

A Vila em nós

Publicado em *Fundamentalismo & Educação* - organizado por Silvio Gallo e Alfredo Veiga-Neto - Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

Regina Maria de Souza*
Márcio Aparecido Mariguela**

Passei três noites pintando O café noturno e dormindo durante o dia. Frequentemente me parece que a noite é bem mais viva e ricamente colorida que o dia [...] Procurei exprimir com o vermelho e o verde as terríveis paixões humanas. A sala é vermelho-sangue e amarelo surdo, um bilhar verde ao meio, quatro lâmpadas amarelo-limão com brilho laranja verde. Em todos os lugares um combate e uma antítese entre os mais diversos verdes e vermelhos, nos personagens vadios dormindo; na sala vazia e triste, o violeta e o azul [...] Neste meu quadro, busquei exprimir que o café é um lugar onde podemos nos arruinar, ficar loucos, cometer crimes. Enfim, procurei, através dos contrastes de rosa tênue e de vermelho-sangue e borra de vinho, criar uma infernal atmosfera de fofalha, de enxofre pálido para exprimir algo como o poder das trevas de uma espelunca.

Vincent Van Gogh
*Cartas a Théo*²

I. A Vila de Noah

Procurei exprimir com o vermelho e o verde as terríveis paixões humanas. Neste meu quadro, busquei exprimir que o café é um lugar onde podemos nos arruinar, ficar loucos, cometer crimes.

Van Gogh

A Vila³ tem como diretor M. Night Shyamalan, conhecido cineasta indiano que assinou também *O Sexto Sentido*, filme que interroga as fronteiras tênues entre a vida e a

* Professora do Departamento de Psicologia Educacional da Faculdade de Educação da UNICAMP, componente do Grupo de Estudos e Pesquisa Diferenças e Subjetividades em Educação - DIS (www.fae.unicamp.br/dis). Psicóloga e mestre em Psicologia (PUCCAMP); doutora em Linguística (IEL/UNICAMP). Email: resouza@unicamp.br

** Professor de História da Filosofia Contemporânea na Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Metodista de Piracicaba (UNIMEP); Doutor em Educação pela UNICAMP; Psicanalista, membro da Escola de Psicanálise de Campinas, pesquisador colaborador do DIS (FE/UNICAMP). Email: mariguel@unimep.br

² *Café Noturno na Place Lamartine* – Arles (1888) – 70 x 89 óleo sobre tela – Yale University Art Gallery

³ *The Village* – Escrito, Produzido e Dirigido por M. Night Shyamalan – Produção de Blinding Edge Pictures / Scott Rudin, 2004. (Uma bela apresentação do filme pode ser encontrada em www.uol.com.br/vila)

morte, entre a realidade e o delírio, em uma narrativa tingida de fortes símbolos e crenças religiosas. Misticismo, desamparo, delírio, fuga do sofrimento e busca incansável de uma felicidade inatingível – elementos que se mantêm, igualmente, em *A Vila*.

Todos os nossos sentidos são convocados a ingressarem nessa floresta árida, seca, outonal e sem sentido – ao menos sem sentido passível de ser expresso em palavras -, que é a fabricação de uma civilização sem violência, competitividade, paixão e ambição. Um mundo que pretende manter as vontades controladas, pela temperança do exercício administrativo de uma assembléia de anciões, supostamente os habitantes mais sábios e experientes de uma pequena comunidade rural. Em que momento teriam se esquecido, ao longo de suas vidas, que o desejo é um jorro incontrolável? Como se fez filme o começo dessa história?

A película se inicia com o movimento de copas de árvores secas, de finos galhos a desafiar o céu como espetos que se projetam contra ele. Longos galhos de altas árvores finas – vivas, sem folhas — balançam. O movimento das copas e galhos cinzas se dá contra um fundo que se alterna em tons de ocre, em vários matizes que vão do amarelo ao vermelho intenso. A imagem se reduz até ser emoldurada e transformada na capa amarela de um livro. Amarelo e vermelho são significantes utilizados ao longo de todo o filme. O amarelo é a cor-amuleto contra o que representa o vermelho em sua natureza pulsional e ambivalente. Entretanto, na apresentação dos personagens há abuso de tons em cinza que, em gradações, levam ao negro – não há como não se afetar pelo ar noturno e frio, pela inércia das imagens de árvores altas, de galhos cinzas e nus.

De repente, a tela se ilumina em cores, e a cena seguinte se projeta – no limite superior - contra um céu azul banhado de luz e, no limite inferior, contra o verde intenso de um solo recoberto por grama viçosa. A câmera filma, do alto, um homem que se debruça sobre um caixão de madeira já fechado.

Um grupo humano silente ouve o lamento do pai que chora a morte do filho. O ritual do enterro de Daniel Nicholson é celebrado em cores – em seu túmulo pode-se calcular sua idade (pouco mais de sete anos) e o ano em que o fato ocorre: 1897.

O nome da vila não está grafado em canto algum, mas o espectador logo descobre que se trata de um pequeno vilarejo de Covington, na Pensilvânia. Lugar rodeado por uma floresta em que se diz haver entidades demoníacas e tão cruéis em sua agressividade que

são referidos não por um nome, mas pela expressão “Aqueles de quem não falamos”. Significante inominável que não se sujeita à letra, mas que, todavia, encerra uma Lei: a impossibilidade de nomear o agressor se agrega à determinação de que a fronteira entre a realidade da vila (interna) e a realidade do *mundo externo* não fosse jamais violada por seus habitantes.

O filme começa, assim, celebrando a morte de uma criança e a interdição que a causou: talvez Daniel pudesse ter sido salvo se tivesse recebido medicamentos apropriados, só possíveis de serem obtidos pela violação à Lei. A imolação do menino pela obediência à Lei é cultuada em uma ceia disposta ao longo de uma mesa em que se reúnem todos os moradores do local – as cores desaparecem ao fundo e o retorno aos tons cinzas faz refletir o sentimento de morte que transparece em cada face. Essa cena traz à memória *A última ceia*, no momento em que Jesus Cristo institui o sacramento da Comunhão: por um ato de linguagem, o pão passa a ser tanto o símbolo da morte de Deus como o próprio corpo de Cristo, ofertado à humanidade para a salvação de todos. O ritual deveria ser repetido como uma forma de – cada cristão – não esquecer *aquilo* que sustentaria a comum união de todos: a morte de Deus Filho⁴. Vale lembrar que Jesus não é apenas o filho de Deus, mas o próprio Pai – essa dupla posição faz parte do Mistério da Santíssima Trindade.

No filme, antes de se servirem, o silêncio é interrompido pela inquietante dúvida posta por Edward Walker, o patriarca do local: “Tomamos a decisão certa de nos estabelecermos aqui?”. Na seqüência, uivos ou sons lamuriosos vindos das florestas se mesclam ao riso de Noah – jovem que se desloca permanentemente nas fronteiras de si mesmo sem se submeter à Lei de todos. Considerado ingênuo pelos moradores, facilmente seria classificado como louco ou desajustado mental. Certamente, a ele seria atribuído um ou mais CIDs⁵, se fosse avaliado por um clínico de uma das cidades para além das fronteiras de sua vila.

Noah, na perspectiva aqui assumida, é o protagonista principal do drama dos moradores da vila: seu corpo o encarna. Seu riso escarinho denuncia a farsa inconfessa dos anciães: ele *sabe* que não há nada que seja proibido ser dito; portanto, não há na

⁴ “Depois, tomou o pão e deu graças. Então, o partiu e deu-lhes dizendo: *Isto é o meu corpo, que é dado por vós. Fazei isto em minha memória*. No fim da ceia, fez o mesmo com o cálice dizendo: *Este cálice é a Nova Aliança do meu sangue, que é derramado por vós*”. Evangelho de São Lucas, 22, 19-20.

⁵ CID= Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas Relacionados à Saúde.

realidade “aqueles de quem não falamos”. Se eles não existem, também não há Lei a ser cumprida, não há interdição a ser respeitada: Noah ultrapassa a fronteira da vila sempre que deseja e retorna com os bolsos cheios de bagas vermelhas. Além disso, Noah é o único que expressa a agressividade. Ele briga com os demais, representando aquilo mesmo que a comum-idade da vila quer abolir: o exercício da violência física que, na cidade, matou seus familiares e entes queridos.

Como dito anteriormente, a cor vermelha foi escolhida para ser uma das marcas significantes das imaginárias entidades maléficas da floresta. Segundo os anciões, o vermelho as atrai. Por isso, qualquer flor ou coisa vermelha deverá ser enterrada, colocada para fora da visão. Noah, com seus bolsos cheios de bagas vermelhas, enfrenta, com seu corpo e riso, a lei fundante da comunidade à qual pertence. Sabe que a Lei se sustenta em uma mentira, não passa de uma ilusão fabricada, de um mito compartilhado. Todavia, os mitos não podem ser desmascarados: *nessa impossibilidade de dizer residia sua loucura*.

Noah é estranho àquela civilização, embora faça parte dela. Paradoxalmente, suas transgressões violam os limites estabelecidos pelo grupo, mantêm e reforçam a Lei – todo um jogo teatral é armado: as fantasias criadas pelos patriarcas saem do “depósito que não deve ser usado” para encobrir seus próprios corpos; transformam-se, assim, eles próprios, nas entidades maléficas que haviam inventado. Confundidos com suas fantasias de cetim vermelho, atemorizam os jovens e as crianças da vila. Se a criação lhes cabe e se com ela se fundem, o Mal que atribuem às entidades é parte deles mesmos. De outro modo, o Demônio são eles mesmos, parte deles coberta por uma epiderme feita de cetim vermelho. O erotismo do cetim vermelho mistura-se com o corpo horripilante e ameaçador ao qual dão a própria vida.

Vale destacar a forma como M. Night Shyamalan emprega contrastes de cores e expressões em cenas de forte apelo sensorial, para marcar a indissociabilidade entre agressão e proteção, amor e ódio, medo e segurança. Não há paradoxos na vila. De fato, são os patriarcas – os pais – que envidam todos os esforços para a proteção de seus filhos da agressividade urbana e, entretanto, criam e produzem, eles mesmos, as entidades agressivas (*Those-we-dont't-speak of*) que habitam os pesadelos, alimentam os discursos e as preocupações das crianças e dos jovens da pequena comunidade. Em outras palavras, eles encarnam tanto os sujeitos que amam os filhos como aqueles que os agridem com fantasias

horripilantes, com rituais delirantes de vigilância permanente a uma fronteira que sabem não existir entre a vila e o mundo exterior. Nessa mesma lógica, a paixão e a sensualidade evocadas pelo cetim vermelho (cor que revela as “terríveis paixões humanas”, como escreveu Van Gogh) das fantasias utilizadas pelos patriarcas escondem paixões proibidas. Paixões que se negam, em um jogo de frieza e cinismo: como faz Walker com Alice, mãe de Lucius.

Essa aparente harmonia entre sentimentos opostos se compõe pelo acordo de não se falar sobre eles. Na vila são esses afetos, furta-cores em natureza, “aqueles de quem não falamos”. Não “falar sobre” passa a ser o dogma a ser seguido pelos habitantes, em uma atitude típica do fundamentalismo, no qual as verdades estabelecidas devem não apenas ser entendidas em sua “literalidade” — negando-se o caráter plural da interpretação —, mas jamais questionadas: um fundamentalista não pode nunca duvidar do sistema de valores ao qual seus atos e sentimentos devem estar alienados. É típica do fundamentalismo a invenção do outro maléfico, do demônio, do Mal (que animaria a alma do estrangeiro, do pecador, do não convertido, daquele que “ainda não chegou aonde eu acho que ele deve chegar” etc.), a fim de poder ser justificada toda ação de extermínio voltada contra ele.

Em *A Vila*, o que se quer evitar é o extermínio, não o ódio e nem o medo, mas a ação de violência física. Daí o pacto de não-confronto com o que “não se pode falar”. Com isso, pretende-se produzir uma sociedade pacífica e calorosa de fachada: uma sociedade amarela.

Essa forma de regulamentação social adotada na vila, que tem a negação e a alienação como alicerce, é construída articulando-se, de modo solidário, a família, a escola e a assembléia dos anciões, a instância máxima de administração da pequena província.

De fato, todo o esforço político – consumado na *performance* dos anciões em suas Assembléias⁶ - e todo trabalho pedagógico realizado na única escola existente têm como alvo a submissão das crianças e jovens à autoridade abstrata de um acordo legal: para que haja vida e paz na vila não se pode violar o território do estrangeiro. Uma vez que a

⁶ Interessante notar que o significante “assembléia” pode articular o político e o religioso ao mesmo tempo: pode trazer condensadas as idéias de “crente”, “fiel”, “acionista”, “constituente”. Como sabemos, condensação (*verdichtung*) foi um termo empregado por Freud “para designar um dos principais mecanismos de funcionamento do inconsciente. A condensação efetua a fusão de diversas idéias do pensamento inconsciente, em especial no sonho, para desembocar numa única imagem no conteúdo manifesto, consciente”. (ROUDINESCO e PLON, 1998, p. 125).

felicidade de cada um depende do cumprimento desse acordo tácito com o estrangeiro supostamente hostil, a fraternidade só poderá ser construída pelo temor, respeito e aversão a esse mesmo estrangeiro. Dirigido o ódio coletivo ao estrangeiro, o amor ao próximo poderá ser uma tarefa hipoteticamente possível. Os anciões de *A Vila* inventam, desse modo, seus próprios terroristas, para poderem amar apenas uns aos outros.

O riso de Noah, traço constante em sua *performance*, confere a única sonoridade possível à trágica armadilha dessa invenção e à impossibilidade de traduzir, pela linguagem, essa outra farsa – o amor ao próximo como a si mesmo.

De fato, o inimigo de Noah é de carne e osso, bem próximo a ele, e, como se não bastasse, habita seu território, é um igual: o jovem Lucius, com quem cresceu, o amigo fraterno que, todavia, ama Ivy, a mulher que Noah deseja vivamente.

A oferenda de Noah não é aceita por Ivy, apaixonada por Lucius. Noah reage violentamente, apunhalando Lucius e, enquanto o faz, chora pelo amigo que tenta matar. Em sua casa, mostra as mãos ensangüentadas para sua mãe, rindo muito, e diz, olhando as mãos sujas de sangue: “A cor ruim”. Interrompe o riso e chora – odeia e ama a quem tentou exterminar. Revive, de outra forma, o triângulo amoroso que deu origem à lenda de Caim e Abel.

Noah poderia, do mesmo modo, ser um dos freqüentadores do *Café noturno* de Van Gogh – lugar onde se pode ficar louco e cometer crimes... Supomos que *A Vila*, para Van Gogh, poderia ser o *Café noturno*.

Para Noah, a vila é o lugar onde se podem cometer crimes: ao lutar por um amor proibido, acaba morto vestido de vermelho – seu corpo cai em um buraco, o mesmo destino que tem, diga-se de passagem, a flor vermelha descoberta por duas crianças logo no começo do filme: as duas meninas arrancam-na e a enterram.

Quando a morte de Noah é descoberta, Walker diz a seus pais e aos outros anciões:

Daremos a ele um enterro digno. Diremos aos outros que ele foi morto pelas criaturas. Seu filho tornou nossas histórias reais.

II. *A Vila* de Ivy e Lucius, de Walker e Alice

Procurei exprimir com o vermelho e o verde as terríveis paixões humanas. A sala é vermelho-sangue e amarelo surdo, um bilhar verde ao meio, quatro lâmpadas amarelo-limão com brilho laranja verde. Em todos os lugares um

combate e uma antítese entre os mais diversos verdes e vermelhos, nos personagens vadios dormindo; na sala vazia e triste, o violeta e o azul [...]

Van Gogh

Ivy é uma moça que ficou cega quando criança, talvez vítima de uma virose infantil comum, como o sarampo, que poderia ter sido evitada com vacinação preventiva. É filha de Edward Walker, professor de História que, junto com outras oito pessoas, decidiu abandonar o ambiente urbano e fundar uma reserva humana em uma área rural completamente isolada, com fronteiras vigiadas permanentemente para que ninguém pudesse sair ou entrar. Com a herança deixada por seu pai, Walker comprou uma grande extensão de terra – a Reserva Walker – e nela fundou a Vila em 1987. Só que fez o tempo retornar 110 anos: para os descendentes desse grupo, eles vivem o ano de 1897.

Walker e seus companheiros pretenderam construir uma comunidade em que a inocência e a esperança fossem mantidas. Uma civilização sem violência, sem crimes. Todos eles sofreram uma perda traumática em decorrência da violência urbana: Walker perdeu seu pai, assassinado pelo sócio por uma questão não resolvida envolvendo dinheiro; Alice, mãe de Lucius, teve o marido assassinado; uma outra anciã perdeu a irmã estuprada e morta; enfim, todos foram marcados pela violência. Uniram-se e fizeram um pacto: jamais voltar à cidade.

A reserva Walker possui duas fronteiras. Uma – imaginária - é mantida pelo medo e demarcada, simbolicamente, por uma cerca com estacas que sustentam flâmulas amarelas em suas pontas. O amarelo é o significante desse temor contra uma alteridade nunca confrontada, inventada para demarcar o espaço do outro em relação a um Outro que se pretende manter à distância, por um pacto de não-invasão recíproca. O equilíbrio que se busca a demanda a ilusão de que poderá ser alcançado se forem mantidas separadas as necessidades do *Eu* daquelas de seu *Outro*. A outra fronteira vai do espaço da cerca e suas flâmulas amarelas a um muro de concreto coberto por mata. Do lado de lá do muro, asfalto, vigias e a vida pulsante com todos os seus riscos.

Todavia, tantos mecanismos de repressão não evitam o sofrimento na vila. Lembremos que a película começa com um enterro — de uma criança de sete anos, de uma infância que poderia ter seguido seu próprio caminho não fosse por um grupo ter decidido que mundo seria melhor para ela e para sua geração, sem ao menos se afetar pelas

demandas de existência que lhes fazem. Uma criança morre pelo bem de “todos”, para salvaguardar os ideais dos “anciães” que, colocando-se no lugar de um “Saber” estabelecido *a priori*, não levam em conta as demandas de Lucius para experienciar, por si, o que há para além do que lhe ensinam.

Na lógica de que viver é estar em harmonia com a natureza, o sofrimento causado por doenças e outros eventos naturais não é alvo de combate, mas é a fatura a ser paga por uma suposta harmonia comunitária com a vida em sua “essência” (*Wildworld Walker*). Na vila não há disputa por propriedade e nem as relações são atravessadas por qualquer moeda – todos têm suas casas e os bens necessários para sobreviver. Todos estudam na mesma escola. Ao longo do filme, não se observam cenas de culto religioso, a não ser o enterro realizado em molde cristão. Não há miséria, todos trabalham para todos e por suas famílias.

Não causar sofrimento ao próximo era o compromisso que tinham uns com os outros. Uma forte contenção dos (des)afetos e uma racionalidade que se apóia na irracionalidade de mitos criados são as estratégias utilizadas, pelos moradores da vila, em prol de uma *Fraternidade Amarela* instaurada pela linguagem no ato que as converteu em regras de convivência, isto é, em Lei. Regras de conduta que se tornam o lastro cultural de comprometimento de partes desiguais, no esforço de se compor uma sociedade fincada no consenso.

Nessa lógica operatória, uma noite de choro convulsivo da irmã de Ivy - diante da negativa de Lucius a sua proposta de casamento - é o máximo de dor a que se permite. O ódio é apagado como se não houvesse intenso desejo por Lucius. A irmã de Ivy encontra logo (e pragmaticamente) um substituto – um jovem do vilarejo sem qualquer expressividade - e se casa com ele, negando os próprios sentimentos (abandono, raiva, ressentimento por ter sido preterida etc) em relação a Ivy e Lucius. A negação aparece, assim, como defesa principal naquela comunidade; defesa contra as pressões de ordem pulsional, internas e externas, que se podem constituir em fontes de desprazer.

No rastro dessas idéias, é exemplar como Ivy descobre que Lucius a ama. De fato, ela pode fazer traduzir a aparente rejeição de Lucius por ela em seu contrário – se Lucius se empenha em lhe mostrar que não a aprecia, logo, só pode amá-la. Ivy acerta. Denuncia assim, a lógica da negação: “Às vezes não fazemos o que queremos e os outros não saberão o que queremos” - nem os outros, nem nós mesmos.

Valendo-se da mesma lógica utilizada por Ivy, Lucius descobre a paixão proibida e platônica de Walker por Alice, sua mãe. Percebe que o patriarca nunca a toca fisicamente, nem para cumprimentá-la. A aparente aversão ao toque do corpo revela seu avesso: o desejo de Walker em possuí-la. Lucius acerta.

Então, para que o aparente equilíbrio se mantenha, os sentimentos são denegados, ou seja, são afirmados através de negativas. Quando Lucius afirma seu amor, desperta o ódio de Noah que, então, tenta matá-lo. Com esse ato, Noah introduz o crime dentro da vila, tornando-a semelhante a qualquer cidade.

Walker se vê diante de um dilema moral: como reparar esse ato criminoso e preservar a suposta inocência entre eles? Culpa-se e não sem razão. Ele, patriarca daquela comunidade, não honrou a promessa de que ali haveria um mundo novo admirável. Em sua lógica, contraiu uma dívida que demanda pagamento - o filho de Alice por sua própria filha, Ivy, se lhe apresenta como o pagamento possível e à altura da dívida contraída: “É só isso que posso lhe dar. É só isso que posso lhe dar”. Alice responde-lhe, monossilábica: “Aceito”. Walker sabe que sua filha correrá riscos e poderá morrer, mas esse é o preço a ser pago por ele para redimir-se de sua culpa – pela responsabilidade que lhe cabe no projeto falho de uma vila livre de agressividade e por sua infidelidade a si mesmo e a Alice.

Com esse ato, Walker metaforiza vários episódios bíblicos, entre eles, a oferta que Abraão faz a Deus de seu próprio filho como prova de amor incondicional ao Pai. No projeto de gestão da vila, mais uma vez se mesclam a política e a metafísica, elementos também presentes no fundamentalismo. *A Vila*, em nosso ponto de vista, alude a uma realidade que é nossa, com a qual vivemos diariamente: a dos governos totalitários (de direita ou de esquerda), dos grupos que imprimem terror e produzem a morte de inocentes - em nome de uma causa sempre louvável e heróica para aqueles que a defendem; a dos governos corruptos que fazem uso indevido dos recursos públicos e que amordaçam os dissidentes. Lógica presente em várias escolas: naquelas em que não se permite interpelar as formas de controle e os critérios de seleção dos saberes a serem “assimilados”, “dominados” ou “construídos” por seus aprendizes.

III. A Vila em nós

Eu não diria que uma tentativa desse tipo, de transportar a psicanálise para a comunidade cultural, seja absurda ou que esteja fadada a ser infrutífera. Mas teríamos que ser muito cautelosos e não esquecer que, em suma, estamos lidando apenas com analogias e que é perigoso, não somente para os homens, mas também para os conceitos, arrancá-los da esfera em que se originaram e se desenvolveram.

FREUD, *O mal-estar na civilização*, (1974 b, p.169)

Na passagem em epígrafe, Freud nos adverte sobre a cautela que devemos ter ao transportar conceitos da prática clínica da psicanálise para a análise da comunidade cultural, ou seja, da civilização. Todavia, fazer esse movimento foi uma das tarefas a que se impôs em vários de seus escritos, como será referendado por nós neste tópico. Em seus trabalhos, Freud mostrou não haver oposição entre o psíquico e o cultural, entre o sujeito e a sociedade. Pelo contrário, a existência de um requer necessariamente a presença do outro, como pretendemos apontar aqui, inspirados pelo modo como assistimos ao filme *A Vila*.

De fato, a investigação da vida psíquica coletiva já estava presente em Freud desde *Totem e Tabu* (1974 a), publicado em 1913, e estende-se até sua obra póstuma, *Moisés e o Monoteísmo* (1975), concluída em 1938. A obra *O mal-estar na civilização* (1974 b), publicada em 1930, é um dos marcos fundadores do vôo de Ícaro que Freud empreendeu no campo social: a passagem da escuta clínica, lugar da condução de tratamentos individuais, para o estudo das formações do inconsciente na vida social. Pode-se argumentar que Freud empreendeu uma genealogia da moral ao diagnosticar o mal-estar na vida civilizada: condição *a priori* de todo agrupamento marcado pelas trocas simbólicas reguladas pelo primado da morte do pai. Freud institui o assassinato do pai primevo *como referência mítica* para a sua interpretação da gênese da civilização.

O tema da identificação⁷ - que constitui o laço social do sujeito com seus semelhantes - foi abordado por Sigmund Freud em 1921, quando publicou *Psicologia de Grupo e a Análise do Ego*⁸. Iniciou seu trabalho afirmando que

⁷ Identificação: “termo empregado em psicanálise para designar o processo central pelo qual o sujeito se constitui e se transforma, assimilando ou se apropriando, em momentos-chave de sua evolução, dos aspectos, atributos ou traços dos seres humanos que o cercam”. (ROUDINIESCO e PLON, 1998, p. 363).

⁸ Embora a tradução do título seja da Edição Standard Brasileira, preferimos *Psicologia da Massa e Análise do Eu*, por manter o sentido da palavra no original alemão: *Massenpsychologie und Ich-Analyse*. Massa, no contexto da obra e no original, designa um número considerável de pessoas que mantêm entre si uma certa coesão de caráter social, cultural, econômico etc.

a psicologia da massa interessa-se assim pelo indivíduo como membro de uma raça, de uma nação, de uma casta, de uma profissão, de uma instituição, ou como parte componente de uma multidão de pessoas que se organizaram em grupo, numa ocasião determinada, para um intuito definido. (FREUD, 1974 c, p. 92).

Após analisar a concepção de Le Bon, publicada em 1895, no livro intitulado *Psychologie des foules*, sobre o funcionamento psíquico das pessoas que se agrupam, formando uma massa, Freud apresentou seus argumentos para analisar as formações do inconsciente nas atividades de agrupamento.

Elegemos dois aspectos do filme para uma interlocução com as posições de Freud presentes nos capítulos I e V da obra *O mal-estar na civilização*. O primeiro aspecto diz respeito às relações entre os habitantes da vila - que formam uma comum-idade pela identificação recíproca através do preceito do amor ao próximo – e o mundo externo – representado por “Aqueles de quem não falamos”; o segundo refere-se ao sorriso de Noah, que denuncia a impossibilidade do fundamento moral do amor ao próximo.

Partindo dos argumentos apresentados na obra *Psicologia de Grupo e a Análise do Ego*, podemos encontrar a premissa que permitiu a Freud analisar os fenômenos da identificação na formação de grupo: um indivíduo está sujeito, quando em grupo, a profundas alterações em sua atividade mental. Desse modo, Freud definiu seu campo de investigação: traçar a gênese dessa alteração. Para tanto, afirmou que utilizaria o conceito de libido, que lhe prestou bons serviços no estudo das psiconeuroses, para cartografar as formações do inconsciente nas massas. Assim, chegou à conclusão de que as relações amorosas (portanto, libidinais) estão na gênese do psiquismo grupal.

A fim de demonstrar seu argumento, analisou dois grupos artificiais: a igreja e o exército. Por que são artificiais? Porque “uma certa força externa é empregada para impedi-los de desagregar-se e para evitar alterações em sua estrutura” (FREUD, 1974 c, p.119). Os laços libidinais, que vinculam os dois grupos, têm em comum, por um lado, a identificação com o líder (Cristo e seus apóstolos – no caso das religiões fundadas no cristianismo; e o comandante-chefe com seus soldados, no caso do exército), e, por outro, a identificação entre eles como membros de um mesmo grupo. Os vínculos amorosos, suporte do processo identificatório, são o elemento afetivo que forma o amálgama das relações entre pai e filho, mestre e discípulo, chefe e subordinado. Entretanto, Freud insistiu na possibilidade de a figura do líder ser substituída por uma idéia (representação ou

conceito) dominante que, portanto, ocuparia a mesma função da figura afetiva inicial (o pai, o mestre ou o chefe)⁹.

Porém, se a coesão do grupo é regulada pelas relações amorosas, isso não significa que a formação grupal seja mantida somente pelos laços de amor.

O líder ou a idéia dominante poderia também, por assim dizer, ser negativo; o ódio contra uma determinada pessoa ou instituição poderia funcionar exatamente da mesma maneira unificadora e evocar o mesmo tipo de laços emocionais que a ligação positiva. (FREUD, 1974 c, p.127).

É aqui que o escrito de Freud se torna instigante: o conceito de pulsão de morte, estabelecido em *Além do Princípio do Prazer* (1974 d), publicado em 1920, é aplicado para diagnosticar o funcionamento psíquico das massas. O passo seguinte é uma contundente análise da identificação, o famoso capítulo VII. A partir de então, iniciam-se as conclusões: o grupo é uma revivescência da horda primeva:

Do mesmo modo como o homem primitivo sobrevive potencialmente em cada indivíduo, a horda primeva pode mais uma vez surgir de qualquer reunião fortuita; na medida em que os homens se acham habilmente sob a influência da formação de grupo, reconhecemos nela a sobrevivência da horda primeva. Temos de concluir que a psicologia das massas é a mais antiga psicologia humana. (FREUD, 1974 c, p.156).

Porém, tal conclusão carece, segundo Freud, de uma correção¹⁰: se admitirmos que a genealogia da moral demonstrou dois tipos de psicologia - a dos membros individuais do grupo e a do pai, chefe ou líder -, podemos concluir que a psicologia individual deve ser tão antiga quanto a psicologia das massas.

Para tanto, Freud passou a uma descrição da psicologia do pai: o pai da horda era livre, ao passo que os membros de um grupo não o são. Os atos do pai demonstravam força suficiente para impor sua vontade, posto que esta não necessitava do reforço de outros.

⁹ Partidos, seitas religiosas, sociedades científicas etc podem se manter, mesmo após a morte de seus fundadores. Via de regra, a morte deles fortalece o vínculo fraterno entre os membros dessas organizações sociais – sob a forma de culto e atos de superação. Os movimentos fundamentalistas quase sempre pressupõem a manutenção, pela via da ortodoxia, do ato fundador de seus patriarcas ou fundadores.

¹⁰ Correção essa que deveria ser feita às posições de Freud que se encontram na obra *Totem e Tabu*, de 1913. Este aspecto é relevante para demonstrar o quanto a hipótese da pulsão de morte e da repetição como fenômeno clínico, apresentada em *Além do Princípio do Prazer*, exigiu uma série de mudanças no aparato conceitual da psicanálise. Admitimos que a obra *O mal-estar na civilização* é o resultado dessa série.

Aqui aparece uma articulação curiosa: Ele, o pai da horda, não amava ninguém, a não ser a si próprio ou, quando muito, amava a outras pessoas, na medida em que atendiam às suas demandas.

Aos objetos, seu ego não dava mais que o estritamente necessário. Ele, no próprio início da história da humanidade, era o “super-homem” que Nietzsche somente esperava do futuro. Ainda hoje os membros de um grupo permanecem na necessidade da ilusão de serem iguais e justamente amados por seu líder; ele próprio, porém, não necessita amar ninguém mais, por ser de uma natureza dominadora, absolutamente narcisista, autoconfiante e independente. Sabemos que o amor impõe um freio ao narcisismo, e seria possível demonstrar como, agindo dessa maneira, ele [o amor] se tornou um fator de civilização. (FREUD, 1974 c, p.157).

Se admitirmos que amor e ódio não são pares antitéticos, como bem demonstrou Freud em *Além do Princípio do Prazer*, e que a relação entre *Eros* e *Tânetos* mantém entre si um conflito irremediável, pois são forças, potências, que duelam o solo fértil de nossos corações, então, por ambivalência afetiva, amamos e odiamos com a mesma intensidade o mesmo objeto e todos os laços são tecidos por esses dois fios de Ariadne. Isso significa que a formação de grupo é constituída pela presença irreduzível do amor e do ódio - amódio, no neologismo criado por Jacques Lacan. O ódio dirigido ao pai da horda que levou ao assassinato é redistribuído na forma de culpa entre os irmãos. Essa culpa instaura o imperativo de se amarem uns aos outros como forma de alívio do sofrimento imposto pelo parricídio original, que subsistiria na forma de recalque.

Desse modo, podemos retomar o tema da relação entre a da vila – metáfora da constituição do Eu - e o mundo externo.

Para empreendermos essa retomada, partiremos de algumas premissas apresentadas no capítulo I de *O mal-estar na civilização*. Nele, Freud interroga a gênese do sentimento religioso, a partir do desamparo infantil que demanda uma permanente proteção de um pai potente que possa assegurar os vínculos de identificação amorosa. Para tanto, parte da constatação imediata da existência de um Eu (Ego) autônomo e unitário para demonstrar a fonte de toda ilusão humana.

A clínica de Freud demonstrou que as fronteiras entre o Eu (a vila) e o mundo externo não são permanentes:

Há casos em que partes do próprio corpo de uma pessoa, inclusive partes de sua própria vida mental [psíquica] – suas percepções, pensamentos e sentimentos -, lhe parecem estranhas e como não pertencentes a seu ego; há outros casos em que a pessoa atribui ao mundo externo coisas que claramente se originam em seu próprio ego e que por este deveriam ser reconhecidas. Assim, até mesmo o sentimento de nosso próprio ego está sujeito a distúrbios, e as fronteiras do ego não são permanentes. (FREUD, 1974 b, p.84)

A cisão entre Eu e mundo externo e, por conseqüência, a demarcação da fronteira que os separa é um aprendizado gradativo que só é possível pelo processo de identificação que permitirá a ilusória percepção de autonomia e unidade do Ego. Freud admitiu que as sensações de sofrimento e desprazer que confrontam o Eu instauram um mecanismo de regulação das atividades psíquicas pela busca do prazer, o que equivale a dizer fuga dos estados de sofrimento. Emerge, assim, a projeção para o mundo exterior de toda e qualquer ameaça de desprazer, a partir de então sentidas como estranhas e ameaçadoras. O Outro como ameaçador e fonte de todo sofrimento: é nisso que o Eu se identifica. Somos iguais, pertencemos ao mesmo grupo, quando podemos identificar o inimigo comum, aquele que representa a encarnação do Mal.

Em *A Vila*, o exterior ao Eu é constituído pela fronteira com esse Outro do qual “não podemos falar”, isto é, o inominável, supostamente, a causa de todo o Mal e exterior ao Eu. Esse jogo fronteiro entre o Eu e o Outro é denunciado habilmente, pelo diretor, na cena em que Walker abre a porta do depósito “onde não se pode entrar” e faz Ivy sentir a farsa que sustenta a coesão do grupo: o Outro é um semblante do Eu. As fantasias são, no filme, encarnadas pelos próprios patriarcas. E bem sabemos: uma fantasia permite ao ator (com)fundir-se com o personagem, ser seu duplo.

Aqui podemos encontrar uma passagem para o capítulo V de *O mal-estar na civilização* e demonstrar que o sorriso de Noah, o personagem estranho da vila – o estranho entre nós e em nós -, é o furo na promessa partilhada pelos habitantes e, por causa disso, denuncia a farsa da identificação regida pela demanda de amor ao próximo.

Uma advertência importante: no *Seminário 7 – A ética da psicanálise*, o psicanalista francês, Jacques Lacan, indicou, no final da década de 1950, as trilhas para leitura da obra de Freud que estamos comentando.

Freud se defronta plenamente com o mandamento que se articula em nossa civilização como o amor ao próximo. E se vocês quiserem ler bem o *Mal-estar na civilização*, verão que é de lá que ele parte, contra isso que ele se mantém e nisso que ele termina. Ele só fala disso. O que ele diz deveria normalmente zunir nos ouvidos, fazer ranger os dentes [...] Seguindo Freud, devemos formular isso: o gozo é um mal. Quanto a isso Freud nos guia pela mão – ele é um mal porque comporta o mal ao próximo. (LACAN, 1988, p.225)

A partir dos indicativos deixados por Lacan no *Seminário 7*, podemos reconhecer que a exigência “Amarás a teu próximo como a ti mesmo” - que é bem anterior ao advento do cristianismo - impõe deveres para cujo cumprimento é preciso estar preparado e disposto a efetuar sacrifícios. Portanto, esse amor ou é um mal para quem ama, dado que comporta o sofrimento de amar o diferente-de-mim-mesmo, ou é um mal para o objeto amado que, para sê-lo, deve se tornar um igual: ser reabilitado, normatizado ou corrigido.

Como advertiu Freud (1974 b, pp.130-131):

Se amo uma pessoa, ela tem de merecer meu amor de alguma maneira. Ela merecerá meu amor, se for de tal modo semelhante a mim, em aspectos importantes, que eu me possa amar nela; merece-lo-á também, se for de tal modo mais perfeita do que eu, que nela eu possa amar o ideal de meu próprio eu.[...] Mas, se essa pessoa for um estranho para mim e não conseguir atrair-me por um de seus próprios valores, ou por qualquer significação que já possa ter adquirido para a minha vida emocional, me será muito difícil amá-la.

O preceito do amor ao próximo cria, assim, pela demanda de amor que instaura os laços de comum-idade, a farsa de uma vila que nos une em laços fraternos proporcionais ao reconhecimento do Outro como fonte de toda ameaça que possa romper os vínculos identificatórios. É por isso que Freud afirmou que aqueles que não se identificam comigo são estranhos a mim mesmo e, portanto, serão eleitos como meus inimigos. “Não meramente esse estranho é, em geral, indigno de meu amor; honestamente, tenho de confessar que ele possui mais direito a minha hostilidade e, até mesmo, meu ódio” (1974 b, p. 131).

Todavia, esse estranho é ilusoriamente externo a nós. Habita-nos e nos envolve feito um cetim vermelho que encobre, como uma fantasia, um semblante, o Outro que também somos. Noah é o nosso Outro e nos faz habitantes da vila que somos em nós.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

FREUD, Sigmund. *Totem e Tabu* (1913). Trad. Órizon Carneiro Muniz. Rio de Janeiro: Imago, 1974 a. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas, Volume XIII).

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização* (1930). Trad. José Otávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1974 b. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas, Volume XXI).

FREUD, Sigmund. *Psicologia de Grupo e a Análise do Ego* (1921). Trad. Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1974 c. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas, Volume XVIII).

FREUD, Sigmund. *Além do Princípio do Prazer* (1921). Trad. Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1974 d. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas, Volume XVIII).

FREUD, Sigmund. *Moisés e o monoteísmo* (1939). Trad. José Otávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1975. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas, Volume XXIII).

LACAN, Jacques. *O Seminário – Livro 7: A ética da psicanálise*. Versão Brasileira de Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. Trad. Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Théo*. Trad. Perre Ruprecht. 5. ed. Porto Alegre: L&PM, 1994. (Coleção Rebeldes e Malditos).