, pois seria um brinquedo originalmente planejado para a travessura de montar e desmontar um corpo.

Fazer-se e desfazer-se é uma brincadeira, mas também um pesadelo da infância, por isso mesmo é tão importante poder brincar a respeito do assunto. A sensação de estar diluindo-se, sem contornos definidos, é uma das formas da angústia. Também é característica da sensação, quase física, que se tem ao sofrer um abandono amoroso ou um rompimento afetivo importante, assim como faz parte do luto pela perda de alguém fundamental em nossa vida. É como se nossa imagem corporal estivesse contida dentro dos olhos dessa pessoa e se esvaísse com sua partida.

Depois de crescidos não lembramos mais da experiência do que foi a construção da imagem corporal e de como a adquirimos. Não existe uma correspondência entre o nosso corpo biológico e a maneira como nos apropriamos dele, não existe um caminho direto que faça essa ponte entre o biológico e a imagem corporal. E esse percurso de apropriação nem sempre é simples: como o corpo é formatado pelo olhar do Outro, justamente nas separações, quando vivíamos pendentes do olhar de outra pessoa e ela nos deixa, é que temos recordações dos momentos dessa montagem e de suas angustiantes sensações. Alguns quadros clínicos, como a dismorfofobia e a sensação de corpo fragmentado, típica das perturbações psicóticas, também nos demonstram a importância dessa questão.

Há uma história infantil, um livro ilustrado da escritora alemã Jutta Bauer, chamado *Mamãe Zangada* (Cosac Naify, 2008), que é praticamente uma história de terror – com final feliz – destinada aos bem pequenos, sobre um pinguim que se desmancha quando sua mãe briga com ele. Esse texto ilustra a angústia de despedaçamento e o poder que atribuímos ao outro de unir nossas partes. A história é simples: a mãe se descontrola e grita com seu filho; em função disso, ele imagina que se despedaça em pleno ar e as suas partes vão parar em diversas partes do planeta e do universo, todas espalhadas. Ele queria gritar, mas o bico

estava nas montanhas, as patas corriam sozinhas e ele não sabe onde estavam, tampouco podia procurar por elas, pois os olhos estavam no universo. Mas a mãe pede desculpas, e esse seu gesto costura todos os pedaços do filho.

Escrito com a linguagem simples dos livros infantis, esse pesadelo de desfazer-se quando somos desaprovados e ter nossos pedaços reunidos pelo simples gesto de aceitação, resumido em um pedido de desculpas, é bem compreensível em qualquer idade. Porém, para as crianças tudo é mais visceral, direto, e elas suportam melhor uma relação lúdica com questões primordiais, justamente porque estão só brincando e porque estão mais próximas de formas primitivas da angústia. Além disso, a ideia da mãe como alguém cuja presença constitui a cola necessária para manter uma imagem corporal é familiar para aqueles que ainda sofrem muito com sua ausência. Para os bebês, isso tem a mesma intensidade ansiosa que é vivenciada por um amante apaixonado e inseguro, que não tira os olhos do telefone que demora em tocar, enquanto não consegue ocupar-se de mais nada.

Há momentos de desespero para as crianças muito pequenas, nas quais o olhar posto no vazio, o choro gritado por uma boca escancarada e os gestos de pânico revelam a quem estiver cuidando-as que só a aparição da figura almejada da mãe poderá recolocar o mundo em ordem, mais nada servirá de consolo. Ocasiões como essas não devem ser rotineiras, revelando uma fragilidade psíquica preocupante, mas não são ausentes da vida da maior parte das crianças.

A pintura cubista, surgida como contraponto a uma arte racional e figurativa, propõe que se possa fruir dos efeitos dessa decomposição da imagem. Dentro da proposta dessa vertente estética, ao montar um quadro incluem-se novas perspectivas, colocadas em um lugar diferente daquele onde nosso olhar normalmente as esperaria. A representação do corpo desorganizado, arranjado de forma absurda e angustiante, é comum no cubismo, que justapõe no mesmo nível as figuras humanas de frente e perfil, frente e costas. Nesse caso, temos um artista brincando com uma angústia infantil que costuma sobreviver nos adultos, fazendo dela instrumento para ampliar nossa percepção.

Com essas considerações, torna-se mais compreensível para nós como pode um texto como o de Jutta Bauer ser atraente para as crianças. Elas também precisam que sejam colocadas em jogo suas experiências angustiantes. À medida que alguém de fora as enuncia e oferece uma metáfora ilustrativa, como a do pinguim despedaçado pela mãe zangada, tornam-se mais compreensíveis e fáceis de decodificar quando aparecem.

Os cubistas ilustram a vertigem que sentimos quando a visão do mundo se desorganiza e perdemos a certeza dos contornos do corpo. A fantasia de despedaçamento e de alteração da imagem corporal é conhecida de todos, nem que seja como uma vaga sensação de inquietude, mas principalmente em função de um ataque de ansiedade, ou mesmo em uma alteração de consciência por algum efeito químico ou problema neurológico. Quando se recebe uma notícia ruim, a respeito da segurança e integridade dos que nos são mais próximos, a sensação de estar desmanchando ou afundando sempre nos visita. Porém, quando estamos brincando, fantasiando ou tendo algum tipo de relação com a arte, é possível andar na borda de territórios assustadores, que em geral são insuportáveis e fonte de angústia, sem medo de cair ou ser tragado.

Para onde vão as ilusões perdidas

Papai Noel não existe!

Certa ocasião, uma garotinha de 5 anos perguntou à mãe se o Papai Noel realmente existia. A mãe, receosa dos efeitos da revelação, questionou se ela tinha certeza de que queria saber disso. Corajosamente, ela reafirmou a pergunta e obteve a resposta de que o bom velhinho era apenas uma história bonita que os pais contavam no Natal para que os presentes das crianças ficassem ainda mais bacanas. A mãe lhe garantiu de que elas podiam continuar brincando de Papai Noel no Natal, mas a menina ficou reflexiva. Após um silêncio, visivelmente arrependida de ter feito a pergunta, a menina se saiu com a seguinte proposta: "– Eu posso não saber disso?"; com o que a mãe rapidamente concordou. Naquele ano, Papai Noel foi responsabilizado pelos presentes, como sempre, mas ela nitidamente estava fazendo de conta que acreditava, enquanto seus pais fingiam que não sabiam disso.

Um dia todos passam por essa descoberta de que o Papai Noel não existe. Em outras palavras, o reino da magia não é infinito, tem seu tempo de validade e ele sempre está mais perto do fim do que gostaríamos. Em *Toy Story*, quando Buzz chega ao quarto de Andy, pensa que é verdadeiramente um patrulheiro intergaláctico e a caixa aonde veio é sua nave espacial. Dá relatórios por rádio ao seu comando, trata todos por alienígenas e se preserva para sua verdadeira missão, proteger a galáxia. Os outros tentam lhe falar, especialmente Woody, mas ele é surdo. Somente quando vê na TV um comercial sobre o brinquedo Buzz Lightyear é que se dá conta. Depois disso se entristece, se retrai e não quer mais saber de nada, só volta a si quando descobre que sua verdadeira missão é preencher a infância de seu dono.

Esse mote é bastante importante porque se repete nos três filmes: no primeiro, ele se dá conta de sua condição de simples brinquedo; no segundo, ele encontra em uma loja outros como ele e entra em conflito com um Buzz que ainda não sabe disso; e no terceiro filme, em um revés da história, ele é reinicializado e volta às configurações de fábrica, outra vez como patrulheiro espacial, por sorte depois recupera a memória. Esse retrato do crescimento renitente de Buzz nos parece especialmente importante porque dá conta do que toda criança passa: fantasiar tem começo, meio e fim, em algum momento ela tem que sair e abandonar uma fantasia, ou trocar por outra mais elaborada, e isso não ocorre sem um custo, nem sem recaídas. Isso não vale só para o fim da infância, quando acaba a brincadeira com brinquedos, ou seja, fantasiar com um suporte material. O despertar do pensamento mágico é um processo que vai acontecendo ao longo da infância, em que vamos nos desgarrando dos momentos em que podemos usá-lo.

No quarto de uma criança geralmente seus brinquedos estão à vista de todos. Qualquer um, que for bom observador, pode saber com o que ela brinca, quais seus bonecos favoritos, quais seus heróis mais importantes, como se houvesse uma transparência, uma continuidade, entre o interior de sua cabeça e seu quarto. O crescimento exige uma mudança de ambiente, a infância não pode mais estar tão visível, precisa encontrar outro lugar, ela é tanto ocultada como interiorizada. Os brinquedos, representantes e instrumentos dessa magia inicial da

vida, perdem seu espaço. O crescimento é também o longo processo de desencantamento dos objetos que nos cercam.

Para aqueles que hoje estão deixando de ser crianças, um fato novo está intervindo na cena do abandono da infância e de seus brinquedos: o brinquedo virtual. Todos sabem que um dia chega a hora de passar adiante seus ursos de pelúcia, bonecos e carrinhos, a vida se torna incompatível com o cenário dos brinquedos no quarto e eles desaparecem. Porém, existe a possibilidade de brincar no computador, cujos jogos são variações sofisticadas de velhos brinquedos, mas guardam a mesma lógica e possibilidades da anterior: por exemplo, *The Sims,* um jogo de fazer habitações e criar pessoas virtuais.[9] O jogo é bem interessante, mas, no fundo, é "brincar de casinha".

Da mesma maneira, um adolescente que tentasse aliciar outro para trazer seus melhores guerreiros e brincar de luta seria ridicularizado, chamado de infantil, mas a mesma dupla pode se juntar para fazer civilizações no computador. Em um jogo ao estilo de *Civilization*, podem guerrear entre si ou com os povos vizinhos ou, mesmo, em uma variedade incrível de outros jogos disponíveis, participarem de missões em universos virtuais já estabelecidos, mas com personagens e poderes de sua escolha.[10] Na essência, a questão é a mesma.

Claro, os jogos de computador permitem uma versatilidade e uma profundidade maior, embora possam conduzir a imaginação, limitando-a, mas, insistimos, apenas muda o suporte. A questão é que, como o ambiente virtual é de certa forma invisível, fica mascarado que é uma forma de brincar, inclusive se diz que se está "jogando". Não negamos que exista uma distinção entres esses jogos e o brinquedo tradicional, não é à toa que a expressão correta é que se "joga" um *game*. Não há porque atribuir essa denominação a uma vergonha de estar brincando tardiamente, jogar é um modo peculiar de brincar. O jogo pressupõe, além da imaginação, o uso da inteligência: são necessárias estratégias, pensar em várias possibilidades ao mesmo tempo, prever situações futuras.

Acreditamos, porém, que o jogo é um brinquedo para gente crescida. A imaginação não corre solta como na infância, ela precisa se ater a regras, mas se fosse apenas a inteligência que estivesse em questão, esses jogos seriam descarnados como o xadrez (que nem o é totalmente, afinal temos reis, rainhas, cavalos, etc...), e não são, a questão da excitação da imaginação, seus cenários elaborados, a possibilidade de uma aventura épica, batalhas heróicas, é o que captura o jogador. Quem está jogando fica identificado com uma figura poderosa, como um deus que criou um mundo do nada, ou um general que comanda um exército de milhares de soldados, ou ainda um César que comanda o império mais poderoso daquele planeta imaginário. Se isso não é uma forma de brincar, o que é?

O que queremos chamar a atenção é que, desgarrados do suporte material do brinquedo tradicional, os jovens podem seguir brincando mais tempo. Isso é apenas uma constatação, sabemos que a infância e a adolescência estão dilatadas em alguns quesitos e certamente o tempo de brincar é um deles. Outrora, não encontraríamos jovens adultos que se escondessem da vida brincando com seus carrinhos ou bonecas e o problema do apego à infância não estava tão disseminado. O ambiente virtual abriu espaço para vários tipos de fóbicos sociais, ou para os que têm dificuldades com a vida adulta, que podem se refugiar

totalmente em seus jogos prediletos. Nesse caso, utilizam a fantasia como defesa contra o crescimento ou seu sintoma.

O fato de que os adultos hoje não se orgulhem muito de sua condição não ajuda a puxar adiante aos mais resistentes. Porém, cada caso tem suas razões particulares de ser e o apego aos pais, assim como dificuldades de compreender e assumir seus desejos, quer no aspecto vocacional ou de identidade sexual, costumam ser os determinantes mais fortes para seguirem escondidos na infância. Ao contrário das gerações anteriores, que apregoavam as vantagens de ser adulto, agora a infância e a adolescência são tidas como um grande e prazeroso momento da vida, por que então ter pressa? Afinal, muitos adultos se comportam como se tivessem perdido o paraíso, outros tentam recuperar a adolescência ou vivem em uma condição semelhante a ela.

Por outro lado, para muitos jovens adultos contemporâneos não há uma verdadeira contradição entre brincar em seus computadores e crescer. A atividade lúdica virtual ocupa suas horas de lazer como uma extensão natural da relação cotidiana com o computador, no qual é possível trabalhar, comunicar-se, descansar e divertir-se. Talvez isso se torne uma tendência, assim como a arte se tornou mais lúdica, quem sabe a vida possa assumir as mesmas características. Há adultos nos quais é visível uma possibilidade de conexão com a infância, e isso não significa que ele seja mais infantil do que quem queimou todas as pontes com o seu passado. Ou seja, não devemos confundir quem às vezes ainda brinca com quem leva a vida na brincadeira, são situações distintas e, geralmente, excludentes.

Sótão da vida

Os brinquedos chegam e os brinquedos se vão. O destino deles é transitório, com sorte conseguem outros donos, mas alguns são eleitos para permanecer. O terceiro filme da série é basicamente sobre o fim da infância, e, nesse caso, sobre o destino dos brinquedos, agora na hora da sua partida. No segundo filme, a vaqueira Jessie acabou destinada a um museu depois de ter sido abandonada pela dona que cresceu. Ela é apresentada como alguém marcado pela dor, já que nessa série os brinquedos se incumbem de representar a parte de nós que abandona a infância entre lágrimas.

Ser pequeno é difícil, e nessa época se quer crescer. Durante a infância, vive-se mais de promessas de futuro do que de realizações, além de que a dependência é revoltante, já que todo mundo parece ter o direito de mandar em nós. Porém é inegável que a infância tem seus encantos: as ilusões infantis de que os pais são enormes e provedores; a magia pela qual o mundo parece ter mais dimensões do que ele de fato tem; a capacidade de abstrair-se dos problemas brincando, também fazem parte dessa época, sobre a qual costumamos dizer que "éramos felizes e não sabíamos".

Quando crescemos e finalmente chegamos ao momento no qual acreditávamos que teríamos tudo o que o sexo, o poder e a liberdade poderiam nos oferecer, descobrimos tristemente que a maior parte disso era propaganda enganosa. Para a maioria, o sexo é neurótico, o poder é quase nulo e a liberdade não podia ser mais vigiada. Em muitos, o que era um impulso ao crescimento começa a travar, quando não, dar marcha ré.

Graças a isso, constitui-se uma relação saudosa com uma infância idealizada, o passado

maquiado por uma fantasia retroativa. Olhando para trás, exaltamos uma época perdida na qual ainda não se tinham tantas responsabilidades e, principalmente, se vivia repleto de ilusões. Os adultos hoje têm muita pena ao ver o crescimento de seus filhos, em parte porque se identificam com eles e lhes desejam uma maior duração para as épocas mais ingênuas. Além disso, mantê-los infantis preserva os pais no lugar grandioso que a fragilidade dos filhos pequenos lhes outorga. A fobia ao crescimento, a que nos referíamos, alimenta-se em grande parte dessa fonte: a resistência dos pais a que os filhos abandonem a infância.

Como qualquer jovem, Andy tem que partir, o que em seu país significa a mudança para a universidade, que é um momento bem definido e marcante. Para trás ficará a casa dos pais, seu quarto de criança e nele os brinquedos, representantes da atividade de brincar que acabou. Ele é muito apegado a Woody e seus amigos, pois lembram-lhe a infância feliz que teve, plena de aventuras com seus bons companheiros. Mas a mãe insiste para esvaziar o quarto, já que ele está de partida, por isso os brinquedos preferidos irão para o sótão. Por um descuido eles ganham outro destino (senão não haveria enredo para esse filme), mas no caso o que nos importa é esse atributo de objetos destinados ao sótão.

Lembremos que no episódio anterior o caubói Woody havia preterido a oportunidade de ser objeto de museu para retornar ao quarto de Andy, onde seria usado para brincar. Naquela ocasião, os brinquedos desse filme, que tanto temem ser descartados, comentaram que seria uma alegria transitória, pois estavam conscientes de que seu dono cresceria, mas mesmo assim ele não escolheu o destino do museu.

A ida para o sótão incluía uma promessa: a de aguardar a oportunidade de serem oferecidos para os filhos de Andy, quando eles existissem. Seria uma longa e talvez inútil espera, destino triste para um grupo de brinquedos tão abnegados. No sótão, o destino do boneco caubói acabaria sendo uma espécie de museu empoeirado, triste e praticamente sem visitantes.

A maior parte de nós guarda alguns objetos de sua infância em uma espécie de museu íntimo, algo que representa e testemunha nosso passado. Geralmente é na casa dos pais o lugar do "sótão", tanto porque foi lá que se passou a infância como é uma forma de partir deixando algo em nosso lugar. Não necessariamente são os brinquedos mais amados, ou mais preciosos, que muitas vezes nem estão inteiros. Mas eles estão nesse lugar como em uma espera de algo que, em geral, não chega nunca: a volta do momento de brincar. Por que guardamos então?

Em sua crônica *Um lugar para não ser*, o escritor Fabrício Carpinejar descreve o que é essa espécie de sótão que precisamos construir. Ele relata ter se mudado para uma dessas casas nas quais todos os espaços são planejados para que se tornem funcionais, esquecendo de que necessitamos de "uma peça como um baú para conservar o que fui ou o que não estará à mostra". Esse lugar, ele o define assim: "Necessitava urgentemente de um quartinho para não-ser. Um quartinho da inexistência – todos deviam contar com um, para manter seus segredos". E acrescenta que deve ser "um quartinho de escurecer as coisas. Sem ele, apago também a possibilidade prazerosa de reencontrá-las e rezar evocações".[11]

O lugar para onde vai a infância é esse sótão: é preciso perdê-la, mas saber que ficou

guardada em um canto, de tal modo que tenhamos a fantasia de resgatá-la algum dia. Esse sótão que abriga nosso passado é um lugar para não-ser, como definiu Carpinejar, pois a criança que éramos já nos abandonou. É onde ficam restos de fragilidades, esperanças e ingenuidades que persistem poeirentos, mas sobreviventes. Os psicanalistas são frequentadores do sótão de seus pacientes, conduzem-nos para esse território que é secreto, mas que todo mundo tem. Nossa cabeça nunca será um espaço funcional, como a casa planejada de que ele se queixava.

Sabemos que Andy tem mãe e uma irmã, do resto não temos indicações. Uma pergunta é: onde está o pai de Andy? Seria uma família monoparental? E por que motivo? De qualquer forma o centro da história não está nele, e sim nos seus brinquedos, eles são os protagonistas de todas as histórias. Mas podemos pensar no pai de Andy a partir de indícios. O fato é que o brinquedo favorito, Woody, é um xerife, um homem da lei, um protetor que dá a garantia de que tudo vai estar no seu lugar. O único momento que Andy balança seu coração é por outro protetor, Buzz, que é incumbido da segurança do cosmos. Portanto, ao deixar os brinquedos no sótão, são as figuras protetoras do menino que lá restam. É a mãe de Andy, assim como seus pais imaginários com os quais tanto brincou, que ficam para trás, descartados e guardados ao mesmo tempo. A relação infantil com os pais constitui um tesouro estranho, muito apreciado, mas que precisa ser abandonado para crescer.

Na verdade, na vida dos que se tornaram pais, são duas as vezes em que é preciso despedir-se da infância. A convivência com os filhos pequenos possibilita habitar o mundo mágico das crianças novamente, embora nem todos os pais lancem mão desse recurso: alguns o fazem com prazer, com entusiasmo até; para outros é um pesadelo, pois possuem um divórcio litigioso com a sua infância; e há os que nem se dão conta disso, sofrem de absoluta amnésia a respeito dela.

Esse reencontro, quando se dá na parentalidade, ocorre sem tanta ingenuidade, mas permitindo-se fazer de conta que se acredita em muita coisa estranha, como a garotinha que já sabia da inexistência do Papai Noel, mas podia fingir que não. O crescimento dos filhos impõe aos pais um segundo rompimento. Por outro lado, é a vez deles tornarem-se o sótão onde ficarão depositadas memórias de infância dos filhos, os quais – quem sabe? – voltarão muito depois para buscar alguma coisa. Talvez o façam quando eles próprios se tornarem pais, ou mesmo quando o envelhecimento dos progenitores acender a luzinha de aviso de que eles podem um dia não estar mais lá. Como os brinquedos de Andy, as memórias têm que esperar pacientemente por um resgate incerto.

A parte lacrimosa desses filmes, onde os brinquedos temem tanto o momento da despedida do seu dono, corresponde à condição sabidamente passageira de cada fase da vida. Choramos particularmente a infância, assim como guardamos um lugar precioso para os anos da juventude, e também para o período em que se era adulto em condições de aproveitar a família, ou a capacidade de trabalho e diversão. A vida é melhor quando vista ao contrário, retroativamente.

“Nunca é tarde para se ter uma infância feliz.” Com essa frase, e um entusiasmo correspondente, uma paciente marcou o final de sua análise com uma psicanalista amiga,

Maria Rita Kehl.[12] Vale a pena contá-la, pois é uma síntese perfeita, no que tem de paradoxal, dos efeitos de uma análise e mesmo do processo que fazemos com a nossa infância na maturidade. Inclusive a valorização da infância nos leva a não querer ter uma percepção dela como uma época infeliz. O que verdadeiramente ocorre, na maioria dos casos, é um rearranjo com os pais da infância, com as memórias, uma releitura das experiências sem tanta cobrança, um apaziguamento com as escolhas que fizemos, enfim, é um realinhamento de todos esses elementos que nos proporciona um passado melhor.

As memórias do sótão, no qual a infância fica guardada, são diferentes de lembranças de viagem, álbuns de ocasiões festivas, que ficamos tentando mostrar para pobres pessoas que fingem que se interessam; elas contêm restos mais sombrios. As brincadeiras das crianças evocam grandes temas, nem sempre alegres e fáceis de suportar. A morte, por exemplo, é um dos assuntos a que elas recorrem frequentemente. Da mesma forma, boa parte dos restos de infância que guardamos é do tipo indigesto: cacos de sofrimento, principalmente de experiências de desamparo e angústia; muitas desilusões, pois recebemos a conta das esperanças que posteriormente se descobriu serem vãs; os medos do fracasso, a sensação de sermos minúsculos, insignificantes para os próprios pais e a certeza de sermos pouco promissores para todos que nos rodeiam.

Os "brinquedos do sótão" são uma mistura de tudo isso, e somente uma idealização do passado pode nos fazer pensar que era maravilhoso. *Toy Story*, uma série de filmes que foi tão inovadora em seus recursos visuais, paradoxalmente encontrou o segredo de seu sucesso ao enfocar a melancolia que envolve nossa relação com a infância que guardamos no sótão. Novas tecnologias para velhos temas.

Notas

1 WINNICOTT, D.W.. *O brincar & a realidade.* Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda., 1975, p.63

2 Na verdade existe uma polêmica a respeito desse ineditismo: esse filme certamente foi o primeiro a fazer sucesso. Porém, o filme brasileiro *Cassiopéia* (1996), de Clóvis Vieira, reivindica, e com fortes argumentos, essa posição. *Cassiopéia* é um belo filme, apenas o que sobrou em tecnologia faltou no roteiro, a trama é ora um pouco adulta, ora infantil em demasia, e de um simbolismo difícil para os pequenos.

3 Um brinquedo clássico da Hasbro, o primeiro deles a fazer grande sucesso, lançado em 1952. É importante observar que Andy também usa brinquedos antigos ou tradicionais, como uma espécie de tributo dos autores à sua própria infância. Até mesmo a chegada do astronauta ao quarto do menino é um tema da década de 60 do século passado, quando a corrida espacial tomou de assalto o imaginário infantil.

4 RODULFO, Ricardo. *O brincar e o significante: um estudo psicanalítico sobre a constituição precoce.* Porto Alegre: Artes Médicas, 1990, p. 86.

5 Desenvolvemos melhor essa inibição da fantasia no Capítulo X, na parte *Exilados da Fantasia.*

6 Benjamim R. Baber no seu livro *Consumindo – Como o mercado corrompe crianças, infantiliza adultos e engole cidadãos* (Record, 2009), faz uma análise muito interessante de como o mercado aposta cada vez mais nos produtos e propagandas para os mais jovens. Mais do que isso, quem pesquisa sobre a infantilização do adulto atual vai encontrar farta documentação nesse livro.

7 SANTA ROZA, Eliza. *Quando brincar é dizer: a experiência psicanalítica na infância.* Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993, p. 36.

8 ANDERSEN, Hans Christian. *Contos de Andersen.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 37.

9 *Sims* é um jogo de simulação que permite criar ambientes e pessoas virtuais para habitá-los. Foi criado por Will Whright

em 2000. É um dos maiores sucessos de vendas de jogos para PC.

10 *Civilization* é um jogo de estratégia desenvolvido por Sid Meier, lançado em 1991. Seu objetivo é criar um império, de certa forma ele reproduz os passos que a nossa civilização fez para chegar aonde chegou, como a conquista da roda, do ferro, das ciências, etc. É um jogo excelente para aprender, não a história, mas os processos históricos, a lógica de como uma civilização se constrói.

11 CARPINEJAR, Fabrício. *Canalha!* Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2008, p. 251.

12 Essa frase nos foi dita em uma conversa informal.

CAPÍTULO 13

Vampiromania

Drácula_Entrevista com o vampiro_O vampiro Lestat_livros de Stephenie Meyer

O vampiro como mito literário_Inexistência do registro da morte no inconsciente_Negação lúdica da morte_Metáforas da morte_Fusão primordial_Toxicomania_Sedução da morte_Anseio pela eterna juventude_Adolescência e vampiros

No inconsciente cada um de nós está convencido de sua própria imortalidade.[1]

A tradição dos mortos-vivos

Entre os tantos monstros que convocamos para nos assombrar, o vampiro ganhou um lugar de destaque. É um mito que não parece dar mostras de cansaço, a literatura não cessa de nos apresentar novas histórias sobre esses sugadores de sangue. A cada tanto aparece um livro, uma série, um filme, reintroduzindo esse velho conhecido. Provavelmente não haja "outro mito no século XX que se aproxime do vampiro em termos de popularidade e abrangência".[2]

Engana-se quem pensa que se trata da mera sobrevivência de um tema folclórico que ganhou fôlego com o romance moderno. Ao contrário, o vampiro, tal qual o conhecemos, é uma invenção da literatura; os seres correspondentes a ele no folclore europeu, ou ainda, em qualquer outra mitologia, eram mal delimitados e não havia uma representação hegemônica compartilhada. Existiam seres aproximados ao nosso vampiro, até porque os seus poderes e características não foram inventados pela literatura, já estavam no folclore e havia seres que possuíam quase todas elas, sendo ele criado a partir desses elementos, por isso a confusão.[3]

Essas antigas criaturas das trevas, muitas delas similares aos vampiros em sua monstruosidade e mesmo podendo ser assim nomeadas, não passavam de assombrações, alimento para o medo. O vampiro, como veremos adiante, é muito mais que isso, os mortos-vivos que o precederam eram acima de tudo mortos recalcitrantes. Já o vampiro, tal como o concebemos no último século, é um vivo, um de nós, que carrega a morte consigo. Esse ser,

que hoje chamamos de vampiro, tornou-se popular a partir da caracterização feita pelo irlandês Bram Stoker em seu romance intitulado *Drácula*, publicado em 1897. Apesar de ser um monstro que costuma ter centenas de anos, já que é imortal, enquanto mito literário mal passa do primeiro século de vida.

Quanto à palavra "vampiro" – o que também vale para nosferatu, strigoi, vrykolakas, entre outros tantos – é uma denominação antiga, sendo até difícil saber desde quando é usada. Mas essas mesmas palavras anteriormente denominavam uma assombração genérica, algo que hoje consideraríamos mais próximo do que chamamos de zumbi ou, ainda, fantasma, ou seja, era um nome usual para mortos-vivos e não especificamente para os sugadores de sangue. Por outro lado, depois que o termo entrou em voga, quando se traduzem textos antigos é normal denominar de vampiros todos aqueles seres nos quais observamos características que ele hoje possui, contaminando assim crenças arcaicas com a compreensão moderna.

O que existia antes da popularização dos vampiros eram variações sobre o tema dos mortos e seus destinos. Em todas as épocas esse tema assombrou e questionou a humanidade. Desde sempre, os mortos e os vivos não se comunicam – ou pelo menos não deveriam – e nós, os vivos, desejamos ficar longe deles ou, no mínimo, estabelecer algum controle sobre suas aparições. Em qualquer tradição os mortos revoltados com sua condição não são bem vistos, considera-se que eles seguem apegados à vida, aos laços afetivos, às suas antigas posses e moradias. Isso faria deles naturalmente invejosos da nossa melhor sorte, por isso nos atacariam e desejariam nos arrastar para a morte a fim de fazer-lhes companhia. Nem os familiares queridos ficavam a salvo, ao contrário, estes estavam entre os mais vulneráveis, podendo ser as primeiras vítimas dos parentes mortos. Claro, existem também mortos normais, aqueles que tiveram uma vida exemplar e também uma boa morte; esses são neutros, descansam em paz e não assombram ninguém.

Nossos ancestrais tinham uma ideia da boa morte: aquele que viveu uma existência por inteiro, que cumpriu sua missão aqui, morreria em paz. Porém, caso algo interrompesse o curso natural da vida – morte precoce, assassinato, suicídio ou mesmo a morte por um acidente bizarro – poderia deixar essa alma demasiado presa a este mundo. É assustador, pois nem mesmo uma vida calma e piedosa seria a garantia segura de não ser uma assombração. Além disso, uma falha no ritual de partida, entre o velório e o enterro, poderiam também condenar uma pessoa a ser alma-penada. Essas almas com o curso de vida "incompleto" seriam candidatas a tornarem-se fantasmas e as suas variações, como vampiros, zumbis, entre outros.

Isso sem falar dos que já teriam esse destino traçado, os amaldiçoados ou excomungados, assim como aqueles que tiveram uma vida de crimes e perversões; era quase certo que todos se transformariam em futuros fantasmas maléficos. Esses que incomodaram em vida, seguiriam incomodando depois de mortos. Voltariam, ou melhor, não partiriam e seguiriam nesse mundo atormentando os vivos.

A própria expressão "assombração", com a qual caracterizamos os fantasmas, os mortos que permanecem entre nós, associa-os às sombras, ao lado desconhecido, imperioso e inevitável da morte. É o poder dela que nos assombra, seu reino das trevas é um eterno

estoque de matéria-prima para o fantástico, o maravilhoso.

O folclore europeu, de onde retiramos boa parte do material das nossas fantasias sobre vampiros, era recheado por histórias e crenças nos mortos-vivos. Existem inúmeros documentos que provam à exaustão uma prática comum na antiga Europa: a retirada de cadáveres considerados suspeitos dos túmulos para verificar sua possível periculosidade e neutralizá-la. Assim procediam porque os mortos eram considerados capazes de matar pessoas ou animais, vir comer o nosso alimento, ser fonte de uma peste ou, ainda, de semear pânico e trazer mau agouro com sua indesejada aparição. Se ao exame do túmulo confirmava-se a suspeita, os meios dessa "segunda morte", ou seja, a maneira de detê-los, consistiam basicamente em: cortar-lhes a cabeça, pregá-los ao solo com estacas, queimá-los e espalhar as cinzas ou, ainda, enterrá-los em um lugar apropriado. Feito isso, devolveríamos a paz ao morto, ou à comunidade, e, no melhor dos casos, ambos estariam melhores no final dessa intervenção.

O que é um vampiro?

Mas se defendemos que o vampiro seja tanto filho da literatura como do folclore, precisamos, para sair desse impasse entre criação literária e herança da tradição, definir melhor o que queremos dizer com vampiro. Afinal, não é raro autores dizerem que ele nos acompanha desde o início dos nossos dias, e que esses bebedores de sangue sempre atormentam a humanidade, sendo praticamente um dos arquétipos do mal. A questão é que definem vampiro pelo seu objeto, o sangue, e não pela suas características próprias. Se assim procedermos, vamos misturar mortos-vivos com demônios, deuses rancorosos, anjos decaídos, semideuses amaldiçoados, enfim, abrimos um leque muito grande de entidades fantásticas. O simbolismo do sangue, o líquido da vida, é muito antigo e difundido; muitíssimas criaturas querem bebê-lo. Se tomarmos esse caminho, tudo fica impreciso. Enxergar vampiros nas antigas mitologias é um empobrecimento e uma imprecisão na classificação das criaturas fantásticas.

Se vamos nos ater ao folclore, de onde ele tirou sua forma, faz mais sentido dizer que ele fora um humano que, por circunstâncias extraordinárias, tornou-se vampiro. Parece-nos que faz mais sentido definir o vampiro como um morto-vivo, portanto originalmente um homem comum, mas que por uma maldição, por uma morte estranha ou por uma falha no ritual fúnebre ficou preso entre os dois reinos, nem morto nem vivo, suspenso entre essa classificação. E em segundo lugar entra a questão do sangue: para manter sua estranha forma de existir, esse ser necessita parasitar as outras vidas, precisa desse fluido vital para seguir vivendo.

Suas características secundárias, seus outros poderes, são: força sobre-humana; irresistível poder de sedução e persuasão sobre as vítimas, que ficam como hipnotizadas na sua frente; capacidade de se metamorfosear em vários animais – geralmente morcegos. Por outro lado, seus pontos fracos são: grande sensibilidade a raios de sol, que têm o poder de desintegrá-lo; ao alho, ao crucifixo e a demais objetos sagrados do catolicismo, usados para afugentá-lo; e, por fim, a uma estaca cravada em seu coração, única coisa que pode matá-lo. Além disso, o espelho não reflete sua imagem.

Tomados individualmente, quase todos esses elementos já existiam: por exemplo, o crucifixo sempre foi, por excelência, um amuleto e escudo eficaz contra toda ameaça proveniente das trevas; todos os demônios sofrem com água benta e recuam frente à hóstia consagrada. Também a alternância entre a força noturna e a fragilidade diurna – basta chegar a aurora para o vampiro fugir – é um clássico entre as forças do bem *versus* as forças do mal. O perigo representado pelo amanhecer é o exato inverso do vivenciado pelo homem comum medieval, que se sentia à vontade durante o dia e temia a noite e seus mistérios.

Já a estaca no coração, que agora é simbólica e o mata, teve uma origem real, mas com outra finalidade, estritamente material: essa era uma das maneiras de deter um vampiro, evitar que ele saísse do túmulo. Na verdade era o modo de fixar todo tipo de assombração perambulante em sua cova; como a terra e as pedras em cima não eram suficientes, muitos eram cravados no solo com uma estaca de madeira sobre o ventre, geralmente no peito, de maneira a ficarem pregados no solo. Portanto, originalmente a estaca não o matava, apenas fisicamente o imobilizava.

O alho era simbolicamente um parente pobre da mandrágora, um amuleto mais acessível, que desde muito tempo era usado para afastar maus espíritos, bruxas e demônios. Por que não ser usado também contra vampiros? O que parece, sim, uma invenção da literatura é a questão do espelho, o fato dele não se refletir, não respeitar as leis físicas, nos dá uma ideia de que ele possui uma materialidade de ilusão, por mais paradoxal que isso seja.

Uma das tantas características desses fantasmas, das quais nos valemos para fabricar vampiros, é o aspecto da fome. Vários mortos-vivos teriam uma fome desmedida e voltavam para comer, comendo qualquer coisa, alguns, inclusive, carne humana. A fome do vampiro é somente por sangue e isso o distingue de toda uma vertente que veio a dar no seu primo espiritual, o zumbi. Os dois nasceram das mesmas crenças, mas o zumbi tem um apetite mais grosseiro, come cadáveres, de homens ou animais, ou devora seres vivos também, come qualquer coisa, uma espécie de abutre do além. Além disso, seu aspecto é desagradável: enquanto o vampiro conserva seu corpo quase inalterado e sempre sedutor, o zumbi é deformado, tem a morte estampada de uma forma nada sutil, é grotesco.

A fome saciada por sangue, esse sim é um elemento invariante entre os vários vampiros que foram posteriormente criados, nenhum larga desse vício. O sangue carrega um simbolismo arcaico, desde antes da era cristã. Na civilização grega, por exemplo, o sangue era considerado o fluido da vida e, por isso, tantos sacrifícios aos mortos eram feitos com sangue. O sangue da vítima sacrificada devolveria aos mortos uma fagulha de vida, ainda que breve. Na Bíblia temos uma ideia similar, no Levítico está bem claro que havia uma santidade no sangue e ingeri-lo era proibido: “toda pessoa que comer algum sangue, aquela pessoa será extirpada dos seus povos” (Lv 7:27). Segundo o mesmo livro, o sangue dos animais abatidos deve ser vertido e sacrificado a Deus, a ele pertence essa energia da vida. “Sangue é vida”, encontramos no Deuteronômio (Dt 12:23). Nessa lógica, o que os mortos mais precisam é de sangue, essa é a sua “fome”, uma fome permanente, insaciável, de vida. Alimentando-se dos vivos, esses mortos querem burlar a natureza da sua irremediável morte.

Outro elemento característico é a permissão que o vampiro necessita para entrar na casa alheia, só poderia ingressar se for convidado. Talvez por isso seja tão sedutor e persuasivo,

afinal ele necessitaria de um consentimento da futura vítima. O fato de que tantos vampiros tenham tido acesso ao seu objeto de desejo, o sangue dos vivos, revela que sua sedução repercute nas vítimas. Os vampiros denotam, melhor do que qualquer outro monstro literário, a fascinação pela morte entre os que ela ainda não veio buscar. Deixar o vampiro entrar é deixar entrar a própria morte em nossos aposentos, iludir-se de que viver com ela é ainda um modo de vida, como uma forma de negar a morte no recurso extremo de entregar-se a ela. O vampiro seduz propondo uma pendência eterna: alimentando-o, posteriormente deixando que ele nos transforme em um igual, vive-se um interminável morrer e matar, paradoxalmente, para não morrer.

Freud lembrava que não temos uma verdadeira compreensão da morte, pois "nosso inconsciente – as camadas mais profundas de nossas mentes, compostas de impulsos instintuais – desconhece tudo o que é negativo e toda e qualquer negação; nele as contradições coincidem. Por esse motivo, não conhece sua própria morte, pois a isso só podemos dar um conteúdo negativo".[4]

Quanto à origem do vampiro, como ele surgiu e à forma como esse tipo de criatura vai povoando a terra, também esse elemento é retirado do folclore. Existem muitas histórias de contágio, uma pessoa morre, mas volta da morte e vai contaminando toda uma família até que toda ela pereça, quando não uma pequena vila. Havia algo naquele amaldiçoado que era passível de ser transmitido, e todos compartilhavam aquela poluição original. A questão que fica em aberto nos vampiros literários que criamos é de onde saiu o primeiro vampiro, qual teria sido a maldição primordial.

De qualquer forma, não é difícil perceber que o vampiro é uma colagem de elementos folclóricos, práticas supersticiosas, restos de mitologias pagãs, misturadas com crenças de um cristianismo popular, e no todo, costuradas com os fios do romance moderno.

Quando Bram Stoker escreveu a obra que fixou o vampiro tal qual o conhecemos, na verdade havia no ar um clima propício ao tema: as novelas góticas criaram o ambiente, as paisagens lúgubres e, especialmente, repuseram em moda os temas fantasmagóricos e sobrenaturais. Dois outros livros anteriores, *The vampyre, a tale* (1819), de John William Polidori, e *Carmilla* (1872), de John Sheridan Le Fanu, alinhavaram aquilo a que Stoker deu forma final.

Polidori nos fornece poucos elementos, lorde Ruthven, seu vampiro, assemelha-se a um humano comum, talvez mais pálido, olhos cinza penetrantes e uma força sobre-humana. Exerce uma sedução forte sobre as mulheres. Quando está morrendo fica exposto à luz da lua e se desvanece, depois saberemos que se recompôs graças a ela. Ruthven arruína todos com quem convive, como se estivesse envolto em uma névoa de azar e maldade contagiosa. Mas a história é cheia de subentendidos, algo para capturar a imaginação do leitor, não fica claro como o vampiro age e quais suas características, é o leitor que preenche as lacunas. Possui um final pessimista, o vampiro segue à solta para continuar com suas maldades.

Sheridan Le Fanu é um pouco mais explícito. Em *Carmilla* temos uma descrição de seu *modus operandi* mais preciso e um enredo mais envolvente. Em um castelo chega uma mulher chamada Carmilla, com ela iniciam-se uma série de mortes que acometem jovens

mulheres na região. Descobrimos que Carmilla era o anagrama da condessa Mircalla morta há mais de século. Aberto o caixão da "falecida" encontram a pérfida hóspede, e todos ficam convencidos de que é uma vampira, afinal, está perfeita e com o caixão cheio de sangue. Quando lhe atravessam uma estaca no coração emite um grito, depois é decapitada e queimada. Carmilla sugava suas vítimas, sempre mulheres, no pescoço e deixava uma marca azulada. Quando atacada se desmaterializava, as armas não lhe faziam mal. Não fosse pega no seu "sono", dentro da tumba, estaria até agora sugando suas vítimas.

A pergunta que nos parece mais adequada de se fazer é: por que essa síntese particular de morto-vivo criada no fim do século XIX alcançou tantos fãs? O que o vampiro diz de nós para ter tanto eco? É bastante provável que ela tenha se descolado de sua representação tradicional, afinal, já não tememos tanto os mortos, embora sigamos temendo a morte. É muito possível que eles tenham se perpetuado para representar nossa atual forma de lidar com a morte e outras coisas além dela, mas quais?

O fato é que, desde a sua criação, sempre existe um vampiro fazendo sucesso, cada geração tem o seu para alimentar o mito. Seria necessária uma empresa maior do que este livro inteiro para dar conta da totalidade dos livros, filmes, séries de TV a ele consagrados, por isso, vamos ter que nos reduzir a alguns dos mais famosos e mais atuais.[5] Não há uma lenda unificada sobre seu surgimento no folclore, mas pelo menos temos certeza de onde nasceu como mito literário, por isso a obra de Bram Stoker será nosso ponto de partida.

Drácula

O nascimento do vampiro enquanto mito literário

O conde Drácula vivia em seu castelo na Transilvânia, resignando-se aos estragos causados pela sua fome na população local, restrito ao pânico reverente dos camponeses e ao respeito dos ciganos. Cansado desses horizontes, alçou-se a sonhos de ganhar o mundo e, para tanto, planejou cuidadosamente sua mudança para a Londres do século XIX. Foram necessárias algumas providências para fixar residência lá, pois a vida de um vampiro tem restrições que lhe afetam a mobilidade. Para tanto, contratou um escritório de advocacia, que se incumbiria da aquisição de propriedades na capital britânica, assim como do transporte de seus bens.

Vampiros, conforme definiu o irlandês Bram Stoker, precisam da terra do próprio túmulo para repousar. Além disso, pela sua péssima relação com a luz solar, era-lhe necessário recolher-se a seu solo profano durante o dia, por isso Drácula buscava ter endereços em vários pontos de Londres, para poder movimentar-se como segurança, tendo abrigos em vários bairros. Além desses endereços, foi em torno das pessoas que contratara para assessorá-lo, seus únicos conhecidos, que ele começou a disseminar o terror da sua presença. O primeiro afetado é o jovem Jonathan Harker, empregado de um escritório londrino que vai até o sinistro castelo do conde a fim de organizar os papéis necessários para a mudança. Harker é recebido pessoalmente pelo proprietário e vai constatando, com crescente horror, que, mais do que convidado, ele é prisioneiro daquele homem estranho,

muito forte, que só vestia negro.

O conde era totalmente pálido, sua pele possuía o toque frio dos cadáveres, era capaz de ficar totalmente imóvel ou deslocar-se de forma surpreendente, tinha pelos no centro das palmas das mãos, unhas afiadas, orelhas com pontas aguçadas, hálito nauseante e jamais se alimentava à mesa. A boca do anfitrião chamou particularmente a atenção do jovem: "tanto quanto eu podia ver sob o pesado bigode, era firme e algo cruel, com dentes particularmente brancos e aguçados; estes salientavam-se dos lábios, cuja notável vermelhidão revelava uma surpreendente vitalidade para um homem de sua idade". [6]

É das páginas do diário de Harker que surge essa primeira descrição do vampiro que viria a estabelecer o cânone dos da sua raça. Depois de Drácula, surgiram vampiros de todo tipo, mas sempre se definiram a partir de uma comparação com as características do monstro definido por Stoker. Quando lemos as páginas deste livro parece-nos banal encontrar um vampiro com essa aparência e hábitos, como se sempre tivesse sido assim, esquecendo-nos de que esse autor estava ali, naquele texto, estabelecendo uma das imagens mais pregnantes da história da literatura de horror.

Através desse diário descobrimos também que a imagem de Drácula não se reflete nos espelhos, tem poder sobre os lobos e que ele dorme em um caixão durante o dia. A noite sai pela janela arrastando-se como uma lagartixa pelos muros do castelo em busca de sangue. Em um momento traz em um saco uma criança viva, que oferecerá como alimento para três pérfidas vampiras que coabitam com ele. Chama a atenção o fato de que ele tem muita gentileza nos momentos de entrar e sair, convidar e ser convidado é um assunto delicado para ele, parece não ter total liberdade para ingressar nos ambientes. Não restam dúvidas de que se trata de uma personagem muito assustadora, asquerosa até, mas é tudo o que sabemos por centenas de páginas.

Não há nenhum *glamour* em Drácula, que Harker chega a descrever como "uma nojenta sanguessuga".[7] Se bem ele mantém uma relação hipnótica com suas vítimas, isso é como um feitiço que emana de sua condição maligna, como uma cobra imobiliza sua presa. Com o passar dos anos, sucessivas releituras, principalmente cinematográficas, foram suavizando essa imagem, emprestando-lhe certo charme de conquistador, a aura envolvente de um estrangeiro misterioso e atraente. Como uma lapidação do mito literário, em vez de mãos peludas e uma criatura rastejante, com o tempo fomos nos habituando a um nobre, rico, menos repugnante, embora ainda pálido, sedutor e de aparência jovial.

O livro de Stoker é uma coleção de cartas e, principalmente, de anotações dos diários de três pessoas, cujas páginas se alternam, montando um mosaico de revelações sobre a personagem. É através dessas vozes que o monstro vai sendo descrito e sua natureza é o grande mistério do livro. Drácula não se revela obviamente, como essas figuras de terror que se atiram sobre a vítima para assustá-la: ele é ardiloso, vai envolvendo esse grupo de pessoas que lhe querem combater, sem que elas saibam quais são suas armas nem seus planos quase até o confronto final.

Além de Jonathan Harker, as outras personagens são: sua esposa Mina, autora de muitas páginas de diário que nos mantém informados, a melhor amiga dela, Lucy, e três outros

homens, todos pretendentes desta última. Em primeiro lugar está seu escolhido, um nobre muito rico, e mais dois rechaçados, mas que se mantêm solidários com ela e seu eleito: o Dr. Seward, psiquiatra, cujos depoimentos para uma espécie de diário de trabalho vão costurando a trama e um amigo dele, um texano valente. É este pequeno grupo, composto pelo casal Harker e os três pretendentes de Lucy, que vai caçar Drácula. Porém, o pior inimigo do vampiro centenário não é nenhum deles, mas sim o líder e mentor desses jovens, um médico que é chamado à cena quando Lucy se torna a primeira vítima. Dr. Abraham Van Helsing é um eminente professor na vertente mais esotérica da medicina, estudioso de filosofia, literatura e religiões, esse homem sábio é o primeiro a compreender com que tipo de criatura estão lidando. Porém, levam-se centenas de páginas até que ele possa fazer uma revelação do que é um vampiro para o seu grupo de caçadores:

> Aquilo a que se chama vampiros existe! [...] Admito que a princípio estive cético. [...] Esse vampiro que se encontra entre nós é tão forte sozinho como 20 homens juntos. Tem uma sagacidade mais do que mortal, pois tem aumentado com os anos. Tem ainda o auxílio da necromancia que é a adivinhação através dos mortos e todos os mortos de que possa se aproximar estão às ordens dele. Ele é mais do que cruel, é o demônio empedernido e o coração dele não existe. Pode comandar os elementos, a tempestade, o nevoeiro, o trovão. Pode comandar todas as coisas menores, o rato, a coruja, o morcego, a traça, a raposa e o lobo. Pode crescer e tornar-se pequeno. E, por vezes, pode desaparecer e regressar em uma forma desconhecida." Falhar em seu combate, acrescenta o médico, "não significa apenas a vida e a morte. É que daí em diante nos tornaremos seres malvados da noite como ele.[8]

Quando essa descrição ocorre, supõe-se que eles já tinham entendido contra o que estavam combatendo: o grupo já havia enfrentado a morte de Lucy, que após ter sido sugada até o fim retornou como vampira. Eles encontraram-na fora de seu túmulo, corada, dentes afiados, agarrada à sua presa: uma criança cujo sangue estava sugando. Antes de enfiar uma estaca no coração da criatura em que, após a morte, ela havia se transformado, a vampira ainda tentou utilizar contra eles a arma de seu sorriso voluptuoso, o brilho infernal de seus olhos. Na medida em que o primeiro vampiro a ser combatido não é o abjeto Drácula, mas sim a atraente Lucy, o aspecto sedutor do vampiro é ressaltado. Ninguém melhor do que ela para confundir o inimigo, tão desejada que fora por eles.

Drácula como romance é um pouco cansativo, a arquitetura da narração é truncada, típica dos primórdios dessa modalidade literária, quando a fantasia ainda se ocultava sob um manto de uma suposta veracidade. A trama é construída a partir de diários, cartas, telegramas e notícias de jornal que vão se sucedendo. Mais do que contar assumidamente uma história fantástica, Stoker nos julga incrédulos como seus personagens, que parecem lentos para compreender a natureza de Drácula, e vai nos convencendo através das evidências que arrola. De qualquer forma, a criatura que antes aparecia em alguns romances e peças, era referida em alusões folclóricas, instalou-se em nosso imaginário com nome, endereço e uma face que reconhecemos até hoje.

A história de Drácula não foi um imediato sucesso de público, nem mesmo quando já circulava o filme *Nosferatu* (uma produção alemã de 1922). A consagração chegou após a morte do autor, quando foi feita uma versão teatral, em 1927, que chegou a ser bem popular. Nessa peça, ao contrário da visão desfavorável da personagem original, que havia sido aprofundada no primeiro filme, o vampiro já se vestia de gala. Em 1931, encarnado pelo

ator que ficaria identificado com o conde, o húngaro Bela Lugosi, o estúdio norte-americano Universal realizou o filme que consolidaria a popularidade do vampiro de Stoker e firmaria sua aparência como um homem elegante e sedutor.

A sedução da morte

Em 1992, sentindo que todas as versões posteriores haviam afastado a criatura do criador, o diretor Francis Ford Coppola decidiu filmar *Drácula, de Bram Stoker*. Nessa obra, além da tentativa de ater-se à história original, aparecem incorporadas pesquisas históricas sobre a figura real que se julga estar por trás do mito: Vlad, o empalador, um príncipe romeno do século XV, conhecido pela sua desmedida crueldade. Nesse filme chama-nos a atenção, além de que o conde Drácula está com uma aparência bastante melhorada, a forte presença da irresistível Lucy, a primeira vítima.

Neste filme, como no livro, muitas cenas são dedicadas à atração exercida por essa moça sobre o trio de homens que se engaja na caçada. No cinema, a escolha da atriz e os recursos visuais só explicitam as coisas: ela é apresentada por Coppola como uma sedutora assumida. Assim fica mais fácil entender o porquê desse deslocamento de uma figura abjeta para uma aparência atraente. É próprio da personagem de Lucy esse papel de mortífera sedução. Seu discurso declaradamente sensual como vampira, proferido com "uma graciosidade langorosa, voluptuosa" já havia sido assim registrado por Stoker: – "Vem até mim. Meus braços estão famintos de ti. Vem e podemos descansar juntos". [9]

No livro original é a mulher que se incumbe dessa parte bela e irresistível da atração do vampiro, pois Drácula é repulsivo e precisa valer-se de brumas e do sonambulismo de suas vítimas para obter essa entrega, que só é francamente erotizada quando envolve belas mulheres. Assim como ocorre entre Lucy e seus pretendentes, o próprio Jonathan Harker, quando estava prisioneiro de Drácula no castelo, já havia quase sucumbido à sedução das vampiras que lá habitavam, e ele assim o descreve: "Eu podia sentir o toque suave e arrepiante dos lábios na pele sensível da minha garganta e os vestígios cruéis de dois dentes afiados apenas tocando e demorando-se ali. Fechei os olhos em um lânguido êxtase e esperei – esperei com o coração a bater".[10]

Nas versões posteriores, vampiros de aparência muito mais mundana e menos monstruosa podem ser mais diretos no trabalho da sedução, ainda enfeitiçam, mas sua boa apresentação ajuda. As transformações da personagem uniram o que estava separado entre os sexos, mas que faz parte de uma coisa só: a sedução da morte.

Drácula é um morto-vivo e os assuntos da morte, a decomposição dos cadáveres e os lugares e objetos consagrados a esse fim, nos produzem um asco temeroso. Sabemo-nos mortais, mas teoricamente apenas, pois a realidade da morte, a simples ideia da nossa inexistência, são além do que conseguimos suportar ou registrar. É um assunto traumático e o nojo misturado com pavor nos acomete porque é ao nosso próprio corpo que imaginamos os vermes devorando. Mas nem sempre foi assim: quando crianças, brincávamos de matar e morrer, assim como se ressuscita com facilidade nas brincadeiras infantis e nos *games*. Entregar-se a esse tipo de ficção, onde um morto-vivo pode ser sedutor, é uma forma adulta

de brincar com a morte.

Muitos heróis contemporâneos se dedicam a essa negação artística que fazemos dos aspectos repulsivos e apavorantes da nossa finitude: além dos caçadores de vampiros, há vários tipos que frequentam lugares sórdidos em busca de lobisomens, zumbis, espíritos malignos e todo tipo de criatura da noite. Esses justiceiros que combatem o além geralmente são bonitos e atléticos, vencem a pontapés, socos e com armas possantes. Alguma beleza sempre participa da feiura da morte, se não estiver estampada no próprio vilão, aparecerá no seu rival, o caçador. A boa aparência dessas jovens personagens, assim como sua atitude destemida, faz parte do heroísmo, o qual não é senão uma forma de zombar do perigo, ignorar a decrepitude, portanto, a mortalidade. Nas palavras de Freud: "Os fundamentos racionais do heroísmo repousam em um juízo segundo o qual a própria vida do indivíduo não pode ser tão preciosa quanto certos bens abstratos e gerais. Em minha opinião, porém, é muito mais frequente o heroísmo instintivo e impulsivo que desconhece tais razões e zomba do perigo".[11]

Brincar com a morte é uma forma de admiti-la, mas é aproximando-se dela que podemos caçoar do pânico que nos infunde. A própria denominação da luta contra esses seres malignos como uma "caçada" já revela essa inversão, na qual deixamos de ser as vítimas do monstro, passamos à posição de algozes. Esquecemo-nos assim de que da morte somos sempre as presas, estamos à sua mercê, e aguardamos como um rebanho que pasta esperando o abate.

Afinal, brincar com a morte é o que nos resta, pois nós a tiramos do nosso horizonte. A tradição de morrer em casa, perto dos seus, valorizando os últimos momentos, dizendo as últimas palavras, foi trocada por uma morte asséptica e solitária em um hospital. A morte foi desnaturalizada, consideramos que ela é uma exceção, uma falha da medicina e dos cuidados que deveríamos ter com a saúde e não nosso destino inelutável. Já não toleramos vê-la, pouco falamos sobre ela, não é à toa que o que expulsamos pela porta volte pela janela, ou, em outras palavras, o vampiro, entre outras coisas, é o retorno da nossa atitude de repressão sobre os assuntos relacionados à morte.

A parte atraente da morte relaciona-se com sua negação lúdica, e também por que *eros* costuma ser o melhor antídoto para *thanatos*, mas isso não justifica toda sua sensualidade. Esse aspecto pode ser atribuído a outra característica: o sexo e o amor sempre são uma forma de alguém devorar, corromper, aliciar e transformar o outro. Ninguém passa impune por um relacionamento amoroso, nem que ele seja meramente sexual. Quando o engate entre duas pessoas realmente ocorre, uma marca mútua é deixada, uma herança, não necessariamente maligna como no caso dos vampiros, mas o certo é que não se sai igual a como se entrou. O envolvimento nesses casos não é letal, porém estamos acostumados a identificar a entrega amorosa com a morte. Em uma relação com o outro, algo de nós se apaga para pertencer a ele. A mistura de corpos e mentes que a relação propicia é vivida como perda de si, alienação no outro, morte de integridade pessoal. Amar é, de certa forma, abduzir o outro, matar partes dele que se perdem ou se transformam na mútua doação, portanto, metaforicamente, "vampirizar-se". Nesse sentido, pode ser associado a um feitiço,

no qual um perde sua "alma", e é transformado em uma criatura diferente, à semelhança daquele que a possuiu.

Nesse caso, a morte aparece como algo bem maior do que o ponto final da vida. Ela se presta como metáfora de todas as perdas, grandes ou pequenas, as quais são vivenciadas como mortes parciais, com as quais temos que lidar com frequência. A morte é símbolo de tudo o que acaba, encontra seu limite. Mais do que estabelecer uma caracterização, um cânone do vampiro, Stoker teve a sensibilidade de sintetizar nessa figura vários aspectos da nossa relação com a morte, suas diversas máscaras e assustadora sedução.

Vampiros contemporâneos

O vampiro filosófico

Anne Rice, uma escritora norte-americana, foi uma das responsáveis pelo relançamento do interesse nos vampiros nas últimas décadas do século XX. Ela arrebatou milhares de jovens leitores ao redor do mundo e conseguiu dar uma cara para o vampirismo de seu tempo. Sua personagem, que poderíamos considerar o Drácula do século XX, chamava-se Lestat de Lioncourt, um vampiro francês que se tornou tal na Paris pré-revolucionária. Ele apareceu para o público também de forma indireta, tal como tinha ocorrido com a criatura de Stoker. Agora não é pelo discurso de seus caçadores que nos aproximamos, mas através de Louis, outro vampiro por cuja transformação Lestat foi responsável. É Louis que nos descreve a natureza violenta e impositiva de seu "mestre".

O livro que celebrizou Rice chama-se *Entrevista com o vampiro*, lançado em 1976, que no Brasil conta com a tradução de Clarice Lispector. Após esse volume, Rice continuou com suas *Crônicas Vampirescas* por dez outros, mas foi nessa primeira história e sua versão cinematográfica, dirigida por Neil Jordan em 1994, que as personagens conquistaram o grande público. A associação do vampiro Louis com o ator Brad Pitt e de Lestat com Tom Cruise tornou-se inevitável, hoje livro e filme são inseparáveis.

Louis, o narrador de *Entrevista com o Vampiro*, é um vampiro sensível, ao contrário de Drácula, cuja natureza monstruosa aparece longínqua da nossa humanidade. Ele tem constantes conflitos éticos e vive em uma eterna e angustiada busca de respostas. É como se Louis olhasse o vampirismo de dentro por nós: se quiséssemos saber como nos sentiríamos na pele de um vampiro, seria só perguntar a ele. O livro estrutura-se como uma entrevista, parece que não importa para quem, depois ficamos sabendo que o que está sendo realizado é justamente o livro que estamos lendo. Contamos ao longo da narrativa com um entrevistador nervoso em presença da criatura ameaçadora que lhe fala com assustadora sinceridade. O repórter não tem identidade, apenas pergunta o que nós leitores gostaríamos de saber: a história da transformação de Louis, o que é realmente um vampiro e como vivem.

Os vampiros de Rice seguem a maior parte dos cânones vampirescos, mas são mais humanizados. Eles não temem símbolos sagrados, pois são nascidos em uma sociedade laica, o alho lhes é insignificante e sua imagem reflete-se no espelho. Mas essas são as únicas diferenças, como reza a tradição: temem a luz, dormem em caixões e sua alimentação é o

centro da existência.

Ser vampiro é viver em função de que se come, mas Louis nunca se entrega totalmente a essa natureza. Justamente por isso essa personagem é uma espécie de elo entre nós e as criaturas sanguinárias. Resta nele uma humanidade em um estranho registro, ainda sente e se questiona da mesma forma como um amputado tem as sensações correspondentes ao membro perdido; ao mesmo tempo há uma distância, uma frieza de seu corpo imortal que leva seus raciocínios a extremos filosóficos. Um humano que teme seu fim não teria coragem de encarar a morte de frente como ele o faz o tempo todo. Provavelmente esse é um dos segredos do sucesso desse romance: o discurso de Louis retrata como seria a morte vista de perto por alguém que passa todos os dias da vida em sua companhia. Afinal, ele é um assassino, um morto-vivo, e ao mesmo tempo sente culpa e dúvidas como um mortal.

Para Louis há muito mais nos vampiros do que sede de sangue, é a vida que eles sugam, no mesmo instante em que a esgotam: "A gente não se satisfaz simplesmente com o sangue do outro. Certamente, trata-se do fato de experimentar uma outra vida e, às vezes, de experimentar a perda dessa vida através do sangue, lentamente. É a contínua repetição das sensações que tive ao perder minha própria vida, ao sugar o sangue do pulso de Lestat [quando se transformou em vampiro] e ao ouvir seu coração rufando junto ao meu".[12]

Um vampiro é mais interessante do que um assassino, para o qual a morte é sempre a do outro, nunca a própria, melhor do que um zumbi, aquele que dissemina a morte e simboliza a decadência da carne, ele é a vida no limite de sua existência. Quando suga, um vampiro está sempre decidindo até onde o fará, está sempre administrando no fluxo de sangue entre os corpos a finitude da vida. É assim que também se processa a transformação de um mortal em vampiro.

Sobre a intrigante questão de como alguém se torna um vampiro, Stoker foi econômico na descrição, restringindo-se a mencionar que para tanto é necessário que o candidato tenha seu sangue sugado e depois beba do sangue do vampiro que o quer transformar. Em Rice fica claro que o iniciado deve ter seu sangue drenado até a beira da morte, e que então lhe será dado beber do sangue do "mestre" até sentir que o coração de ambos bate em uníssono, as vidas deles unidas na hora da morte.

O momento de receber o sangue do vampiro é descrito por Louis como uma mamada primordial, se um bebê pudesse descrevê-la não seria muito diferente, vejamos: "Bebi, sugando o sangue vindo dos furos, experimentando pela primeira vez, desde a infância, o prazer especial de sugar um alimento, o corpo inteiro preocupado com a fonte vital".[13] Alimentar-se de sangue é também ser amamentado pelo fluido essencial de outro ser humano, é algo maior do que leite, pois é a própria vida que aquele que permite ser sugado estará colocando em jogo.

O cerimonialismo dos vampiros, que só podem entrar se convidados, se reproduz nos diálogos que precedem a transformação, na qual o iniciado é incitado a concordar com o que vai acontecer com ele, a dizer que quer passar por ela. Aqui fica claro porque, na entrega amorosa, dizer que se ama é tão importante quanto fazê-lo. Trata-se de declaradamente dar lugar ao outro em nós e vice-versa: convidar o vampiro para entrar, sem o que ele não

poderá transpor a soleira da porta, é expressar o desejo de recebê-lo. No amor e no sexo dois seres se fusionam, mas ao declarar-se em palavras, enunciando o amor e o desejo que possuem um pelo outro, eles se tornam realmente complementares, pois um estará dando exatamente o que o outro quer. Relações amorosas aspiram à totalidade. Lestat, enquanto bebia o sangue de Magnus, seu vampiro mestre, sentia enorme amor por ele: "eu te amo, eu queria dizer, Magnus, meu mestre sobrenatural, criatura medonha que você é, eu te amo, eu te amo, isso foi o que sempre desejei tanto, desejei e jamais pude ter, isso, e você me deu!".[14]

Para Rice, o ato da transformação em vampiro une a entrega amorosa à relação primordial da mãe com o bebê, onde se ama doando a vida, em uma complementaridade de corpos cujos fluidos se misturam. Houve de fato uma época em que se partilhava a corrente sanguínea, a da gestação, na qual o mesmo sangue flui entre a mãe e o bebê através do cordão umbilical.

A conexão entre a maternidade e o amor que aparece no vampirismo de Rice é tal que a primeira pessoa que Lestat transforma é sua própria mãe, salvando-a da doença que a mataria. Em uma cena no mínimo forte, mãe e filho sugam-se mutuamente, iniciando uma época de grande camaradagem. Nas palavras de Lestat: "Aconcheguei meu rosto em seus cabelos e tudo o que pude pensar de novo foi que estávamos juntos e nada jamais iria separar-nos agora. [...] A morte era meu comandante e eu lhe dera mil vítimas, mas eu a havia arrancado de suas mãos".[15]

Nada poderia ser mais desejável para uma criança do que ter sua mãe para sempre consigo e a certeza de que ela não lhe pode ser retirada nunca. Arrancar a própria mãe dos braços da morte, garantir a eternidade para ambos é a síntese do que um grande amor desejaria para si, a total dependência, o eterno vínculo. Racionalmente sabemos que relações devem ser arejadas, que a dependência demasiada enlouquece os amantes, mas no âmago sempre sobrevive o pequeno desamparado que fomos um dia, sofrendo com cada ausência da mãe, temerosos de que seu retorno pudesse nunca acontecer. Lestat e sua mãe se sobrepuseram a esses medos primordiais, tinham um ao outro para sempre. Lestat é também o filho que paga a sua mãe pela vida que lhe deu, ele devolve o dom com juros.

Após a iniciação o novo vampiro vê seu corpo morrer, livra-se dos fluidos humanos desnecessários, ao mesmo tempo em que sua percepção torna-se aguçada ao extremo. Para tornar-se vampiro é preciso morrer, mas, paradoxalmente, é um novo nascimento, enxerga-se tudo como se fosse a primeira vez, com surpreendente beleza, os sons do mundo são uma sinfonia. As percepções se embaralham e é necessário aprender novamente a categorizá-las.

Conforme Lestat, "tudo o que eu contemplava me absorvia. As pedras com cortes irregulares pareciam emitir sua própria luz e até mesmo os ratos que passavam em disparada na escuridão possuíam uma estranha beleza". Para Louis, "vi como um vampiro vê. [...] Era como se aquela fosse a primeira vez em que percebia cores e formas. [...] Confundia-me, com um som se unindo ao outro como as reverberações dos sinos, até que aprendi a separá-los".[17]

Podemos pensar ainda mais uma interpretação sobre o mote de que os vampiros só poderão entrar se forem convidados. Muitas vezes existem episódios em que uma criança

fica traumatizada por ter passado por algum tipo de abuso. Isso ocorre quando um desejo indevido de um adulto choca por envolver alguém demasiado jovem e inexperiente, uma situação em que ocorre uma assimetria de poder e saber, geralmente sobre o sexo. Ora, esse trauma só é realmente resolvido, no sentido de poder lidar melhor com ele, quando é possível dar-se conta de que se estava mais dentro dessa cena do que se supunha, que houve certo consentimento (em geral inconsciente), ou seja, o outro "foi deixado entrar". Em qualquer situação, descobrir que não fomos tão passivos, e de alguma forma, escolhemos passar por aquilo (sem saber o que era realmente que aconteceria), ajuda a dissolver o efeito traumático da alienação. Claro, não é em todas as situações que depois ficaram marcadas como traumáticas que havia esse jogo. Mas essa metáfora de permitir que um vampiro, que deseja sorver nosso sangue, ultrapasse o umbral da porta ou da janela, convidando-o para que passe, é uma forma de reafirmar o quanto, certas vezes, a questão diante de "vampiros" está em nossas mãos. Os sanguessugas sabem que mais importante do que o desejo que eles têm por sangue é o anseio que suas vítimas têm por serem sugados, por isso, na relação com elas, aguardam o convite que oficializa esse desejo. Sem isso, nada feito.

Nas histórias de Rice, os vampiros não vivem apenas em busca de alimento ou gozos mundanos, eles circundam em torno do tema da origem. O tema de fazerem-se uns aos outros os ocupa muito, as transformações são os grandes momentos, assim como a busca de outros pares, junto dos quais pudessem encontrar respostas sobre os antepassados. Em suas interrogações constantes, retorna sempre a questão sobre de onde vieram e é fundamental o relato de como foi a experiência da transmissão do "dom negro". Na entrevista, Louis nos conta tudo, justamente por ser uma figura intermediária entre os vampiros e os mortais. Em nenhum momento essa personagem se sente em casa, não estava acomodado com quem era antes da transformação, quando levava uma vida autodestrutiva e amargava uma culpa insuportável pelo suicídio de um irmão, nem depois, já que se sente tão diferente de Lestat e do grupo de vampiros que conheceu em Paris.

Parece paradoxal que tantas interrogações sobre a morte provenham de um imortal, pois ninguém melhor do que ele para não se preocupar com ela. Eles têm a vida eterna, mas é dela que se ocupam o tempo todo. Louis, o vampiro filosófico, procura algum significado para sua maldição, uma filiação maior, nem que seja demoníaca. Depois de muito buscar, finalmente encontra outros vampiros e entre eles um em particular, Armand, uma espécie de liderança que possui uma sabedoria que Lestat nunca demonstrou. Porém, suas perguntas o levaram a um beco sem saída. Ser vampiro é simplesmente pertencer a uma espécie, não possui um significado particular, uma mensagem: "acontecia o que sempre temera, e não tinha mais nenhuma esperança. Tudo continuaria como antes, interminavelmente. Minha busca estava encerrada. [...] sabendo-me amaldiçoado, posso agora aceitar a mais fantástica das verdades: que não há nenhum significado nisso tudo!".[18]

Nada mais humano do que pensar que nossa passagem pela vida deve ter algum sentido, uma missão, vir de algum lugar, dirigir-se a um determinado ponto. É a finitude que empresta esse sentido, é ela que estabelece um prazo dentro do qual temos que justificar uma existência, aproveitá–la enquanto dure. As questões de Louis são de um vampiro que mais do que estar vivo para sempre, parece estar eternamente morrendo. Não é difícil perceber as

razões do sucesso de Rice, ela incumbiu os vampiros de questões maiores, que sua natureza pareceu propícia para responder, sobre a origem e o sentido da vida.

Em Rice, os relacionamentos entre vampiros são enlaçados por uma sensualidade que permeia todas as relações para além do sexo, o qual está para eles interditado. Justamente por isso, o erotismo dessas histórias retorna associado àqueles vínculos dos quais o sexo está excluído: a amizade, as relações entre pais e filhos. Sua obra, fonte de inspiração de uma estética gótica para mais de uma geração, também abre espaço para a androginia. Como seus heróis, os jovens leitores procuram parecer-se com ambos os sexos simultaneamente, pois seus vampiros homens têm aparência delicada e maneiras sensíveis. Também para eles amar-se está acima da identidade sexual. É o amor além do sexo, que muito interessa a uma geração para a qual as identidades sexuais estão mais diluídas, e que não quer se ver pressionada a fazer escolhas definitivas, como ocorria com seus pais e avós. A ambiguidade sexual desses vampiros acabou tomada de assalto por milhares de jovens, para os quais há muito mais questões sobre a sexualidade do que a relação sexual pode responder.

O vampiro como sujeito contemporâneo

Com exceção de Drácula, que era um velho quando a história de Stoker inicia, é tradição dos vampiros serem jovens e belos. Mas até os cabelos esbranquiçados do conde haviam escurecido e ele parecia ter remoçado quando chegou a Londres. Uma das interpretações mais óbvias para a popularidade dos vampiros é a manutenção do corpo como eternamente jovem. Ora, se nosso ideal contemporâneo é um corpo jovem, trabalhado com exercícios, lapidado com dietas, vitaminado com substâncias naturais ou químicas, sem falhas, por que não permanecer no ápice para sempre, não é isso que fazemos adiando o envelhecimento a qualquer custo? Temos aqui a fantasia de manutenção de um corpo que nunca se corrompe, que os anos não alteram. A conversão em vampiro congela a juventude, ganha-se não só a imortalidade, como essa permanência na melhor fase, afinal, quem iria querer ser eternamente velho?

A religião mudou; mesmo que sigamos religiosos, ela foi obrigada a ceder parte de seu espaço para a ciência. A religiosidade clássica está em declínio, especialmente em sua visão de mundo, um sistema que tudo explicava. Vivemos em um mundo mais laico e é provável que isso não seja sem consequências sobre como encaramos as velhas promessas da religião. Uma das suas crenças fundamentais é a vida após a morte, quase todas as religiões consideram que estamos de passagem por esse mundo, em uma espécie de provação, e depois vamos para outro.

O vampiro se contrapõe a essa crença sob a forma de uma imortalidade mundana. Como vampiros, viveríamos eternamente neste mesmo planeta, além disso, pertencendo a uma elite, pois os vampiros sempre são ricos e poderosos. Isso talvez não seja tão mau negócio, até porque, quem nos garante que haja outro mundo? A vampiromania revela uma fragilidade da crença nessa grande promessa da religião. Isso explicaria a força e a popularidade de seus personagens, seriam como anjos do mal, uma aristocracia do mundo inferior, mas com as vantagens da do mundo superior.

Decididamente ser um vampiro é fazer parte de uma aristocracia, ao tornar-se vampiro

entra-se em um clube muito exclusivo. Ganha-se uma distância do homem comum, que não é nada mais do que o pasto, o rebanho do qual agora ele se alimenta. Mesmo que exista um preço, pois ele estaria restrito à vida noturna, ela é considerada muito melhor que a diurna. O dia foi feito para o trabalho, a noite para o descanso e lazer, portanto, isso quer dizer que a vida de vampiro é mais divertida, aberta ao gozo e aos prazeres. Vale a pena abrir mão do sol se soubermos que não precisamos mais acordar cedo para trabalhar. O vampiro não tem um ofício, não gera riquezas, isso é coisa para os humanos e sua dura labuta diurna. Na dicotomia entre trabalho e desprazer *versus* ócio e prazer, o vampiro fica com a segunda opção.

Entre as mais variadas formas, o vampiro é sempre rico, ou não dá a mínima importância para essa questão, mas nunca lhe faltam meios materiais. Geralmente, além da vida de suas vítimas, ele pode se apossar também de seus bens, o que lhe dá uma boa fortuna. Isso não pode ser considerado trabalho, afinal ele só pega, colhe, o que já está no seu caminho.

Varias interpretações colocam o vampiro como o burguês explorador, ou, antes disso, como o senhor feudal, já que eles roubam de fato a vida e o "sangue" dos outros e disso tiram sua força. A interpretação é correta, mas é parcial, o vampiro é muito mais do que isso. O vampiro é o aristocrata entre os aristocratas, pois ele tem o que o dinheiro não pode comprar: a juventude eterna e a imortalidade.

Joseph Campbell tem uma boa teoria sobre essa questão da hierarquia e do vampiro: para esse antropólogo uma das nossas contradições, da qual não conseguimos uma síntese, é que as criaturas vivas sempre se alimentam de outro ser vivo. O mundo biológico é um eterno entredevorar-se. Nas suas palavras: "Pois bem, um dos grandes problemas da mitologia é conciliar a mente com essa pré-condição brutal de toda a vida, que sobrevive matando e comendo vidas. Você não consegue se ludibriar comendo apenas vegetais, tampouco, pois eles também são seres vivos. A essência da vida, pois, é esse comer-se a si mesma! A vida vive de vidas".[19] Nesse sentido, seríamos todos vampiros, afinal, todos nós sacrificamos outras vidas pela nossa. A vantagem em ser vampiro é ser aquele que está no alto da cadeia alimentar, aquele que só come e não é comido.

Sangue e drogas

Os dilemas do sexo não afligem os vampiros, sendo homens ou mulheres eles não vão em busca de uma satisfação com o corpo do outro. Este corpo encontrado ao acaso só serve como doador de sangue, pouco importa a idade ou o sexo, ele é uma comida apenas, um objeto descartável facilmente substituível. Se existe uma satisfação ela é oral. A modalidade de "sexo" que ele possui, se é que podemos falar assim, seria regressiva, oral. Afinal, é sugando que um corpo se alimenta de outro e o "possui", em outras palavras, que um corpo "come" o outro.

Como o vampiro está fora do sistema produtivo e fora das preocupações com o sexo, sua única preocupação é se alimentar, ele vive para sua boca. Nesse sentido, o vampiro tem uma vida simplificada, afinal, ele só tem o alimento como objeto de interesse. Existe um paralelo entre ele e um quadro clínico que também simplifica a vida: os toxicômanos, estes

também sempre sabem o que lhes falta, em qualquer momento, para todas as ocasiões, a droga lhes supre e de nada mais fazem questão. Os dois compartilham uma economia filosófica interessante, não precisam se esforçar muito para dar uma razão para sua vida, basta providenciar o que falta, e eles sempre sabem o que é.

Por viver em função do consumo de um objeto, o toxicômano é considerado um subproduto indireto da economia capitalista, mas ele foge a toda significação, inclusive essa. Ele de fato é um obcecado pelo seu objeto de consumo, a droga, como o vampiro o seria por sangue. O toxicômano ignora toda a circulação de mercadorias, da qual nossa economia de futilidades e supérfluos depende para continuar existindo. Ele só tem olhos para sua razão de viver, que são os momentos em que está sob efeito da substância que o satisfaz.

Nossa forma de vida baseia-se em uma crença em que os objetos são imprescindíveis, assim como é fundamental possuí-los em grande número. Mais do que mostrar posses, importa-nos provar nossa capacidade de adquiri-las. Nesse sentido nos assemelharíamos aos drogados, sempre em busca de mais. Mas é nessa semelhança que encontramos a diferença mais radical: o consumidor é um inquieto, um eterno insatisfeito que nunca sabe o que quer. Por isso tem que ter a seu serviço agências de publicidade, meios de comunicação e inúmeras formas de seduzi-lo para que eleja, nem que seja por um tempo exíguo, um determinado bem de consumo. O toxicômano, ao contrário, é um sujeito estável, como nenhum outro. Ele está sempre à beira da insatisfação, sempre quer mais porque o gozo da droga se esgota, mas ele nunca duvida, nem jamais almeja outra coisa do que mais droga. A dificuldade em tratar toxicômanos está justamente nessa "estabilidade", o que temos a oferecer para ele? Retornar à deriva da busca do objeto de satisfação?

A economia capitalista nutre-se da nossa insatisfação, do desejo que temos de sempre mais, sempre diferente. Nosso querer é mutante e, principalmente, inventivo, como um anzol que se joga na água cada vez mais distante, em busca de peixes novos, nunca antes pescados. Já no gozo do drogado, basta pescar no mesmo charco, pois não há dúvida do que gerará satisfação. Nesse sentido, a subjetividade dos homens vivendo em regimes capitalistas encontrou nos toxicômanos sua contradição e seu pior pesadelo, ele concentra toda sua satisfação em um único objeto que nem ao menos paga impostos.

Onde essa questão da toxicomania fica mais transparente é em *Blade*, um vampiro do cinema que caça outros vampiros, uma espécie de justiceiro que tenta livrar o mundo desses parasitas.[20] Aliás, Blade é um ser inclassificável, pois estava no ventre da mãe quando foi contaminado e por isso nasceu híbrido. É forte como um vampiro, mas sem as fraquezas desse, ele é "aquele que caminha de dia", pois não sofre com o sol. Sua juventude foi de vampiro, pois tem a "sede" deles, a necessidade de sangue. Adotado por um mortal especialista em caçar vampiros, ele é transformado no mais temível adversário de sua própria espécie. Porém, para distanciar-se dos vampiros ele precisa de uma droga que aplaca sua sede de sangue, e ele vive graças a ela, sua força reside em conseguir novas doses que estão sempre no limite da eficácia. Para sair do vampirismo ele se tornou um dependente químico. Como vemos, nessa personagem do filme a convergência simbólica entre toxicomania e vampirismo fica bem explícita.

Que um grande matador de vampiros seja um vampiro, como Blade, não nos deve espantar; no folclore eslavo e cigano, na região dos Bálcãs, temos algo similar. Dizia-se que às vezes os vampiros tinham relações sexuais e se dessas nascesse uma criança ela teria poderes especiais em relação aos vampiros, particularmente a capacidade de ver o vampiro mesmo que ele estivesse invisível. Ora, esse filho de vampiro com um mortal era naturalmente apto para ser caçador de vampiros e muitos seguiam essa profissão. Eram conhecidos pelo nome de "dhampir".

O vampiro, como um drogado qualquer, buscará obsessivamente renovadas vítimas para obter sua substância, além disso, ambos têm a sua vida erótica esvaziada, mas aqui terminam as comparações. Drácula e todos os que o sucederam têm ambições maiores. Eles sempre querem algum tipo de prestígio, ou mesmo reverberar em uma sociedade ou época distinta. Vampiros são ambiciosos, por isso, apesar de não trabalharem, de serem sanguessugas sociais, eles ainda mantêm em si uma parte importante do espírito protestante que fundou o capitalismo. Mesmo sendo aristocratas, ricos e poderosos, os vampiros sempre são movidos por uma pretensão maior, nesse sentido, eles "trabalham" por seus objetivos. O conde Drácula, por exemplo, não mediu esforços para efetivar a complicada operação logística de sua mudança para Londres. Na época desse vampiro, a cidade escolhida por ele era o centro do mundo, capital do império britânico. Se fosse hoje, sua meta seria Nova York. Não é que lhe faltasse sangue na Transilvânia, ele parecia muito cômodo em seu castelo, com um grande rebanho de humanos submissos e apavorados à sua mercê. Mas ele quis ganhar o mundo, fazer outros como ele entre pessoas que lhe interessassem. Vampiros também têm sede de influência.

Vampiros em séries

A regra das histórias é a valorização do vampiro como positivamente acima do humano, e existem poucas exceções. A mais conhecida estava em um seriado de televisão, destinado ao público adolescente, *Buffy: a caçadora de vampiros*, transmitido entre 1997 e 2003 (pela WB Television Network). Esse seriado rompe com essa tendência geral: aqui os vampiros são tolos, não são necessariamente ricos, apanham bastante e são mortos como moscas. Existe inclusive um jovem vampiro chamado Angel que quer voltar a ser humano. Buffy é a vingança humana, mas não só contra os vampiros, e sim contra a tendência geral dos seres das trevas e assassinos sobrenaturais de matarem adolescentes.[21] Os impasses dessa fase da vida, especialmente o surgimento da vida sexual, parece mobilizar forças malignas que são convocadas a dizimar adolescentes, geralmente eles são o gado para o vício desses psicopatas do além. Buffy e sua equipe são muito jovens e são eles que detêm esses monstros, apenas um adulto os ajuda. Os mesmos que eram caçados e mortos agora caçam e matam. Buffy, a adolescente caça-vampiros, era uma ex-líder de torcida, uma loirinha, pequena, sem nada de especial, nem mesmo intelectualmente ela é muito brilhante. Deve ser muito humilhante para um povo de tanta tradição ser derrotado por essa garota.

Já Angel, o vampiro que obteve de volta sua alma, segue essa tendência de desvalorização da condição de vampiro. Ele era um vampiro comum, mas quando matou um cigano foi castigado por eles com uma espécie de maldição ao reverso, ou seja, foi-lhe

devolvida sua alma. Com isso ele passou a ter consciência da culpa de seus crimes e deseja voltar-se para o lado do bem. Posteriormente, esse personagem que cruzou o caminho de Buffy ganhou tanta importância que passou a protagonizar uma série própria, de nome *Angel*, com cinco temporadas, de 1999 a 2004 (pela WB Television Network). A nova série mudou de cenário e foco, aproximando-se do policial *noir*, enquanto a série mãe era sátira de horror. Essa série permite também aprofundar aspectos psicológicos de Angel, que é um personagem complexo e o seu caminho em direção ao bem não é muito direto, nesse sentido, ele lembra Louis, o vampiro atormentado de Anne Rice.

Em *True Blood*, seriado estreado em 2008 (HBO), os vampiros saem do armário. Graças a uma invenção japonesa, um sangue sintético, eles já não ameaçam os humanos. Como deixam de ser um perigo, podem vir a público pedir igualdade social e jurídica, não querem mais ser discriminados, querem levar sua vida ao lado de todos. Em tempos de tanta correção política já estava chegando a vez dos vampiros. O momento político de tolerância em que tentamos nos estabelecer chegou ao mundo das trevas. Esses vampiros pouco acrescentam à fama dos seus ancestrais, possuem as características tradicionais, mas se diferenciam na ênfase da questão sexual. Aqui eles são invejados por seu desempenho sexual e sua capacidade de sedução superior à humana. Outra novidade é uma curiosa inversão: o sangue deles é muito desejável para os humanos, funciona como um poderoso afrodisíaco, razão pela qual eles podem ser caçados para alimentar o comércio clandestino desse "energético" sexual. Aqui os vampiros também são vampirizados por humanos representantes do que nossa sociedade tem de mais vazio e fútil: drogados, obcecados por desempenho sexual.

Nessa série uma fantasia comum reaparece: eles sempre estiveram entre nós, mas viviam nos subterrâneos, tentando não despertar suspeitas, fazendo todos acreditarem que eles não passavam de uma lenda. O sangue sintético é a chave para poder aparecer e ter outras ambições de reconhecimento, afinal, era uma espécie de gueto em que viviam.

Na maior parte dos filmes, livros e séries, a sociedade dos vampiros, quando retratada, vive na clandestinidade e se parece demasiado com a máfia. Como não podem buscar prestígio fora, as rivalidades entre eles são bem encarniçadas, sempre existem muitas "famílias" ou "linhagens" em constante disputa por poder, como os mafiosos o fazem por territórios. Porém, as relações de poder entre eles são arcaicas, praticamente feudais: a idade, o herdeiro escolhido e o puro sangue aristocrático, mas também contam muito a sabedoria e a experiência.

A melhor cosmogonia feita para os vampiros é certamente a de um jogo de RPG, *Vampiro: a Máscara*.[22] Nossa nostalgia mítica ganha no RPG um canal aberto para criadores de mitologias artificiais, era natural que viesse daqui a melhor versão. Cada história de vampiro traz uma pequena história de sua origem, mas sempre fica uma questão em aberto: de onde surgiu o vampiro original? Poucos se atreveram a criar uma grande história que abarcasse e inserisse o vampiro no mundo com consistência. Alguns resvalaram no vale-tudo *kitsch*, como Anne Rice, que depois de criar em Louis um dos mais belos e ricos vampiros, não esteve à altura da cosmogonia que construiu para seus personagens.

Em *A Máscara* os vampiros são descendentes de Caim, filho de Adão, o primeiro homicida, que matou seu irmão Abel. Conforme essa história, Deus teria punido Caim com uma maldição: andar pelo mundo sem paradeiro, alimentando-se de sangue, tornando-se, dessa forma, o primeiro vampiro. Nessa errância ele encontrou Lilith, a primeira esposa de Adão, que por não querer se submeter ao homem, como era o desejo de Deus, foi substituída por Eva. Lilith é costumeiramente apresentada como um demônio, uma bruxa associada à morte de crianças e ao hábito de chupar sangue. Teria sido Lilith que ajudara Caim a construir uma complexa sociedade vampírica. Mas esse é só o primeiro capítulo de uma longa e complicada história, na qual os vampiros seguem nas sombras em paralelo à sociedade humana. A criação e a manutenção do Império Romano, a decisão de tornar o cristianismo a religião oficial desse Império, depois a Inquisição, e várias outras rodadas da história, tudo isso teria tido a mão da sociedade secreta dos vampiros.

Sendo descendentes espirituais de Caim e Lilith, sua natureza só poderia ser rebelde, violenta, e as discussões e lutas pelo poder uma constante. Por isso, vampiros se separaram em linhagens e seitas e combatem-se sem piedade. Unem-se para poucas coisas, sua maior missão é nos fazer crer que eles não existem, que são só uma lenda e não interferem na história humana. Enquanto tantos autores buscam suas fontes mitológicas em culturas exóticas, esse jogo de dramatização recorre à nossa tradição judaico-cristã, que está aí à disposição para quem souber usar. Portanto, esses vampiros nos acompanham em paralelo, não só na história, mas na origem, eles são um ramo bem arcaico da criação, mas temos raízes comuns como filhos de Adão.

Morrer de amor

Cada fenômeno editorial fala de seu tempo. Se um livro vende dezenas de milhões de exemplares, provoca furor entre adolescentes e outros mais crescidos, convém investigar-lhe os segredos, certamente revelam algo nosso. A série de romances da americana Stephenie Meyer, iniciada com *Crepúsculo*, estendida ao longo dos quatro gordos volumes publicados entre 2005 e 2008, reencontra um ávido público leitor da mesma faixa etária que aclamou *Harry Potter* uma década atrás. Enquanto Rowling resgatou o valor da magia, o sucesso desta série se apoia em fortes doses de romantismo, aqui o sobrenatural está a serviço da paixão.

O primeiro deles, denominado *Crepúsculo*, trata da história de Bella, uma garota comum de 17 anos, que chega a Forks, uma minúscula cidade do interior dos EUA para morar com seu pai. A personagem suscita fácil empatia com suas milhares de leitoras: é sonhadora, desajeitada, sempre sentindo-se deslocada, pálida e tímida. Bella não é uma popular líder de torcida, se dá mal nos esportes, não sabe dançar, não tem nada de especial, por isso qualquer menina sofrendo os contratempos da adolescência encontrará nela uma alma gêmea.

A família de Bella também é de fácil identificação: seus pais são separados desde que era bebê, sua mãe é afável e amorosa, mas extremamente atrapalhada e inspira cuidados por parte da filha. Já o pai é muito tímido, um casmurro chefe de polícia nessa cidadezinha chuvosa do interior, com quem a experiência de algumas semanas de férias compartilhadas ao longo da vida não propiciou maiores intimidades. É com ele que a garota está indo morar,

já que o novo casamento da mãe com um jogador de beisebol da segunda divisão lhe impõe constantes viagens e a filha quer liberá-la para acompanhar o marido. A separação dos pais é hoje uma realidade ou uma possibilidade para todas as crianças e jovens, assim como também é conviver com a fragilidade deles, que não mais se identificam com os papéis de patriarca e mãe zelosa.

Mudar-se para Forks é um sacrifício que a garota faz em prol da felicidade da mãe, aliás, sacrificar-se por amor é uma das especialidades dela, essa é sua nobreza como heroína romântica. Vale notar as primeiras palavras do romance que são:

> Nunca pensei em como morreria – embora nos últimos meses tivesse motivos suficientes para isso – mas, mesmo que tivesse pensado, não teria imaginado que seria assim. Olhei fixamente, sem respirar, através do grande salão, dentro dos olhos escuros do caçador, e ele retribuiu satisfeito meu olhar. Sem dúvida era uma boa forma de morrer, no lugar de outra pessoa que eu amava. Nobre, até. Isso devia contar para alguma coisa. Eu sabia que se nunca tivesse ido a Forks, agora não estaria diante da morte.[23]

Novata na cidade, ela tem seu coração dispu tado por vários meninos e finalmente decide entregá-lo a Edward Cullen, um vampiro de 17 eternos anos. Apesar de sua natureza sinistra, ele é candidato natural ao cargo de príncipe: é lindo, rico, culto e dotado de superpoderes que o habilitam a salvá-la constantemente de perigos nos quais ela não cessa de se meter. Além disso, ele considera que seu sangue é o cheiro mais irresistível que ele sentiu no último século, mas se detém, em um desejo contido. Afinal, ele pertence a uma família que não bebe sangue humano, alimenta-se exclusivamente de animais.

Mas existem também os vampiros tradicionais e eles também consideram o cheiro de Bella particularmente apetitoso. Ao longo dos quatro volumes, são centenas de páginas de paixão e exaltação das qualidades de Edward, que é tão poderoso como namorado dedicado. Misture isso com desentendimentos, separações temporárias, desencontros, lutas entre vampiros bons e maus e acrescente lobisomens. No centro dessas contendas está sempre a irresistível Bella, como se Troia não fosse mais do que uma disputa por Helena.

Se bem o segredo do sucesso de Meyer reside no discurso amoroso de sua obra, é inegável que a condição vampírica de Edward merece nossa atenção, pois também é pela identidade sobrenatural dele e de sua família que ela se sente envolvida. Os vampiros aqui possuem ainda menos limitações do que os de Rice: eles não dormem em caixões, aliás, não dormem nunca; não temem a luz, que não lhes produz nenhum mal, apenas mantêm-se afastados do sol porque sua pele brilha como se estivesse cravejada de diamantes, o que os denunciaria; não são alheios ao sexo, possuem a sensualidade dos de sua espécie, mas organizam-se em casais sexualmente muito ativos. Apesar disso, Edward se abstém de tocar Bella, quando muito se beijam relutantemente, e somente mantém relações sexuais com ela no quarto volume, depois do casamento.

Edward possui uma força difícil de controlar, o que, aliado à atração que o sangue dela lhe desperta, faz com que ele tema descontrolar-se no momento do sexo e feri-la ou matá-la, por isso a evita. Depois das bodas, em uma paradisíaca ilha onde passaram a lua de mel, ele finalmente se considera suficientemente forte para perder com ela a virgindade de um século. Nada estranho para a autora, ligada à igreja mórmon, militante do sexo permitido apenas

após o casamento.

A iniciação de ambos é descrita de forma entusiasmada, mas com estilo pueril, como convém a seu jovem público e à fé de Meyer, ficando para a moça a sequela de alguns hematomas e uma assustadora gestação. A gravidez bizarra quase leva a jovem à morte e a ocasião do parto é a da sua transformação em vampira, quando Edward a salva injetando-lhe seu sangue.

Porém, tanto amor não seria suficiente para movimentar a trama de quatro gordos volumes: só para se ater ao universo dos vampiros, há a luta contra um bando de vampiros selvagens que ameaçam a vida de Bella; conflitos com autoridades vampíricas (uma espécie de conselho que regula a tradição) que vivem na Itália e encaram com preocupação a opção "vegetariana" (é assim que eles se chamam, por consumir apenas sangue animal) dos Cullen e o envolvimento de um dos seus com uma humana. A tensão entre os vampiros é importante, mas a maior fonte de acontecimentos é, mais uma vez, uma questão amorosa.

Em meio aos desencontros entre Bella e Edward, quando os conflitos sobre a viabilidade da relação os afasta, entra um terceiro elemento para dividir o coração da moça. Trata-se de um antigo amigo de infância, só que ele também não é um rapaz qualquer: Jacob é membro de uma tribo de índios cuja reserva ficava em Forks, é filho do chefe dos Quileutes, um povo que tem o poder de transformar-se em lobos gigantes e poderosos. O detalhe é que essa mutação só ocorre entre eles quando há vampiros por perto, é acionada pela presença deles, seus inimigos naturais.

No segundo volume, Edward abandona a amada, pois pensa que só lhe trará riscos e sua maldição, mas ambos sofrem desesperadamente essa separação. Durante esse sofrimento pelo rompimento, Jacob e Bella desenvolvem uma grande amizade, que para o rapaz transforma-se em uma paixão. Ela sente-se atraída por ele, que ao contrário do gélido vampiro emana forte calor de sua pele de homem-fera, mas ainda lamenta a perda do amado. O conflito entre esses dois candidatos sobrenaturais ao coração da jovem ocupa boa parte da saga e o coração das fãs, que se dividem entre as entusiastas pelo vampiro e as partidárias do lobo.

Misturar vampiros com lobisomens não é uma invenção recente, é até uma necessidade literária, pois se os humanos são tão mais fracos que os vampiros, estes necessitam de um inimigo ou um rival que tenha a sua força, a sua magia. O lobisomem tem uma antiguíssima reputação, a licantropia é extraordinariamente difundida, inúmeros povos os temem. Inclusive no folclore eles já se encontraram: em algumas lendas eslavas os vampiros eram lobisomens que tinham morrido. Meyer não criou nada em trazer os lobisomens para seus romances, apenas usou um mote que já é clássico. Talvez o melhor encontro entre esses monstros se dê no filme *Anjos da Noite* uma espécie de *Romeu e Julieta* das trevas, onde uma vampira e um lobisomem se apaixonam e criam uma guerra entre suas espécies.[24]

A gravidade filosófica com que o vampiro Louis, de Anne Rice, encarava a morte aqui se desfaz, ficando os poderes das trevas a serviço das bravatas adolescentes. Edward significa uma adolescência eterna, é possível continuar vivendo obtendo do futuro apenas os direitos, nunca os deveres. Como os Cullen convivem com a sociedade, procurando se

inserir, os vampiros mais jovens sempre se matriculam novamente na escola para poder ficar mais tempo em uma cidade, sem que a população perceba que nunca mudam nem envelhecem. Mesmo assim, de tanto em tanto precisam mudar-se e iniciar tudo novamente em um novo lugar. Seu grupo se organiza como uma família: aquele que seria o pai, na verdade é o vampiro mestre, responsável pela transformação de quase todos, em geral mais jovens, com exceção da sua esposa; além do casal um pouco mais velho, os outros cinco membros aparecem na cidade como filhos adotivos do Dr. Cullen, que é médico e trabalha no hospital local. Edward é o único solteiro do grupo, pois nunca havia se apaixonado antes de encontrar Bella, já seus "irmãos" organizam-se em dois casais.

Aqui o aconchego familiar não é incompatível com a vida de jovens mais crescidos, pois se mantém a presença protetora dos pais, embora na verdade seja uma espécie de família de pares. Dr. Cullen é um adulto jovem, assim como sua esposa tem pouco mais do que 20 anos. Eles funcionam mais como uma liderança, um tipo de personagem intermediário entre os adultos da idade dos pais e os amigos da mesma idade. Essa função é por vezes encarnada por um professor, um monitor de grupo ou um amigo e conselheiro um pouco mais velho, que costumam ser pessoas influentes na vida dos adolescentes. Ao mesmo tempo, não é necessário, para Bella, conviver mais com a família e o peso que a autoridade e os problemas pessoais dos pais têm, nem tampouco as exigências serão as mesmas. Os pais projetam sobre os filhos inúmeras expectativas, o que para os vampiros não faz sentido, pois vivem parados no tempo, sem propriamente um futuro para se preocupar. A família de Edward, para a qual Bella tanto deseja entrar, é um imortal grupo de adolescentes, com todas as vantagens da família e nenhuma de suas incomodações.

Os dilemas que tomam os jovens, inquietos se farão as escolhas certas, se perguntando se já estaria contando para seu futuro o que estão plantando hoje, são inúteis para esses jovens vampiros. Não há problemas de escola, pois estão lá para cumprir tabela, escolha profissional também é uma brincadeira, pois farão tantas faculdades quanto quiserem e nunca trabalharão, são estudantes para sempre. Da mesma forma, o sexo e o amor não envolvem planos, constituir família e afastar-se dos pais assumindo o ônus das próprias decisões, pois eles não procriam. A velhice e morte dos pais é um tema sem sentido para eles, já que seus "pais" também são imortais.

Esses vampiros onipotentes têm ainda mais vantagens, como se as arroladas anteriormente fossem pouco: cada um deles tem um poder, por exemplo, Edward é telepata, uma de suas irmãs prevê o futuro, o companheiro dela possui absoluta capacidade de controlar as emoções dos presentes, outro dos irmãos conta com uma força imensurável até para um vampiro. Com todo o tempo do mundo para se organizar, aliado às vantagens desses poderes, a família Cullen tornou-se extremamente rica, pois também usa seus dons para fazer dinheiro.

A morte também é inquietante para crianças e adolescentes, significa a possibilidade de seus seres queridos desaparecerem, mas ainda é algo com o qual conseguem brincar com mais facilidade do que os adultos. A respeito disso, Freud lembrava que "as crianças desprezam essa restrição e desembaraçadamente se ameaçam umas às outras com a possibilidade de morrer, chegando inclusive a fazer a mesma coisa com alguém que amam,

como, por exemplo: 'Querida mãezinha, quando você morrer eu farei isso ou aquilo.'".[25] Por isso, quando no início do romance Bella refere-se à própria morte, no sentido de oferecê-la como sacrifício necessário por alguém a quem ama, pensamos tratar-se mais da morte da infância, do necessário desaparecimento daquela garotinha ainda ligada a seus pais para dar lugar à jovem amante do vampiro.

Esses romances fornecem uma perspectiva tranquilizadora para aqueles que estão frente a um futuro incerto, com muitos desejos de independência, mas temores igualmente grandes de se ver sós. Um crescimento sem desamparo, uma morte em hipótese e um rompimento familiar apenas relativo, são os consolos e atrativos que a série de Meyer oferece a seu jovem público.

Mais do que um romance para meninas, o que temos aqui é o protagonismo feminino, cada vez mais comum na literatura infanto-juvenil. Heroínas mulheres e a força de ideais culturalmente ligados a elas ganharam espaço entre ambos os sexos, de tal forma que a sensibilidade romântica (que geralmente agradava a elas), agora é palatável também para alguns meninos. Muitos deles também leem essas histórias e sentem-se representados pelos poderosos vampiros e lobisomens. Por mais que se fale na leviandade das novas gerações, expostas a muita sexualidade explícita, observamos surpresos que o romantismo voltou. Meyer aponta para algo novo: a liberdade das mulheres, sua crescente influência nas ideias dominantes, estendendo seu poder para o discurso amoroso das novas gerações.

Sonhadores, meninos e meninas valorizam a necessidade de dar mais tempo para a sedução, aos jogos de esconde-esconde, e à tortuosa e sempre conflitada iniciação sexual. Por que mesmo faria sucesso, em uma geração que tem um acesso mais direto a experiências sexuais precoces, uma saga que dedica páginas e mais páginas à procrastinação da iniciação sexual, a tantas dúvidas e desencontros amorosos? Por que não seriam os vampiros diretos, como costumam ser seus leitores, quando "ficam" entre si, muito antes de pensar em quaisquer consequências?

Edward é um jovem centenário, assim como seus "irmãos", eles têm tempo para seus impasses e essa talvez seja uma perspectiva tranquilizadora para os jovens que se sentem empurrados a uma rápida e eficiente demonstração de grandes feitos sexuais. Na vida real, qualquer um que tivesse as reservas do vampiro para tocar na garota que tanto deseja teria sua masculinidade questionada. Quanto a Bella, por que se interessaria pelo gélido pretendente, quando o tórrido lobo lhe oferece uma perspectiva bem mais efetiva? Parece que a precocidade da iniciação sexual mais do que um direito é um fardo para muitos jovens, que veem nas proibições religiosas de uma autora mórmon uma possibilidade de descanso, de afrouxamento de exigências sociais de desempenho sexual atlético, precoce e sem inibições.

Constatamos uma impressionante sequência de mutações nos diversos tipos de histórias protagonizadas por vampiros. Essa criatura das trevas atravessou o século XX modificando apenas algumas características de sua natureza, mas alterando radicalmente as questões a serviço das quais suas histórias foram sendo tramadas. Porém, um tema que o acompanha em todas suas encarnações é o da morte. Acreditamos que esse morto-vivo sobrevive para que

os humanos possam pensar no quanto a vida depende da existência da morte, pois ela marca cada fim necessário para um novo recomeço. Enquanto contraponto, os vampiros sempre trazem a questão de como seria uma existência que não fosse finita. Para todos eles, o fardo de continuar existindo deixa-os à deriva, em uma contínua repetição sem sentido de si mesmos, como é a vida dos Cullen. Pelo jeito, os mortos-vivos, os sanguessugas, sobrevivem para lembrar, como dizia Freud, que "se queres suportar a vida, prepara-te para a morte". [26]

Notas

1 FREUD, Sigmund. *Reflexões para os tempos de guerra e morte*. (1915) Obras Completas. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1987, p.327.

2 Assim se referia Peter Golz justificando a criação do curso "A História Cultural dos Vampiros na Literatura e no Cinema". In: FERREIRA, Cid Vale (org). *Voivode*. Jundiaí: Editora Pandemonium, 2002, p. xvii.

3 Uma de nossas fontes de pesquisa, onde encontramos uma consistência ímpar, é o livro de Claude Lecouteux, *História dos vampiros: autópsia de um mito* (Editora UNESP, 2005). Nesse assunto tão popular, é fácil encontrar publicações de fãs do mito que definem e mapeiam os vampiros, mas justamente também prolifera o vale-tudo, onde falta o imprescindível recurso ao pensamento histórico, antropológico e à pesquisa folclórica. A tese central desse livro é justamente o quanto o vampiro nasce na literatura a partir de elementos do folclore.

4 FREUD, Sigmund. *Reflexões para os tempos de guerra e morte*. (1915) Obras Completas. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1987, p. 335.

5 Para uma visão abrangente da extraordinária variedade de vampiros na ficção, assim como elementos da tradição folclórica que são hoje associados a eles, recomendamos a *Enciclopédia dos Vampiros*, de J. Gordon Melton, M. Books do Brasil Editora Ltda. São Paulo, 2008. O melhor material brasileiro é *Voivode*, de Cid Vale Ferreira (editora Pandemonium, Jundiaí, 2002), que escreve e organiza um excelente livro sobre o tema com ensaios e traduções de textos antigos.

6 STOKER, Bram. *Drácula.* Portugal: Publicações Europa-América, p. 25.

7 Ibidem, p. 60.

8 Ibidem, p. 260.

9 Ibidem, p. 232.

10 Ibidem, p. 47.

11 FREUD, Sigmund. *Reflexões para os tempos de guerra e morte*. (1915) Obras Completas. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1987, p. 335.

12 RICE, Anne. *Entrevista com o vampiro.* Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p. 35.

13 Ibidem, p. 26.

14 RICE, Anne. *O vampiro Lestat.* Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 83.

15 Ibidem, p. 142.

16 Ibidem, p. 84.

17 RICE, Anne. *Entrevista com o vampiro.* Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p. 27.

18 Ibidem, p. 236.

19 CAMPBELL, Joseph. *O poder do Mito*. São Paulo, Palas Athena, 1988, p 44.

20 Blade nasceu nos quadrinhos, como personagem da Marvel Comics, criado por Marv Wolfman e desenhado por Gene Colan para *The tomb of Drácula* (1973). No cinema estreou em 1998, dirigido por Stephem Norrington, estrelado por Wesley Snipes, o filme recebeu o nome do personagem: *Blade*, que posteriormente ganhou continuações.

21 Escrevemos detidamente no Capítulo VIII uma interpretação sobre esse fenômeno de massacre adolescente em filmes de terror.

22 Esse cenário de RPG foi criado por Mark Rein-Hagen em 1991, publicado pela editora White Wolf com o título original de *Vampire: The Masquerade*. Os jogos de RPG são um misto de dramatização e jogo de mesa, que permitem aos

participantes assumir uma personagem e atuar dentro de sua lógica. Para tanto, são necessários livros onde a vasta gama de personagens, assim como suas relações e ambientes são minuciosamente descritas.

23 MEYER, Stephenie. *Crepúsculo*, Rio de Janeiro: Editora Intrínseca Ltda., 2008, p. 11.

24 Com o nome em inglês de *Underworld,* o filme tem direção de Len Wiseman e estreou em 2003.

25 FREUD, Sigmund. *Reflexões para os tempos de guerra e morte*. (1915) Obras Completas. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1987, p. 327.

26 Ibidem, p. 339.

CAPÍTULO 14

Toda história é sem fim_alcance e perigos da fantasia

História sem Fim

Necessidade dos mundos mágicos_Localização interior/exterior da fantasia_A leitura como ato de criação_Luto_Importância de ser desejado pela mãe_Gênese da criatividade e da fantasia_Função paterna e materna_Gênese do sujeito_Consciência da finitude

Não sentimos horror porque nos oprime uma esfinge, sonhamos uma esfinge para explicar o horror que sentimos.[1]

Um livro que é um mundo mágico_*História sem Fim*

A História sem Fim,[2] escrito em 1979 por Michael Ende, é um livro fora do comum. Na verdade, trata-se de uma história que, como diz o título, nunca termina, embora esteja sempre ameaçando acabar. Ela é sem fim porque está sempre em estado de recriação. No livro, o que ameaça terminar – a terra de Fantasia, um lugar mágico que está sendo devorado pelo Nada – seria a consequência de não sabermos nos relacionar bem com nosso próprio mundo imaginário. No universo fantástico dessa obra, o herói e seu mundo são ameaçados tanto pela falta, quanto pelo excesso das fantasias.

Conforme um dito popular, todos construímos castelos no ar, só que os loucos seriam aqueles que vão viver nele. O livro de Ende até concordaria com essa divisão grosseira, mas nessa história o que nos ameaça é um pouco diferente: ela fala também dos riscos de não construir castelos imaginários e de nunca visitá-los, mas lembra-nos que quando formos lá é preciso saber que estamos de passagem, pois quem se mudar para dentro desse lugar imaginário pagará muito caro por isso. Com a ajuda da *História sem Fim*, este capítulo tratará dos usos e abusos da imersão em fantasias.

Além das ferramentas de análise da teoria psicanalítica, usaremos umas ideias de Jorge Luis Borges, afinal, esse autor dedicou sua vida à reflexão sobre sua condição de leitor, e o fez tornando-se ele também um contador de histórias. Em alguns contos de Borges encontraremos as metáforas necessárias para entender esse jogo de espelhos que

estabelecemos com nossas ficções prediletas. Ele considera que nossas leituras nos colocam no contexto de uma grande obra coletiva, que se recria em cada um de nós. Sobre um palácio, que como um castelo imaginário, pode ser a morada de nossos sonhos mais estranhos, belos e sinistros, ele dizia: "Ao primeiro sonhador lhe foi confrontada à noite a visão do palácio e o construiu; ao segundo, que não soube do sonho do anterior, o poema sobre o palácio. Se o esquema não falha, alguém, em alguma noite da qual nos separam os séculos, sonhará o mesmo sonho e não suspeitará que outros o sonharam e lhe dará a forma do mármore ou de uma música. Talvez a série de sonhos não tenha fim, talvez a chave esteja no último".[3] Como se vê, na arte seríamos sonhadores e sonhados ao mesmo tempo.

Estamos sempre narrando e reeditando nossas aventuras e desventuras pessoais, sendo que a história sempre fica um pouco diferente, dependendo da ocasião e do interlocutor. Até que a morte nos leve seremos histórias sem fim, depois disso, resta-nos apenas a participação nos romances pessoais alheios. O que é de fato sem fim é a capacidade humana de acrescentar dimensões imaginárias à realidade.[4]

Costumamos examinar obras de grande repercussão junto ao público, incluindo suas versões em outras mídias, mas neste caso vamos fazer uma exceção. Certas obras são revigoradas pelo cinema, o que não é o caso desta. Os filmes realizados até agora baseados neste livro são fracos frente ao original, por isso não vamos comentá-los. Não estamos sozinhos nessa reserva: Ende repudiou a obra e pediu para tirar seu nome dos créditos do filme homônimo de 1984, de Wolfgang Petersen. Não é um mau filme, apenas não transmite o espírito da obra, a simplifica. Mesmo assim, inúmeras pessoas consideram que ele marcou sua infância e o tem em grande conta, deve ser porque o original é tão bom que mesmo diluída a trama ainda apresenta consistência.[5]

A arquitetura dessa história não é simples, vamos tentar reproduzi-la, mas sua totalidade é impossível de resumir. Sugerimos sua leitura, pois quem se interessa por literatura infanto-juvenil, ou mesmo se interroga sobre o lugar e a importância da ficção, não sairá decepcionado. Um dos objetivos deste capítulo é mostrar por que esse livro pode ser paradigmático no sentido de delinear o que são as fantasias, como se criam, para que servem e o que ocorre conosco quando ficamos privados delas ou inebriados com elas, quer sejamos grandes ou pequenos. Vamos à história.

A história da História sem fim

Ao menino Bastian não faltam problemas: é órfão de mãe, seu pai está deprimido por essa perda e não se ocupa dele; na escola é um fracasso, fica sonhando em vez de aprender, e é hostilizado pelos colegas por ser gordo e desajeitado. Um dia, fugindo de uns meninos que querem lhe bater, esconde-se em uma livraria e, em um impulso, rouba um exemplar que lhe parece magnífico. Refugia-se no sótão de sua escola e começa a ler esse livro que se chama *História Sem Fim*. Até aqui estamos lendo, em letras vermelhas, um exemplar com esse mesmo título.

Com Bastian lendo esse livro começa a segunda história, escrita em letras verdes: a dos grandes problemas que afetam um reino chamado Fantasia. Esse reino precisa de um herói

para salvá-lo, está encolhendo e na iminência de desaparecer, já que suas terras e habitantes estão sendo devorados pelo Nada. Esse "Nada" merece uma definição mais precisa: é como se fosse ao mesmo tempo o vazio e uma entidade que tem uma intenção devoradora, uma pura negatividade ativa que atrai e destrói qualquer coisa sem deixar rastros. Ele é importante porque é contra isso que lutarão os heróis. O reino de Fantasia está sendo atacado na sua essência e pode desaparecer.

A imperatriz Criança, que reina sobre Fantasia, está mortalmente doente e convoca um herói para salvá-la e, com isso, impedir a destruição de seu reino. O escolhido por ela é Atreiú, um jovem caçador da tribo dos Peles Verdes, um dos inúmeros povos que habitam Fantasia.[6] Ela entrega a ele um colar com um pingente chamado "Aurin". Esse é o emblema da imperatriz e de seu poder, aquele que o ostenta será representante dela, portanto, bem recebido e respeitado em todos os cantos do reino.

Atreiú não entendeu porque foi escolhido, até porque ele era muito jovem, e foi surpreendido com o chamado justamente quando começava um ritual para ser um caçador adulto, mas aceitou a missão. Durante sua jornada, onde foi constatando os estragos que o Nada vinha fazendo, descobriu que a única solução para evitar o fim era que a imperatriz recebesse um novo nome, mas quem deveria nomeá-la era uma criança de fora desse reino, um humano.

Enquanto isso, nas letras vermelhas que nos situam fora de Fantasia, no sótão, o menino Bastian não consegue largar o livro e não desce para as aulas. Anoitece e todos vão embora da escola, mas ele não se move: está fascinado pelo triste destino desse reino mágico. Fantasia parece ser um lugar em si, e aos poucos vamos percebendo que ela "é" o livro que o menino está lendo, que é diferente de estar "no" livro.

O que Bastian ainda não sabia é que seria ele a criança convocada para salvar esse reino mágico. Parece lógico: se Fantasia é o livro, seu leitor será necessariamente o protagonista. Eis a peculiaridade desta obra, construída como aqueles desenhos de Escher, em que o dentro e o fora, o acima e o abaixo, o real e o representado se confundem, passam de um para o outro, formam um ao outro.

No princípio da história ocorrem apenas tênues interações entre Bastian lendo o livro e as aventuras de Atreiú, que são narradas nele. O primeiro contato é um som escutado por ambos ao mesmo tempo, seguido de uma imagem que se esgueira de contrabando entre o menino e a personagem. Tão sutis são esses fenômenos, que podem parecer apenas impressões, pensamentos fantasmagóricos, nada mais. Bastian se estranhara, mas seguiu adiante.

A entrada de Bastian na *História sem Fim*, propriamente dita, dá-se em um momento de impasse da narrativa. A imperatriz Criança, não tendo outro recurso para convencer seu leitor inibido a acreditar que está sendo chamado para a missão de renomeá-la, resolve zerar a história: penetra em um lugar que lhe era proibido, pois é uma espécie de ovo, no interior do qual um velho escreve a história de Fantasia, na medida em que ela vai acontecendo. Como tudo em Fantasia, a causa é circular, como ele nos explica: "Sei o que está acontecendo porque o estou lendo. E escrevi-o porque aconteceu. É assim que a História

sem Fim se escreve a si própria pelas minhas mãos”.[7]

Depois da entrada no ovo, lugar de origem da narrativa, só restam ao velho e à imperatriz Criança contar seu encontro e o fato contemporâneo de que Bastian os está lendo. Nesse momento, o nome completo do menino aparece impresso e ele é descrito em suas características físicas nas páginas que ele contempla. Finalmente fica claro para ele que a história não seguirá adiante sem sua presença. A convocação torna-se tão explícita que Bastian toma a atitude que se esperava dele, dá um nome para a imperatriz, que agora não será mais “Criança”, será “Filha da Lua”. Foram necessárias as 172 páginas precedentes de aventuras de Atreiú, várias criaturas fantásticas e o drama da imperatriz para que o menino se tornasse cativo da história, cujo destino era pendente dele.

Através dessa nomeação, que salva o reino do Nada e a vida da imperatriz, ele entra no livro e começa a segunda parte da história. Tínhamos até agora uma narrativa dividida, sobre o menino lendo no sótão, enquanto no livro transcorria a busca de Atreiú por uma solução, que culminou com a descoberta de que seria imprescindível a nomeação da imperatriz por um humano. O Nada foi avançando até que a imperatriz tivesse que convocar Bastian pessoalmente, nomeando-o nas letras impressas.

Só nesse segundo momento é que começam as aventuras e desventuras dele dentro de Fantasia, ao lado de Atreiú e às vezes contra ele. Agora a história de Bastian é escrita em letras verdes, pelo menos até que ele abandone o interior do livro mágico. Essa é certamente a parte mais rica dessa narrativa. O menino leitor salva o reino no limiar de seu desaparecimento e é chamado a reconstruir Fantasia. O reino ressurge a partir de seus desejos, mas ele fica inebriado pelo poder que lhe foi conferido e extrapola sua própria importância. Lentamente, de uma criança sofrida e sensível, ele vai transformando-se em um tirano que não sabe administrar seu poder. Atreiú o adverte sobre seus excessos e os dois rompem. Disso advém a queda de Bastian, que ainda sofrerá muitas desventuras no interior de Fantasia, em uma clássica jornada de crescimento que se dá a partir de uma experiên cia de submeter o reino aos seus inúmeros desmandos, caprichos e injustiças.

Tardiamente, Bastian percebeu que sua importância no reino era relativa e mesmo passageira, pois descobre que não fora o único salvador de Fantasia, que ela já morrera e renascera muitas vezes. Seu despotismo o afastou do caminho correto e agora ele está preso nesse reino, que assumiu contornos ameaçadores. A última parte dessa narrativa é a reconstrução da personalidade de Bastian, a lenta retomada de seu eu empobrecido, reduzido à personagem de suas fantasias. A partir de agora ele se ocupará basicamente do cumprimento das tarefas necessárias para sair do livro.

Mesmo que quisesse, Bastian não poderia ficar, pois se o fizesse seria condenado a viver na Cidade dos Antigos Imperadores, uma espécie de asilo de dementes. Ali estão todos aqueles que, inebriados pelo poder, esqueceram-se de quem eram e de tudo que sabiam. Sem personalidade, conhecimentos nem lembranças, tampouco tinham para onde voltar, nem desejos em nome dos quais viverem, por isso ficaram presos no livro.

Para poder partir, Bastian precisa querer fazê-lo, o problema é que ao longo da aventura, como os antigos imperadores, ele encarnou a personagem do herói do livro a ponto

de que ela praticamente substituiu o menino do sótão. Ele havia se transformado em habitante de um mundo feito na medida de suas fantasias, a ponto de esquecer que existia fora dela e para onde devia retornar. É árduo o caminho de volta e nele Bastian repete o que já ocorrera com a própria terra de Fantasia: reduz-se a quase nada e precisa ganhar um nome e tornar-se o salvador de si mesmo. Para tanto, vai garimpando lembranças e sonhos, agora atribuídos à personagem de Bastian, que nutrem uma nova história: a narrativa da jornada do resgate de suas memórias, de seus propósitos e do retorno para a realidade.

Quando finalmente sai do livro, volta ao sótão no dia seguinte ao da partida e encontra a escola vazia, pois era feriado. Salta as janelas e vai para casa. O que foram anos dentro do reino (ou do livro) de Fantasia, não passou de um dia no tempo normal. Em casa encontra o pai angustiado com sua falta e muito contente por seu retorno. Fica a impressão de que essa pequena perda do filho, desaparecido por um dia, reativou seu amor por ele, ausente desde a morte da mulher. Sensibilizado pela ausência de Bastian, ele consegue prestar atenção no relato de suas aventuras e são elas que vão lhe devolvendo a vontade de viver. Na vida real, com suas histórias, Bastian também consegue livrar seu pai de ser devorado pelo Nada.

Ao retornar ao sótão, tudo está igual, porém o livro desapareceu sem deixar rastro. Bastian volta à livraria para se desculpar pelo roubo e perda do livro. O livreiro se interessa muito pela sua história, mas diz que nunca teve um livro como esse. Porém, ao mesmo tempo em que escuta Bastian, dá sinais de que conhece Fantasia e suas regras.

As páginas finais do livro, com o menino de volta ao seu mundo, são econômicas frente ao mar de aventuras anteriores. Temos que deduzir como será o novo Bastian que emerge dessa viagem por dentro do livro, e há elementos para pensar que ele não é o mesmo. A experiência dotou-o de uma consistência e uma coragem que antes não tinha, tornando-o mais apto para enfrentar o mundo hostil, que não mudou uma vírgula, exceto talvez na capacidade de conquistar algum interesse de seu pai por ele.

Podemos dizer que o livro tem dois temas, o primeiro, mais óbvio, é a jornada de crescimento dos dois heróis. Isso se dá em vários níveis: Bastian é um menino que precisa crescer e se impor frente aos colegas que lhe batem; Atreiú estava começando um ritual de passagem e o vê interrompido, na verdade trocado pela missão de salvar Fantasia; depois é Bastian que se vê frente à tarefa de salvar Fantasia e em seguida a si mesmo. As jornadas de crescimento são diferentes, mas complementares: Atreiú encarrega-se de representar a maneira mais antiga de crescer, quer seja através de um ritual, de aventuras fantásticas ou de uma viagem em busca de um sentido; já para Bastian a aventura tende a tornar-se cada vez mais uma jornada interior à medida que a narrativa evolui. Mas nenhum deles é puro, afinal para Atreiú não existe um objeto claro para sua busca[8] e Bastian tem de fato aventuras heroicas no começo, suas proezas não se restringem ao exercício do domínio de si que lhe é exigido na parte final do livro.

A segunda questão da obra é uma interrogação sobre o estatuto da fantasia. O livro nos confunde o tempo todo sobre os limites entre a realidade e a fantasia, ao mesmo tempo em que muito se preocupa com delimitá-las. Sua questão é essa mesmo: como se dá a passagem de uma à outra, como cada uma influencia na outra. Além disso, é um elogio ao livro

enquanto meio e ao universo mágico da fantasia, e também uma concepção de como "entramos" e "vivemos" os livros que tivemos a sorte de ler.

O risco de ficar preso na fantasia, que no livro é "em Fantasia", funciona como uma versão para crianças do que Dom Quixote fez com as histórias de cavalaria, ou Madame Bovary com os romances água-com-açúcar, ou melhor, do que o poder dessas narrativas de heroísmo e amor fizeram com essas personagens. Quixote[9] e Bovary, o primeiro por sonhador e bufão e ela por iludida e tola, confundiram-se na transposição entre fantasia e realidade. Ambos sofreram com isso, mas também com seus sonhos, delírios e expectativas românticas revelaram quão incolor, hipócrita e sem graça era o mundo real ao seu redor. Enfim, *História sem fim* é um livro que fala sobre os livros, de seus efeitos, de sua magia, sem abrir mão de um enredo envolvente.

Um livro que é Fantasia

À primeira vista, *História sem Fim* é um excelente relato de aventuras e magia, como muitos outros. Mas é na substância corpórea do objeto-livro, escrito em duas cores que se alternam, que já entrevemos sua especificidade. A alternância de cores indica que a história transcorre ora dentro, ora fora do livro, não daquele que estamos lendo, mas do exemplar que a personagem central tem em suas mãos. Nós seguramos um livro que conta a história de um menino que faz o mesmo, em cujo interior há um reino encantado, e a personagem principal do livro faz sua entrada na história tal como nós: na condição de leitor.

A princípio não parece haver nada de extraordinário em um livro com letras coloridas, dos recursos gráficos disponíveis, digamos que esse é o menor. Mas como a história é sobre um livro mágico, e de certa forma sobre como todos os livros são lugares mágicos e seus leitores sujeitos a serem abduzidos por eles, as letras verdes e vermelhas funcionam como um mapa no qual os países aparecem cada um com uma cor. No caso, há uma cor para "dentro" e outra para "fora" do livro mágico, que situam onde a história se passa. Bastian passa das letras vermelhas, em que é personagem do livro que nós estamos lendo, para as letras verdes, em que se torna protagonista do livro que ele mesmo estava lendo. Seguindo essa lógica, nós passamos para o lugar do menino leitor, seguramos um exemplar de *História sem Fim* em nossas mãos, onde, ao lado de Atreiú, Bastian nos carrega aventuras adentro.

Conforme a história vai mudando de lugar, o leitor, assim como o próprio Bastian, vai posicionando-se de diferentes modos. Em um primeiro momento, estão equiparados: têm curiosidade a respeito do livro e partilham a incredulidade frente aos chamados para entrar na trama. Na sequência o leitor da realidade e o da ficção se separam: os leitores ficam cada vez mais irritados com as vacilações de Bastian, que nega-se ao papel que lhe fora reservado, de salvar aquela terra que ia sendo engolida pelo Nada.

É preciso que a trama reduza-se a quase nada e a exasperação do leitor chegue ao máximo para que nosso protagonista obeso, desvalorizado e medroso se resigne a entrar. É depois desse mal-estar, quando estamos prestes a romper com Bastian, que ele renasce como personagem de Fantasia. Ele nos irrita por ser como todos nós: paralisado pelas autocríticas. Não suportaríamos o confronto com essa imagem cruel por mais tempo. Nós, leitores, desejamos, como Bastian desejou através de Atreiú após ter sido acossado pelos colegas,

que ele nos conduza para a ilusão onipotente de uma personagem heroica.

Dizer que o livro do menino Bastian é um portal, como o guarda-roupa através do qual se ingressa em Nárnia, ou o buraco por onde Alice cai no País das Maravilhas, ou ainda a parede mágica da estação King's Cross de Londres, de onde parte o trem que leva a Hogwarts, é pouco. Em *História sem fim* encontramos uma articulação mais complexa do lugar da fantasia.

Constituindo um exemplo típico de portal, o guarda-roupa das *Crônicas de Nárnia*, de C. S. Lewis, foi construído tendo como matéria-prima a madeira de uma árvore encantada e conservou as propriedades mágicas desse material. Por isso ele é um acesso ao mundo de Nárnia. A presença de humanos nessa história sempre parece acidental, eles "caem" em sua dimensão a partir de um artifício mágico. Esse acesso abrupto, como uma passagem de certa forma violenta, vale mesmo para histórias nas quais a aparição humana nesses mundos seja esperada, inclusive na condição de salvadores, como ocorre com Bastian e com os quatro irmãos dos livros de Lewis. Mas em geral dentro e fora são bem definidos, não dialogam nem se interpenetram de forma tão insistente como ocorre nesse livro de Ende. Nele, o leitor e seu livro é que se confundem, perdem os parâmetros que os delimitam.

O guarda-roupa é apenas uma passagem, pela qual somente os humanos transitam. Quanto a essa prerrogativa, em *História sem Fim* ocorre o mesmo: é vedada às criaturas mágicas a saída de Fantasia, é somente lá que elas podem existir. Já o menino, na condição de leitor e criador de sonhos, pode entrar, sair e ainda transformar a terra imaginária. Isso é coerente com a preocupação de Ende em produzir uma topografia da fantasia, delineando seus caminhos, assim como suas bordas.

Na condição de lugar externo-interno ocupado por Fantasia nesta obra, é natural que seus vestígios ou personagens não passem para o lado humano. A narrativa realizada na fantasia, aquilo que ficamos imaginando quando brincamos, fantasiamos, devaneamos, lemos ou sonhamos, é sobre algo que não está se vivendo na prática. Por isso não há souvenires concretos, inclusive o livro desaparece quando Bastian volta.

Borges se pergunta: "Se um homem atravessasse o Paraíso em um sonho, e lhe dessem uma flor como prova de que havia estado ali, e se ao despertar encontrasse essa flor em sua mão. Então que?". Ele lembra também do viajante do tempo de H. G. Wells que "volta com as têmporas grisalhas e uma flor murcha". Essa flor, lembrança materializada de aventuras fantásticas, mais do que um objeto, é aquilo que Borges definiu como "testemunha da unidade profunda do verbo".[10] Portanto, não se trata de que não possa restar um objeto como lembrança, como prova de que uma viagem a outra dimensão existiu, ela continuará sendo fantástica e, nos casos citados, ligando a rea lidade com a fantasia através dos tempos e das histórias.

O ato concreto e a fantasia podem ser contraditórios, pois a realização de proezas imaginárias só existe em pensamentos por estar ausente da realidade. Se Bastian tivesse enfrentado seus colegas que o submetiam ao *bullying*, não teria sido necessário que ele inventasse para si uma personagem de herói e salvador, que na prática ele não consegue ser nem para si mesmo. Uma criança pode fantasiar e brincar com coisas que fará quando

crescer, um adulto com as que realizará quando e se algum dia tomar coragem. Já um sonho faz esse trabalho a cada noite, completando as pendências mais significativas que a vida diurna nos deixou. Ou seja, tanto as fantasias mais estruturadas sob a forma da arte, como os devaneios, que são os sonhos diurnos, e o sonhos noturnos, incumbem-se de tudo aquilo que não ousamos dizer, fazer e por vezes sequer pensar.

J. K. Rowling, criando dois mundos paralelos que convivem e se influenciam mutuamente, o dos bruxos e o dos trouxas (não bruxos, ou seja, nós), também dialogou com esse expediente clássico, no qual os humanos é que entram e saem dos mundos mágicos, mas ela o inverteu. No caso de *Harry Potter* só as criaturas mágicas têm acesso ao mundo dos trouxas, já que sua realidade se mimetiza com a deles. As personagens podem ser mistas, entre humanas e mágicas: quem não provém do mundo encantado pode revelar características que o tornam capaz de integrar-se nele. Esse é o caso da menina Hermione, a melhor amiga do bruxinho britânico, que nasceu trouxa, mas revelou dons para a magia, por isso foi chamada para a escola de bruxaria de Hogwarts. São práticas pouco usuais nos mundos mágicos, que em geral têm regras bastante rígidas.

Alice tece através do Coelho Branco um elo entre o sonho e a realidade, mas será o País das Maravilhas um lugar realmente existente ou ele só figura na imaginação dela?[11] Em *História sem Fim* jamais duvidamos estarmos em um lugar que de alguma forma existe, embora não ocupe a mesma dimensão da vida cotidiana de Bastian. Embora habite o interior de um livro e este se deixe transformar pela imaginação do leitor, Fantasia não é um sonho, é uma realidade paralela. O mundo dos bruxos descrito por J.K. Rowling também é uma realidade paralela, que possui vários acessos que a comunicam com a nossa. Os eleitos para entrar nesse mundo podem arremeter contra essa parede-portal que terão acesso à plataforma exclusiva do expresso que leva à Hogwarts. Se o pretendente não for um bruxo, ou um trouxa com dons mágicos, simplesmente baterá contra uma parede normal, essa é uma característica comum a muitos portais: eles decidem quem e quando se vai passar por eles.

A forma abrupta associada ao ingresso em um mundo mágico pode ser pensada como um parto. Ao nascer, somos expulsos, irrompemos subitamente. Mas também ingressamos em um mundo quando saímos do ventre materno e este lugar que nos recebe é sem dúvida incompreensível, surpreendente e mágico quando ainda somos um bebê. O nascimento, como se vê, guarda em si a mesma confusão entre dentro e fora que observamos na relação de Bastian com a terra de Fantasia. A mãe é um “dentro” e o mundo é um “fora”, no qual no momento do parto se “entra”.

As criaturas encantadas costumam viver restritas a seus mundos, mas elas acabam influenciando os humanos mesmo assim, já que eles saem de suas experiências mágicas sempre transformados, geralmente crescidos, podemos dizer que essa é a forma da fantasia agir para além de suas fronteiras.

Tolkien dizia que um mundo mágico, para ser considerado tal, deve existir em si e jamais ser confundido com um sonho ou um delírio. Nesse sentido, observamos que apesar de Fantasia ser um reino construído na medida de seu leitor de ocasião, ele conserva as características exigidas por Tolkien para uma terra mágica: a magia deve ser uma premissa

inquestionável e o encantamento deve ser um lugar ou uma realidade paralela que existe, independente de que o sujeito esteja nela ou não.

Apesar de que essas terras muitas vezes precisam das visitas humanas para decidirem seus destinos, elas devem ter um lugar em si, fora do nosso mundo, isso é fundamental para o exercício da fantasia. É importante que certas coisas ocorram em um espaço claramente outro, assim não temos motivo para temer a "contaminação" dos conteúdos menos racionais, mais oníricos em sua estética e estrutura, mais próximos dos nossos desejos inconfessáveis, com nossa realidade. Bastian jamais se permitiria conhecer seu lado egoísta, despótico e narcisista se isso não se manifestasse em outra dimensão. Por outro lado, o que se vive na fantasia influencia o rumo da realidade. Portais são ativos e não meras passagens passivas: humanos nunca entram por acaso, nem saem imunes de seus efeitos.

Se bem os seres mágicos não saem com muita frequência de suas terras, as sequelas das aventuras dos humanos em seu interior saem com eles. É importante, portanto, que o que se transporta para fora do território da imaginação seja interno ao próprio personagem que lá se aventurou, assim como o é a própria fantasia. Por isso, quando Bastian sai de Fantasia acreditando que transportava a água da vida para seu pai, na verdade chega de mãos vazias, e nem o livro lhe resta, já que ele também se desmaterializa, só lhe sobra o relato. No fim das contas só resta o que se é capaz de contar.

História sem Fim é como um jogo de espelhos, não somente porque a figura do leitor se duplica, diretamente identificada com a personagem que lê, mas também porque ela contém uma reflexão sobre o exercício mesmo da fantasia e da leitura. Outras obras, como é o caso da história de Peter Pan, de J.M. Barrie, já convocaram as crianças ao exercício da fantasia, combateram o esquecimento da infância por parte dos adultos, perdendo-se com ela boa parte da nossa riqueza interior. Qual seria a novidade que teria a nos oferecer o texto de Michael Ende?

A história da Terra do Nunca, o paraíso lúdico de Peter Pan, tem ponto de partida na queixa de que as pessoas crescidas esquecem aventuras e personagens que fizeram parte de seu passado, como se os adultos, ao abandonar seus sonhos infantis, renegassem suas origens e identidades. Além disso, considera-se que o fato dos adultos desconectarem-se das coisas que imaginavam quando eram crianças, torna incompreensíveis para eles tanto as fantasias quanto as crianças propriamente ditas. O pai da família Darling, da história de Peter Pan, é um alienado dos filhos, homem ocupado, insensível às peculiaridades deles e habitante de outra dimensão: a das coisas sérias. A mãe, por outro lado, na condição de narradora de histórias, conhece seus pequenos por dentro e por fora.[12]

Diferente do livro de Ende, a ilha de Pan, a Terra do Nunca, não depende da participação das crianças para sobreviver, embora seja dedicada a elas; o mesmo ocorre com o reino de Nárnia: como tantos outros mundos mágicos, eles existem por si. O destino dessas terras mágicas muitas vezes repousa nas mãos do visitante, mas no caso de Fantasia é a criação mesma do mundo fantástico que depende do visitante de ocasião. O reino de Fantasia não está ali para ser visitado, ele está à espera de ser imaginado, criado a cada vez. A terra de Fantasia só existe à medida que na cabeça dos humanos ela cumpra uma função.

Essa é a particularidade que diferencia esse livro de Ende de tantas outras histórias fantásticas.

Quem escreve afinal?

No final da primeira parte da trama, chegamos ao ponto trágico em que já não sobra mais nada em Fantasia além da Imperatriz e de outra personagem fantástica: o Velho da Montanha Errante. O tal Velho é aquele que transforma Fantasia em livro, pois lá as coisas ocorrem porque ele as escreve, ao mesmo tempo em que ele as escreve porque ocorrem. É esse tipo de brincadeira lógica que acontece o tempo todo no livro de Ende e que constitui seu encanto. Ou seja, se ele brinca com o leitor, brinca também com o escritor, de onde vem de fato essa história?

Há uma figura da obra de Jorge Luis Borges, proveniente do conto de 1944, *A Biblioteca de Babel*. Essa biblioteca é o território dos sonhos de qualquer amante dos livros, e só podia ter sido idealizada por aquele escritor que tanto amou seus livros preferidos. Ela é um espaço infinito: "A Biblioteca é uma esfera cujo centro cabal é qualquer hexágono, cuja circunferência é inacessível". Nela, teria existido o chamado "homem do livro" que bem poderia ter servido de inspiração para o Velho da Montanha Errante: ele seria um bibliotecário hipotético que teria tido acesso a certa obra especial, que constituiria a "cifra e o compêndio perfeito de todos os demais". Por ter tido contato com esse livro, ele seria "análogo a um deus [...] existem ainda vestígios do culto a esse funcionário remoto. Muitos peregrinam à procura d'Ele. Durante um século trilharam em vão os mais diversos rumos. Como localizar o venerado hexágono secreto que o hospedava?".[13]

Diferente da Bíblia, cuja escritura remete às palavras sagradas e é a evocação da palavra divina, neste conto de Borges, como ocorre com o livro de Bastian, é a biblioteca e seus livros em si que constituem objetos veneráveis, ou mágicos, no caso da nossa história. Além disso, observamos que esse espaço infinito da biblioteca, do qual as livrarias que frequentamos herdam o fascínio, abriga exemplares cuja presença materializa infinitas histórias. Mas a história de Ende de alguma forma sugere que para cada exemplar equivale uma aventura do leitor e um reino de Fantasia à sua medida.

Quanto a isso, digamos que toda biblioteca é infinita mesmo, porque guarda em seu interior, dentro de cada exemplar, a relação de cada um de seus leitores com ele. Nesse sentido, para cada livro haverá tantas histórias quanto os leitores que o frequentarem. Conforme Manguel: "Lê-se uma certa edição, um exemplar específico, reconhecível pela aspereza ou suavidade do papel, por seu cheiro, por um pequeno rasgão na página 72 e uma mancha de café no canto direito da contracapa. Para mim [...] cada exemplar de um livro continua a ser tão singular quanto a fênix".[14]

Essa é uma das razões pelas quais as bibliotecas de papel resistem ao avanço do registro e da leitura virtual. Somente quando o espaço virtual tornar-se tão real que seja corpóreo para nós, onde possamos julgar que as marcas de nossa passagem são palpáveis, é que os livros poderão abandonar a condição de objetos reais, de papel passível de envelhecer, sujar, corromper, e transformarem-se cada vez que são lidos por alguém.

O Velho da Montanha Errante habita uma montanha em formato de ovo, onde redige a história que estamos lendo. Portanto, quando tudo se reduz a nada e a imperatriz entra nesse ovo onde ela e o Velho se encontram, o que lhes resta para contar é esse encontro e o chamado para que Bastian finalmente nomeie a soberana. Nem isso o convence, mesmo que nesse ponto a história ande em círculos e fique repetindo-se até que ele finalmente acredite que está sendo convocado. É assim que nós também participamos ativamente da trama, a personagem de Bastian segue nos representando, mas na nossa covardia, na vacilação em ser protagonistas.

Quantas vezes fugimos de uma história de amor que possa estar nos acontecendo, incrédulos de ter sido os escolhidos? Com que frequência desperdiçamos uma oportunidade de trabalho, estudo, viagem ou mesmo de diversão por acreditar que não estamos à altura da situação? Não costumamos preterir realizações por incapacidade de bancar um lugar? A quem não lhe corre um frio na espinha ao ver seu nome proferido como responsável ou mesmo integrante de um grupo ou tarefa? Bastian nos representa tão bem porque, como ele, muitas vezes nos aninhamos no fracasso, na insignificância, e ficaríamos lá adormecidos se nossas próprias fantasias não cometessem a traição de desequilibrar-nos, evocando nossos desejos. As fantasias são um refúgio, mas nem tão cômodo, elas nos abrigam, mas não nos deixam dormir em paz.

Como Bastian, somos inicialmente seduzidos pelas aventuras do herói Atreiú, que acompanhamos enquanto estamos acomodados no conforto das letras vermelhas da realidade. Aos poucos, o Nada vai engolindo Fantasia e levando-nos com o menino para um beco sem saída. Para continuar lendo precisamos que ele entre, pois a própria história vai se extinguindo, transformando-se em nada. Bastian precisava de que Atreiú vivesse suas aventuras para que ele pudesse ter o prazer de lê-las, escondendo-se da dura realidade, e nós, leitores, também passamos a exigir o mesmo do menino. Antes mesmo de sua entrada em Fantasia já lhe atribuímos papel similar ao da personagem que ele seguia com admiração.

Atreiú é para Bastian o que Bastian é para nós. Somos nós que o obrigamos a entrar em Fantasia para nossa fruição imaginária, só assim compartilharemos com ele o entusiasmo pelas maravilhas que a imaginação pode criar. Bastian dá vida e esplendor àquele mundo e a si próprio, ficamos extasiados e não vemos motivos para abandonar aquele paraíso. Porém, do sonho despertamos, os livros acabam, a luz do cinema se acende e é preciso voltar às letras vermelhas.

Assim como inicialmente a *História sem Fim* nos incorpora à sua trama, é aos poucos que vai nos expulsando, em um parto imaginário, do qual saímos a contragosto, e só quando não resta outra opção. Como um útero de fantasia, aconchegante e provedor, o livro nos abriga, para depois ir provando-se uma morada provisória, um refúgio transitório no qual poderemos curar os ferimentos, recuperar as forças e aprender o suficiente para retomar a caminhada. Todas as glórias e bálsamos em Fantasia são passageiros, como o são os sucessivos salvadores em seu interior.

Mas Bastian mais uma vez nos irrita: ele não entende que é preciso parar e sair, assim como tampouco soube compreender bem a hora certa de entrar. Ele sempre nos conduz aos

extremos. A irritação com a "cegueira" de Bastian, que insiste em perder as boas oportunidades, aproxima-nos dele porque, como ele, raramente fazemos a coisa certa e, quando conseguimos, em geral é na hora errada. Afasta-nos dele, porque nos obriga a despertar do sonho hipnótico, do devaneio de grandeza em que entramos às vezes, quando nos imaginamos iguais aos nossos heróis: belos, capazes de regrar o destino e torcer os ventos a favor de nossas velas.

No livro de Collodi, Pinóquio recebe várias oportunidades de acertar, de ser um bom menino e não desiludir seus "pais", Gepetto e a Fada Azul, mas até o fim da história desperdiça tudo, leva-os a situações limite e destrói tudo ao seu redor, sem jamais seguir os conselhos do Grilo Falante ou de outros animais sábios que tentam orientá-lo. Só no final, após causar muito sofrimento a si e aos outros, ele toma as atitudes necessárias para ser um humano de verdade. Como o boneco de madeira, Bastian também leva o leitor até os limites da paciência. A mesma terra de Fantasia, que fez o menino sentir-se um deus, começa a expulsá-lo e puni-lo por sua gula. Como na casinha de doces da bruxa da história de João e Maria, o que parecia promissor e infinitamente delicioso revela-se mortífero.

Fantasia precisa que os humanos entrem e saiam dela para que a história continue sendo narrada, para que outros continuem contando novas aventuras e a existência do mundo mágico se preserve, para tanto, eles têm que entrar, aventurar-se nela e sair para contar. Assim como o desespero nos levou a desejar ardentemente que ele entrasse, a história vai nos acuando, pois o menino só sai quando é quase tarde demais, novamente. Porém, se temos o livro nas mãos para divertir-nos, certamente é porque ele voltou às letras vermelhas da sua realidade, levando consigo as histórias que tanto nos envolvem.

O livro de Ende é um defensor não somente das fantasias como sendo um instrumento de fortalecimento psíquico e conexão com a vida, mas também, e principalmente, da importância da criação de narrativas, das histórias imaginadas. Para ele fantasiar salva, não como uma experiência de desconexão, mas dentro de uma atividade de compartilhar, socializar sonhos. Afinal, o que é um livro senão isso mesmo?

A Fantasia contra a melancolia

O Nada devorador, a tristeza fazendo seus estragos

O livro da *História sem fim é* lido por Bastian no sótão do colégio, depois de roubá-lo é lá que Bastian se refugia. Esse lugar contém o que geralmente há em todos os sótãos: coisas velhas que um dia tiveram valor, que não estão suficientemente estragadas ou desvalorizadas para serem jogadas fora, mas já não encontram lugar agora entre os objetos úteis. É um lugar onde as coisas estão à espera da decisão entre voltar a ter valor ou serem despachadas para o lixo. Exatamente essa é a posição de Bastian frente ao mundo, desvalorizado por todos, entra na nossa história, antes de entrar no livro, como um menino escorraçado pelos colegas, que o xingam, empurram e riem dele. Além de ser ridicularizado por ser gordo, é considerado lunático, pois fica isolado sonhando acordado, e mau aluno. Seu pai, conforme ele, "nunca diz nada, não quer saber de nada", e sua mãe morreu.

O drama de Bastian é a soma de duas tristezas: a de não ter conseguido impedir a morte da mãe[15] e a de não ser motivo de interesse para o pai, cuja vitalidade parece ter perecido com a esposa. No livro, não há detalhes sobre essa perda, nem sobre o cotidiano da dupla enlutada. Esse drama se encenará dentro de Fantasia, onde ele poderá fazer pela imperatriz Criança, que está mortalmente doente, o que em casa não funcionou.

Ao longo da leitura, vamos ficando desesperados com o fato de que o menino tenha tanta dificuldade em atender ao chamado de nomear a Imperatriz. Já foi escrito com todas as letras que ela está morrendo porque um humano ainda não lhe deu um novo nome, que a terra de Fantasia está sendo devorada pelo Nada por causa dessa morte iminente, e nosso Bastian permanece imóvel em seu sótão sentindo-se um traste.

Freud tem uma forma também poética de definir esse avanço do Nada sobre a alma humana causado pela dor de uma perda: "a sombra do objeto caiu sobre o ego",[16] diz ele. Ele refere-se à identificação do sujeito com a pessoa perdida, que fica interiorizada. Graças a isso, todas as recriminações dirigidas ao morto, considerado culpado por ter partido, dirigem-se a si próprio. "Eu é que não presto", pensa o enlutado, voltando contra si mesmo a culpa por ter sido deixado. Critica-se, dessa forma, tão severamente quanto o faz com aquele que partiu, mas seu desprezo não se dirige ao morto, fica voltado contra si mesmo.

Aquilo que outrora era investido em um vínculo retira-se para o ego, de tal forma que o vivo contém o morto dentro de si. É por isso que a tristeza e as ruminações do enlutado são tão arraigadas e preciosas, tanto mais quanto o luto for patológico. Porém, mesmo no luto normal se fará o possível para ficar o tempo necessário recuado, enclausurado com o objeto perdido guardado no sótão da alma entristecida, alheio à vida lá fora que insiste em continuar. "No luto, é o mundo que se torna pobre e vazio; na melancolia, é o próprio ego. O paciente apresenta seu ego para nós como sendo desprovido de valor, incapaz de qualquer realização e moralmente desprezível."[17] Seria possível descrição mais precisa do estado de espírito de Bastian do que essas palavras de Freud sobre a melancolia? De qualquer forma, pouco importa se Bastian e seu pai são melancólicos ou simplesmente enlutados, basta saber que estavam marcados pela morte, de tal forma que a aventura do menino em Fantasia é uma luz necessária para recobrir a sombra da perda da mãe, uma reconstrução de si, imprescindível no trabalho de qualquer luto.

O pior da morte é sua arbitrariedade, ela comparece quando e como quer, convocando quem bem lhe aprouver, e não há nada frente ao qual fiquemos tão estarrecidos quanto quando nos confrontamos com seu poder: ela introduz um vazio, um nada, onde havia alguém. Acusar-se de culpas variadas sobre uma morte, assim como ficar ruminando o que poderia ter sido feito para evitá-la, por mais que pareça estranho, são expedientes tranquilizadores. Se bem sejam ideias sofridas, muito pior é o Nada.

Como ocorre com a imperatriz que está morrendo, tudo o que se nomeia é, de certa forma, arrancado das garras do vazio. Por mais que se queira preencher uma morte de sentidos, de explicações, ela é sempre um buraco, uma interrupção, uma arbitrariedade. Quanto mais a morte se impõe em sua condição de inegociável imobilidade, mais preenchemos o vazio de sua inclemência com conteúdos psíquicos. Aí cabe a tristeza, mas

também o luto, que é o tempo em que passamos em uma necessária entrega à elaboração da perda, e ele tem seu preço: nossa alma murcha em consonância com o corpo do morto, vivemos para suas exéquias, em um enterro sem fim que substitui a própria vida.

Por mais crenças religiosas que se tenha, não há como repor a pessoa perdida em nossa vida, sua falta é concreta, inegável, dolorosa. O pai de Bastian provavelmente estava em um luto patológico e a luta do menino é para contrapor-se a essa tristeza tão envolvente, que já havia engolido o pai e que estava ameaçando a vida do filho, invadida pelo Nada da desistência do pai.

Entre as inúmeras aventuras, Bastian encontra um povo muito curioso, um coletivo no qual não existem indivíduos, todos se equivalem. No começo parece ser a solução que ele buscava para suas aflições de menino enlutado, ali se estaria em paz, afinal, não é necessário ser alguém, nem importar-se com ninguém. Mas isso também se revela fantasmagórico, pois, se todos eram iguais, ninguém era insubstituível. Considerando que a jornada começa sob a sombra da perda da mãe e seu reflexo no pai, é impossível pensar dessa maneira. Para Bastian uma morte não pode passar em branco, por mais que àquela altura da jornada ele esteja quase totalmente esquecido do menino de fora do livro, de alguma forma disso ele se lembra. Não há saída, terá que resgatar sua identidade, a primeira coisa que descobre, quando já nada lembrava de si, é que queria ser alguém.

No primeiro momento, esse resgate fica a cargo de uma figura materna, a Dama Auiola, que o conectará novamente com o acervo de memórias primordiais. Esse trabalho de reconstituição será seguido através de uma personagem que é uma referência paterna: Yor, o mineiro cego que o fará querer ver. Sob sua orientação, proferida em econômicas enunciações, Bastian precisará garimpar as minas escuras em busca de sentido. Auiola e Yor serão cicerones, figuras auxiliares no esforço de Bastian por retomar sua identidade. O resultado dessa busca culmina no reencontro com a imagem de seu pai, que o leva ao desejo de curar sua tristeza. É nessa missão que ele se apoia para poder voltar.

Mamãe, posso existir?

Cada veneno tem seu antídoto e, pelo tipo de antídoto, poderemos compreender melhor a doença. Da mesma forma, a solução muitas vezes nos ajuda e descobrir qual era o problema. Assim, pelo recurso de entrar em Fantasia, ao qual ele lançou mão, poderemos descobrir o que o fazia sentir-se um medroso, fracassado e feio. A superação momentânea da tristeza do menino passou pela identificação de sua imagem à de um príncipe idealizado. A beleza e os poderes da personagem que ele se tornou ao entrar no livro, onde foi considerado o salvador, o novo portador do Aurin, o símbolo da imperatriz e o dono dos desejos que inspirariam todas as belezas e terrores de fantasia, equivalem ao que se pode sentir quando qualquer um de nós se torna o escolhido pelo coração de alguém.

Há uma paixão que se encontra na origem de todas as formas do amor: o primordial encantamento mútuo entre o bebê e sua mãe. Ele é seu príncipe, sua obra mais perfeita e ela a imagem do mundo em si mesma, a fonte de todos os prazeres e dos temores, na sua origem, associados à sua ausência. O momento da entrada de Bastian em Fantasia, ocasião em que ele cai em uma “escuridão quente e aveludada, na qual se sentia feliz e a salvo” é uma boa

descrição da idealizada fusão subjetiva inicial entre a mãe e o bebê:

> – Seja bem-vindo, meu salvador e meu herói.
> – Onde estamos, Filha da Lua?
> – Eu estou com você e você comigo.[18]

Como se vê, no princípio habitamos uma relação primordial, que é como uma escuridão que não dá medo porque ela não é como uma luz que se apagou e nos faz falta. Há uma ausência de corporeidade que não significa um caos, porque não houve um corpo que se perdeu, que se desintegrou. É o clima de calma que marca essa cena, onde não se vê a angústia, o pânico que sentiríamos se, de repente, tudo, inclusive nós mesmos, desaparecesse. Isso é metafórico de um momento original, aquele no qual nascemos no Outro, no qual estamos em alguém, que por sua vez está em nós.

A viagem de Bastian, que parecia um transporte para outra dimensão, é na verdade no tempo: ele transportou-se para as próprias origens do ser. "No início, antes que cada indivíduo crie o mundo novamente, existe um simples estado de ser, e uma consciência incipiente da continuidade do ser e da continuidade do existir no tempo. [...] o caos só se torna significativo exatamente no momento em que é possível discernir algum tipo de ordem",[19] dizia Winnicott.

> – Onde está Fantasia, Filha da Lua? Onde estão os outros, desapareceram todos? Já não existem?
> – Fantasia vai renascer dos seus desejos, Bastian. Com minha ajuda, eles se transformarão em realidade.
> – Quantos desejos posso formular?
> – Tantos quanto quiser... Quanto mais, melhor, Bastian. Fantasia será assim mais rica e variada.
> – Não sei, disse ele finalmente.
> – Isso é mau. – Por quê?
> – Porque assim não haverá Fantasia.
> [...]– Gostaria de voltar a vê-la, Filha da Lua. Sabe? Como naquele momento em que olhou para mim.
> – Por que está rindo?
> – Porque você formulou seu primeiro desejo![20]

Mais uma vez, temos na ficção a ilustração daquilo que a teoria esforça-se por explicar, Bastian não quer vê-la, quer sim a presença daquele olhar através do qual se sentiria existindo, algo como: sou olhado, logo existo. Através desse princípio, é possível ir preenchendo a escuridão morna do mundo sem contornos com a criação de si mesmo e de um lugar onde existir.

"No princípio, existe uma quase perfeita adaptação à necessidade, permitindo ao bebê a ilusão de ter criado os objetos externos",[21] descrevia Winnicott. Assim, no começo, a criança e a mãe são como substâncias misturadas em processo de decantação. Com o tempo, ambos ganham uma imagem corporal diferenciada, fruto de um longo processo de junção e separação. A nomeação da imperatriz Criança, rebatizada por Bastian, já significa de certa forma uma representação da mãe, uma simbolização de sua ausência, pois, como se sabe, o uso da palavra pressupõe a morte da coisa, substitui sua presença, torna possível a evocação daquilo que não está presente. Esse é o primeiro passo do luto de Bastian: nomear a mãe

ausente ao seu modo.

Outra forma de compreender o mecanismo da força tranquilizadora da palavra é através de um episódio narrado por Freud: uma criança que, com medo do escuro, pede à tia que fale com ela. "– De que adianta?, pergunta a tia. – Quando alguém fala fica mais claro!, responde o sábio menino de três anos."[22]

Mesmo quando compreendeu que o livro o convocava diretamente, que bastava pronunciar um novo nome para a imperatriz e salvaria Fantasia de ser tragado pelo Nada, Bastian não agiu. Ele não se considerava suficientemente valioso: "Bastian imaginou o que seria se, de repente, se encontrasse diante deles com sua gordura, suas pernas tortas e sua cara de bolacha. [...] Naturalmente esperavam um príncipe, um herói ou qualquer coisa do gênero. Não podia aparecer a eles".[23]

O Nada que devorava Fantasia era descrito como um tipo de tristeza que ia tomando conta do sujeito até que ele não suportasse mais a compulsão de se precipitar ao seu encontro, seus membros já não o obedeciam mais e o levavam para o aniquilamento definitivo. O "veneno" em questão é a sombra do objeto perdido que caiu sobre o ego do órfão, afogado em morte, identificado com o sótão onde se instalou, memória de um passado insepulto. Era assim que pelo jeito estava vivendo o pai de Bastian e era assim que ele via – ou melhor, não via – o filho, como um traste, uma lembrança da amada que já não está.

Coube ao filho o resgate do pai. Sabemos pelo rumo que o livro toma que ele precisa reencontrar dentro de si o amor da mãe, sentir-se o habitante mais importante de seu coração, razão de sua vida. Juntos, mãe e filho recriam o mundo, como o fazem toda a dupla mãe-bebê. Como se vê, é nas origens do sujeito que Bastian vai buscar uma cura para o luto seu e de seu pai.

Após essa operação bem-sucedida de retomada do amor materno perdido, é preciso tomar coragem para emergir de dentro dele para encontrar, do lado de fora, seu pai e salvá-lo do Nada. Foi ficando claro que a história do herói Atreiú contada na primeira parte do livro não era mais do que uma isca, buscando atrair Bastian para dentro do livro, cativá-lo com a causa do salvamento de Fantasia, fazendo-o desejar ser como o corajoso indiozinho.

Porém, enquanto a imperatriz Criança não pronunciou seu nome, que apareceu impresso com todas as letras no livro em que o menino estava lendo, e a história não estancou, ele não conseguiu tomar voz e gritar: "Filha da Lua, aqui vou eu!". É o sonho de todo filho, ser nada mais do que a razão da vida de sua mãe, por isso mesmo, a morte dela é vivida como um fracasso pessoal, algo como, "fui insuficiente para mantê-la viva".

Toda mãe espera ansiosa pelo momento em que é nomeada pelo seu bebê, como se fosse a partir dali que ela se sentiria mãe de verdade. Curiosamente, a maioria dos bebês não tem a palavra "mamãe" ou um substituto dessa como a inaugural, aliás é bem comum que eles nomeiem antes o pai, ou mesmo o cachorro da casa, demorando-se a proferir a palavra tão almejada. Conhecemos um garotinho que escolheu "gol" como sua primeira palavra. Seu pai, um torcedor apaixonado pelo seu time de futebol, certamente já havia gritado essa palavra na presença do filho. Não foi surpresa que ele resolvesse homenagear esse momento de êxtase do progenitor. Quanto à nomeação da mãe, essa pode esperar, principalmente pelo momento

em que a criança sinta que ela lhe faz falta e que ela deseja muito ser chamada. A imperatriz estava nessa posição das mães para as quais serem nomeadas pelo filho é o maior "gol" do mundo.

Para Bastian não poderia haver uma situação mais avessa da sua condição de órfão de mãe: em Fantasia, bastava nomeá-la que a imperatriz-mamãe existiria. Esse é o antídoto, prova de que o que assombrava o menino, o veneno da tristeza, era o fato de que sua existência não fazia diferença, para a mãe, que foi tragada pelo Nada da morte, e para o pai, esmagado pela sombra dessa falta. Com uma morta e um zumbi dentro de casa, não havia mesmo em nome do que achar que se valia alguma coisa.

Após aqueles típicos pés de vento que acontecem quando alguém passa de um mundo a outro, depois de ter reivindicado a presença da imperatriz, Bastian viu-se no espelho dos "olhos dourados" dela e sua imagem era a de um príncipe, com "rosto nobre, estreito e másculo". Esse menino, outrora sem valor, agora era chamado de salvador, aquele que faria Fantasia renascer a partir de seus desejos. Depois de seu ingresso em Fantasia, Bastian vai reconstruindo-a através de seus desejos, são eles que se materializam em lugares, personagens e aventuras; fica claro que ele preenche a condição para ser um "salvador" justamente por ter sido sempre um grande sonhador. Os desejos de Bastian não são necessariamente vontades explicitadas, como as que se enuncia para um gênio da garrafa, mas são nitidamente seus anseios de grandeza, prazer e poder que vão se realizando.

O momento em que Bastian descobre sua nova aparência é similar àquele no qual o patinho feio enxerga-se um cisne, refletido nas águas do lago. Como o cisne, ele baixa a cabeça envergonhado, pensando que a imperatriz estaria a rir de sua feiúra, quando ela o convida a mirar-se nos olhos dela, é aí que o príncipe oriental que ele contempla torna-se seu corpo.[24] Bastian, naquele momento, veste a pele da personagem, sua história daqui em diante será contada em letras verdes, como a de Atreiú.

Podemos dizer que o discurso materno que faz de cada ser humano um salvador, um soberano, um criador, é o avesso do discurso melancólico em que Bastian e seu pai estavam tomados. Em seu percurso em Fantasia, graças aos dons oferecidos pela imperatriz Filha da Lua, Bastian pode ter a terra e as aventuras que desejar. O único preço que paga são suas lembranças: a cada desejo realizado, uma lembrança é perdida, o que no começo não parece um mau negócio, pois havia pouca coisa de que ele quisesse lembrar.

Paradoxos da criação

Winnicott nos ilustra a origem do ato criativo como um paradoxo inicial, entre o enigmático e o brincalhão, um desafio lógico digno do mundo de Alice: "como quando um bebê cria um objeto, mas este não teria sido criado como tal se já não tivesse existido."[25] De mesma estrutura de pensamento é a afirmação de que "em nenhum campo cultural é possível ser original, salvo sobre a base da tradição".[26] Podemos também formular esse tipo de paradoxo, como o fez o escritor Ricardo Piglia: "cada um que escreve tem a crença de ter inventado tudo do zero, de que nada existia antes que ele escrevesse, mas a vontade e a decisão de escrever são sempre posteriores à prática da leitura".[27]

Winnicott colocou a criatividade no cerne da constituição de cada novo sujeito no mundo. Se assim não fosse, seria impossível entender por que pessoas com origens similares, condições muito parecidas de nascimento e criação, como irmãos, por exemplo, podem ter destinos tão diversos. Um destino depende também da leitura que cada um de nós faz do que se escreve para e em nós, ou seja, de como cada um recria as marcas que o constituíram.

A *História Sem Fim* é cheia dessas charadas, como aquela na qual o Velho da Montanha Errante escreve a história de Fantasia porque ela acontece e ela acontece porque ele a escreve. Por isso, não poderia ser outro o símbolo desse reino do que duas cobras, uma engolindo o rabo da outra, formando algo que não começa nem termina. Essa é a forma do Aurin, que primeiro Atreiú e depois Bastian receberam da imperatriz, o mesmo que estava gravado na capa do livro mágico. Certamente Aurin é a versão desse livro para o Ouroboros, o antigo símbolo de infinito usado em várias culturas. Esse ser possui várias representações, o que se repete é uma ou duas cobras (algumas vezes é um dragão) mordendo o próprio rabo, ou uma o da outra, formando um círculo. O simbolismo invocado é o infinito e a indiferenciação, pois ele é ativo e passivo, afinal, morde e é mordido. É ao mesmo tempo masculino e feminino, ou seja, um ser andrógino. Pode representar também a totalidade, no sentido de conter o princípio e o fim. Enfim, é o símbolo perfeito para essa obra.

O primeiro lugar encantado que Bastian encontra e cria em Fantasia é Perelin, uma floresta que morre a cada dia e renasce todas as noites, como uma Amazônia instantânea. O primeiro personagem é Graograman, um leão gigante e protetor que a cada noite morre, transformando-se em uma estátua, e renasce na manhã seguinte. Perelim e Graograman alternam-se todos os dias, o surgimento de um é a morte do outro. Dessa forma, a morte, que tanto preocupava o menino, mostra-se presente, como seria inevitável, mas é afirmada e negada ao mesmo tempo por essa dupla ressurreição. Como ocorrera com a aparição dessa mãe mágica, a Imperatriz, que estava fazendo por ele o que sua mãe já não podia fazer. O grande leão, em cuja figura pétrea Bastian encostou-se para dormir, após derramar lágrimas pela sua condição de estátua, é alguém que diz trazer o deserto consigo, e tudo o que está ao seu redor desertifica-se, nesse sentido, também representa a rigidez afetiva de seu pai melancólico.

Na condição de criador da história, Bastian explica ao leão que ele dorme para que a floresta noturna possa produzir sua orgia vegetal e acorda todos os dias para que ela se acabe: “Perelim devoraria tudo e se asfixiaria a si mesma se não morresse e se desfizesse em pó todos os dias quando você se acorda. Perelim e você, Graograman, são dois aspectos do mesmo todo”.[28] Como um casal se combina para ser pai e mãe de seu filho, a floresta e o felino se alternam para germinar e fenecer, morrer e despertar, na medida das necessidades do menino e da terra que ele criou, que é uma extensão dele mesmo. As funções materna e paterna constituem-se a partir do resultado dessa alternância, na qual o furor criador e alimentador materno é limitado pelo poder paterno, enquanto este precisa adormecer para que o filho se nutra.

A complementaridade entre a criança e o mundo encontra na experiência crescente da realidade seu limite. No princípio, a função materna é oferecer a cada bebê a ilusão de que ela e o mundo, por extensão, respondem a seus desejos. É por isso que Winnicott ensina que a mãe coloca os objetos à disposição do filho no ponto em que ele está a ponto de criá-los. Mas isso é um *espaço de ilusão*, que logo será posto em cheque pelo fato de que a personagem materna é contígua, sequencial, ao seu filho, mas não simbiótica, inseparável, por sorte. Ela tem seus olhos voltados para além da cria: distrai-se por amor ao seu trabalho, ao seu par afetivo, ao seu lazer, enfim, a frustração é inevitável. A função paterna consiste exatamente nisso: fazer com que mãe e filho sejam insuficientes um para o outro, que seu desejo se projete para além um do outro. Assim, o delírio onipotente de cada criança dá lugar à dura realidade e ao exercício do desejo.

Graograman dá a Bastian uma espada muito poderosa, porém, ela tem suas regras: só poderá ser usada por ele quando ela saltar para sua mão. Como se vê, trata-se de um pai ensinando ao seu filho que será potente, mas que ele não terá uma soberania sobre isso, precisará ater-se às regras de um jogo que transcende a vontade individual, assim como o leão se submete a morrer a cada noite. Em Fantasia há muitas regras e logo Bastian notará que toda a generosidade dessa terra e da imperatriz tem limites, preços e castigos. Não é uma terra toda generosa como a floresta de Perelim, nem toda protetora como Graograman, ela é justamente como o símbolo das cobras que se fecham em círculo, o Aurin. Nele, o fim de cada um é causado pelo princípio do outro.

O despertar do leão de pedra a cada manhã representa um grande desejo, talvez aquele que move toda a jornada de herói de Bastian, trata-se da transformação de seu pai petrificado pela dor, em alguém cujos olhos voltassem a faiscar no amanhecer, como ocorria com Graograman. Quando deixou Fantasia o menino estava movido pelo desejo de levar para seu pai a água de uma fonte considerada curativa. Porém, ela se esvaiu de suas mãos. Quando terminou o relato de suas aventuras, percebeu que seu pai chorava: era essa a água que faltava, a expressão de uma tristeza não petrificada. Seu pai agora estava novamente emocionalmente capaz de sentir e expressar-se, não mais era prisioneiro da rigidez de seu luto.

Assim como Atreiú viveu suas aventuras para despertar Bastian da sua imobilidade, podemos dizer que o menino teve as dele para despertar seu pai. O pai estava tomado dessa tristeza encapsulada, ocasionada pela identificação do enlutado com o objeto perdido, que faz com que ele carregue a morte dentro de si e a cultive. Cativando o pai com suas histórias, exatamente como a Imperatriz fez para tirá-lo do sótão, Bastian rompe o circuito fechado da melancolia, na qual o pai fechava-se sobre si mesmo, em uma adoração do objeto perdido.

Na experiência de Fantasia, o filho aprendeu que cada um se faz em outro, para outro e com o outro. Seu maior pecado em Fantasia foi o egoísmo, a pretensão de autonomia e poder absolutos. Bastian pagou caro por isso, perdeu seus seres queridos, teve que lutar muito para reencontrar-se e poder voltar, e foi essa lição que trouxe para o pai. Essa foi a água da vida, a compreensão de que somos para sempre interdependentes, implicados uns nos outros.

Ende e Borges_*O Livro de Areia, O Imortal*

Dentre os últimos textos de Jorge Luis Borges está a descrição do que ele chamou de um "objeto adverso e inconcebível", trata-se do "Livro de Areia", no qual "o número de páginas é exatamente infinito, nenhuma é a primeira, nenhuma é a última".[29] Este, pelo enigma das páginas que não cessavam de se reordenar, deixava o leitor escravo de sua infinitude, absorvendo todos seus interesses, afastado de tudo e de todos. O Livro de Areia é um monstro do qual o dono tem que se livrar antes que ele o anule por completo, o devore. Borges escreve como um leitor agradecido pela capacidade de se deixar falar desde as entranhas do Livro de Areia, no interior de cujas páginas provavelmente viveu até o fim dos seus dias. Esse livro no qual podemos nos perder é a própria literatura, que encontra em Borges também a representação da Biblioteca de Babel, à qual nos referimos anteriormente.

É provável que o livro mágico da *História sem Fim* seja uma espécie de Livro de Areia. Ele não teria propriamente um conteúdo, seu feitiço consistiria em propiciar que cada um encontre ali a história que precisa ler naquele momento. Seria ao mesmo tempo a totalidade dos livros escritos, o conjunto da literatura, com a capacidade de interagir com o leitor para selecionar a fantasia que sintonizaria com o seu momento de vida. O chamado do livro obriga-o a sair da posição de leitor para a de narrador, é construindo um mundo com suas palavras que ele desperta. O livro é um libelo à criação, diferente de parasitar uma fantasia, esconder-se nela. A criação seria gerar algo novo a partir do velho que se recebe, encontrar o que não se sabia estar procurando e deixar-se descobrir por esse encontro.

Cada leitor retira, dentro de certa margem, é claro, o conteúdo que lhe interessa das obras que lê. Cada leitura é de certa forma uma tradução, uma versão nas próprias palavras do que se lê, assim como toda tradução é uma espécie de traição ao original. Isto é, o leitor com sua imaginação recria as obras, a leitura não é uma atividade passiva. *História sem Fim* apenas leva ao extremo aquilo que a literatura já faz para e com cada um de nós. As evidências levariam a pensar no contrário, parece difícil pensar o leitor como coautor. Afinal, ele se abandona nos braços do texto, da cadência da história. A entrega ao livro é parte fundamental do gosto da leitura, é um refúgio imaginário.

Borges via o escritor como parte da ficção que criava, de tal forma que Cervantes conhecia bem Dom Quixote e podia acreditar nele, viveram juntos a ponto de a data da morte de ambos ser muito próxima. Mas o leitor, aquele que viaja no devaneio do escritor, é também autor de um determinado percurso de leituras. Ele tece caminhos com suas escolhas, cria tramas que constroem sua vida e a cultura de seu tempo. Boa parte da obra de Borges, portanto, é feita de seus depoimentos de leitor, que elevaram a crítica à condição de obra literária propriamente dita. Através dos seus textos, seus autores prediletos tornam-se personagens de uma história ficcional da literatura. Dessa forma, a dimensão de autoria se estende ao leitor.

Os escritores não mentem quando dizem que o texto espera por nós no teclado, como para os antigos estaria no tinteiro. É interessante essa certeza de que aquilo que temos que escrever não se encontra em algum recanto do cérebro, mas sim em um objeto externo. É como se psicografássemos mensagens enviadas por nós mesmos, em uma comunicação direta entre uma dimensão de nosso ser que é rebelde com seu dono e o objeto mágico capaz de

revelá-la: o computador, a caneta, o papel em branco. O verdadeiro objeto mágico não é o teclado nem o papel, é o *Livro de Areia*, ou um pedaço da *História sem Fim*, este discurso infinito, sem começo nem fim, que fala em cada um de nós impondo-nos a enunciação de um trecho.

"Na ordem da literatura, como nas outras, não há ato que não seja coroação de uma infinita série de causas e fonte de uma série de efeitos",[30] diz Borges. Porém, ser objeto de uma repetição, da qual nunca se é verdadeiramente sujeito, é também anular a imparidade que faz com que cada indivíduo tenha uma razão de ser. A compulsão à repetição foi elaborada junto à pulsão de morte, porque nunca se é tão pouco "um" como quando se é parte de um todo, e só existimos enquanto este "um" que somos tiver alguma expressão, antes do retorno à fonte inanimada, ao pó donde viemos ao qual voltaremos.

É teimosia acrescentar palavras a essa torrente discursiva que nos arrasta, como uma gota no mar, mas em cujo nome vale a pena viver. A ideia da destruição de Fantasia, assim como a constante previsão que lemos no trabalho dos eruditos ou na imprensa de que os leitores desaparecerão, parece uma vingança frente à grandeza do que há para se ler. Uma vida sempre será minúscula frente à massa de histórias e conhecimentos que dispomos para ler, nossa contribuição, frente a isso, parece insignificante, como leitores e como escritores. "A metáfora do incêndio da biblioteca é, muitas vezes, em seus textos (de Borges), uma ilusão noturna e um alívio impossível", escreve Piglia.[31]

Em um momento do livro, ao qual já nos referimos, Bastian chega a uma cidade onde nenhum de seus habitantes possui significado individual, eles são como uma colmeia, cada um é parte de um todo indivisível. Em um primeiro momento, nosso herói vivencia a paz e o descanso de entregar-se ao coletivo, mas logo percebe que eles são insensíveis à experiência da morte, portanto presas fáceis do Nada. Assim como o incêndio da biblioteca infinita, a destruição de Fantasia e seu renascimento por obra de cada novo leitor é uma afirmação do indivíduo, uma forma de resistência à morte e à insignificância.

Em seu bem-humorado *Dicionário de Lugares Imaginários*, Manguel e Guadalupi comentam que "nenhum outro país do mundo depende tanto do turismo como Fantasia. Se não houver visitantes, todo o império será tragado pelo Nada que o cerca. Felizmente a chegada de um único visitante é o suficiente para restaurar a saúde de Fantasia".[32]

A imprescindível mortalidade

Já estamos mortos quando nada nos toca, nem uma palavra, nem um desejo, nem uma memória. Já sei que não estou morto.[33]

A aventura de Bastian tem um ritmo progressivo e outro regressivo, no primeiro trecho, apesar de alguns conflitos e contratempos, nada abala sua crença de ser o príncipe criador daquele mundo, sente-se inebriado por seus poderes. No tempo seguinte, o menino começa a perceber o alto preço a ser pago pela entrega ao personagem desempenhado em Fantasia. Para acordá-lo do delírio de grandeza, é fundamental a visita a um dos lugares dessa terra mágica: a Cidade dos Antigos Imperadores.

O local é estranhíssimo, todas as casas são sem nexo, é povoado por uma coleção de seres humanos igualmente bizarros, em atitudes estranhas, vestindo objetos em vez de roupas, incapazes de diálogo, de um olhar expressivo ou mesmo de comunicação; poderiam ser chamados de "Os que nada dizem".[34] Sua principal atividade, além de andar a esmo de um lado para o outro fazendo coisas inúteis e ridículas, é combinar letras, mas eles não possuem nenhum critério para tanto.

Argax, um macaco cicerone, que é o único ser dotado de inteligência da cidade, é quem explica a Bastian que esse será o lugar para onde ele irá, caso tente se perpetuar em Fantasia. Os que ali se encontram são humanos, mais especificamente alguns dos anteriores salvadores-criadores daquela terra que, ao invés de partir, decidiram ficar para reinar. Sem compreender o uso das letras que aquelas criaturas faziam, Bastian interroga o macaco:

> Havia ali um grande grupo de pessoas, homens e mulheres, novos e velhos, todos vestidos das maneiras mais estranhas, mas sem falar. No chão havia um montão de grandes dados, que tinham letras nas seis faces. Aquelas pessoas jogavam continuamente os dados e depois observavam-nos fixamente durante muito tempo.
> – O que estão fazendo?, murmurou Bastian.
> – Que jogo é aquele? Como se chama?
> – É o jogo do acaso, respondeu Argax. [...] Já não são capazes de contar histórias. Esqueceram a fala. Por isso lhes inventei esse jogo. Para passar o tempo, como você vê. E é muito simples. Pensando bem, temos que concordar que, no fundo, todas as histórias do mundo se compõem apenas de vinte e seis letras.[35]

Lembremos que em Fantasia cada desejo realizado equivale a uma lembrança perdida e os antigos imperadores, tendo esquecido tudo o que foram não conseguiam mais narrar e criar. Na verdade, nada mais podiam, pois haviam gasto até seu último desejo. "Só podem desejar coisas enquanto se lembram de seu mundo. Mas estes que estão aqui esgotaram todas suas recordações. Quem não tem passado também não tem futuro. Por isso não envelhecem. Olhe-os! Custa acreditar que muitos deles estão aqui há mil anos ou mais. Mas permanecem como são. Para eles nada pode mudar porque eles próprios já não podem mudar."[36]

As criações que fazem essa terra existir provêm de desejos, os quais, por sua vez, nutrem-se de experiências vividas, mas também de conquistas almejadas, do desejo de superação de faltas que sentimos em nós mesmos e no nosso ambiente, de carências de ser e de ter que consideramos que, se fossem supridas, estaríamos mais próximos de encarnar alguma perfeição. Nossa personalidade vai sendo construída graças às lacunas entre o ideal e a realidade, são essas faltas de ser, acrescidas de outras tantas frustrações, como o amor e o amparo recebido, sempre considerados insuficientes, que nos põem em movimento, obrigando-nos a criar e realizar. É das pendências que os desejos se nutrem, e é nos desejos que as realizações se inspiram. Se assumíssemos o lugar do ideal, e o mundo se constituísse na medida das nossas determinações, nada mais nos ocorreria, restaria uma existência bovina. É por isso que a sintonia aparente entre Bastian e Fantasia está fadada a acabar.

O Nada que devora Fantasia poderia ser pensado como a morte, que é a que, de fato, pode nos reduzir a nada. Mas existe uma diferença entre morrer e reduzir-se a nada. Os rastros que deixamos impedem nosso desaparecimento total: os objetos pessoais que restam sem seu dono, as lembranças que talvez possamos evocar nos mais próximos, com alguma sorte alguma obra. Os restos que deixamos para trás reverberam nossa morte, fazem de seu

som um eco que a evoca. Morrer pode ser diferente de ser tragado pelo nada, situação na qual desaparece-se sem deixar rastros, nem sequer o último patamar das palavras. Quando chega o fim, já dizia Borges, "já não restam imagens da lembrança; só restam palavras. Palavras, palavras deslocadas e mutiladas, palavras de outros, foi a pobre esmola que deixaram as horas e os séculos".[37] Quando estava no limiar da destruição, a imperatriz Criança dirigiu-se para o lugar onde a história de Fantasia era escrita e lá se reduziu ao nível mínimo de narrativa, às últimas palavras que convocavam Bastian a reiniciá-la. O Nada foi vencido, neutralizado pelas palavras, através do expediente de lançar mão ao chamado por escrito através do livro mágico.

Publicado trinta anos antes desta história, o conto *O imortal*, de Borges, oferece sua versão do Nada: a nada, conforme ele, parecem reduzir-se aqueles que não têm prazo para deixar de existir. Em *O imortal*, a personagem empreende uma jornada de busca pela cobiçada Cidade dos Imortais, assim como deseja encontrar as águas do rio que têm a propriedade de oferecer a vida eterna a quem as beber. Porém, quando atinge os objetivos de sua aventura, ao conhecer os imortais revela-se em tais criaturas uma desagradável surpresa. No princípio, ele acreditou tratar-se de trogloditas os membros daquele povo do deserto que se alimentava de serpentes e carecia do uso da palavra. Eram homens nus, de pele cinza, olhos inertes, que viviam praticamente imóveis em buracos na areia, como covas abertas habitadas por seres que mais pareciam mortos insepultos: "atirado na areia, como uma pequena e arruinada esfinge de lava, deixava que sobre ele girassem os céus, desde o crepúsculo do dia até o da noite".[38]

A tal Cidade dos Imortais é muito similar à dos Antigos Imperadores, pela sua arquitetura absurda, com labirintos que conduziam a câmaras e sótãos, os quais abriam portas para novos labirintos que levavam a outros lugares idênticos, escadas que terminavam sem chegar a lugar nenhum, quando não estavam invertidas, bifurcações que conduziam a dois lugares idênticos, quilométricas paredes sem quaisquer aberturas. Quando percebe que, mais do que em uma terra perene, encontra-se em um lugar de loucos, o aventureiro começa, como Bastian, uma desesperada jornada de saída, assim como empreende a busca de um rio cujas águas, desta vez, o livrassem do inferno da imortalidade.

Um desses trogloditas estranhamente apegou-se a ele e o seguiu com sua característica insignificância. Tocado pela presença da triste figura, resolveu nomeá-lo e chamá-lo de Argos, o cachorro de Ulisses. É através dessa palavra, que soa como a primeira para o troglodita, que aquele que parecia um animal evoca sua primeira memória, proveniente da Odisséia, de Homero. Ele lembra-se pouco, afirma, afinal, "devem ter passado mil e cem anos desde que a inventei".[39] O troglodita, de cuja figura humana restava tão pouco, já que se encontrava bestificado pela infinitude, era nada menos do que o próprio Homero.

Eis uma brincadeira tipicamente borgiana: reduzir ao nada o poeta grego, autor da *Odisséia*, ao dar-lhe a vida eterna. Mas ela contém uma lição, uma crença de Borges na importância da morte: termina-se valorizando sua existência, como forma de propiciar a vida, no sentido da vitalidade. Na imortalidade "nada é preciosamente precário".[40] A morte é o nosso maior e mais incompreensível limite, mas é portadora da precariedade que

empresta significado à vida, pois se as realizações e conquistas fossem infinitamente possíveis, não haveria porque precipitar-se a fazê-las. Sem limites, nada nos move, resta-nos o nada, o sem sentido, o absurdo.

Os imortais eram sem linguagem, como também o eram os antigos imperadores, pois sua experiência não foi delimitada, inserida na sequência lógica de uma existência passageira, temporalmente situada e direcionada para algum fim. A estrutura do discurso e do mundo, que o pensamento simbólico organiza para os homens, depende da imprescindível finitude. Na alternância entre viver e morrer, na preocupação com o prazo, na impossibilidade da perfeição, na impotência, nos anseios insatisfeitos, inspiram-se as realizações possíveis aos humanos.

A presença de Bastian em Fantasia precisava chegar ao fim, já que seus desejos estavam a ponto de esgotar-se, ele estava reduzindo-se a nada e praticamente nada sabia do menino que havia entrado no livro. Ambas as jornadas de retorno – a de busca da mortalidade e a da identidade original de Bastian – equivalem-se. Depois do retorno de Fantasia e da Cidade dos Imortais, para ambas as personagens, o vivido em terras estranhas reduziu-se à narrativa, às palavras, que são as últimas que morrem.

O livro da *História sem Fim* é organizado em 26 capítulos, cada um começa com uma letra do alfabeto. Aquela que poderia ser uma história eterna, como diz seu título, tem um limite bem claro: nem um capítulo a mais, nem um a menos, tantos quanto as letras do alfabeto. Já no jogo com letras que distraía os antigos imperadores todas as combinatórias eram possíveis até o infinito, mas nada fazia sentido algum, da mesma forma como a construção da Cidade dos Imortais era de uma arquitetura obsoleta.

Em Fantasia, onde poderia pressupor-se uma orgia da narrativa, já que o leitor é também personagem e autor, acabamos encontrando um sistema rígido, regrado. Assim é a fantasia propriamente dita: é a liberdade que nasce da finitude, a riqueza oriunda da imprescindível falta.

Notas

1 BORGES, Jorge Luis. *Ragnarök*. Prosa Completa, Vol. 2. Barcelona: Bruguera, 1980, p. 343. As traduções dos textos de Borges colocadas neste capítulo são nossas.

2 ENDE, Michael. *A História sem Fim.* São Paulo: Martins Fontes/Presença, 1985.

3 BORGES, Jorge Luis. *El sueño de Coleridge.* Prosa Completa, Vol. 2. Barcelona: Bruguera, 1980, p. 145.

4 A psicanalista Ana Costa apresenta "a ficção como uma certa forma de transpor as impossibilidades que a necessidade da referência ao inconsciente coloca para os humanos". Para ela, há "entre os humanos uma interpenetração entre a ficção e a realidade, de tal forma que o que for real somente se registra como ficcional e a ficção constitui uma verdade". COSTA, Ana Maria Medeiros da. *A ficção do si mesmo: interpretação e ato em psicanálise.* Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1998, p. 60 e 61.

5 As continuações (dirigidas por George Miller, em 1990, e por Peter McDonald, em 1994) não ficaram sequer à altura desse primeiro filme e não obtiveram tanto sucesso. Existem especulações sobre uma nova versão, veremos se essa obra terá mais sorte.

6 Atreiú é também um menino órfão, pois seus pais foram mortos por um búfalo, pouco depois de seu nascimento. Seu nome significa na língua de seu povo "filho de todos", pois foi criado por todos os homens e mulheres da aldeia. "Mas Atreiú [...] era o 'filho de todos', enquanto ele, Bastian, no fundo não tinha ninguém... Era o 'filho de ninguém'. Apesar de tudo, Bastian alegrava-se por ter alguma coisa em comum com Atreiú." ENDE, Michael. *A História sem Fim.* São

Paulo: Martins Fontes/Presença, 1985, p. 38. Como se vê, nessa aventura, nosso protagonista foi em busca de uma missão que lhe conferisse alguma identidade, a qual é fruto de uma filiação.

7 Ibidem, p. 168.

8 Ao receber a missão, Atreiú pergunta: "– Por onde devo começar? – Por toda parte e por parte nenhuma, respondeu Cairon (o centauro mensageiro). De agora em diante você está sozinho, e ninguém pode aconselhá-lo. E assim vai ser até o fim da Grande Busca... Seja ela qual for". Ibidem, p. 39.

9 "Com o muito ler e pouco dormir se lhe secou de tal maneira o cérebro, que perdeu o juízo. Impregnou-se-lhe a imaginação de tudo o que nos livros lia. [...] já fraco da razão, ocorreu-lhe o mais estranho pensamento que jamais nutrira outro louco neste mundo: [...] fazer-se cavalheiro andante." CERVANTES, Miguel. São Paulo: Publifolha, 1998, p. 35. Ora, Quixote não é o primeiro delirante da história da literatura, mas certamente é precursor entre aqueles que enlouqueceram de tanta leitura, dos que foram habitar o interior de seus livros prediletos.

10 BORGES, Jorge Luis. *Prosa completa.* Barcelona: Editorial Bruguera, 1980, p. 139 e 141.

11 Apesar das maravilhas que são narradas por Carroll, Tolkien é taxativo na exclusão de Alice do mundo das fadas: "Considerando que o conto de fadas trata de 'prodígios', não pode tolerar marco nem mecanismo algum que sugira que a história em que os prodígios se desenvolvem é ilusória ou fictícia. [...] Assim ocorre com os sonhos que emolduram e conectam os diversos relatos de *Alice*, de Lewis Carroll, motivo pelo qual (além de outras razões) não podemos considerá-los contos de fadas". Porém, mais adiante no mesmo texto, acaba sendo mais condescendente com o poder criativo dos sonhos: "Em alguns sim parece que intervém a Fantasia. Mas são poucos. A Fantasia é uma atividade racional, não irracional". TOLKIEN, J.R.R. *Cuentos del reino peligroso.* Barcelona: Ediciones Minotauro, 2009, p. 267 e 296 (tradução nossa).

12 "À noite, depois que as crianças pegam no sono, as boas mães costumam entrar na cabeça delas e organizá-las para a manhã seguinte [...] De manhã, quando você acorda, as travessuras e maldades que levou para a cama estão bem dobradas no fundo de sua cabeça, enquanto no alto, expostos com todo o capricho, estão seus pensamentos mais bonitos, prontos para serem usados." BARRIE, J.M. *Peter Pan e Wendy*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2002, p. 12.

13 BORGES, Jorge Luis. Prosa Completa, Vol.1. Barcelona: Editorial Bruguera, 1980, p. 460 (tradução nossa).

14 MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura.* São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 29.

15 Referimo-nos ao pensamento mágico infantil que muitas vezes toma a morte dos pais como falta pessoal sua. Restos desse raciocínio nos acompanham para sempre, tanto que muitos filhos adultos tentam não denotar sua condição de crescidos para manter vivos os pais da infância, como se assim fossem lhes prolongar o prazo de existência.

16 "A catexia objetal provou ter pouco poder de resistência e foi liquidada. Mas a libido livre não foi deslocada para outro objeto; foi retirada para o ego. Ali, contudo, não foi empregada de maneira não especificada, mas serviu para estabelecer uma *identificação* do ego com o objeto abandonado. Assim, a sombra do objeto caiu sobre o ego, e este pôde daí por diante, ser julgado por um agente especial, como se fosse um objeto abandonado." FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. (1917) Obras Completas. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1987, p. 281.

17 Ibidem, p. 278.

18 ENDE, Michael. *A História sem Fim.* São Paulo: Martins Fontes/Presença, 1985, p. 177.

19 WINNICOTT, D. W. *Natureza humana.* Rio de Janeiro: Imago, 1990, p. 157.

20 ENDE, Michael. *A História sem Fim.* São Paulo: Martins Fontes/Presença, 1985, p. 177.

21 WINNICOTT, D. W. *Natureza humana.* Rio de Janeiro: Imago, 1990, p. 121.

22 FREUD, Sigmund. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade.* (1905) Obras Completas. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1987, p. 211.

23 ENDE, Michael. *A História sem Fim.* São Paulo: Martins Fontes/Presença, 1985, p. 156.

24 O príncipe oriental que Bastian se tornou o aproxima visualmente de outra habitante das terras da ficção que provou o poder de uma boa história na luta contra a morte: Scherazade.

25 WINNICOTT, D. W. *O Brincar e a realidade.* Rio de Janeiro: Imago Editora, 1975, p. 102.

26 Ibidem, p. 138.

27 *Ler errado é muito produtivo.* Entrevista com Ricardo Piglia na revista Entrelivros, ano 2, número 21, janeiro 2007. São Paulo: Duetto Editorial, p. 16.

28 ENDE, Michael. *A História sem fim.* São Paulo: Martins Fontes/Presença, 1985, p. 204.

29 BORGES, Jorge Luis. *El libro de arena.* Prosa Completa, Vol. 2. Barcelona: Bruguera, 1980, p. 455.

30 BORGES, Jorge Luis. *La flor de Coleridge.* Prosa Completa, Vol. 2. Barcelona: Bruguera, 1980, p. 138.
31 PIGLIA, Ricardo. *O último leitor.* São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 27.
32 MANGUEL, Alberto & GUADALUPI, Gianni. *Dicionário de lugares imaginários*. São Paulo: Companhia da Letras, 2003, p. 163.
33 BORGES, Jorge Luis. *El Palacio.* Prosa Completa, Vol. 2. Barcelona: Bruguera, 1980, p. 449.
34 ENDE, Michael. *A História sem fim.* São Paulo: Martins Fontes/Presença, 1985, p. 335.
35 Ibidem, p. 339.
36 Ibidem, p. 337.
37 BORGES, Jorge Luis. *El imortal.* Buenos Aires: Emecé Editores, 1980, p. 163.
38 Ibidem, p. 154.
39 Ibidem, p. 156.
40 Ibidem, p. 159.

Bibliografia teórica

ARENDT, Hannah. *Entre o Passado e o Futuro.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

ARIÈS, Philippe. *História Social da Criança e da Família.* Rio de janeiro: Zahar Editores, 1991.

ASSOCIAÇÃO PSICANALÍTICA DE PORTO ALEGRE. *Adolescência*. Revista ano V-Número 11. Porto Alegre, 1995.

ASSOCIAÇÃO PSICANALÍTICA DE PORTO ALEGRE. *Adolescência: entre o Passado e o Futuro*. Porto alegre: Artes e Ofícios, 1997.

ASSOCIAÇÃO PSICANALÍTICA DE PORTO ALEGRE. *Sintoma na Infância*. Revista ano VII – Número 13. Porto alegre, 1997.

ASSOCIAÇÃO PSICANALÍTICA DE PORTO ALEGRE. *Ato & Interpretação*. Revista ano VIII – Número 14. Porto Alegre: 1998.

ASSOCIAÇÃO PSICANALÍTICA DE PORTO ALEGRE. *Psicanálise e Literatura*. Revista ano VIII – Número 15. Porto Alegre: 1998.

ASSOCIAÇÃO PSICANALÍTICA DE PORTO ALEGRE. *A Masculinidade.* Revista do ano XIII – Número 28. Porto Alegre, 2005.

ASSOCIAÇÃO PSICANALÍTICA DE PORTO ALEGRE. *Masculinidade em crise.* Porto Alegre: APPOA, 2005.

BABER, Benjamim R.. *Consumindo – Como o mercado corrompe crianças, infantiliza adultos e engole cidadãos.* Rio de Janeiro: Record, 2009.

BADINTER, Elisabeth. *Um Amor Conquistado: O Mito de Amor Materno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BADINTER, Elisabeth. *Rumo Equivocado: O Feminismo e Alguns Destinos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BAUMAN, Zigmunt. *Modernidade e Ambivalência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

BAUMAN, Zigmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BAUMAN, Zigmunt. O *Mal-Estar da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo: a Experiência Vivida*. São Paulo: Difusão Européia do livro, 1960.

BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo: Fatos e Mitos*. São Paulo: Difusão Européia do livro, 1960.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.* São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Reflexões: A Criança, o Brinquedo, a Educação*. São Paulo: Summus, 1984.

BETTELHEIM, Bruno. *A Fortaleza Vazia.* São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BETTELHEIM, Bruno. *A Psicanálise dos Contos de Fadas.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

BETTELHEIM, Bruno. *Uma Vida para Seu Filho: Pais Bons o Bastante.* Rio de Janeiro: Campus, 1990.

BETTELHEIM, Bruno. *Sobrevivência e outros Estudos.* Porto Alegre: Artmed, 1989.

BEZERRA Jr., Benilton (org.). *Winnicott e seus interlocutores*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2007.

BORGES, Jorge Luis. *Borges en Sur 1931 – 1980.* Buenos Aires: Emecé, 1999.

BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de Mitos Literários.* Rio de Janeiro: José Olympio e Editora UNB, 1997.

CALLIGARIS, Contardo. *A Adolescência.* São Paulo: Publifolha, 2000.

CALLIGARIS, Contardo. *Crônicas do Individualismo Cotidiano.* São Paulo: Editora Ática, 1996.

CANI, Isabelle. *Harry Potter ou o Anti-Peter Pan*. São Paulo: Madras, 2008.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do Mito*. São Paulo, Palas Athena, 1988.

CHATEL, Marie-Magdeleine. *Mal-Estar na Procriação: As Mulheres e a Medicina da Reprodução.* Rio de Janeiro: Editora Campo Matêmico, 1995.

CHEMAMA, Roland. *Dicionário de Psicanálise*. Porto Alegre: Artmed, 1995.

COHEN, Jeffrey Jerome. *Pedagogia dos monstros – os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras.* Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

CORSO, Mário. *Monstruário – Inventário de Entidades Imaginárias e de Mitos Brasileiros.* Porto Alegre: Tomo Editorial, 2002.

CORSO & CORSO, Mário e Diana. *Fadas no Divã: psicanálise nas histórias infantis.* Porto Alegre: Artmed, 2006.

COSTA, Ana Maria Medeiros da. *A Ficção do Si Mesmo: Interpretação e Ato em Psicanálise*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1998.

COSTA, Ana Maria Medeiros (Org.) *Adolescência e Experiências de Borda.* Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

COSTA, Jurandir Freire. *Sem Fraude nem Favor: Estudos sobre o Amor Romântico.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

CYRULNIK, Boris. *Los Murmullos de los Fantasmas*. Barcelona: Editora Gedisa, 2003.

CYRULNIK, Boris. *Os Patinhos Feios*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

DARNTON, Robert. *O Grande Massacre dos Gatos*. Rio de Janeiro: Graal, 1996.

DELUMEAU, Jean (org.) *Histoire de Pères et la Paternité*. Paris: Larousse, 2000.

DEUTSCH, Helene. *La Psicología de La Mujer*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1952.

DOLTO, Françoise. *Quando os Pais se Separam.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

DOLTO, Françoise e DOLTO-TOLITCH, Catherine. *Palabras para Adolescentes o el Complejo de la Langosta.* Buenos Aires: editorial Atlantida, 1995.

DUBY, Georges e PERROT, Michelle. A *História das Mulheres no Ocidente. Vol.4: século XIX*. Porto: Edições Afrontamento.

DUBY, Georges e PERROT, Michelle. A *História das Mulheres no Ocidente. Vol.5: século XX*. Porto: Edições Afrontamento.

DUMONT, Louis. *O Individualismo: uma Perspectiva da Antropológica da Ideologia Moderna.* Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

DUNDES, Alan. *Morfologia e Estrutura no Conto Folclórico*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

ECO, Umberto. *O Super-Homem de Massa: Retórica e Ideologia no Romance Popular*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

EISENSTADT, S. D. *De Geração a Geração.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

ELIADE, Mircea. *Aspectos do Mito*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

ELIAS, Norbert. *A Sociedade dos Indivíduos.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1990.

ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

ERIKSON, Erik. *Identidade, juventude e crise.* Rio de Janeiro: Zahar, 1972.

FERENCZI, Sàndor. *Escritos Psicanalíticos 1909-1933*. Rio de Janeiro: Timbre Taurus, 1983.

FERNANDES, Lia Ribeiro. *O Olhar do Engano: Autismo e o Outro Primordial.* São Paulo: Escuta, 2000.

FERREIRA, Cid Vale (org). *Voivode*. Jundiaí: Editora Pandemonium, 2002.

FREUD, Anna. *O Ego e os Mecanismos de Defesa.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982, p. 142.

FREUD, Sigmund. *Estudos sobre a histeria* (1893-1895). Obras Completas. Vols II. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1987.

FREUD, Sigmund. *A Interpretação de Sonhos* (1900). Obras Completas. Vols IV e V. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1987.

FREUD, Sigmund. *Psicopatologia da Vida Cotidiana.* (1901) Obras Completas. Vol. VI Rio de Janeiro: Imago Editora, 1987.

FREUD, Sigmund. *Três Ensaios Sobre a Teoria da Sexualidade*.(1905) Obras Completas. Vol. VII. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1987.

FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente* (1905**)**. Obras Completas. Vol.VII. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1987.

FREUD, Sigmund. *Delírios e sonhos na "Gradiva" de Jensen* (1907). Obras Completas. Vol. IX. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1987.

FREUD, Sigmund. *O Esclarecimento sexual das Crianças.* (1907). Obras Completas. Vol. IX. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1987.

FREUD, Sigmund. *Escritores Criativos e Devaneio.* (1908). Obras Completas. Vol. IX. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1987.

FREUD, Sigmund. *Sobre as Teorias Sexuais das Crianças.* (1908). Obras Completas. Vol. IX. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1987.

FREUD, Sigmund. *Romances Familiares.* (1909). Obras Completas. Vol IX. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1987.

FREUD, Sigmund. *Analise de uma Fobia em um Menino de Cinco Anos.* (1909). Obras Completas. Vol. X. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1987.

FREUD, Sigmund. *O manejo da interpretação dos sonhos na psicanálise* (1911). Obras Completas. Vol. XII. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1987.

FREUD, Sigmund. *A ocorrência, em sonhos, de material oriundo de contos de fadas* (1913). Obras Completas. Vol. XII. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1987.

FREUD, Sigmund. *Totem e tabu* (1913). Obras Completas. Vol.XIII. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1987.

FREUD, Sigmund. *O Tema dos Três Escrínios.* (1913). Obras Completas. Vol. XII. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1987.

FREUD, Sigmund. *Sobre o Narcisismo: Uma Introdução.* (1914). Obras Completas. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1987.

FREUD, Sigmund. *Reflexões para os tempos de guerra e morte* (1915). Obras Completas. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1987.

FREUD, Sigmund. *Sobre a transitoriedade* (1916). Obras Completas. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1987.

FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia.* (1917). Obras Completas. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1987.

FREUD, Sigmund. *História de uma Neurose Infantil* (1918). Obras Completas Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1987.

FREUD, Sigmund. *'Uma criança é espancada': uma contribuição ao estudo da origem das perversões sexuais* (1919). Obras Completas. Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1987.

FREUD, Sigmund. *O estranho* (1919). Obras Completas. Vol.XVII. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1987.

FREUD, Sigmund. *Psicologia de Grupo e a Análise do Ego.* (1921) Obras Completas. Vol. XVIII Rio de Janeiro: Imago Editora, 1987.

FREUD, Sigmund. *A Organização Genital Infantil: Uma Interpolação na Teoria da Sexualidade.* (1923) Obras Completas. Vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1987.

FREUD, Sigmund. *A Dissolução do Complexo de Édipo.* (1924) Obras Completas. Vol XIX. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1987.

FREUD, Sigmund. *Algumas Conseqüências Psíquicas da Distinção Anatômica entre os Sexos.* (1925) Obras Completas. Vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1987.

FREUD, Sigmund. *Um nota sobre o bloco mágico* (1925). Obras Completas. Vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1987.

FREUD, Sigmund. *Um estudo autobiográfico* (1925). Obras Completas. Vol. XX. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1987.

FREUD, Sigmund. *O futuro de uma ilusão* (1927). Obras Completas. Vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1987.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização* (1930). Obras Completas. Vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1987.

FREUD, Sigmund. *Dostoievski e o parricídio* (1928). Obras Completas. Vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1987.

FREUD, Sigmund. *Sexualidade Feminina.* (1931) Obras Completas. Vol. XXI Rio de Janeiro: Imago Editora, 1987.

FREUD, Sigmund. *Novas conferências introdutórias sobre Psicanálise. Conferência XXXIII: Feminilidade*. (1933) Obras Completas Vol. XXII, Rio de Janeiro: Imago, 1987.

FREUD, Sigmund. *Construções em Análise.* (1937) Obras Completas. Vol. XXIII Rio de Janeiro: Imago Editora, 1987.

FRIEDAN, Betty. *The Feminine Mystique*. New York: Norton, 2001.

FROMM, Erich. *A Linguagem Esquecida.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1962.

GIDDENS, Anthony. *As Conseqüências da Modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1991.

GIDDENS, Anthony. *La transformación de la intimidad: sexualidad, amor y erotismo em las sociedades modernas.* Madrid: Catedra, 2000.

GEERTZ, Clifford. *O Saber Local*. Petrópolis: Vozes, 1997. GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: ETC – Livros Técnicos e Científicos Editora, 1989.

GEERTZ, Clifford. Nova Luz sobre a Antropologia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas, Sinais.* São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GINZBURG, Carlo. *História Noturna: Decifrando o Sabá.* São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GUTFREIND, Celso. *O Terapeuta e o Lobo: A Utilização do Conto na Psicoterapia da Criança*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2003.

GUTFREIND, Celso. *Narrar, Ser Mãe, Ser Pai & outros Ensaios sobre a Parentalidade.* Rio de Janeiro: DIFEL, 2010.

HASSOUN, Jacques. *A Crueldade Melancólica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

HEYWOOD, Colin. *Uma História da Infância*. Porto Alegre: Artmed, 2004.

HILFERDING, Margarete. As Bases do Amor Materno. São Paulo: Escuta, 1991.

HITCHCOCK, Susan Tyler. *Frankenstein: as Muitas Faces de um Monstro.* São Paulo: Larousse do Brasil, 2010.

HOBSBAWM, Eric. *Era dos Extremos: O Breve Século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

IRWIN, William et al. *Os Simpsons e a Filosofia*. São Paulo: Madras, 2007.

IZZI, Massimo. *Diccionário Ilustrado de los Monstruos*. Barcelona: José J. de Olañeta Editor, 1996.

JEHA, Júlio (Org.). *Monstros e monstruosidades na literatura.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

JERUSALINSKY, Alfredo. *Psicanálise do Autismo*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1984.

JERUSALINSKY, Alfredo. *Psicanálise e Desenvolvimento Infantil.* Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.

JONES, Gerard. *Brincando de Matar Monstros: por que as Crianças Precisam de Fantasia Videogames e Violência de Faz-de-Conta.* São Paulo: Conrad editora, 2002.

JORGE, Ana Lúcia Cavani. *O Acalanto e o Horror*. São Paulo: Escuta, 1988.

JULIEN, Philippe. *Abandonarás teu pai e tua mãe.* Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.

JULIEN, Philippe. *O Manto de Noé: Ensaio sobre a Paternidade.* Rio de Janeiro: Editora Revinter, 1997.

KAUFMANN, Pierre. *Dicionário Enciclopédico de Psicanálise.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1996.

KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino.* Rio de Janeiro: Imago, 1998.

KEHL, Maria Rita (Org.) *Função fraterna*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.

KEHL, Maria Rita. *Ressentimento.* São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.

KEHL, Maria Rita. *Sobre Ética e Psicanálise.* São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

KEHL, Maria Rita, *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009.

KIRK, G. S. *El Mito: Su Significado y Funciones en la Antigüedad y outras Culturas*. Barcelona: Paidós, 2006.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. *A Família*. Lisboa: Assírio e Alvin, 1981.

LACAN, Jacques. *O Mito Individual do Neurótico.* Rio De Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

LACAN, Jacques. O Seminário, Livro IV: *A Relação de Objeto.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

LACROIX, Michel. *O Culto da Emoção*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

LANGER, Marie. *Fantasia Eternas a la luz del Psicoanalisis*. Buenos Aires: Ediciones Hormé, 1966.

LAQUEUR, Thomas Walter. *Inventando o Sexo: Corpo e Gênero dos Gregos a Freud*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LAPLANCHE, Jean. *Teoria da Sedução Generalizada e outros Ensaios*. Porto Alegre: Artes Médica, 1988.

LASCH, Christopher. *Refúgio Num Mundo Sem Coração. A Família: Santuário ou Instituição Sitiada?* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

LASCH, Christopher. *O Mínimo Eu, Sobrevivências Psíquicas em Tempos Difíceis.* São Paulo: Brasiliense, 1990.

LECERCE, Jean-Jacques. *Frankenstein: Mito e Filosofia.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

LECOUTEUX, Claude. *História dos vampiros: autópsia de um mito*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural Dois.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1976.

LEVI-STRAUSS, Claude. *A Oleira Ciumenta.* São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

LEVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem.* São Paulo: Editora Nacional e Editora da USP, 1970.

LIPOVETSKY, Gilles. *El Crepúsculo del Deber.* Barcelona: Anagrama, 1998.

LIPOVETSKY, Gilles. *La Era del Vacío.* Barcelona: Anagrama, 1986.

LIPOVETSKY, Gilles. *La Tercera Mujer.* Barcelona: Anagrama, 1999.

LIPOVETSKY, Gilles. *Os Tempos Hipermodernos.* São Paulo: Editora Barcarolla 2004.

LUYTEN, Sonia Bibe. *Mangá: o Poder dos Quadrinhos Japoneses.* São Paulo: Hedra, 2000.

MACFARLANE, Alan. *História do Casamento e do Amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

MALEVAL, Jean-Claude. *Locuras Histericas y Psicosis Disociativas*. Buenos Aires: Paidos, 1987.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura.* São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MANGEL, Alberto e GUADALUPI, Gianni. *Dicionário de Lugares Imaginários.* São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MELTON, Gordon J. *Enciclopédia dos Vampiros*. São Paulo: M. Books do Brasil Editora Ltda, 2008.

MEIRELES, Cecília. *Problemas da Literatura Infantil*. Rio e Janeiro: Nova Fronteira 1984.

MILLOT, Catherine. *Nobodaddy: a Histeria no Século*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance.* São Paulo: Cosac Naify, 2009

PERROT, Michelle. *Mulheres Públicas*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

PERROT, Michelle (org). *História da vida privada – Volume 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

PERROT, Michele. *As Mulheres ou os Silêncios da História*. Bauru, SP: EDUSC, 2005

PERROT, Michele. *Minha História das Mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.

PIAGET, Jean. *A Representação do Mundo na Criança.* Rio de Janeiro: Record, 1983.

PIERUCCI, Antônio Flávio. *A Magia.* São Paulo: Publifolha, 2001.

PIGLIA, Ricardo. *O Último Leitor.* São Paulo: Companhia das Letras, 2006

PHILLIPS, Adam. *Winnicott.* Aparecida: Ideias & Letras, 2006.

POLI, Maria Cristina. *Feminino/Masculino.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

POLLOCK, Linda. *Los Niños Olvidados: Relaciones entre Padres eHijos de 1500 a 1900.* México: FCE, 2004.

POMMIER, Gérard. *A Exceção Feminina: os Impasses do Gozo.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

POMMIER, Gérard. *A Ordem Sexual.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.

POSTMANN, Neil. *O Desaparecimento da Infância.* Rio de Janeiro: Graphia, 1999.

PROPP, Vladimir. *As Raízes Históricas do Conto Maravilhoso*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do Conto.* Lisboa: Vega: 2003.

RASSIAL, Jean-Jacques. *A Passagem Adolescente: da Família ao Laço Social.* Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1997.

RASSIAL, Jean-Jacques. *O Adolescente e o Psicanalista*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1999.

ROBLES, Martha. *Mujeres, Mitos y Diosas.* México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

RODARI, Gianni. *Gramática da Fantasia.* São Paulo: Summus Editorial, 1982.

RODRIGUES, Sonia. *Roleplaying Game e a Pedagogia da Imaginação no Brasil.* Bertrand Brasil: Rio de Janeiro, 2004.

RODULFO, Ricardo. *El Psicoanalisis de Nuevo.* Buenos Aires: Eudeba, 2008.

RODULFO, Ricardo. *Futuro y porvenir: ensayos sobre la actitud psicoanalítica em la clínica de la niñez y adolescência.* Buenos Aires: Centro de Publicaciones Educativas y Material Didactico, 2008.

RODULFO, Ricardo. *O brincar e o significante: um estudo psicanalítico sobre a constituição precoce.* Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

ROITMAN, Ari (Org.) *As Identificações na Clínica e na Teoria Psicanalítica.* Rio de janeiro: Relume-Dumará, 1994.

ROSENFIELD, Kathrin. *Estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

ROUDINESCO, Elisabeth. *A Família em Desordem.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003

ROUDINESCO, Elisabeth. *A Análise e o Arquivo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

ROUDINESCO, Elisabeth e PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1998.

ROUGEMONT, Denis. *História do Amor no Ocidente*. São Paulo: Ediouro, 2003.

SANTA ROZA, Eliza. *Quando brincar é dizer: a experiência psicanalítica na infância.* Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

SCHOLEM, Gershom. *A Cabala e seu Simbolismo.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

SENNETT, Richard. *O Declínio do Homem Público: as Tiranias da Intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SLAVUTZKY, Abrão e KUPERMAN, Daniel. (org) *Seria trágico... se não fosse cômico: humor e psicanálise.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

SOUZA, Edson Luiz André (Org.). *A invenção da vida: arte e psicanálise.* Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.

SPITZ, René A. *O Primeiro Ano de Vida: Um Estudo Psicanalítico do Desenvolvimento Normal e Anômalo das Relações Objetais.* São Paulo: Martins Fontes 1983.

STEINBERG, Shirley e KINSHELOE, Joe (Org.) *Cultura Infantil: a Construção Corporativa da Infância.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

SULLEROT, Evelyne. *A Família: da Crise à Necessidade*. Lisboa: Instituto Piaget, 1999.

THOMAS, A. L. *O que é uma Mulher? : um Debate*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica.* São Paulo: Perspectiva, 2003.

TOLKIEN, J.R.R. *Cuentos del Reino Peligroso.* Barcelona: Ediciones Minotauro, 2009.

TOURAINE, Alain. *O Mundo das Mulheres.* Petrópolis: Vozes, 2007.

TRIGO, Luiz Gonzaga Godoi. *Entretenimento: Uma Crítica Aberta*. São Paulo: Editora Senac SP, 2003.

VAN CUTSEM, Chantal. *A família recomposta: entre o desafio e a incerteza.* Lisboa: Instituto Piaget, 2004.

VARELA, Nuria. *Feminismo para Principiantes*. Buenos Aires: Ediciones B, 2005.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito & Política*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

VERNANT, Jean-Pierre. *O Universo, os Deuses, os Homens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

VIANNA, Helena Besserman e PINHEIRO, Teresa. *As Bases do Amor Materno*. São Paulo: Escuta, 1991.

WARNER, Marina. *Da Fera à Loira: Sobre Contos de Fadas e Seus Narradores.* São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

WATT, Ian. *A Ascensão do Romance: Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

WATT, Ian. *Mitos do Individualismo Moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

WEBER, Max. *A Ética Protestante e o "Espírito" do Capitalismo.* São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WINNICOTT, D. W. *Natureza humana.* Rio de Janeiro: Imago Ed. 1990.

WINNICOTT, D. W. *O Brincar e a Realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

WINNICOTT, D. W. *Textos Selecionados: da Pediatria à Psicanálise.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

WINNICOTT, D. W. *Tudo Começa em Casa*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

WINNICOTT, D.W. *O Ambiente e os Processos de Maturação: Estudo sobre a Teoria do Desenvolvimento Emocional*. Porto Alegre: Artmed, 1983.

WOOLF, Virginia. *Kew Gardens – Ensaios – Profissões para Mulheres*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

WOOLF, Virginia. *El Lector Común*. Barcelona: Lúmen, 2009.

WOOLF, Virginia. *Una Habitación Propria*. Barcelona: Seix Barral, 2008.

Fontes primárias de consulta

ANDERSEN, Hans Christian. *Contos de Andersen.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

BARRIE, J.M. *Peter Pan e Wendy*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2002.

BAUER, Jutta. *Mamãe Zangada*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

BORGES, Jorge Luis. *Prosa Completa*. Vol. 1 e 2. Barcelona: Bruguera, 1980.

BURNETT, Frances Hodgson. *O Jardim Secreto*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

CARROLL, Lewis. *Alice: Edição Comentada.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

CERVANTES, Miguel. *Don Quijote de La Mancha*. Madrid: Alfaguara, 2004.

DAHL, Roald. *Matilda*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

DICK, Philip. *Blade Runner. Sonham os Andróides com Ovelhas Elétricas?* Barcelona: Edhasa, 2002.

ENDE, Michael. *A História sem Fim.* São Paulo: Martins Fontes/Presença, 1985.

GREENBURG, Dan. *Como Ser una Idische Mame.* Buenos Aires: Ediciones Hormé, 1971.

KAFKA, Franz. *Carta ao Pai.* São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.

LEWIS, C. S. *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupa.* São Paulo: Martins Fontes, 1997.

LINDGREN, Astrid. *Píppi Meialonga*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2001.

LINDGREN, Astrid. *Píppi a bordo*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2002.

LINDGREN, Astrid. *Píppi nos mares do sul*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2003.

LISPECTOR, Clarisse. *Laços de Família: Contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOBATO, Monteiro. *Reinações de Narizinho*. Editora Brasiliense, 1965.

MEYER, Stephenie. *Crepúsculo*. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2008.

MEYER, Stephenie. *Lua Nova*. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2008.

MEYER, Stephenie. *Eclipse*. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2009.

MEYER, Stephenie. *Amanhecer*. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2009.

PAPINI, Giovanni. *El piloto ciego.* Madrid: Hyspamerica Ediciones, 1988.

RICE, Anne. *Entrevista com o Vampiro.* Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

RICE, Anne. *O Vampiro Lestat.* Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

RIORDAN, Rick. *O Ladrão de Raios.* Rio de Janeiro: Intrínseca, 2008.

SALINGER, J. D.. *O Apanhador no Campo de Centeio.* São Paulo: Editora do Autor.

SENDAK, Maurice. *Where the wild things are.* USA: Harper Collins Publishers, 1991.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein.* Porto Alegre: L&PM Editores, 1997.

SHRIVER, Lionel. *Precisamos Falar sobre Kevin.* Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2007.

STOKER, Bram. *Drácula.* Lisboa: Publicações Europa-América, 1988.

SUTCLIFF, Rosemary. *O Rei Arthur e os Cavalheiros da Távola Redonda – Vol. 1. A Espada Excalibur*. São Paulo: Antroposófica, 1986.

WOOLF, Virginia. *Profissões para mulheres*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1996.

WOOLF, Virginia. *Una habitación própria.* Barcelona: Editorial Seix Barral, 2009

WYSS, Johan Rudolf. *The Swiss Family Robinson*. New York: Penguin Books, 2007.

YATES, Richard. *Foi Apenas um Sonho.* Rio de Janeiro: Alfaguara, 2006.