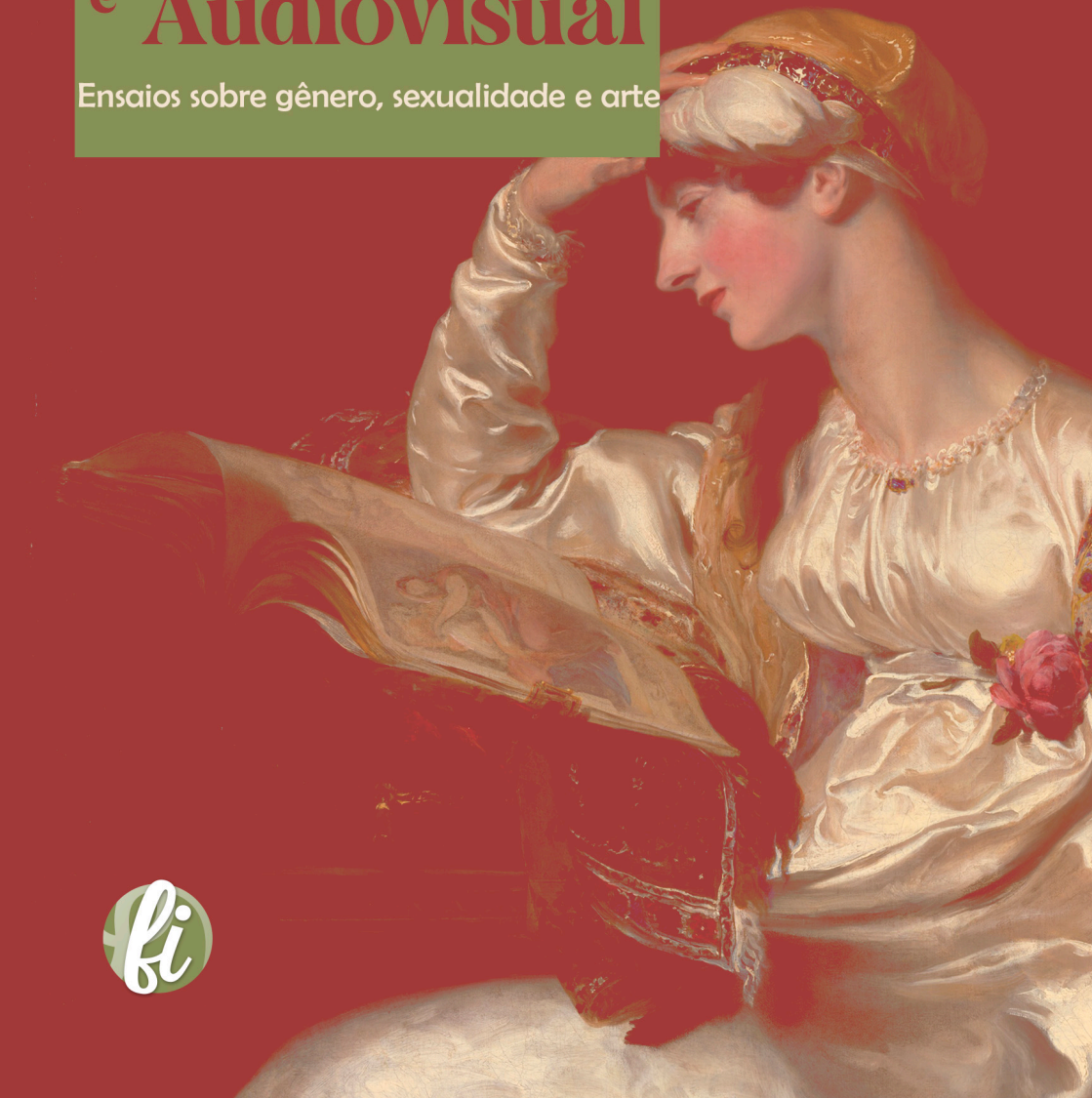
Camille Gouveia Castelo Branco Barata

Mulheres, Literatura e Audiovisual

Ensaios sobre gênero, sexualidade e arte



MULHERES, LITERATURA E AUDIOVISUAL

MULHERES, LITERATURA E AUDIOVISUAL

ENSAIOS SOBRE GÊNERO, SEXUALIDADE E ARTE

Camille Gouveia Castelo Branco Barata

Diagramação: Marcelo Alves

Capa: Gabrielle do Carmo

A Editora Fi segue orientação da política de distribuição e compartilhamento da Creative Commons Atribuição-Compartilhalgual 4.0 Internacional
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR

O padrão ortográfico e o sistema de citações e referências bibliográficas são prerrogativas de cada autor. Da mesma forma, o conteúdo de cada capítulo é de inteira e exclusiva responsabilidade de seu respectivo autor.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

B226m Barata, Camille Gouveia Castelo Branco

Mulheres, literatura e audiovisual: ensaios sobre gênero, sexualidade e arte [recurso eletrônico] / Camille Gouveia Castelo Branco Barata. – Cachoeirinha : Fi, 2024.

97p.

ISBN 978-65-5272-006-1

DOI 10.22350/9786552720061

Disponível em: http://www.editorafi.org

1. Literatura – Ensaios – Audiovisual – Arte – Gênero - Sexualidade. I. Título.

CDU 82-4:791-055.2

Catalogação na publicação: Mônica Ballejo Canto – CRB 10/1023

Para Ricardo, Bianca e Paulo. A família que eu escolhi.

Se as mulheres fracassaram em produzir arte “universal” porque estão aprisionadas no “pessoal”, por que não universalizar o “pessoal” e torná-lo objeto da nossa arte? Fazer essa pergunta, estar disposta a vivê-la até as últimas consequências, continua sendo ousado.

(Chris Kraus, 2019)

SUMÁRIO

Introdução 11

1 15
***Vidas Passadas:* Entre Walter Benjamin e Lacan**

2 21
Direito, gênero e Literatura em *Anatomia de uma Queda*

3 27
"Encontre o que você ama e deixe isso matar você": elos entre arte e destruição

4 33
No princípio era o Verbo: linguagem e criação em *Fleabag*

5 39
Uma radiografia do controle: tempo e incompletude em *Tár*

6 45
De encontro com Sylvia Plath: dualidade e violência

7 51
"Queriam que eu te esquecesse, Elena": corporeidade e memória em Petra Costa

8 69
Fincar o coração em Tóquio: o amor em Sofia Coppola

9 73
Fabricando uma escritora: Mulheres, escrita e processos de enunciação

10 79
As semânticas da paixão na arte e na vida

11 85
Aftersun: Paternidade e formação da feminilidade

Referências 91

INTRODUÇÃO

Em seu texto clássico sobre a prática do ensaio, Adorno (1954) considera que essa é uma forma de escrita cuja construção evoca a necessidade de liberdade de espírito por parte de seus autores, pontuando que "felicidade e jogo" são essenciais para o exercício ensaístico e para aqueles que nele adentram. Talvez Adorno (1954) não tivesse em mente que a escrita de ensaios seria uma modalidade de reflexão em grande medida praticada por escritores e escritoras cujo espírito foi privado da amplidão da liberdade – mulheres, pessoas racializadas, pessoas vivendo no Sul Global, membros das comunidades LGBTQIA+, para citar alguns exemplos. Em *O Ensaio como Forma,* Adorno (1994) afirma que a pessoa que olha pelas janelas da nossa casa precisa da "espontaneidade da fantasia subjetiva", aquela que muitas vezes é condenada em nome da objetividade. Creio que, ao se apropriarem da escrita ensaística, pessoas subalternizadas ao redor do mundo buscaram criar, em palavras, um universo maior do que aquele que para elas foi apresentado: um em que seja possível liberdade, felicidade, espontaneidade e fantasia subjetiva, tudo aquilo que Adorno considera possível existir num ensaio.

É algo a respeito do qual Frantz Fanon (1968) escreve em *Os condenados da Terra.* Fanon (1968) fala que o indígena, assim como a população negra, foi encurralado no mundo colonial, que lhe foi imposto ficar em seu lugar e não transpor limites. O autor conta que em seus sonhos ele se vê repetida e intensamente correndo, nadando, alongando suas extremidades. Fanon (1968) chama esses de "sonhos musculares". São sonhos de liberdade, são sonhos que repudiam as

limitações historicamente impostas, são sonhos de ocupação de todos os lugares possíveis, sem as restrições coloniais. Quando penso nos sonhos musculares, penso na expansão dos corpos e das vidas das escritoras que me precederam e nas subversões contidas nas obras que analisei neste livro. Penso na possibilidade de nos espalharmos pelo mundo sem medo.

De modo semelhante, Cixous (2022), em ensaio sobre a imagem de Medusa como metáfora para o apagamento das vozes das mulheres, acredita na importância da expressão feminina para que outras mulheres, outras soberanas inconfessas, possam exclamar então: eu também transbordo, meus desejos inventaram novos desejos, meu corpo conhece cantos extraordinários, eu também, tantas vezes, me senti plena de torrentes luminosas a ponto de explodir, de formas muito mais belas do que aquelas que, emolduradas, se vendem por migalhas. Qual é a mulher, questiona a autora (2022), que efervescente e infinita, que, imersa na sua ingenuidade, mantida no obscurantismo e no menosprezo dela mesma pela grande mão parental-conjugal-falogocêntrica, não sentiu vergonha de sua potência? Qual é a mulher que, sentindo agitar em si uma estranha vontade (de cantar, de escrever, de proferir, enfim, de pôr para fora coisas novas), não pensou estar doente? Ora, diz Cixous (2022), sua doença vergonhosa é o fato dela resistir à morte, é o fato dela causar tanta dor de cabeça. “E por que você não escreve?”, questiona a autora.

Para uma empreitada deste tipo, o Ensaio parece um gênero tão bom quanto qualquer outro. Quem sabe melhor. Em seu texto intitulado *Retrato do Ensaio como corpo de mulher,* Cynthia Ozick (1998) afirma que, assim como o corpo feminino, o ensaio faz curvas em torno dos centros de repouso. Conjugando a palavra Ensaio no feminino, Ozick (1998) afirma que *ela* é uma voz viva, altamente individualizada, fluida e

escorregadia. Pode ser ousada, pode ser hesitante, pode se valer da beleza, da esperteza, do erotismo. Trata-se de uma forma serena e melancólica, que nos convida a entrar.

Os ensaios contidos neste livro[1] possuem uma inclinação: por meio deles, investiguei, dialoguei e, muitas vezes, colidi com filmes, entrevistas, teorias, outros ensaios, romances e poemas que têm em comum a tentativa de representar a multiplicidade caudalosa das experiências de mulheres, que não mais admitem serem encaradas como bloco universal, homogêneo e transcultural, mas demandam morada naquilo que Audre Lorde (1984) chamou de "casa da diferença". Como condição relacional e dialética, a mulheridade perscrutada nas obras de arte e textos organizados neste livro também é uma forma de falar sobre sexualidade, fazer artístico, desejo, Direito, Filosofia, perda, sofrimento, violência, desigualdade. As artistas para quem me voltei escapam ao moralismo fácil e abraçam a contradição como forma de vida e existência, seja qual for a via que elejam para expressá-la. Os textos agora apresentados são percursos investigativos que visam este fim: convidar a entrar, ouvir e se permitir ter convicções revistas. Um efeito que a arte e o ensaio têm sido, historicamente, capazes de produzir.

[1] Os ensaios contidos neste livro foram publicados pela primeira vez no Portal Ensaio, um espaço de experimentação textual e estética nascido em 2022, com a premissa de ser um local onde, nos termos da poeta Emily Dickinson, "a palavra respire". O Portal, no ar desde então, foi idealizado por Andréa Sanjad, Ricardo Evandro Martins e por mim. Seus idealizadores foram também meus editores e interlocutores para ideias e pautas, auxiliando no amadurecimento de meus argumentos de maneira inestimável. A eles, meus sinceros agradecimentos. E minha deferência a todos os colaboradores que hoje atuam nesse espaço.

1
VIDAS PASSADAS: ENTRE WALTER BENJAMIN E LACAN

"Você está me ouvindo?" é a frase muitas vezes repetida por Nora e Hae Sung enquanto conversam por chamada de vídeo no filme *Vidas Passadas* (2023), na distância que separa a Coreia do Sul em que Nora nasceu e Hae Sung ainda vive, dos Estados Unidos, onde ela estabeleceu morada. "Você está me ouvindo?" tornou-se uma frase corriqueira, parte de nossa rotina de reuniões e chamadas pessoais online, para checar se os dispositivos e a qualidade da rede operam bem. Mas, em se tratando da relação de Nora e Hae Sung, há uma nota mais profunda e arrebatadora na pergunta, semelhante à voz dos náufragos que procuram, no rádio, uma onda curta em que alguém os escute. Em que alguém os entenda. Em que alguém os resgate do silêncio da ilha deserta. Finalmente um encontro, na fresta dos pixels de um computador. É lá. A longa caminhada pelo corredor. A porta se abrindo. É lá. "Você está me ouvindo?".

O reconhecimento começou na infância. Ou talvez, como quer a mitologia coreana, há muitas vidas atrás. Mas é à infância de Nora e Hae Sung, na Coreia do Sul, que temos acesso no longa-metragem, vendo os dois descobrindo o namoro infantil, insinuado nas conversas sobre os trabalhos e o desempenho escolar. O delicado espaço sentimental criado por ambos na infância é interrompido: Nora vai com a família para os Estados Unidos, um país inchado com suas ambições, onde ela espera ser possível que uma coreana ganhe o Nobel, onde novas experiências de descoberta e desenraizamento a aguardam. A despedida do amor infantil é brusca, desajeitada e sofrida. O que não impede que os dois

lembrem um do outro. O que não impede Hae Sung de procurar por ela em idade adulta.

É esse vínculo poderoso, capaz de transcender tempo, espaço e até mesmo a morte que me interessa discutir neste ensaio. Um vínculo que eu poderia resumir — e encurtar muito esse texto — chamando de amor. Não seria um erro: Celine Song, a diretora do filme, contou mesmo uma história dilacerante de amor, uma das mais dilacerantes que assisti no cinema. Mas estou perseguindo o veículo pelo qual essa força imparável pôde se movimentar e sobreviver: as palavras de Nora e Hae Sung. Gostaria de discutir, em diálogo com Walter Benjamin (2011) e Lacan (1980), o aspecto mágico do idioma partilhado pelo casal, um idioma "forte como a morte", como se diz do amor nas escrituras, mais especificamente no Cântico dos Cânticos. "Abracadabra" é uma palavra originária do aramaico, que significa "eu crio enquanto eu falo". Defenderei, nesse texto, que desse tipo de magia pôde nascer o amor dos dois. Um feitiço de linguagem.

Para pensar sobre esse aspecto, dialogo com o texto *Sobre a linguagem geral e a linguagem do homem*, no qual Bejamin (2011) diz o seguinte: "não há evento ou coisa, tanto na natureza animada, quanto na inanimada, que não tenha de alguma maneira, participação na linguagem" (p. 51). Para Benjamin, o problema linguístico é um problema ontopoético (trazer do não ser ao ser) e ontofânico (aquilo que aparece, que vem à luz), na medida em que a linguagem constrói o mundo, tratando-se do princípio a partir do qual o mundo é. Há uma proximidade entre essas colocações e as de Heidegger (2015) em *Ser e tempo*: o autor concebe o *Dasein* — literalmente, o "ser-aí" –, como único ente para o qual seu próprio ser está em jogo. Em tal compreensão, a linguagem tem papel essencial, na medida em que ela constitui o mundo do *Dasein*. Há uma articulação, em Heidegger (2015), entre a

negatividade do *Dasein* e um problema de linguagem: as partículas *Da* e *Diese*, como pronomes demonstrativos, ligam a questão do ser e a questão da linguagem.

Mas, em se tratando do amor de Nora e Hae Sung, a linguagem possui um tipo de magia criadora que me parece mais próximo, em sua fisionomia, da concepção benjaminiana. Quando se reencontram em idade adulta, os dois estão imersos em duras estruturas: ambos estão no final da vida universitária, fazendo planos para o futuro profissional, ruminando esperanças e medos, cada um em um continente. Ainda assim, a cada chamada de vídeo que realizam, eles criam (ou rememoram a criação da infância), com palavras, uma espécie de civilização oculta, um país invisível, uma Atlântida erigida por suas palavras. Nos termos de Benjamin (2011), uma magia de linguagem: "se quisermos chamar de magia essa imediatidade, então o problema da linguagem será sua magia" (p. 54). Uma magia eminentemente humana. Como são as palavras. Como é o amor.

Com o tempo, essa criação se torna tão viva e consistente que ambos não conseguem mais prestar muita atenção às suas vidas fora daquele espaço. Nora e Hae Sung, com espanto, se percebem sempre distraídos pensando um no outro. Pesquisando passagens de avião que permitam que se encontrem. Ansiando por conversar pela tela mais do que por conversar com as pessoas que estão de corpo presente em seu dia-a-dia. As coisas de fora daquele idioma partilhado pelos dois — ontopoético e ontofânico, idioma a partir do qual o mundo de ambos finalmente *é* — começam a parecer empobrecidas de sentido e substância. O susto dessa constatação os põe em fuga mais uma vez, como na infância: eles decidem se afastar de novo, testando a força de seu *In-Yun*, de seu destino, pois temem que aquele amor atrapalhe os planos juvenis que estão em andamento.

Quando Nora e Hae Sung se encontram de novo, ela está casada com um americano e ele está noivo de uma coreana. Anos se passaram e ele está a caminho de Nova York, de férias. Eles se verão presencialmente, depois de muito tempo. Nora não acredita que será afetada pela visita do antigo amor. Ela se vê como adulta: escreveu, casou-se, obteve muitas realizações. Atlântida, ela pensa, ficou submersa e, por causa do trabalho do tempo, esquecida. Exceto pelo fato de que idiomas são coisas incrivelmente difíceis de matar. Eles sobrevivem e esperam, mesmo que soterrados. É o que constata o marido de Nora ao dizer para ela que, mesmo morando nos Estados Unidos desde a infância, quando ela fala dormindo, fala em coreano. "Você sonha em uma língua que eu não entendo", diz ele. O que Nora reprime, seu inconsciente, através do sonho, vivifica. Vale para seu país natal. Vale para Hae Sung.

É justo neste laço entre amor e linguagem que a contribuição lacaniana se revela fecunda. Em seu texto *D'écolage*, Lacan (1080) afirma: "Quando um homem fala a uma mulher segundo sua fantasia fundamental ela retira disso um efeito de amor às vezes, de desejo sempre" (p. 234). A forma de amor das mulheres impõe, pois, esse modo de ser aos homens: que eles sejam alguém que fale. Mas qualquer palavra? Certamente que não. Palavras que toquem de maneira profunda a fantasia daquela mulher. Por isso soa artificial o esforço do marido de Nora — aliás, um personagem em tudo adorável — de aprender coreano para falar a língua na qual ela sonha: quem possui a chave da fantasia feminina de Nora é mesmo Hae Sung. Desde a infância. Por suas palavras.

E percebemos que é assim pelos olhares dos protagonistas quando se enxergam, agora adultos, anos transcorridos, em uma Nova York muito aberta e muito iluminada: os olhos de Nora e Hae Sung

desconhecem o tempo. São indiferentes aos anos. São os mesmos olhos que, possivelmente vidas atrás, perguntaram um para o outro: "Você está me ouvindo?". O conteúdo das palavras que dizem nesse encontro diz muito menos do que o fato de que o casal ouve o som da voz um do outro, a voz que sonha no mesmo idioma, que criou um portal discreto e contundente pela tela do computador, a voz do Hae Sung que ouvia Nora chorar quando criança, ela que endureceu e parou de chorar em idade adulta.

Em seu primeiro e belo filme, Celine Song (2023) faz um uso maduro do recurso cinematográfico: os planos fechados e estreitos que enquadravam Nora e Hae Sung separados dão lugar a tomadas espaçosas e céus desafogados no momento em que os dois se encontram. De forma circular, conseguimos dar sentido à primeira cena do filme, em que um espectador anônimo vê Nora ao lado de Hae Sung e de seu marido e especula sobre qual o lugar deste último personagem, que parece deslocado em um diálogo tão íntimo. Quando o filme se aproxima de seu fim, percebendo que os dois vão mais uma vez se afastar, que Nora ficará com o marido e Hae Sung voltará para a Coreia, é dele a posição mais triste, inteligente e apaixonada: Hae Sung reconhece que, para ele, Nora é alguém que vai embora. Mas também sabe — e quando Nora se apercebe disso, está voltando aos prantos, arrasada, para perto de seu marido — que o amor entre os dois é tão absoluto, tão imperioso, que eles fatalmente se encontrarão de novo. E de novo. E de novo. Nas próximas vidas.

2
DIREITO, GÊNERO E LITERATURA EM *ANATOMIA DE UMA QUEDA*

Não são muitos os esforços existentes nas artes para demonstrar o que acontece quando dois escritores se relacionam amorosamente. Do que se dispõe, sem dúvidas, são de compilados do acervo epistolar de casais de escritores — *Querido Scott, Querida Zelda* (2005) (cartas do casal Fitzgerald), *Virginia Woolf & Vita Sackville-West: cartas de amor* (2023) (das escritoras homônimas) são alguns exemplos desse tipo. Em *Henry & June*, Anaïs Nin (2007) está às voltas, em seus diários, com o romance que teve com o escritor Henry Miller. Mas, em que pese as cartas e os diários de escritores serem, a seu modo, literatura, tais registros ocupam uma região limítrofe nas artes, por seus destinos e intenções. Em princípio, as cartas se endereçam somente à coisa amada e ninguém mais. Os diários, somente ao autor de suas páginas, em sua privacidade. E ainda restará a questão: que tipo de ficção nasce ao se discutir a união de não apenas uma, mas duas das criaturas estranhas e difíceis que em geral são os escritores? É uma lacuna que vemos respondida no filme *Anatomia de uma queda* (2023).

Em se tratando dos fatos sobre o resultado desse tipo de relação, a diretora Justine Triet responde a questão nos primeiros minutos de filme: dois escritores casados terão como destino um crime. Um crime envolvendo a morte violenta de um deles, Samuel, marido de Sandra. Não se sabe se por assassinato ou suicídio. Essa violência desembocará em um processo, que testará os limites da obstinação e da vontade de Sandra. A relação entre literatura, crime e processos penais, essa sim, possui amplo registro. Dostoiévski (2016) em *Crime e Castigo*, Kafka

(2005) em *O processo*, Nabokov (2011) em *Lolita* são alguns dos exemplos mais famosos. Inspirada pelos mestres que a antecedem, Triet (2023) sabe que, no teatro que no fundo é todo processo penal, não é o conteúdo, nem a verdade, o mais importante. O fundamental é a forma. A radicalidade da forma. O convencimento da forma. A persuasão da forma. Talvez seja ela, em si mesma, o conteúdo.

É nisso que reside a originalidade e o assombro que o filme produz. A violência que reverbera durante todo o longa, quase como fita de Möbius, infinita em seu barulho atordoante, não é a do sangue de Samuel derramado na neve, quando ele cai morto. É a da luta de dois escritores — um deles surgindo como memória-fantasma querendo vingança, digno de um pai de Hamlet — por supremacia narrativa. No filme de Triet (2023), a experimentação literária é intensificada a ponto de se tornar questão de vida e morte, liberdade e prisão. A própria vida e a própria morte se tornam permeáveis com a literatura, com a luta em torno da literatura, forçando todos os limites, todos os escrúpulos, toda a ética. Não foi apenas a cabeça de Samuel que estourou no chão. As margens entre realidade e ficção também estouraram. O filme tenta, para usar as palavras de sua protagonista, "queimar os rastros para que a ficção destrua a realidade". O resultado é enlouquecedor.

A disputa para verificar quem tem a voz mais alta começa desde o início do filme, no momento em que Sandra tenta dar uma entrevista, entre o nervosismo e a sedução, para uma jovem estudante. Enquanto ela fala, seu marido coloca 50 Cent para estrondar em uma caixa de som. Naquele momento o espectador entrevê a sólida tensão que torna alguém capaz de matar, como se insinua que Sandra seja ao longo de todo o seu julgamento. Como Meursault, na obra de Camus (1979), matou porque estava muito sol, o espectador pode alegar "matou porque estava muito barulho". Esse tipo de brutalidade de linguagem corrói as ações

dos dois personagens, de modo cada vez mais vertiginoso. Samuel gravando às escondidas as conversas em família para transformar em romance. O promotor, seu representante nos tribunais, lendo trechos dos romances de Sandra, sugerindo que o gérmen da assassina pode ser detectado em seus livros. Sandra utilizando páginas inacabadas de seu marido como base para escrever um livro seu. Os dois agredindo um ao outro e a si mesmos fisicamente.

Conforme o filme avança, fica evidente que o crime de Sandra não é ter matado ou não o marido. Nem, tampouco, ter sobrevivido enquanto ele morreu. O crime dela, o que a levou ao banco dos réus, foi escrever. Conseguir escrever enquanto ele não conseguia. Como afirma com sagacidade seu advogado, ela é culpada de ter sucesso onde seu marido fracassou. É evidente que isso demanda uma dose considerável de ambição e resolutividade. É também evidente que tais características são insuportáveis pelo fato de Sandra ser mulher.

O espectador que trava contato com o filme pode achar duvidoso ou irrascível o temperamento e a retórica de Sandra. Sou incapaz de discordar. É claro que é assim: trata-se de uma escritora. Joan Didion (2021) mesmo disse que os escritores estão sempre traindo alguém, sua presença se opondo aos maiores interesses das pessoas. Mas esse tipo de temperamento é muito mais facilmente perdoável quando localizado em um homem. Marguerite Duras (2021) chega mesmo a dizer, em seu ensaio sobre o ato de escrever: "Os homens não suportam isto: uma mulher que escreve. É cruel para o homem" (p. 27). Imagine, então, uma mulher que escreve diante de um homem que não consegue escrever.

Mulheres que escrevem e se relacionam com homens relatam, em suas obras, uma quantidade considerável da inveja, ressentimento e competição inútil a que Marguerite Duras (2021) se refere e que Sandra vivencia. A escrita de uma mulher oscila entre ser tanto causa de

encantamento masculino, quanto motivo de toda sorte de insegurança e fragilidade por parte de homens. Mas, em *Anatomia de uma queda* (2023), é espantosa a altivez de Sandra, sua recusa em se deixar vilanizar pelas acusações de seu marido. O ponto alto dessa intransigência é visível no monólogo em que a escritora diz ao parceiro (que se queixa de não ter tempo para escrever como ela, e de fazer muitos sacrifícios por ela, que seria autocentrada demais):

> Você não é uma vítima. Nem um pouco. Sua generosidade esconde algo mais sujo e mau. Você incapaz de enfrentar suas ambições e fica ressentido comigo por isso, mas não sou eu que te coloquei onde você está. Eu não tenho nada a ver com isso. Você não está se sacrificando como diz! Você escolhe se colocar de lado, porque você tem medo! Porque seu orgulho faz sua cabeça explodir antes de você pensar no rascunho de uma ideia! E agora você acorda aos 40 anos e precisa de alguém para culpar. Você é o culpado! (Anatomia de uma Queda, 2023)

Sandra defende a si mesma entre o francês, que fala precariamente, o inglês, que domina melhor, sem nunca pronunciar o alemão, sua língua materna. Como escritora, Sandra é como a Medusa descrita pela ensaísta e dramaturga Hélène Cixous (2022): ao mostrar todas as suas línguas, os homens se aterrorizam, confundindo-as com serpentes. Uma assassina, uma pessoa violenta, uma escritora cega por sua ambição, uma bissexual incapaz de ser fiel: todo tipo de acusação recai sobre a mulher difícil que comete o ato monstruoso de dominar bem a linguagem. No fim, a decisão mais importante sobre em que acreditar fica ao encargo de Daniel, filho do casal, quase cego, como é cega também a representação antropomorfa da justiça, na imaginação jurídica. Este "quase" opera como metáfora da indeterminação de uma solução absoluta a respeito da culpa ou inocência da protagonista. A ambivalência é sustentada até às últimas consequências.

Um dos mais famosos e belos poemas de amor em língua russa nasceu de uma desobediência referida como crime: o escritor Maiakóvski (2018) decide descumprir o acordo de silêncio e separação com a amada Lília Brik, após três meses separados. O resultado se lê em *Sobre isto*, um poema cujo "isto" é um empréstimo da boca do assassino Raskólnikov em *Crime e Castigo* (2016), que usa o termo para referir seu homicídio. Maiakóvski (2018), por sua vez, usa o "isto" para falar do crime de romper o silêncio e escrever sobre amor, quando se esperava que ele só pensasse em revolução. Escrever é sempre um gesto criminoso, de fato. Quando é uma mulher a fazê-lo, o crime é duplamente qualificado.

Em *Anatomia de uma queda* (2013) somos obrigados a nos confrontar com a falência das dicotomias de culpado/inocente, perigoso/inofensivo, vítima/algoz das quais os processos penais se alimentam. E que, em parceria com nossa tendência ao puritanismo e punitivismo, nos encarceram em sofrimentos e maniqueísmos simbolicamente tão limitantes quanto uma cela. A arte existe para dizer que não há concessão, na complexidade da vida, para a ânsia pedagógica dos nossos melindres.

3
"ENCONTRE O QUE VOCÊ AMA E DEIXE ISSO MATAR VOCÊ": ELOS ENTRE ARTE E DESTRUIÇÃO

> *"Nós, porém, não sentimos que seremos capazes de ser nem sábios, nem serenos; aliás, na verdade, nunca amamos a serenidade e a sabedoria, sempre amamos a sede e a febre, as buscas inquietas e os erros."*
>
> *(Natalia Ginzburg — Não me pergunte jamais, 2022)*

A frase que dá título a esse ensaio foi, quase sempre, atribuída ao poeta americano Charles Bukowski em carta, apesar de haver alguma disputa argumentativa sobre o assunto, em função da origem relativamente obscura do texto. A despeito da autoria mercurial, na sentença há um convite em direção a um percurso. Que cada um de nós faça uma visita ao coração da vida, ao invés de rodear as laterais de seu núcleo. Ao chegar, será preciso sondar o espaço por dentro e extrair dele certa radicalidade, um forte desejo, que faça sentir que fomos tocados por um fogo. Depois, segurando esta coisa elétrica e exangue nas mãos, será necessário, pelo tempo que nos restar, sucumbir a ela, deixar que nos consuma, em um espécie de devoção sacrificial, própria das pessoas muito apaixonadas.

Adentrando o terreno da conjectura, não creio que a proposição sugira exatamente a prática de uma aniquilação em sentido literal. Tenho a impressão de que há, nela, afinidade com a sugestão de Wislawa Szymborska (2001), de "morrer apenas o estritamente necessário, sem ultrapassar a medida" e "renascer o tanto preciso a partir do resto que se preservou". Morrer, neste caso, se parece com uma mistura de dissolução e vibração nervosa de si mesmo, em favor de um trabalho, um comando, um *páthos*. Um sistema singular, ao mesmo tempo

profano e elevado, passará a assolar esse indivíduo. Feito de problemas, tumultos, felicidade e triunfos.

O escritor J. D. Salinger (2019) argumentou em defesa de se dedicar a algo que pulsa e se retorce, em um romance pouco conhecido, chamado *Franny & Zooey*. Nele, dois dos irmãos mais novos da família Glass, tema de outros escritos do autor, discutem porque Franny, a moça da dupla, adentrou uma espiral de sofrimento psíquico que se converte em penitência religiosa. O fundo é sua angústia em torno do exercício como atriz. Seu irmão, impaciente e misantropo, embora dedicado a ela, argumenta que é apenas por *desejar* que Franny se transformou em atriz, em primeiro lugar. Que ela não se livrará disto, não conseguirá deixar para trás os resultados dos próprios anseios. "E teu adorado Epiteto?" (2019, p. 143) questiona Zooey. "Ou tua adorada Emily Dickinson? Você quer que a tua Emily, toda vez que tiver vontade de escrever um poema, que ela simplesmente sente e faça uma oração até aquela vontade nojenta e egoísta desaparecer? Não, claro que não quer!" (2019, p. 143). Zooey diz para a irmã que, se seu dilema é de ordem religiosa, a única coisa realmente religiosa que ela pode fazer é representar. Representar por Deus, se quiser. Ser uma atriz de Deus se quiser. Mas tentar. Trazer-se à tona e não se perder de si.

Ocorre que o mesmo Bukowski (2002) acima citado (neste caso sem dúvida ou ambiguidade sobre a autoria) escreveu um poema chamado *Beasts bounding through time* em que inventariou, de maneira ritmada, em uma espécie de ladainha trágica, os destinos de artistas de vários tempos que seguiram este caminho. Hemingway testando seu rifle antes do suicídio, Faulkner bêbado nas sarjetas da cidade, Dostoiévski de pé contra um muro aguardando ser fuzilado, Lorca assassinado pelas tropas espanholas, Artaud sentado num banco de hospício, assim por diante. É um poema duro e cínico, em que, a cada menção de destino

calamitoso, o autor repete, a intervalos, que essas pessoas sofreram com a crueldade de viverem ante "a impossibilidade de ser humano".

Van Gogh, um dos artistas referidos no poema, fornece uma explicação eloquente sobre sentir-se habitando as margens, em uma carta para seu irmão, Théo:

> Seja na figura, seja na paisagem, eu gostaria de exprimir não algo sentimentalmente melancólico, mas uma profunda dor. Em suma, quero chegar ao ponto em que digam da minha obra: este homem sente profundamente, e este homem sente delicadamente. (...) O que é que eu sou aos olhos da maioria — uma nulidade ou um homem excêntrico ou desagradável –, alguém que não tem uma situação na sociedade ou que não a terá; enfim, pouco menos que nada. Bom, suponha que seja exatamente assim, então eu gostaria de mostrar por minha obra o que existe no coração de tal excêntrico, de tal nulidade. (Van Gogh, 2002, p. 85)

Van Gogh (2002) conseguiu. A dor e o tormento de sua vida, seu rosto mutilado, foram transformados em cores extasiantes, com paixão e severidade.

Ao final do poema, Bukoswski (2002) reconsidera por um instante. Parece se comover com o que rememorou. Então encerra, em tradução: "esses marginais, esses covardes, esses campeões, esses cachorros loucos de glória... Movendo esse pontinho de luz em direção a nós. Impossivelmente". A fronteira quebradiça entre a ampla autodestruição da dedicação obsessiva de um artista e esse feixe de luz atravessando o tempo, originado dela, é o tema da investigação deste ensaio.

Embora ser uma pessoa obcecada e ser um neurótico obsessivo (em termos psicanalíticos) sejam coisas diferentes, ambos guardam certo parentesco: Freud (2012) qualificou o neurótico obsessivo como praticante de uma religião particular, com leis, prescrições, pecados e um repertório pessoal de martírio. Não é exatamente o que habita o senso de dever de quase todo gênio artístico em específico, e de toda

pessoa obcecada ou apaixonada de maneira geral? Desse tipo de arrebatamento quase sacerdotal não nasce a esperança triste de que pode haver algum bem no mundo? Não é deste tipo de repetição e disciplina aparentemente absurda e sem sentido que Camus (2018) proclamou que era preciso imaginar Sísifo feliz?

Misticismo, amor e obsessão são uma combinação inflamável de ingredientes. Através do amor se aprende a pensar. Nada se torna difícil ou obscuro demais. É um convite à invenção. A precisão e a consistência são cruciais e você aprende, como afirmou M. L. Rio (2023) no romance *If we were villains*, que é possível justificar quase tudo, se você o fizer poeticamente o suficiente. O filósofo Ludwig Wittgenstein (2019) escreveu em seu diário: "Compreender ou morrer".

Nos ensaios reunidos em *Sob o signo de Saturno*, Susan Sontag (2022) argumenta que advém dos românticos a concepção de que a arte é uma forma de heroísmo, de ruptura ou superação. Em coerência com este princípio, diz ela, muitos exigem, até necessitam, que a obra de arte seja algo extremo, terminal ou profético. A verdadeira obra de arte, nesse sentido, romperia com uma velha ordem, produzindo um efeito devastador, arrojado de radicalismo e desconcertante. Na visão de Sontag (2022) de obra de arte, que penso ser ampliável para inúmeras modalidades de arrebatamento sentimental, há insaciabilidade intelectual, apetites intensos, convivendo com uma disposição melancólica, que transforma o trabalho em uma espécie de droga, de compulsão, de heroísmo da vontade.

Em eco com Sontag (2022), a artista performática Marina Abramović (2017), conhecida por levar o próprio corpo a limites extremos e assustadores, defende que só é possível começar a entender o que quer que seja depois de esgotar seu pensamento e sua energia. "É necessário de fato estar esgotado, ao ponto que não lhe reste mais nada,

em que você esteja tão extenuado que não consiga aguentar mais. É nesse momento que o conhecimento líquido pode entrar" (2017, p. 197) escreveu ela em sua autobiografia, intitulada *Pelas paredes*. As duas não falam sem propriedade: Sontag e Abramović são verdadeiros bólidos de ambição e método, não importando a dor.

No entanto, essa modalidade de entrega guarda em si mesma um espelho sombrio. A linha tênue entre genialidade obcecada e dissociação foi retratada por Allen Ginsberg (2005) em seu famoso e longuíssimo poema "Howl": "Eu vi as melhores cabeças de minha geração destruídas pela loucura. Famélicos, histéricos, nus, se arrastando pelas ruas do bairro negro ao amanhecer na fissura de um pico" (2005, p. 25). Essa descida da obsessão e busca por perfeição para a loucura e destruição de si foi amplamente retratada em filmes como *Cisne Negro* (2010), *Whiplash* (2014), *Uma mente brilhante* (2001), *Suspiria* (2018). A imagem do gênio louco e destrutivo foi sistematicamente propagada e a realidade de sua dor psíquica empilhou corpos de algumas das melhores mentes desse tempo, além das citadas por Bukowski: Amy Winehouse, Kurt Cobain, Janis Joplin, Ana Cristina Cesar, Anne Sexton, Jimi Hendrix são apenas alguns dos exemplos. Recordo-me, mesmo agora, de David Foster Wallace, que mudou a história da literatura contemporânea com *Infinite Jest* (2014), dizendo em entrevista que só queria fazer as pessoas se sentirem menos sozinhas, ou tocá-las de verdade. Ele se matou com 46 anos.

De algum modo — e evitarei ceder a uma compulsão diagnóstica e definir *que modo* é esse — todas essas pessoas experimentaram de maneira intensa "a impossibilidade de ser humano" (Bukowski, 2002). Mas não estou convencida (na verdade, não poderia estar menos convencida) de que desejar algo de todo o coração e amar esse algo, se entregar a esse algo, produz uma relação de causa e efeito com dor e

morte. A ideia soa como um punitivismo cruel. Foi por existir artistas obcecados no mundo, gente como Nabokov (2017), que disse em carta para a esposa que seria capaz de se submeter à tortura chinesa para encontrar as palavras certas para dizer o que pretendia, que pude ler Joyce, Ferrante, Woolf, Tolstói, Tchekhov, Lispector, Duras, Austen, Guimarães Rosa e pude vivenciar seus efeitos em mim.

Por isso, eu gostaria de pensar, mesmo que cinicamente, desconfiadamente, em um mundo em que é possível ser humano. Talvez, como ensaísta, eu não tenha nada além de entusiasmo para oferecer. Quando Philip Roth (2014) estava bastante idoso, com o rosto alterado pelo tempo, com rugas, flacidez, concedeu uma entrevista para a BBC. Nela, Roth (2014) dizia que escrever era um trabalho, como qualquer trabalho. Que ao fazê-lo, ele era como um médico, na sala de cirurgia. Com a única diferença de que a emergência era ele mesmo.

A questão é que, quando Roth (2014) dizia isso, prestei atenção aos seus olhos. Os olhos humanos tem a estranha propriedade de serem indiferentes ao tempo cronológico. Então, mesmo diante da passagem do tempo, do envelhecimento, das desilusões, da perseguição e incompreensão de que foi alvo, nos olhos de Roth (2014) residia precisamente o fogo que referi no começo deste texto. O de quem achou o que amava e se entregou a isto, sem se comiserar. Em estado de emergência, como ele disse. Minha parcialidade assumida, na argumentação deste ensaio, é esta: eu estou interessada no que move este fogo que a tudo consome. É um êxtase que desejo cultuar.

4

NO PRINCÍPIO ERA O VERBO: LINGUAGEM E CRIAÇÃO EM *FLEABAG*

Quando o manuscrito com milhares de páginas do que viria a ser *Look homeward, angel* — primeiro romance de Thomas Wolfe (2016), sem tradução no Brasil — caiu nas mãos de Max Perkins, já havia sido rejeitado por quase todas as editoras relevantes em língua inglesa. Mas a sensibilidade de Perkins, editor de escritores como Scott Fitzgerald e Ernest Hemingway, foi capaz de discernir algo único nas linhas iniciais do romance, que reproduzo em tradução livre: "Qual de nós conheceu seu irmão? Qual de nós olhou dentro do coração de seu pai? Qual de nós não ficou aprisionado para sempre? Qual de nós não é, para sempre, estranho e solitário? Relembrando, sem falas, buscamos o idioma esquecido, o fim do caminho perdido para o paraíso... Uma pedra, uma folha, uma porta escondida. Onde? Quando? Ó, perdido... E ao vento lamentou: fantasma, volte outra vez." (2016, p. 8).

Wolfe (2016) começa o texto, de caráter autobiográfico, constatando que a vida possui muito mais desencontro que encontro e que, de forma geral, as pessoas não olham verdadeiramente umas para as outras, mesmo que estejam muito próximas, ao alcance da mão. Porém há momentos, muito raros, em que um encontro acontece. Não é possível domesticá-lo, talvez por sua excepcionalidade. É um evento feito de pura sorte, que brilha intensamente. Foi algo assim que Phoebe Waller-Bridge capturou, em uma espécie de fotograma instável, na segunda temporada de *Fleabag* (2016).

Relativamente independente da primeira temporada, podendo ser assistida individualmente, o arco narrativo gera, por si mesmo, um

apelo: a personagem principal se apaixonará por um padre. Os enredos que nos aproximam da danação sempre produzem magnetismo e é assim pelo menos desde *A divina comédia,* poema épico-teológico de Dante Alighieri (2017) que teve papel medular em sedimentar o imaginário ocidental sobre como é o inferno. Um inferno em microcosmo nos é apresentado com este enredo: uma mulher, com os supostos perigos de sua sedução, levará um homem a violar a sacralidade de seu sacerdócio. Qualquer espectador fica curioso, e há nisto uma inteligência.

Porém, talvez seja importante relembrar que mesmo *A divina comédia*, com sua cadência poética trêmula, é também uma história de amor. Uma história que retrata o amor de Dante por Beatriz. Em que, percorrendo o difícil caminho do mal, chega-se ao bem. Acredito que o mesmo se dá em *Fleabag* (2016). O que há de provocativo na série não é exatamente o descumprimento do celibato pelo padre — que, assim como a protagonista, nunca tem seu nome pronunciado –, mas a incitação voyeurística que a autora efetua no espectador, na medida em que este acompanha nascer o monumento de linguagem erigido pelo amor dos dois personagens. Histórias de amor (e como nos adverte a protagonista, essa é uma história de amor) produzem um idioma inédito. E, quando acompanhamos o amor de um padre por uma mulher que sofre desmedidamente, Waller-Bridge nos confronta com a contradição que nos habita: uma espécie de curiosidade invasiva, que não consegue desviar os olhos daquela matéria tão íntima e tortuosa, coexiste com uma esperança romântica de que os dois tenham uma chance de felicidade.

A famosa passagem bíblica sobre a criação do mundo em *O evangelho segundo João* nos informa que “no princípio era o Verbo e o Verbo era Deus” (Bíblia, 2023). Do Verbo que era Deus, ficamos sabendo

que surgiu também a luz e que as trevas não a compreenderam. Sem pretender adentrar o aspecto cosmológico das escrituras, gostaria de sugerir um diálogo com seu valor poético: seguindo a ordem da criação do mundo contida no texto bíblico, pode-se inferir que começamos ouvindo (o Verbo), para depois termos chance de ver (a luz). E, se há um inferno em microcosmo contido na transgressão cometida pelo padre de *Fleabag* (2016), há também a criação de um mundo em microcosmo quando este personagem consegue escutar acima do ruído mais imediato. Ele ouve — e ouve tão gravemente que é capaz de amar — o que se passa no coração da protagonista para além da hostilidade de sua família, para além de seu cinismo escrupulosamente calculado, para além da sua letargia aparente, que pretende não sentir nada. Uma das cenas mais eróticas da série se dá justamente quando a protagonista suplica, no confessionário, que ele diga a ela como viver sua vida, porque até então acredita que, decidindo por si própria, fez tudo errado. O padre, em um misto de desejo e misericórdia, desfaz seu semblante, se coloca de joelhos junto com a personagem e a abraça e a beija.

Talvez tenha sido necessário vestir um homem de padre para que nele fosse possível representar um aspecto do amor tão negligenciado na socialização masculina voltada para o modelo viril: a compaixão. A compaixão do padre de *Fleabag* produz um efeito estilístico insuspeito. Ele entende — porque antes de se tornar padre, teve uma vida de excessos que encontrou algum apaziguamento — que há uma beleza estrangulada, por trás da dor da protagonista, de sua autodestruição, de sua tragédia. Não por acaso, ele é o único personagem que percebe o momento em que ela se desconecta do presente e quebra a quarta parede para falar conosco pela tela. O padre não a observa com superioridade moral, nem com uma retórica salvacionista e nessa alteridade, a que vê o erro e a falha começando por si mesmo, reside sua

habilidade para o amor. Para acolher as partes belas e as imperfeitas da pessoa por quem se apaixona.

Compreendemos a extensão do idioma que os dois criaram e que só eles — e nós, espiões não autorizados de sua relação — conseguem falar e entender quando assistimos o padre celebrar a cerimônia de casamento do pai da protagonista. Procurando palavras com alguma originalidade para dizer sobre o amor, ele anuncia, mais para si mesmo que para as pessoas:

> o amor é horrível. Ele te torna egoísta, esquisito, te deixa obcecado com o seu cabelo, te faz cruel, te faz dizer e fazer coisas que você nunca pensou que faria. É tudo o que qualquer um de nós quer, e é um inferno quando finalmente conseguimos. As pessoas falam muito sobre isso, sobre 'parecer certo', que 'quando parece certo é fácil'. Mas não tenho certeza se isso é verdade. É preciso muita força para saber o que é certo. E o amor não é coisa para os fracos. Para ser uma pessoa romântica é preciso ter muita esperança. Eu acho que o que eles querem dizer com isso é: quando você encontra alguém a quem ama, isso se parece um pouco com ter esperança. (Fleabag, 2016)

Era improvável que o amor entre uma mulher e um padre tivesse realmente um final feliz. No entanto, o final dos personagens, aberto, indefinido, possui a permanência da característica de um amor que começou no Verbo. Ficou bastante famosa a cena em que a protagonista diz para o padre que o ama e ouve, como resposta, que "vai passar". No entanto, pouco se fala do que ele diz em seguida, após uma breve pausa: "Eu também amo você". Mesmo ao se despedir, o padre não produz desamparo e se vulnerabiliza, confessando que a corresponde. Sem dissimulação, sem defesa, sem medo, apenas com a coragem que ele evocou em seu discurso sobre amor e esperança.

Com um homem criado pela imaginação de uma mulher *Fleabag* (2016) tornou-se paradigma do *zeitgeist* cultural contemporâneo e

viralizou na internet a foto de Phoebe Waller-Bridge sentada, em um vestido luxuoso, com álcool, cigarro e uma miríade de prêmios, concedidos por ter criado a série. Talvez o efeito do show e dos dois personagens possa nos conduzir a uma torção da forma como temos concebido gênero, sexualidade e afetividade. *Fleabag* (2016) ensina sem cessar sobre outras possibilidades em torno do amor, da linguagem, do sofrimento, da compreensão de um humano por outro. Não nos fornece nenhuma solução fácil, não pretende ser uma fábula moralizadora e talvez nisso resida sua pedagogia, de inflexão dramática. Talvez, assim como fez o padre, corajosamente, seja tempo de escutarmos o princípio de um Verbo: aquilo que pode a imaginação de uma mulher na transformação do mundo. Mesmo que seja o meu mundo. Ou o seu.

5
UMA RADIOGRAFIA DO CONTROLE: TEMPO E INCOMPLETUDE EM *TÁR*

> *"Não se preocupem, eu sei que vocês nunca vão entender"*
> *(Wittgenstein, após a defesa de sua tese de doutorado, para a banca formada por Bertrand Russell e George Edward Moore)* (Eilenberger, 2019, p. 15)

Lydia Tár aparece se retorcendo nervosamente na tela. O terno foi bem ajustado, feito sob medida. As mãos e o rosto se movimentam com ansiedade, mas ela está ereta e não sai do lugar. É preciso se concentrar antes. Antes de ser perfeita. Sua assistente, também pupila no ofício de regente, Francesca, entrega a ela água e medicamento. Enquanto ouvimos o apresentador do The New Yorker lendo sua vasta biografia, descritiva de seus muitos feitos, a vemos organizando no chão do apartamento, com os pés, uma coleção de vinis de Mahler. Com a câmera de volta ao auditório cheio, ficamos sabendo que é em Mahler que *Tár* (filme homônimo) (2022) está mirando, como Maestro (ela rejeita a denominação "maestrina") da Sinfônica de Berlim. Mais especificamente a Quinta, de Mahler, a maior de suas sinfonias. Não é um projeto destituído de ambição. Mas Lydia Tár tem intimidade com a ambição. É a ambição que a aproximou da ideia de deidade.

O apresentador pergunta a ela o que acha da ideia de que um Maestro não é muito mais que um metrônomo humano. Ela responde: "Isso é parcialmente verdade. Mas controlar o tempo não é pouca coisa. Tempo é a questão. Você não pode começar sem mim. Eu aciono o relógio. E, diferente do relógio, minha mão direita às vezes para, o que significa que o tempo para" (Tár, 2022). Lembro que certa vez disse a um amigo, muito versado no legado filosófico de Heidegger (2015), que não estava certa de um dia ter compreendido adequadamente a concepção

de tempo do autor. Esse amigo me respondeu — e, nesse caso, precisarei confiar nele — que eu só não compreendia porque o conceito de tempo, no pensamento heideggeriano, estava incompleto. Sem tentar me aprofundar nas discussões sobre um dos maiores e mais controversos filósofos do século XX, desejo me deter nessa ideia de incompletude, para dialogar com o filme estrelado por Cate Blanchett. Sem dúvidas a personagem Lydia Tár, por alguns instantes, brinca de Deus, no controle do tempo. É preciso um ego forte para ser Maestro. No entanto, é sua humanidade, o anverso de sua deidade, que a torna uma artista tão interessante. Neste ensaio, quero discutir o que chamarei, com alguma licenciosidade autoral, de "controle incompleto", para dialogar com este filme de 2022.

"A Quinta é um mistério" é o que diz Lydia Tár sobre a empreitada que enfrentará, reconhecendo ela mesma o componente humano de seu trabalho como Maestro. Ela sugere que provavelmente a única pista deixada por Mahler para a interpretação da Quinta reside na anotação deixada pelo compositor na partitura: a dedicatória daquela sinfonia para sua nova esposa, Alma. "Esta obra não nasceu de uma tragédia dolorosa. Ela nasceu de um amor jovem" (Tár, 2022). Seu próprio mestre de regência no filme, Lenny Bernstein, escolheu uma interpretação talmúdica desta música: a orquestra, sob a batuta de Bernstein, tocou a Quinta de forma pesarosa, sofrida, por 12 minutos — provavelmente o modo como Mahler se sentia mais tarde, quando sua carreira ruiu e Alma o deixou por outro homem. Lydia, por acreditar que "tempo é a questão", para usar suas próprias palavras, escolhe o amor: uma concepção de fidelidade ao exato momento em que a obra foi concebida, com o compositor vigoroso, apaixonado. Sob sua condução, o *Adagietto* de Mahler dura sete minutos.

Foi Leonard Cohen (1992) quem disse que há uma rachadura em tudo, e é assim que a luz entra. Com Lydia Tár, aprendemos que é pelas rachaduras em suas operações de controle que tanto sua luz, quanto sua escuridão penetram. Esse tipo de quebra de continuidade, os espaços entre o som e o silêncio, que são a mágica de toda música, também dão o ritmo da construção do próprio filme. Muito de *Tár* (2022) é deixado para a interpretação do espectador, que precisará fazer um trabalho autônomo de assimilação da forma. Esse estado de irregularidade, de controle incompleto, se deixa apanhar pela rotina da artista, seus gestos e sua linguagem.

A primeira cena de Tár como regente foi filmada de baixo para cima. Com a batuta em uma das mãos, ela beira mesmo a fúria de uma divindade, conduzindo a orquestra com gestos implacáveis e violentos. Nesta cena inicial, um detalhe curioso salta aos olhos: suas instruções para os músicos variam entre o alemão e o inglês. E para explicar o aspecto mais propriamente sentimental de sua regência, suas aspirações expressivas, ela acaba sempre escolhendo o inglês. É preciso lembrar, é claro, que Mahler era um compositor do período romântico. A emoção estava impregnada em suas intenções como compositor, tanto quanto o virtuosismo técnico extremo. A própria Lydia afirma que não existe glória para um robô.

Por isso, uma série de contradições entre sagrado e profano habitam o cotidiano da Maestro, num crescendo. Ao mesmo tempo em que se exercita todos os dias, correndo nas ruas, em que se senta ao piano com concentração rígida, em que dá aulas e participa de eventos sem pestanejar, Lydia também tem os ouvidos atormentados por gritos de mulher e rosnados de animais, sonhos interrompidos por pesadelos e um componente de paixão sensual por Olga, a jovem violoncelista da orquestra onde sua esposa também atua, como Primeiro Violino. Olga

não está interessada em perfeição. Ela é relaxada, espirituosa e a esposa de Lydia chega a comentar que suas expressões ao tocar o violoncelo são dramáticas e exageradas, como se estivesse sempre à beira do êxtase de um orgasmo. Talvez seja justamente essa fisicalidade que nunca nega a si mesma que tanto atraia a Maestro. O cinema alemão já havia consagrado uma discussão sobre o desejo das criaturas celestiais de experimentarem o mundano da humanidade, com "Asas do desejo", de Wim Wenders. Nisto reside o controle incompleto da personagem

Em *Que é a liberdade* Hannah Arendt (2022) diz que o coração humano é um lugar muito sombrio e, seja lá o que se sucede em sua obscuridade, dificilmente pode ser um fato demonstrável. Talvez Arendt (2022) não estivesse com a mente na era das redes sociais, em que cada traço de obscuridade do coração humano não é apenas demonstrado, como também julgado e sentenciado. Tár sabe disso. E é por esse motivo que ela tenta, desastrosamente, apagar os rastros de seu controle incompleto. Esses rastros têm nome e sobrenome: Krista Taylor, uma de suas pupilas na formação como regente que, ao que o filme insinua, também foi alvo de uma tensão sexual e amorosa. Não chegamos de fato a saber o que aconteceu entre as duas e nem mesmo visualizamos o rosto de Krista, cuja presença é sussurrada por um fantasmático cabelo ruivo. Mas compreendemos que as duas romperam de maneira não amistosa. E que, temendo algum tipo de boato público, Tár usou sua influência para bloquear a expansão da carreira de Krista em todas as orquestras para as quais se candidatou. A jovem, após inúmeras tentativas malsucedidas de contato, se vendo no ostracismo profissional, decide cometer suicídio. É então que o mundo de explosões controladas de Lydia começa a ruir.

Não estou tão interessada em discutir o abuso de poder cometido por Tár, que já foi tema exaustivamente debatido em críticas ao filme,

chegando muitas vezes a soar como mirada única sobre ele. Gostaria, na realidade, de me deter por um instante no que levou a artista a acreditar que seu dever de gênio era, por meio da vergonha e disciplina, suprimir sua humanidade. Como creio ter explicitado, linhas acima, Tár sabia que era justo o componente humano que conferia maior beleza e singularidade a tudo o que ela e outros artistas fizeram na vida. Apesar disso, nas horas cruciais, ela pareceu temer a obscuridade de seu coração, ou, ao menos, investir em uma separação firme do coração humano e daquilo que Arendt (2022) chamou de "realidade mundana".

Tár poderia ter abraçado o controle incompleto como parte de seu ofício, não apenas como abstração, mas também como corporeidade e práxis. Ela só se tornou um Maestro desta envergadura porque estava atenta à complexidade sentimental transubstanciada pela música. "A música é uma linguagem, ainda que secreta" é o que ela escreve em seu livro. "O significado de uma palavra é seu uso" é a famosa disposição de Wittgenstein (2014). Nada disso é motivo para paralisia ou lamento. Pelo contrário, podemos usar esta perspectiva como incentivo para rastrear qual jogo de linguagem está sendo jogado. No caso de Tár, um delicado e quase artesanal equilíbrio entre controle e emoção coexistia fazendo dela uma grande artista. Tudo desmorona quando ela tenta sufocar a emoção com controle. Mais especificamente a emoção apaixonada, erótica e raivosa. Tár não está indiferente à ideia de que sentir é considerado quase uma obscenidade, tanto da perspectiva das pessoas que mandam, quanto das que resistem a elas.

> Agora podemos realmente entender qual é o significado da música. É o jeito como ela faz você se sentir, quando você a ouve. E não precisamos saber muito sobre sustenidos, bemóis e acordes para entender música. De vez em quando, temos sentimentos tão profundos e tão especiais que não temos palavras para eles. E é aí que a música é tão maravilhosa. Porque a música os nomeia para nós. Apenas em notas, em vez de palavras. (Tár, 2022)

É deste modo que Bernstein explica a música em uma fita gravada na antiga casa onde Tár cresceu. É provavelmente nesta encruzilhada que estão situados os mais altos voos e as maiores incompreensões da regente. O antropólogo David Graeber (2007), em sua perspectiva anarquista, defende em *Possibilities* que as ações revolucionárias não são uma forma de autossacrifício, nem uma dedicação implacável de fazer o que for necessário para a conquista de um mundo livre futuro. A revolução é, segundo ele, a resistência insolente de agir como se já estivéssemos livres. O amor de Tár pela música a conduziu ao desejo de ser livre. Todas as mulheres que ela amou foram consequências desse amor primeiro. Tudo aquilo que ela perdeu foi resultado da tentativa de colocar arreios nesse sentimento. "Nunca se esqueçam de que a música é movimento, sempre indo para algum lugar", diz Bernstein. A mesma coisa pode facilmente ser dita sobre o desejo e sobre o amor. A tentativa de paralisar as três coisas esvazia Tár do que é próprio da vida. O controle perfeito é uma forma eficaz de morrer.

6
DE ENCONTRO COM SYLVIA PLATH: DUALIDADE E VIOLÊNCIA

> *"Alguém que amei uma vez me deu uma caixa repleta de escuridão. Levei anos para entender que isso, também, era um presente."*
> *(Mary Oliver)*

Quando tive em mãos meu primeiro exemplar de *A redoma de vidro* (2019), era ainda uma menina e não tinha nem mesmo adentrado a casa dos 20 anos. Havia muito de literatura por descobrir, mas eu passara os anos iniciais de formação, na adolescência, às voltas com o cânone da literatura russa e britânica, além de ler os gigantes da América Latina, como García Márquez. Quase todos eram escritores homens e aprendi muito cedo a projetar minha imaginação e minha humanidade em uma subjetividade masculina.

Deste modo, quando apanhei o único romance publicado de Sylvia Plath (2019) e fui avançando na leitura em ritmo cada vez mais sôfrego e vertiginoso, lembro que uma das perguntas que fazia a mim mesma continuamente era: "Então é possível?". Sabia que Plath era paradigma na literatura moderna e tinha quebrado as cercas do que era propriamente literário, sendo citada em filmes, músicas, séries e variados produtos da cultura pop. Eu mesma ouvira falar dela pela primeira vez em *Annie Hall* (1977), filme de Woody Allen. O que não sabia é que com a escrita de Plath eu descobriria de modo espantoso que coisas que eu vivia e sentia, que minha experiência, que eu julgava tão particular, poderia ser material para a literatura. Foi como uma autorização.

No dia 11 de fevereiro de 2023, completaram-se 60 anos de sua morte por suicídio, quando a autora tinha apenas 30 anos. Plath deixou

para trás, minuciosamente organizado, o manuscrito de *Ariel* (2007), seu mais famoso livro de poemas — ao qual só tivemos realmente acesso em 2004, uma vez que Ted Hughes, seu ex-marido, suprimiu e reconfigurou a disposição dos poemas que julgava demasiado agressivos ou explícitos –, bem como um contingente impressionante de poemas, contos, cartas, diários e desenhos, além de *A redoma de vidro* (2019) e um segundo romance que nunca chegou a ver a luz do dia, destruído pela própria autora. A morte de Plath e seu sofrimento psíquico não raro receberam mais atenção que sua literatura rigorosa, madura e acachapante. Apesar disto, ela criou uma mística própria com seu texto, uma de tipo sombrio e corrosivo, cheia de cortes com lâmina, imagens de guerra, metáforas de eletrochoque, personagens históricos desfigurados para falar sobre dor. Plath formaria gerações de escritores.

Por esse motivo, não desejo, neste ensaio, somar esforços à especulação quase predatória em torno da biografia de Plath, tampouco acrescentar à vasta fortuna crítica que a teoria literária produziu sobre seus escritos. Meu interesse, neste texto, é explorar um aspecto da literatura da autora que muitas vezes parece se perder entre os polos extremos da teoria e da fofoca vulgar: o fato de que lemos e escrevemos por paixão e busca de sentido. Tentando responder se a vida vale a pena.

Desejo me aproximar do legado literário de Plath não como uma biógrafa faria, nem como alguém dando aula de literatura. Para este texto, me interessa escrutinar o fato de que foi somente porque li Sylvia Plath que acreditei, pela primeira vez, que poderia ser uma escritora. Concordo com Barthes (2020) em seu *O prazer do texto*, quando ele afirma que a leitura deve ser encarada como uma experiência prazerosa e sensual, em vez de um ato de mero entendimento intelectual. Como ele argumentou, acredito que temos subestimado, na experiência de leitura, o papel do corpo e dos sentidos, muitas vezes desconsiderando

que o texto deve ser tocado, cheirado, saboreado, tanto quanto lido. Ou, como disse de forma superior Clarice Lispector (2020) no conto *Felicidade Clandestina*: diante dos livros de Plath, eu não era mais uma menina com seu livro — eu me transformara em uma mulher com seu amante.

A redoma de vidro (2019) conta a história de Esther Greenwood, uma garota em tudo promissora. Esther é bela, jovem, adentrou uma Nova York fervilhante, cheia de glamour, roupas elegantes, bebida alcóolica, rapazes e sonhos de escrita. Mas Esther sofre. Gradativamente ela se sente sufocada, como é próprio de ser a única coisa viva em um espaço mortificado, tentando um malabarismo difícil entre ser fiel à sua inquietação interior e atender a expectativa do que o meio social daquele tempo esperava dela. A narradora se sente imobilizada, perdida, "muito calma e muito vazia, do jeito que o olho de um tornado deve se sentir, movendo-se pacatamente em meio ao turbilhão que o rodeia" (Plath, 2019, p. 11).

O conceito de duplo, tema da monografia de conclusão de curso de Plath sobre Dostoiévski na Smith College, reverbera em dualismos conflitantes para a protagonista de seu romance: casamento/carreira; virgindade/prazer sexual; obediência/transgressão; pureza/sujeira; vida/morte; Doreen/Betsy. A angústia de situar-se na fronteira entre essas muitas vidas possíveis, entre a abjeção e a assimilação, é tamanha, que Esther chega à conclusão de que "onde quer que eu estivesse — fosse o convés de um navio, um café parisiense ou Bangcoc — , estaria sempre sob a mesma redoma de vidro, sendo lentamente cozida em meu próprio ar viciado" (Plath, 2019, p. 205). Tomada pela angústia, a morte começa a parecer cada vez mais atraente para sua vida interior cindida.

Uma violência surpreendente desponta em um cenário sob todos os aspectos linear e livre de contradições. *A redoma de vidro* (2019) tem

seu texto permeado por erupções perturbadoras da paisagem: tentativas de estupro, fetos abortados, eletrochoque, fluidos corporais. Sylvia Plath nos oferece uma meticulosa descrição do processo de desintegração mental da protagonista, que acaba, por sua vez, revelando as fraturas sociais de seu entorno.

Com os poemas, a disrupção revelou-se ainda mais assustadora. Plath não escreveu uma poesia exatamente experimental na forma: como outros poetas que eu lera antes, estão ali a estrutura em versos, poemas longos e curtos, algumas rimas, algumas aliterações. Mas então apanho um dos textos de *Ariel* (2007) e repentinamente acontece. Uma brutalidade súbita. Lava vulcânica começa a irromper do chão. Tenho a impressão de que Plath (2007) está produzindo fissuras na página, como alguns jovens fazem ao cortar a própria pele, buscando controle da dor ou alguma modalidade de alívio.

Um pai vampiro-nazista aparece com um coração obscuro. Plath (2007) escreve sobre sua primeira tentativa de suicídio dizendo que estava tentando voltar justamente para esse pai. Uma mulher renasce das cinzas, versão feminina da figura de Lázaro, homem rejeitado por seu corpo ferido pela doença, no mito bíblico. *Lady Lazarus* emerge em uma ascese violenta e cheia de vingança, devorando homens como ar.

"Quem vai me amar através do borrão da minha deformidade?" pergunta uma das vozes de Plath em *Three Women*, um poema angustiante em três vozes ambientado em uma maternidade. Aparentemente ela não conseguiu responder, nem em seus poemas, nem em sua vida. Mas é uma boa pergunta. Uma pergunta nos levando a olhar para as pessoas uma segunda vez, sejam elas de aparência inofensiva, ou perigosa. Nós não precisamos concordar, não precisamos gostar. Não são versos criados para serem bonitos, embora uma beleza inesperada se apresente neles, porque a arte de Plath está disposta a ir

até as últimas consequências para arrebentar a dura casca de nossa indiferença.

No poema *Olmo*, Plath (2007) diz que se quebra em pedaços e nesta quebra não há testemunhas. Mas que ela precisa gritar. "Sou habitada por um grito", diz a poeta. "Toda noite ele voa/ À procura, com suas garras, de algo para amar./ Tenho medo desta coisa escura/ Que dorme em mim;/ O dia todo sinto seu roçar suave e macio, sua maldade" (p. 69) (Tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Macedo). É um poema que me lembra a nota de tradução de Anne Carson (2015) para a "Antígona" de Sófocles. Carson afirma que é sua tarefa como tradutora fazer com que Antígona nunca perca seus gritos. Plath ensinou a mim, que falo tão baixo, que nunca elevo a voz, que a página é um lugar onde é possível para uma escritora gritar. Neste ensaio, que é em grande medida, em imensa medida, em incontornável medida uma carta de amor a ela, meu intuito também é este: honrar seus gritos. Fazer com que reverberem e nos despertem do sono. Com testemunhas.

7

"QUERIAM QUE EU TE ESQUECESSE, ELENA": CORPOREIDADE E MEMÓRIA EM PETRA COSTA

"Verás uma Helena em cada mulher"
(Fausto – Goethe, 2004)

Uma Petra submersa, em um vestido branco etéreo, flutua em um pôster colado no armário do meu quarto azul. Mais acima não se lê o nome dela, mas o de sua irmã morta. Faz sentido que o cartaz habite o meu quarto, um ambiente tão íntimo, porque é desse modo que a voz das duas irmãs se inscreveu no meu imaginário. De maneira cúmplice. A voz das duas, inserida no documentário *Elena* (2013), é rememorada em flashes com frequência na minha imaginação. Também faz sentido que o nome da irmã mais velha coexista com a imagem da mais nova. Uma mistura possível apenas quando duas pessoas partilharam uma dor sem ajuda tornou Petra e Elena um tanto indiscerníveis. Apenas Petra sobreviveu, bem como sua gloriosa visão do que significa estar partida. Foi assim que ela fez esse filme.

Mesmo tão perto do coração de Elena, que a perícia médica informa que pesava 300 gramas, ele me assusta. Há no filme uma relação entre imagem e trevas, entre som e saber. Petra tocou em uma parte de mim que dói intensamente, o que não quer dizer que eu quero deixar que as pessoas saibam. O que não quer dizer que não tema eu mesma me lembrar. Com *Elena* (2013) reconheço uma mulher — Petra — tentando escrever um mito de origem para seu próprio desespero, uma lógica narrativa na qual sua existência possa ser justificada. O corpo morto de sua irmã é assumidamente eleito como musa e, assim, surge na tela inchado de anseio, mágoa, impossibilidade de enviar cartas ao seu destino.

Toda a família tenta prevenir a influência espectral de Elena sobre Petra, mas ela se recusa a obedecer. Há muito erotismo na mirada sobre o corpo da irmã, porque é por meio desse corpo que Petra afundou tanto quanto precisava. Não é coincidência que a Elena de Petra seja aquática. As fitas com a voz de Elena, seus diários, sua carta de suicídio são como a versão feminina de Virgílio, contando notícias sobre o inferno. Hölderlin (1997) acreditava que onde mora o perigo, viceja também a salvação. Onde Elena morre, Petra vive. "Eu me afogo em você, me afogo em Ofélias. Para encontrar ar. Para poder viver".

O que acontece com uma vida quando não se pode mais contá-la a quem se ama? Qual a negociação possível com a perda de algo que, desaparecido materialmente, continua vivo dentro de nós? Petra ensina, com seu filme, como criar um milagre obscuro: impossibilitado de ser entregue a quem é de destino, o amor por Elena dará sentido a toda a existência de sua irmã. Tudo o que Petra fizer será por ela, em honra dela — matricular-se na escola de teatro; abraçar o cachorrinho de pelúcia dado de presente por sua irmã; exigir intensidade em tudo; o transtorno obsessivo tentando garantir que a mãe não morra. A morte de Elena conduz a um processo simultâneo: abre uma ferida inconsolável e inaugura para a sobrevivência de Petra o peso de um épico. Assim, Elena morta nunca morre. Um coração partido se transforma no princípio do mundo.

A psicanalista Melanie Klein (1986) atribui uma agressão que pode ter consequências destrutivas ao sujeito que sofre uma perda. O outro que foi perdido é psiquicamente "devorado" em uma espécie de canibalismo introjetivo. Instalado dentro da psique, passa a ser censurado internamente por ter ido embora. Trata-se de uma solução melancólica em que o outro perdido passa ser incessantemente preservado e incessantemente destruído, sem que nenhum dos

processos chegue a uma conclusão definitiva. A fúria contra esse outro e sua perda pode converter-se em autoaniquilação do sujeito sobrevivente. Para Klein (1986), algo preservador precisa emergir para impedir essa tendência autoaniquiladora, que busca preservar o outro, a custa de si mesmo. Para Petra, essa solução é a arte, a mesma sem a qual Elena dizia que não poderia viver, sem a qual a morte era preferível.

O filme de Petra é também um corpo e ela o recobre, o ornamenta. Nele cabem escamas de sereia, arranhões produzidos com faca, tinta de canetas, tecidos leves (preferencialmente rendas), teclas de máquinas de escrever, seringas espetadas nas veias, cordas, maquiagem, cacos de espelho e valsas com a lua. É preciso enfeitar os buracos, ao invés de tamponá-los, no aprendizado da experiência feminina. Lembrar que o abismo não nos divide, ele nos circunda.

Em certa ocasião, Pablo Neruda foi questionado por Clarice Lispector (1999) sobre se já sofrera muito por amor. “Estou disposto a sofrer mais”, foi o que ele respondeu. Na experiência amorosa reside uma violência profunda, a de ter as próprias convicções trincadas, a da queda de um ideal de eu, na qual se prova um misto de dor e prazer, êxtase e espanto. A impossibilidade de controle e perfeição. É preciso coragem. Petra Costa não tem medo. Não tem medo por sua irmã. Porque por ela, o amor é maior que o medo. Porque Elena é maior que o medo. “Eu me afogo em você” é o aforismo petriano. “Tenho esperança de te encontrar nas ruas”. Procurando por Elena, Petra nasce. Amando Elena, Petra dança.

O amor recíproco infeliz: Encontros entre Cinema e Psicanálise

Se é por detrás de uma máscara que muitas pessoas conseguem finalmente confessar verdades profundas, dizerem o que seria

impronunciável com o rosto desnudo, então faz sentido que, quando Guel Arraes decidiu dirigir um filme sobre amor, ele tenha optado por uma história em que dois atores encenam o enredo romântico quintessencial num teatro: para falar de amor no filme *Romance* (2008), o cineasta colocou Wagner Moura e Letícia Sabatella para interpretarem um casal de atores, Pedro e Ana, às voltas com a montagem de Tristão e Isolda, a lenda trágica que deu origem a uma sequência de narrativas de amantes contrariados, de Romeu e Julieta aos contemporâneos. Como costuma acontecer, a brincadeira amorosa que subjaz a uma atuação começa a ficar mais e mais grave e Pedro e Ana se apaixonam quase como inevitabilidade.

Por meio do que vivem os dois, desejo investigar um estranho desenvolvimento da cena amorosa que segue nos aferroando pelo menos desde a Idade Média, até hoje: um casal de amantes se apaixona, se corresponde no que sente e, mesmo assim, não conseguem se manter juntos. O senso comum sugere que o maior sofrimento de amor é não ser correspondido. Então o que se passa para que duas pessoas afortunadas pela sorte da reciprocidade ainda assim alcancem uma felicidade apenas breve (e próxima do êxtase sagrado) e, em seguida, uma pena desproporcional de desgosto e separação? "Amaram-se por toda a vida. Morreram no mesmo dia" é o que diz a lenda de Tristão e Isolda. Por que a impossibilidade de desfrutar do amor que se sente? É o que desejo tentar responder neste ensaio.

É a voz de Pedro que anuncia a tônica de como a língua masculina se comportará nesse enredo, reverberando em tantos outros e na própria vida, como espécie de fractal. Diz Pedro: "O amor feliz não tem história na literatura ocidental. A felicidade dos amantes só nos comove pela expectativa da infelicidade que os ronda. Sem sofrimento, não há romance. Esse é o segredo do sucesso de Tristão e Isolda e foi isso que

os poetas europeus da Idade Média descobriram: o amor recíproco infeliz" (Romance, 2008). Essa mirada quase cínica, contudo, não impede Pedro de orbitar Ana, querer Ana, buscar Ana, cair de amores por Ana, porque afinal não se domestica um encontro. Ela, pessoa desejante que é, se restringe e se engaiola muito menos que ele, ao mesmo tempo em que se encanta pelo potencial de seu gênio: para Ana tudo é possível — viver um amor feliz, fazer teatro, televisão, ter filhos, ter rotina e aventura ao mesmo tempo.

Bêbados pela própria felicidade, como Isolda e Tristão enfeitiçados pelo vinho do amor, Ana e Pedro criam uma coisa muito pujante no mundo, em que vida e teatro se interpenetram, borrando limites e se expandindo sem parar. Em uma cena, Ana chega a dizer: "tenho até medo dessa felicidade toda. Parece que a gente tá desafiando o mundo" (Romance, 2008). Ao que Pedro responde, citando o "Cântico dos Cânticos": "A gente vai ganhar do mundo. O amor é forte como a morte. Tá na Bíblia" (Romance, 2008). Aos poucos fica evidente que o amor dos dois vai precisar enfrentar um tipo diferente de morte: a pulsão pela morte que habita em Pedro, incapaz de ter alegria sem dor. Com medo de perder Ana, ele precipita um desfiladeiro de erros, recusas e hostilidades que desembocam justo nesse resultado: perdê-la. A cena da briga que resulta da separação é tão triste quanto insólita. Pedro parece falar sozinho, não com ela, um solilóquio sobre seus mecanismos defensivos. Cita Nietzsche, afirma um dever primeiro com o teatro acima do amor, diz que não gosta de casamento. Ana, incrédula e magoada, se retira da vida dele.

Enquanto Ana passará os próximos três anos se tornando uma atriz famosa, de muitos amantes, Pedro mergulha na saudade e no ressentimento pela mulher amada e perdida. Começa a encenar sequências de peças sobre homens ciumentos: *O beijo no asfalto*, *Otelo*,

Cyrano. Chama atenção o fato de Pedro, mesmo reconhecendo seu sofrimento, não se mover para ir até Ana. Nesse ponto, a Psicanálise, em diálogo com a arte, fornece interpretações que podem se revelar frutíferas para compreender essa paralisia.

No *Seminário 6: o desejo e sua interpretação*, Lacan (2016) fornece o que chamará de *Sete lições sobre Hamlet*. Em diálogo com a peça de Shakespeare, Lacan (2016) reflete sobre o tempo da ação em uma neurose obsessiva. Segundo Lacan, *Hamlet* é uma tragédia do desejo, em que o príncipe da Dinamarca perdeu a rota, a via de seu desejo, porque vive imerso no tempo do desejo do Outro — que se expressa por meio do dever, da moral, da obrigação de vingar o pai, ou, como Pedro, em um compromisso com o teatro apesar e acima de tudo. Toda vez que Hamlet, Pedro, ou um neurótico obsessivo qualquer tem uma recaída e cede ao ímpeto da ação que seu desejo quer ardentemente executar, "o mundo inteiro se torna para ele uma viva recriminação de nunca estar à altura de sua própria vontade" (Lacan, 2016, p. 332). O obsessivo vive em busca de uma "hora da verdade" que é sempre retardada: esse fenômeno se manifesta na procrastinação do obsessivo, que sempre se move somente quando é tarde demais. Isso explica a imobilidade de Hamlet em matar o tio, a de Pedro em procurar por Ana, a de homens e mulheres obsessivas em dizerem "sim" ao que desejam. O obsessivo "se detém, pois não é a hora" (Lacan, 2016, p. 339). E quando age, se recrimina porque agiu.

Mas, para começo de conversa, como explicar a evitação de Pedro em relação à Ana, sua quase hostilidade quanto à mulher que afirma amar (e efetivamente ama)? Por qual motivo, mesmo amando e sendo correspondidos, alguns amantes fogem, machucam a coisa amada, hesitam em relação a ela, quando não tentam abertamente destruí-la? Mais uma vez Lacan (2016) pode se apresentar em nosso socorro.

Analisando a dinâmica de Hamlet em relação à Ofélia, o autor afirma que "Aquele que mais admiramos é aquele que combatemos. Aquele que é o eu ideal é também aquele que, segundo a fórmula hegeliana da impossibilidade da coexistência, devemos matar" (Lacan, 2016, p. 354). Isso explica porque, segundo Lacan, "vimos Hamlet se comportar com Ofélia de uma maneira mais que desprezível e cruel. Ressaltei o caráter de agressão depreciativa, de humilhação, do que ele não parou de impor a essa pessoa, que bruscamente se tornou o próprio símbolo de rechaço do seu desejo" (Lacan, 2016, p. 359).

Hamlet fere Ofélia, Pedro fere Ana e alguns amantes ferem o objeto de seu amor impondo a eles toda sorte de infelicidade, mesmo que sejam correspondidos, porque a recriminação ao objeto amoroso é, na verdade, a recriminação ao próprio desejo, que para um obsessivo só pode se expressar por um objeto impossível. Ofélia, Ana e as pessoas para quem essa cena se repete são alvo de evitação e hostilidade porque se apresentam vivas, reais, "uma vida prenhe de todas as vidas" (Lacan, 2016, p. 327), em face de um neurótico que só suporta desejar um outro se esse outro estiver morto. Nesse sentido, quando Ofélia morre por suicídio, ressurge na voz de Hamlet nos seguintes termo s: "Eu amava Ofélia. A ternura de quarenta mil irmãos juntos não se iguala à minha" (Lacan, 2016, p. 359). Ana, quando sai da vida de Pedro, pode ser pranteada em tudo o que ele fizer dali em diante. Em uma neurose obsessiva grave, o objeto de desejo só pode ser preservado no interior do neurótico como objeto perdido. O preço do desejo é o luto e a morte. Eis o amor recíproco infeliz.

Mas, nos melhores casos, aqueles em que há um desfecho menos desgraçado e os amantes não se deixam definir pela própria neurose, como se ela fosse destino, essa operação se dá de maneira imperfeita. Um dia Ana e Pedro se reencontram em *Romance* (2008), por razões de

trabalho. Ana, que ao contrário de Ofélia não está morta e nem nunca esteve, confronta Pedro quanto aos seus equívocos. E ele, movido por uma saudade nunca encerrada, tem a chance de se redimir. A esse respeito é Freud (2013), e não Lacan (2016), quem nos sinaliza os motivos. Segundo Freud (2013), "a psicanálise nos ensina que, quando um objeto original de um desejo é perdido em consequência da repressão, frequentemente ele é representado por uma série interminável de objetos substitutos, nenhum dos quais chega a satisfazer plenamente" (p. 361). O filme de Guel Arraes, diferente de Hamlet, não é uma tragédia, de final catastrófico. Sai Shakespeare, sai *Tristão e Isolda* e entra em cena uma dicção amorosa que soa como Jane Austen — os personagens, ao se reencontrarem, tem a oportunidade (muitas vezes não oferecida na vida) de prestarem contas com as dívidas do passado, perdoarem e serem perdoados, consertarem seus erros. Nesse sentido, tanto a tragédia, quanto a comédia, ensinam algo sobre a vida.

Freud (2013) acreditava que, se os reclamos da cultura, da moral, da socialização continuarem sendo seguidos de modo a reificar a renúncia e o sofrimento do desejo humano, num futuro remoto é possível que a espécie humana seja extinta, em consequência de sua própria "evolução cultural". No entanto, segundo Freud (2013), mesmo com os grandes feitos da humanidade, "o amor permaneceu, no fundo, tão animal como sempre foi" (p. 362). Para ele, o instinto amoroso é "muito difícil de educar" (p. 362) e as tentativas de fazê-lo resultam em muito sofrimento, com pouco resultado. Talvez dessa falha da domesticação do amor, de sua persistência e voluntarismo nasça justamente o desvio que permite a felicidade de Pedro e Ana, bem como a dos amantes que vivem nesse complexo (e agonístico) estágio do processo civilizatório. É o que leva Ana a perguntar a Pedro, em referência ao seu amargo monólogo no começo do filme: "Você nunca pensa em viver um amor

recíproco *feliz*?". A resposta dele comove, tanto na ficção, quanto na vida: "O tempo todo. E é sempre com você".

O homem reinventado: novas masculinidades no audiovisual

É primeira cena da quinta e última temporada de *The Marvelous Mrs. Maisel* (2023). Uma jovem descabelada, usando um par surrado de *all stars* e uma camiseta dos Ramones esvazia nervosamente o conteúdo de sua mochila no chão do consultório de um psicanalista. Ela reclama que nada nunca está onde deveria, até que puxa a manga do casaco e percebe que o elástico de cabelo (alvo da sua fúria) estava em seu pulso. Quando prende os cabelos, deita no divã e começa a falar em uma velocidade impossível, sobre cálculo, matemática, sobre a mãe. O psicanalista a interrompe e solicita: "Termine as frases. Não só na sua cabeça, mas quando fala". Ela se levanta e diz que não é sua culpa se todos sempre foram mais lentos que ela. E acrescenta: "Eu só conseguia falar com o vovô". Esther — é como a menina se chama — está fazendo doutorado, e é um gênio. O avô, com quem ela podia conversar, é Abe Weissman, um matemático judeu criado pela imaginação de Amy Sherman-Palladino (2023).

Abe é um personagem regrado, contido, professor de matemática na Columbia University, casado com uma esposa feminina e abnegada. Ele é o *status quo*. Não escuta o que dizem nenhuma das mulheres de sua família — não se apercebe nem mesmo quando a esposa foge para Paris — porque está ocupado falando e pensando em outra língua, a de seu talento com números. Até que um dia uma de suas grandes expectativas se frustra: ele esperava que seu neto, um menino, revelasse aos seis anos um talento extraordinário de qualquer ordem, como foi com os homens Weissman há gerações. É quando Abe se depara com uma realidade

desconcertante. Seu neto é uma criança banal e até um pouco estúpida. O prodígio, contrariando tudo o que imaginou, é sua neta. A Esther, da primeira cena.

A sequência a esta descoberta é comovente. Após se aperceber da inteligência de sua neta, Abe se senta para jantar com os amigos do jornal onde atua como crítico. Ele está pensativo, taciturno, desconectado da conversa dos colegas. Quando questionado sobre seu silêncio, ele admite que acabara de fazer 64 anos e percebeu que não está confortável, nem bem resolvido com o mundo. Que teme que ele não conseguisse *ver* o mundo direito. Nem ele, nem os outros homens. E diz para os amigos, em uma admissão grave e profunda:

> Nossa cegueira coletiva causou muito mal. Nós ensinamos, sim, mas impomos as coisas. Eu, com certeza imponho. [...] Tudo o que eu pensei sobre os papéis dos homens e mulheres está totalmente errado. Errei com meus dois filhos. Minha filha... O marido a deixou do nada. Em vez de sucumbir ao sofrimento, ela emergiu mais forte. Uma nova pessoa, eu pensava. Mas agora acho que ela sempre foi assim. Nunca a levei a sério. Levei a sério meu filho, Noah. Eu o levava para Columbia toda semana, para ele sonhar com o que poderia ser. Não lembro se fiz isso com Miriam. Nunca pensei nisso. E ela pode ter escolhido uma carreira inexplicável, mas ela a está seguindo sozinha. Sem minha ajuda, ou da mãe. De onde veio isso? Essa força, essa coragem que eu nunca tive? Que meu filho nunca teve? O que ela poderia ter sido se eu a tivesse ajudado e não ignorado quem ela realmente é? Minha filha é extraordinária, e eu nunca disse isso a ela. (The Marvelous Mrs, Maisel, 2023)

Por causa da concessão de Amy Sherman-Palladino (2023) em mostrar o futuro, sabemos o que aconteceu não com a filha, mas com a neta de Abe quando o avô se apercebeu da própria cegueira. Ela se tornou uma doutora disputada pela NASA. O que desejo argumentar nesse ensaio é que, em um exercício de imaginação radical, de ato criador violento, Amy Sherman-Palladino criou, com *Mrs. Maisel* (2023), uma forma diferente de ser um humano, sendo um homem. Ela fez,

como escritora de série, algo que só é possível em implacabilidade nas margens da ficção. Amy não criou homens perfeitos, ciborgues de um modelo inédito de masculinidade. Ela compôs personagens masculinos extremamente humanos — maus maridos, maus pais, distraídos, infieis, viciados. Mas acrescentou a cada um deles uma capacidade singular: a de se aperceberem que mulheres são pessoas e, ao fazerem isso, se deslocarem de uma lógica estritamente fálica, pautada em potência, eficiência, silêncio e desumanização do outro. Os homens da série escutam. Eles examinam sua debilidade.

Isso é o que torna *Mrs. Maisel* (2023) grande arte. O jeito de ser homem dos personagens de Amy Sherman não é comumente praticado, mas, se fosse (e ela mostra) seria salvífico. Não me refiro somente a Abe. Lenny Bruce, um dos interesses românticos de Midge, a protagonista da série, um dia diz para ela que caso ela desista de sua carreira, desperdice seu talento, estrague suas chances, irá partir o coração dele. Joel, o ex-marido de Midge que a deixa para ficar com a secretária, diz a ela que pode usar a vida dos dois, os conflitos conjugais dos dois, como material para seus shows de comédia, porque ela é tão talentosa que todo o resto é menor.

O desconforto não desaparece magicamente. Joel diz para Midge que se sente ameaçado por ela. Lenny admite que ela faz com que ele se sinta ligeiramente emasculado. Mas eles são capazes, assim como Abe, de reconhecer quando estão diante de algo grande. Algo que está acima dos medos simbólicos da castração. Algo que, por ser tão deslumbrante, é um presente para o mundo e não deve ser impedido ou aprisionado.

Eu sei o que acontece quando um homem faz o que Abe sugere — não ignorar uma menina e ajudá-la — então posso contar: meu avô, Francisco, morreu quando eu tinha 19 anos. Antes disso, ele foi um homem convencional dentro do lugar social que ocupava. Um médico

casado, pai de três filhos, serviu na Aeronáutica e foi fruto de uma cultura de extrema violência. Ainda assim, ele fez algo inesperado. Prestou atenção em mim, sua neta, quando eu era uma criança. Viu que eu gostava de livros e me incentivou a lê-los tanto quanto quisesse.

Meu avô entendeu, assim como Abe, que para me compreender teria que romper com algumas de suas certezas e isso, essa coragem, teve amplas consequências em minha trajetória. Dela resultaram leituras, formação acadêmica, livros escritos, aulas ministradas. Um pouco mais de coragem para existir no mundo. E um laço com ele, sem o qual desconfio que a vida de ambos seria pior.

Amy Sherman (2023), por meio de seu programa, convida o espectador a fazer um pequeno e revolucionário exercício: olhar para o lado e escutar filhas, esposas, irmãs, colegas de trabalho e amigas. Considerarem por um instante o que tais mulheres têm a transmitir. Um dia meu avô fez isso por mim e, assim, mudou minha vida. Sei que mudei a dele, por meio dos laços de afetividade e memórias que dividimos. Esse texto é escrito com a marca de uma herança inestimável, que ele me legou e que sei que habita Amy Sherman (2023) e todas as pessoas comovidas por *Mrs. Maisel*. A capacidade para a esperança.

O desejo feminino segundo Annie Ernaux

Quando Annie Ernaux recebeu o Nobel de Literatura em 2022, eu mesma torcia por Anne Carson. A segunda autora é responsável por uma obra inovadora na forma e muito erudita no conteúdo, misturando inspirações do grego antigo — Carson é tradutora de Safo, uma especialista — com aspectos de ironia, fragmentação e subversão estilística muito próprios da literatura contemporânea. Fui

surpreendida por a láurea ser concedida a Ernaux. Não apenas por ela ser uma excelente escritora. Mas pelo caráter de seu projeto literário.

Com tempo de maturação, me ocorre, ao escrever este texto, que há uma mensagem muito significativa (que em nada se assemelha a uma benesse, mas ao resultado de uma série de lutas históricas por mudança de paradigma cultural) em contemplar os escritos de Ernaux com uma premiação historicamente conservadora como o Nobel. A autora viveu uma trajetória movimentada, uma vida muito interessante e, não necessariamente, virtuosa, no sentido tradicionalmente compreendido do que seja "virtude". Além de casar-se, ter filhos, dar aulas, escrever, Ernaux também realizou um aborto clandestino quando o procedimento era ilegal na França, envolveu-se intensamente com um rapaz com idade para ser seu filho, teve um tórrido romance com um homem casado. E, ao invés de internalizar a vergonha e auto aversão comumente destinadas a mulheres com este tipo de vivência em nossa sociedade, ela dobrou a aposta: decidiu escrever sobre tais memórias. E o fez em uma linguagem seca, sem floreios, severamente analítica, sem suavizar o teor do que comunica por meio da prosa poética segura que a precedeu na literatura francesa — basta pensar em Flaubert, Proust, ou mesmo Marguerite Duras.

O cânone literário ocidental produziu destinos bastante deterministas para mulheres que desejam e decidem experimentar esse desejo, seja em nível corporal, seja em nível intelectual, seja entrecruzando os dois (a separação de ambos é, em si mesma, força de uma violência ontológica que historicamente situou as mulheres no âmbito da desrazão e irracionalidade). Anna Karenina desejou e se atirou nos trilhos de um trem. Emma Bovary desejou e tomou veneno. Julieta desejou e apunhalou a si mesma. Adrienne Rich (1995), por ocasião do suicídio da poeta Anne Sexton, escreveu um ensaio inteiro

sobre a forma como escritoras e poetas destroem a si mesmas. Nele, Rich (1995) argumenta que a depressão é, em geral, a forma mais aceitável de existência feminina. Há, portanto, um *establishment* literário dizendo o que estaria reservado para mulheres como Ernaux: loucura e morte.

Ernaux se recusou a abraçar este destino e não sou capaz, como ensaísta, de mensurar a força humana de seu caráter para sustentar tal posição. Se a feminista Tillie Olsen (2014) postula que toda mulher que escreve é uma sobrevivente, pode-se dizer que Ernaux tomou para si mais que uma sobrevida: ela quis (e teve) uma vida, com todo tipo de sombra, contradição, erro e experimentação que uma vida requer. E quis escrever sobre isto, sem se matar, sem sentir pena de si e com um compromisso extremo com o trabalho de linguagem. Ernaux não escreve literatura como catarse ou auto exorcismo. Trata-se de um trabalho perfeccionista, meticuloso, muito planejado. E, ainda assim, muito vivo também. Examinarei esse trabalho mais especificamente a partir de seu romance intitulado *Paixão simples* (2023).

Narrando sua memória de uma obsessão amorosa produzida pelo relacionamento com um diplomata russo casado, Ernaux (2023) abre o texto contando sobre a ocasião em que viu um filme pornográfico borrado em sua televisão. Na sequência, ela afirma que sempre sentiu que era deste modo que a literatura deveria ser encarada, como algo próximo do sexo: composta de "angústia e estupor, da suspensão de julgamento moral" (2023, p. 4). É isto que ela oferecerá ao leitor num texto enxuto de 64 páginas. Ernaux (2023) radiografa a sensação de dissolução de si mesma provocada pela paixão por um homem, em torno do qual toda a sua vida passou a girar. O caso ocorre após seu próprio divórcio e ela, na época mãe de dois filhos, não esmaece as tintas ao admitir que as aulas que ministrava, suas conversas cotidianas, seus

passeios, suas leituras, tudo era feito de maneira automática e desinvestida. As únicas ações que envolviam sua vontade ou "qualquer coisa da ordem da inteligência humana" (2023, p. 6) diziam invariavelmente respeito aquele homem.

A obsessão de um homem por uma mulher e o efeito desta obsessão estão amplamente registrados em produtos culturais. Perseguir, conquistar, fazer sexo, se enciumar, perder a razão e vigiar a coisa amada parecem, em geral, ações masculinas. Criou-se até mesmo dispositivo jurídico para inocentar homens de crimes supostamente motivados por esse estado — era o que a lei, em passado recente, qualificava como "crime passional". A narrativa de uma mulher que experimenta a paixão como uma viciada é, no entanto, muito nova. Às mulheres é dado habitar a posição de objeto do desejo, e não a de sujeito desejante. Uma mulher assim, obcecada, é encarada como trágica, humilhada, implorativa. Em *Paixão simples*, Ernaux (2023) não só elege a obsessão apaixonada de uma mulher como tema: ela eleva esse estado, supostamente degradado, a uma meditação intelectual tortuosa sobre os efeitos da paixão em sua vida. E oferece ao leitor a possibilidade de perscrutar um segredo: como é estar do outro lado.

O filósofo francês Georges Bataille (2018) fez algo semelhante no século XX ao escrever "A história do olho". Um clássico da literatura erótica, publicado primeiro sob pseudônimo, o livro, sacrílego, envolvido pela atmosfera do surrealismo francês, expressa preocupações que acompanharam Bataille (2018) por toda a vida: a proximidade entre o sexo, a violência e a morte. A novela começou a ser escrita com finalidade terapêutica. O psicanalista de Bataille, Adrien Borel, estimulou o autor a colocar no papel suas fantasias sexuais e fixações da infância. Era uma tentativa de reconciliar o filósofo e o devasso que existiam dentro de Bataille. Repleto de violência erótica,

êxtase religioso, uma atmosfera onírica quase infantil, o texto se rebela contra a devassidão habitual, em favor de tudo aquilo que o autor qualifica como "sujo": "A devassidão que eu conheço não suja apenas o meu corpo e os meus pensamentos, mas tudo o que imagino em sua presença e, sobretudo, o universo estrelado" (Bataille, 2018).

Ernaux (2023) concede a si mesma, enquanto mulher, a licença de conciliar seus prazeres e seus desejos, com a artista e escritora que ela também é. Em certo ponto, a autora chega a dizer: "Com frequência tinha a sensação de viver essa paixão como se escrevesse um livro: a mesma necessidade de executar à perfeição cada cena, o mesmo cuidado com os detalhes. E até pensava que não me importaria em morrer depois de ter ido ao limite da minha paixão" (2023, p. 11). Para ela, aquela paixão era o acontecimento mais importante de sua vida. Ter filhos, passar em concursos, fazer viagens, tudo o que sempre lhe pareceu caro, perdia em brilho, se comparado a estar com aquele homem.

Nada disto é vivido sem sofrimento e angústia e Ernaux (2023) incorpora suas aflições não como sendo sinais contrários à grandeza daquela experiência, mas como dados que a reafirmaram. Ela viveu sob o medo de ser abandonada, ficou à espera de telefonemas, anotou seus pensamentos antes e depois de encontrar o homem que amava, duvidando de sua própria memória. Para ela, a normalidade da vida cotidiana passou a ser cansativa e indiferente. Ela sentia-se no direito de se opor a tudo o atrapalhasse sua entrega sem limites às sensações narrativas e imaginárias de sua paixão, porque graças a essa paixão, Ernaux (2023) se aproximou do limite que a separava do outro, por vezes com a impressão de ter chegado do outro lado. O tempo passou a ser experimentado diferente, por seu corpo. "Não quero explicar minha paixão — o que me levaria a considerá-la um erro ou um transtorno do

qual seria preciso me justificar — , só quero mostrar o que ela é" (2023, p. 16), diz a autora.

Em suas contribuições à psicologia do amor, Freud (2013) afirma que é comum em homens um caráter de inibição psíquica que produz impotência sexual: a dificuldade de juntar duas correntes imprescindíveis ao amor — a corrente *terna* e a *sensual*. Um homem livre deste tipo de inibição será capaz de alcançar o máximo de prazer sensual com a mulher ou o homem que habitem o mais elevado valor na vida psíquica desse sujeito. No entanto, não raro homens se veem diante de uma cisão em que só são capazes de *desejar* pessoas que não conseguem *amar*, e vice-versa.

Deste modo, segundo Freud (2013), muitos homens só desejam ferozmente pessoas que desprezam e só amam devotadamente pessoas que não desejam, mas que elevam a uma condição imaculada (remissão da imaculação da mãe, interditada do desejo sexual pelo tabu do incesto). Ernaux (2023) borra essa fronteira: experimenta a carnalidade em vívidas faces por meio de sua paixão e, simultaneamente, transforma isto em alta literatura, em elevado exercício intelectual, digno de um Nobel. A autora não se deixa capturar por uma simplificação fácil. Deseja e pensa, se apaixona e escreve com a mesma intensidade e qualidade.

Deste modo, retomo aquilo que sugeri vagamente no início deste ensaio. Há uma mensagem sendo repassada para as mulheres na designação de um prêmio Nobel para Annie Ernaux. A de que desejar, sendo uma mulher, não é necessariamente destino para a ruína feminina. A de que pensar, refletir, escrever sobre o desejo não será um gesto punido com vergonha pública e ostracismo. A de que as faculdades do desejo e do pensamento não são excludentes, não é preciso que uma mulher seja uma coisa ou outra, podendo circular entre os dois espaços,

ampliando o escopo de sua complexidade. Sem que para isso se tenha que parar nos trilhos de um trem.

Muito ainda precisa ser percorrido para que a orientação cultural que condenou as mulheres que desejam e que pensam seja definitivamente superada. Mas a existência de escritoras como Ernaux e a recepção de suas palavras produz alguma esperança de haja vidas mais abundantes, completas, multifacetadas para as mulheres do mundo. Ernaux não se suicidou, não enlouqueceu. Sofrer não a impediu de viver. E, ao final de *Paixão simples* (2023) não é com amargor e ressentimento que ela rememora sua experiência. Pelo contrário. A autora afirma que, quando criança, para ela o maior luxo eram as mansões, os casacos de pele, os vestidos longos. Mais tarde, ela passou a achar que o grande luxo era ter uma vida intelectual. Agora, lhe parece que o grande luxo é a chance de viver uma paixão, por um homem ou por uma mulher. A mim, parece que é um grande luxo — que, num futuro próximo, espero ser um direito — o de ser uma mulher e viver (viver verdadeiramente, sem mortificação) de forma ampla e apaixonada como Annie Ernaux.

8
FINCAR O CORAÇÃO EM TÓQUIO: O AMOR EM SOFIA COPPOLA

> *"For where your treasure is, there your heart will be also. The eye is the lamp of the body. If your eyes are healthy, your whole body will be full of light" (Matthew, 6:21).*

A dedicatória de livro mais bonita que conheço é, também, uma reclamação: trata-se do que escreveu José Saramago (2022) para sua esposa, o grande amor de sua vida, Pilar del Río. O trecho, conciso, consta em *As pequenas memórias* e o autor diz o seguinte: "A Pilar, que ainda não havia nascido e tanto tardou a chegar". Saramago (2022), apaixonado como estava, reclama. Sentia falta de Pilar mesmo antes de ela existir no mundo. Esperava por ela. Ansiava por ela. Viva, ela também demorou demais a se apresentar. Em entrevista para o documentário (2010) sobre o casal, Saramago diz que o grande acontecimento de sua vida — uma vida, ressalte-se, repleta de grandes acontecimentos — foi ter conhecido a ela. Que sem ela, viveria, evidentemente, mas não sabe como. Seria uma vida pior. Saramago (2022) traduz, como escritor unânime por seu talento, a urgência da pessoa que ama, quando finalmente diante da coisa amada: tempo para admirá-la, aprender sobre ela, guardá-la consigo.

É muito sobre isso que trata *Lost in translation* (2003) (bem traduzido no Brasil como *Encontros e desencontros*), o filme mais barato, experimental e o melhor dos que foram feitos por Sofia Coppola como diretora. Ambientado em uma Tóquio barulhenta, repleta de muita luz, de um idioma que não se compreende, o filme nos coloca como cúmplices do enlace tão acidental quanto imperioso de Bob e Charlotte e temos chance de observar os dois personagens desfrutando de algo

que a maioria das pessoas no mundo jamais experimentará: profunda intimidade. Os dois, quando se esbarram, estão isolados na estação errada. De rádio, de trem. Tanto os sons, quanto os espaços parecem estéreis, desertificados e Bob e Charlotte se sentem muito sozinhos. Até que se veem. E sua solidão, sua sensação de invisibilidade, sua falta de pertencimento, se abraçam. Não para salvar um ao outro do deslocamento. Mas para percorrerem esse deslocamento de mãos dadas.

A remissão ao atraso e à espera ansiosa por alguém que, até conhecer, você nem sabia que era uma necessidade, se aplica a Bob e Charlotte por muitos motivos. Além de estarem em um país que não é o seu, com data para retornarem aos empregos maçantes, às conversas de elevador, à ladainha entediante, ele é bem mais velho que ela. Os dois são casados. Antes de *chegarem*, por um milagre que pode ser puro acaso, havia uma vida — às vezes me pergunto se é justo chamar assim o que veio antes e o que virá depois um do outro — em andamento.

Não era uma vida feliz, mas tampouco se sabia o quanto era infeliz, porque não havia Tóquio, ainda. E falo de Tóquio não como a movimentada capital do Japão em si, mas como o espaço de experimentação sentimental criado pelos personagens. A Tóquio de Bob e Charlotte não é localizável no mapa, porque é a Tóquio deles, uma invenção dos dois, que é importante manter preservada do ruído lá fora. Estar "perdido em tradução", como diz o título criado por Coppola, significa não apenas não falar japonês. O inglês também foi desaprendido: a comunicação dos dois é um tilintar inédito e a língua materna não é suficiente, porque era a língua que eles falavam antes de se conhecerem, com gente que não tocará nenhum dos dois da forma como eles tocaram um ao outro.

Não é por acaso que o filme corre de forma tão lenta e silenciosa. Pessoas apaixonadas sabem que, quando se está com quem se ama, o

tempo cronológico perde o sentido, se abre em uma fenda espiralada e submersa, e parece se alongar em queda livre, cheio de significados, memórias, sensações que operam em descompasso com os relógios. É por isso que o tempo passado com quem se ama nunca chega a ser suficiente — e todo o tempo distante se converte em uma espera demorada, irritante e impaciente. O silêncio também produz um efeito narrativo eficaz no caso de Bob e Charlotte. Trata-se não do silêncio desconfortável de não ter o que dizer, mas do repouso concedido por estar acompanhado de alguém que, por sentir parecido com você, *entende.* Não é por acaso que o italiano Emanuele Trevi (2020) escreve em seu *Duas vidas*: "Porque nós vivemos duas vidas, ambas destinadas a acabar: e primeira é a vida física, feita de sangue e respiração; a segunda é a que se desenrola na mente de quem nos ama" (p. 94). Poderia dizer o mesmo do tempo: um é o dos ponteiros, variações de luz, calendários; o outro é o tempo vivido com quem amamos.

O curioso, em se tratando de *Encontros e desencontros* (2003), é que os dois personagens, solitários e desiludidos até então, vivenciam em Tóquio não a perda da inocência (que já marinava em cinismo), mas um retorno a ela. Bob e Charlotte vivem em sua Tóquio a chance única da brincadeira infantil, quando correm por lavanderias, cantam em karaokês, fazem piadas sobre a diferença de altura um do outro, ou fantasiam sobre criar uma banda de jazz. E cada um desses arroubos em que eles se permitem um amor como aquele da criança que descobre o mundo, é intercalado por cenas de paralisia melancólica, em que se deitam um ao lado do outro, com saudades adiantadas e medo de que o encanto vá acabar. Não é nem mesmo necessário que o romantismo que os incensa o tempo todo vá para a fisicalidade: talvez nem mesmo o sexo expressasse a veemência da intimidade que se instaura entre os dois.

Bob e Charlotte são namorados, amigos, amantes, irmãos, marido e mulher, pai e filha e algo muito além disso, impossível de classificar.

O espectador acredita, ao longo do filme, que está prevenido e preparado. Pela tristeza no olhar dos dois, antecipará como será a despedida. Eles já estão sempre se despedindo, afinal de contas. É um engano ingênuo. Quando apanham os aviões para longe de Tóquio, ficamos de coração partido assim como Charlotte e Bob. Sabemos que eles não se recuperarão um do outro. E que não se arrependem um do outro. O abraço dos dois, atrapalhando o trânsito dos passantes, deixando ver a diferença quase cômica de altura entre eles, para o tempo uma última vez. Nós não escutamos o que Bob sussurra como despedida no ouvido de Charlotte. Vemos apenas suas lágrimas. O primeiro e último beijo dos dois. E fica para nós o serviço inglório de preencher com a imaginação aquelas palavras finais.

Enquanto escrevo as últimas linhas deste texto, é Sexta-feira da Paixão. Parte do mundo silencia em contrição pelo sacrifício de Cristo, a expiação pelos pecados humanos. Eu mesma escrevo em silêncio. Escrevo sobre amor, o motivo justo pelo qual Jesus achou que valia morrer supliciado. Amor pela humanidade, é o que dizem as escrituras. Estou tentando fazer algo que, por sua vez, acho injusto: tentar transmitir algo sobre meu filme preferido, sabendo que não conseguirei fazê-lo à altura, porque esse tipo de afinidade eletiva dificilmente se transmite. Já ouvi pessoas dizerem que achavam este um filme chato e superestimado. Em contrapartida, para mim, por causa dele, tanta coisa foi possível. Talvez o que quero dizer seja muito simples: acidentes, erros, vagar sem rumo, perder-se podem ser aquilo que muda uma vida. Sofia Coppola (2003), com esse filme, mudou a minha. Eu ainda estou em Tóquio. Suspeito que, desde que o assisti, nunca saí.

9

FABRICANDO UMA ESCRITORA: MULHERES, ESCRITA E PROCESSOS DE ENUNCIAÇÃO

"Todas as famílias felizes se parecem entre si. As infelizes são infelizes cada uma à sua maneira". Este é um dos inícios mais famosos e belos já escritos em um romance literário, nascido das mãos de Tolstói (2017), para começar *Anna Karenina*. Além da obviedade — Tolstói era poeticamente quase imbatível — me atrevo a conjecturar que há um tipo de humor muito sutil, próprio da literatura russa clássica, contido na sentença: para que famílias felizes se pareçam, é necessário, antes de tudo, que elas existam. Não posso afirmar já ter visto coisa semelhante. Suspeito que seria algo assustador de se observar.

Mas este é um texto sobre o segundo tipo. Sobre famílias infelizes. Mais especificamente a família infeliz retratada no filme *Stuck in Love* (2014), dirigido por Josh Boone. É preciso um pouco de espírito esportivo para superar o fato de que o título é sofrível e o cartaz de divulgação, mais ainda. Se o espectador conseguir, adentrará a história dos três escritores Borgens — o pai de meia-idade, Bill, e seus dois filhos, o adolescente Rusty e a jovem Sam. Se considerarmos a profecia de Milosz (Nunez, 2019) de que, quando nasce um escritor na família, a família está acabada, um sorriso trágico pode nos acometer quando pensamos em uma que possui três deles. No entanto, para o limite deste ensaio, gostaria de focalizar o arco narrativo de Sam, a filha, que na história acaba de terminar seu primeiro romance.

Me interessam muito as histórias de formação intelectual de jovens meninas porque, em primeiro lugar, não se fala muito no assunto. Ou não o suficiente para conferir segurança de voo para

garotas de pouca idade. O cânone de *bildungsroman* começa, possivelmente, goethiano, e segue dando destaque para homens, com as tintas de Hesse, Salinger, Dickens, Joyce, Proust. Há notáveis esforços narrativos sobre este tipo de jornada de aprendizado quando se é uma mulher, é claro, mas o assunto permanece inquietante porque há ingredientes específicos sobre aprender a viver sendo uma mulher e, mais ainda, aprender a escrever sendo uma mulher. Esse interesse faz parte do radar de meninas com certo tipo de ambição que carecem, mais do que de representação, de memória. Da convicção de que um caminho foi percorrido antes delas e pode ser percorrido depois.

Sam começa o filme conversando, em uma festa na universidade, com um estudante atônito. Ela está emendando um monólogo sobre a inevitável finitude humana, a insignificância de nossa angústia diante da vastidão do universo, até perceber que está falando sozinha, e seu interlocutor não entende uma palavra do que escuta. Ela se interrompe e sugere que os dois façam sexo. Sam está solitária, se sente entediada, sabe que não obterá vínculo de linguagem algum com aquele estudante, então é mais simples parar de esmurrar concreto e procurar se anestesiar. A segunda aparição da escritora no filme se dá no jantar de ação de graças da família do pai.

Na mesa, durante a refeição, ficamos sabendo por ela que seu primeiro manuscrito foi aceito por uma editora de prestígio. O pai de Sam, um escritor famoso e premiado, de carreira estabelecida, vibra com a conquista da filha. A alegria, no entanto, perde o brilho quando Bill descobre que o romance aprovado não foi aquele que ele leu cuidadosamente, editou, no qual interferiu com sua voz literária experiente. Sam explica, no meio de uma briga — o primitivo cenário de guerra, o almoço de família –, que a mão editorial do pai foi muito pesada e que ela não se reconhecia mais no texto. Que era preciso

começar do zero, sozinha, para sentir que suas palavras pertenciam a ela mesma. É na comemoração de ação de graças que também ficamos sabendo que Sam não fala mais com sua mãe. Jennifer, a presença ausente, se divorciou do marido após um caso com um homem mais novo e desinstruído, com quem passou a viver.

Há algumas pistas deixadas por estas cenas sobrepostas que eu gostaria de explorar para falar sobre os significados de tornar-se escritora quando se é mulher. Como todo escritor, Sam precisou lapidar sua linguagem: ela leu excelente literatura, escreveu diários todos os dias — uma atividade remunerada por seu pai como um trabalho –, frequentou aulas de ficção avançada. Mas ela também precisou buscar algo que me parece uma tarefa mais propriamente feminina: a de autodefinição. Toda escritora precisará lidar com o fato de ser irremediavelmente diferente das pessoas em volta de si e de nunca conseguir seguir em frente como elas. Precisará aceitar que enxergará o mundo com o que Virginia Woolf (2012) chamava de "diferença de visão". Que terá dificuldades em falar, se vestir, responder direito às perguntas. Que dará informações demais, ou de menos, ou informações erradas.

John Updike (Nunez, 2019) expressou a opinião de que uma boa pessoa não pode se tornar escritora. Haverá em um escritor, invariavelmente, o problema da insegurança, da vergonha, da autoaversão. Em se tratando de uma escritora, o problema vira uma espécie de nó górdio: como é possível para uma mulher, ensinada por socialização a ser decorativa, agradável, servil, ter a força de caráter necessária para chafurdar no mal — para usar os termos de Bataille (2015) — que a literatura exige? Não por acaso, a alemã Christa Wolf (2007) diz que toda mulher que se aventurou durante o século XX nas instituições dominadas pela lógica masculina — arte e literatura estão

incluídas nessas vocações — teve que experimentar um desejo de autodestruição. Imagine ser Susan Sontag, uma das maiores vozes intelectuais de seu tempo, e ter que ler no *Washington Post* o comentário: "Se houvesse justiça neste mundo, Susan Sontag seria feia, ou ao menos, simples. Nenhuma menina tão bonita deveria ter direito a toda essa inteligência" (Dean, 2018, p. 200).

Sustentar o ofício de escritora demanda, por vezes, equilibrar muitos pratos, em uma espécie de malabarismo tentacular. Será necessário ser, mais do que boa, extraordinária, pois a mediocridade não é perdoada em uma mulher; será preciso lidar com a desolação de sentir o cérebro entrando em chamas por uma obsessão literária que impede o sono, a rotina e não conseguir comunicar isto a ninguém; haverá necessidade de fazer uma escolha entre manter certo decoro, esperado do feminino (e pagar o preço por isso), ou virar a mesa do decoro de uma vez por todas (e também pagar o preço por isso). Não somente sua voz literária será avaliada: as pessoas policiarão sua aparência, a cor de sua pele, o quanto de raiva está contido em sua voz, quanta feminilidade está inoculada em suas roupas e seus modos. Você será acusada de ser emocional demais, autobiográfica demais, obscena demais. É preciso confiança e um certo tipo de loucura para encarar o desafio. Algo como fez Joni Mitchell, quando perguntada sobre o motivo de não ter feito sucesso como Bob Dylan ou Leonard Cohen: "o problema é que eles [o público] queriam uma musa. E eu era um gênio".

A ruptura de Sam com a mãe merece, também, atenção mais detida. Jennifer aparece em uma cena, despretensiosamente, lendo *Blue Nights*, livro de Joan Didion (2018) sobre a morte de sua filha Quintana. Retirando-se da vida da mãe, a sensação é a de que Sam é mesmo uma filha morta. Mas a personagem trata de vivificar a falta materna, uma vez que seu romance de estreia inclui suas memórias sobre a mãe. Sam

confere literalidade para a colocação de Roland Barthes (2020) em *O prazer do texto*: "não é a linguagem, é a língua, a língua materna. O escritor é alguém que brinca com o corpo da mãe: para o glorificar, para o embelezar, ou para o despedaçar, para o levar ao limite daquilo que, do corpo, pode ser reconhecido" (p. 50).

Enquanto brinca com o corpo da mãe por meio das palavras, Sam se recusa a vulnerabilizar seu próprio corpo na vida, talvez interditada por um corpo materno que se apresenta erótico e desejante. Ela diz ao irmão que não está interessada no amor, por não querer ser deixada sozinha. Se envolve sexualmente apenas com homens superficiais, em relacionamentos com pouco significado para ela própria. Sua retórica cotidiana é marcada por um cinismo mordaz, que não perdoa e nem tem compaixão com ninguém, a começar por si mesma. O arco de Sam cresce em complexidade quando, finalmente, uma pessoa a enxerga para além de sua armadura corpórea, que tenta impedir que a consolem. Trata-se do também escritor e seu colega de classe, Lou.

Interessado por Sam, ele tenta sistematicamente perfurar suas defesas, mas ela resiste. Diz que ele está obcecado por ela apenas porque lhe parece um unicórnio, uma espécie rara e estranha que ele deseja possuir. O acusa de cheirar a romance e boa intenção e diz que, portanto, não é a pessoa certa para ele. Ainda assim, pacientemente, Lou presta atenção. Ele a enxerga. Em uma delicada cena do filme, Sam pede que ele mostre sua canção favorita. Lou coloca para tocar no carro *Between the bars,* de Elliott Smith, uma música que o cantor escreveu sobre vício e tentar esquecer-se da dor. Sam, num raro acesso de franqueza sentimental, chora e diz: "Eu não quero ser machucada" (Stuck in Love, 2014). A questão é que toda escritora, para ser boa no que faz, precisará passar por todas as faces pelas quais a vida se apresenta. A experiência da dor, bem como a do amor, especiais em sua intensidade, são alguns

dos sinais mais seguros da força da vida. Apenas os mortos (inclusive em vida) estão livres de serem machucados, de sentirem dor, de sentirem amor. E para escrever, é impossível se desviar de viver.

Em seu livro *Coisas que não quero saber,* Deborah Levy (2023) defende que projetar a voz não tem a ver com falar mais alto, mas com se sentir no direito de exprimir um desejo. Ela diz que a gente sempre hesita quando deseja alguma coisa. A hesitação é diferente da pausa. É uma tentativa de barrar o desejo. Mas quando você está pronta para abraçar esse desejo e colocá-lo em palavras, pode até sussurrar, que a plateia inteira vai ouvir. Para Levy (2023), a história dessa hesitação diante do desejo guardado há muito tempo, é o sentido da escrita. Ela considera que aprender a escrever foi aprender a falar mais alto, e depois mais alto, até aprender a usar a própria voz, que não é nada alta. E ser finalmente ouvida. Enquanto Sam escrevia, enquanto eu escrevo, enquanto qualquer mulher escreve, acho que tudo o que queremos é virar para alguém ao lado e repetir insistentemente, dilacerantemente, mas bem baixinho: Eis-me aqui. Eis-me aqui. Eis-me aqui. Eis-me aqui.

10
AS SEMÂNTICAS DA PAIXÃO NA ARTE E NA VIDA

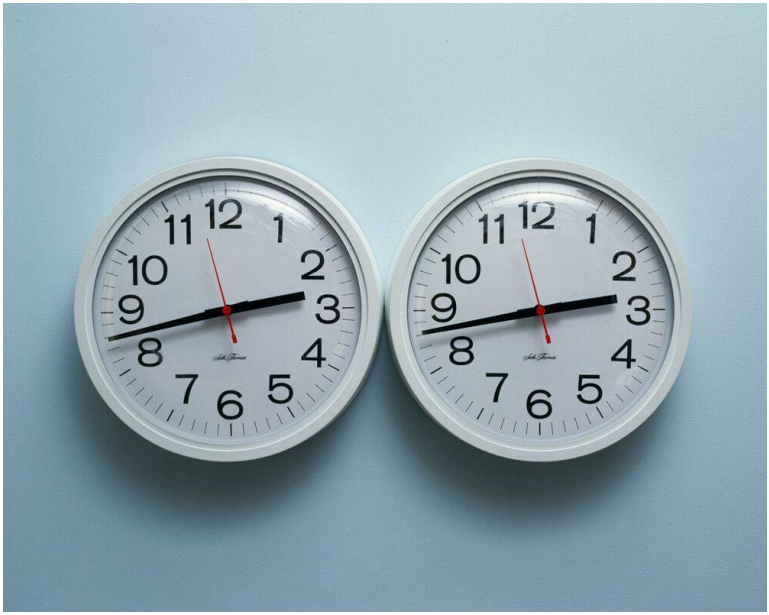


Imagem: (Perfect Lovers) — Felix Gonzalez-Torres, 1987

A fotografia pela qual optei por abrir este texto é uma instalação do artista visual Felix Gonzalez-Torres (1987). Ela foi pensada em um momento específico: é o desdobramento de uma carta íntima, um bilhete que o artista escreveu para seu amor, Ross, quando os dois descobrem que Torres está morrendo de AIDS. No bilhete para seu amado, Torres desenha dois relógios sincronizados e abaixo escreve, em tradução livre: “Não tenha medo dos relógios, eles são o nosso tempo, o tempo tem sido tão generoso conosco. Nós imprimimos no tempo o doce sabor da vitória. Nós conquistamos o destino nos conhecendo em um certo tempo e em um certo espaço. Nós somos o produto do tempo,

portanto nós atribuímos crédito ao que é devido: tempo. Nós estamos sincronizados, agora e para sempre. Eu te amo" (1987, s. p.).

Decidi começar o texto em remissão a esta obra por um motivo simples e importante: ela me comove na beirada do insuportável. Torres e Ross se amaram e a morte e a doença, epistemologias da perda, fraturaram este amor. Mas há algo mais profundo, observando com atenção, que me faz quase não suportar olhar para esta obra. Que me fere de emoção. A gratidão sentida por Torres (1987). Próximo da morte, o artista não maldiz o tempo, não acredita que o tempo errou com os dois ao lhe retirar da vida, mas *inscreve* o apaixonamento de ambos, a grandeza do encontro de ambos, justo no interior da matéria que tudo corroi. Torres morreu e Ross o perdeu. Mas eles se amaram e viveram o amor que sentiram. Neste sentido, serão mesmo, eternamente, os amantes perfeitos do título, inseridos nos relógios que não deixarão de funcionar, para sempre.

Me interessa partir desse tipo de gravidade sentimental (no sentido solene, e no de campo gravitacional) para responder à altura ao que espero enfrentar: os numerosos argumentos que os sistemas mais diversos empregam para limitar, apagar, depreciar o sonho febril da paixão e do apaixonamento. Atualmente, a paixão encontra-se até mesmo cooptada pelo terreno da medicina, que busca quantificá-la — segundo neurologistas, ela só duraria de 12 a 48 meses — e reduzi-la a uma linguagem de hormônios que provocariam descontrole e uma espécie temporária de loucura. A alternativa "saudável" a esta espécie de afecção, volátil e perigosa, seria a "evolução" para o amor. Porém, como bem demonstram os anarquismos, o amor na política moderna é um afeto de servidão. Teóricos anarquistas como Acácio Augusto (2020) afirmam que, em nossa organização social, impõe-se que se ame sua

família, sua esposa, seu marido, a pátria, a Deus. Que, em resumo, amar, como hoje está posto, é obedecer.

Sem pretender traçar uma distinção rígida entre amor e paixão, que me parecem muito mais porosos e intercambiáveis do que binários, me interessa aqui refletir sobre outra semântica possível a respeito da paixão e do apaixonamento. Em diálogo, em especial, com as teorias anarquistas e o legado psicanalítico, desejo falar de paixão não com um recurso esgotável ou uma doença temporária, mas como aquilo que sustém a grande vida. Filósofos como Byung-Chul Han (2017) consideram que, no capitalismo tardio, a excessiva centralidade no "eu", a impossibilidade de olhar para algo além de si mesmo, tornou a cupidez, a paixão, cada vez menos possível. Isso porque apaixonar-se é um gesto de enérgica alteridade que, diz o filósofo na obra *Agonia do eros* (2017), está para além do desempenho e do poder. Enquanto excesso e transgressão, a paixão nega tanto o trabalho como modalidade de exploração, quanto o mero viver.

Sem ilusão de soberania, a paixão implica na admissão de uma impotência, na qual, em vez de me afirmar, me perco *no* outro e *para* o outro, ele que, nos termos de Han (2017), depois volta a me colocar de pé. O amante, através do outro, reconquista a si mesmo. Desta coragem de recusa diante da mera vida, advém a famosa sentença do filósofo, a de que o Eros vence a depressão. Nesse sentido, por percursos argumentativos afins, Roland Barthes dirá que apaixonar-se não é dialético, nem reformista. Só há uma maneira possível de amar — desesperadamente. Barthes (2018), em seu *Fragmentos de um discurso amoroso*, considera a desvalorização do amor como uma espécie de moral obscurantista, uma farsa. O autor propõe uma teimosia contra esta moral, que é o protesto do amor. Contra o concerto de vozes cheias de "boas razões" para amar sem estar apaixonado, uma voz obstinada se

faz ouvir por um pouco mais de tempo: a voz do Intratável (incurável medicamente) apaixonado (Barthes, 2018)..

Porém, um regime do "eu" em que a ascese se dá por meio de um investimento libidinal estrito na própria subjetividade, em que um sujeito vagueia exclusivamente nas sombras de si mesmo, em mergulhar em si mesmo, não torna possível a exterioridade para um outro, porque esta implica um risco, a possibilidade do desprazer, da perda do controle. É o que demonstra Anne Carson (2022) em sua tese de doutorado, traduzida sob o título de *Eros, o doce-amargo*: a paixão invade a vida e coloca tudo de cabeça para baixo, juntando doce e amargo. Baseando-se nos poemas de Safo e nas tragédias gregas, Carson (2022) argumenta que Eros é uma experiência paradoxal. Amor e ódio bifurcam Eros e tornam a experiência algo ambivalente e irresistível, ao convergirem. Prazer e dor são inscritos ao mesmo tempo na pessoa que ama e revelam, simultaneamente, nossa contradição: é possível odiar estar apaixonado, mas não conseguir evitar correr em direção à paixão, porque ela nos confere a capacidade de nos sentirmos vivos.

Por fim, gostaria de argumentar em torno de uma força inaudita em favor da paixão: a sua capacidade revolucionária. Freud (2015), em seu ensaio sobre Leonardo da Vinci, argumentará que ser insensível à paixão é carecer da "centelha sagrada que é direta ou indiretamente a força motora — il primo motore — de qualquer atividade humana" (p. 70). Para Freud (2015), somente tendo paixão é possível adquirir persistência, constância e penetração, permitindo que o afeto há muito reprimido venha à tona e transborde livremente, como se deixa correr a água represada de um rio. O psicanalista Marcos André Vieira (2001) chega mesmo a afirmar que há uma ética da paixão na Psicanálise, um discurso freudiano das paixões que encerra, em si, a única realização possível desta teoria.

Roberto Freire (2013), por sua vez, falará em uma paixão anarquista, de caráter revolucionário e radical. Para o autor, médico psiquiatra, a dificuldade para a realização plena do amor entre as pessoas não é um problema do amor em si, mas do ambiente social, dos preconceitos, do autoritarismo. Ele afirma que custou-lhe muita dor, solidão e desespero aprender que a paixão é uma potência vital em sua vida, a razão de sua sobrevivência no mundo. Freire (2013) afirma que apenas quando velho conseguiu falar do assunto com sinceridade. Para ele, a paixão anarquista e revolucionária implica ser um romântico por opção profunda, permitindo a exteriorização de sua tara, de seu vexame.

O espaço de errância que construo neste texto, que também é de abertura para caminhar, não tenciona capturar um significado unívoco de paixão. Na verdade gostaria de, com ele, propor que o leitor não se encolha amedrontado diante da paixão. Ao invés de pensá-la como algo com dias contados, que possa crer que ela é o que alimenta nossa profunda humanidade e tudo o que dela é próprio. Ao invés de temer a dor de apaixonar-se, que possa considerar que esta dor vem acompanhada do prazer que nos faz tremer de vida. Ao invés de pensá-la insana, inocular a paixão na mudança política. Que se possa viver um evento extraordinário no mundo, quando duas pessoas não conseguem dormir, mesmo exaustas, porque ainda querem conversar mais um pouco, amar mais um pouco. Na paixão, o tempo que vigora é o que proclama Machado de Assis (2022): “Os namorados é que serão perpétuos”.

11
AFTERSUN: PATERNIDADE E FORMAÇÃO DA FEMINILIDADE

"Tenho a prerrogativa de sofrer; sofrer de forma extraordinária, creio eu."
(John Berryman)

Existem muitas formas possíveis de se aproximar de um filme. Em se tratando de um filme como *Aftersun* (2022), o mais assistido em toda a história da plataforma MUBI, essas formas se pulverizam em um caleidoscópio muito polissêmico e fragmentado e, desde que assisti ao longa, os textos de crítica que li pareciam, a cada momento, falar sobre um filme diferente. Uma face diferente do filme. É um fenômeno que Umberto Eco (2020) já previra em seu livro intitulado *Obra aberta*: de acordo com o autor italiano, a obra de arte não tem interpretação fixa ou definitiva, mas é, ao contrário, aberta a múltiplas interpretações e leituras. Não se trata de um objeto acabado ou fechado, mas de um processo que se desenvolve em diálogo com seu público, reconhecendo o papel ativo deste na criação do sentido. Acontece que eu sou apenas uma pessoa, dentre a multidão que assistiu ao filme. E, para mim, só existiam duas formas viáveis para escrever sobre ele: me parece evidente que Charlotte Wells nos jogou uma bomba no colo, sem o tempo, ou as ferramentas necessárias para que a desmontemos. Cabe-nos, portanto, ou correr dela o mais rápido possível, feridos, aqui e ali, por alguns estilhaços; ou deixar que ela exploda frontalmente, abraçando o dano. Em se tratando de um filme tão gravemente desesperado, em favor de algo que me soa como justiça, optei pela segunda alternativa.

Há um cânone muito bem estabelecido sobre a relação dos homens com pais desamparados e desamparadores na linguagem ocidental.

Cristo lidando com o silêncio de Deus, ao perguntar porquê foi abandonado na cruz. Édipo cegando a si mesmo em desespero pelo descumprimento radical dos interditos do pai (Sófocles, 2018). Freud (2012) elaborando o mito do pai totalizante da horda primeva, detentor do gozo de todas as mulheres. Kafka (1997) escrevendo uma carta para seu pai, extraviada por sua mãe e publicada após sua morte. Paul Auster (1999) dizendo que continuou procurando por seu pai por toda a vida, mesmo quando ele morreu, com a diferença de que, depois da morte, o tempo havia acabado. Em todos esses casos, o pai é uma espécie de presença-ausente, mais ameaçadora justamente por sua indefinição. Mas é bastante moderna (portanto, recente) a retórica que registra a relação de meninas pequenas e mulheres com seus respectivos pais. Plath (2007) fez isso, em seu poema intitulado *Daddy*. Chimamanda Adichie (2011), em seu romance intitulado *Hibisco Roxo*. Harper Lee (2006), em *O sol é para todos*. Sofia Coppola (2010) em seu filme *Um lugar qualquer*. E então, Charlotte Wells (2022), com *Aftersun*.

Por isso há, em empreitadas narrativas desse tipo, uma aventura de logos. O que ainda não foi contado pressupõe certa margem para experimentação. O pai, nas narrativas de mulheres, diferente do cânone masculino supracitado, tem um corpo, uma voz, e essa materialidade está em rota de colisão com o corpo da filha, e seu devir rumo à maturidade. No caso do filme de Wells (2022), essa corporeidade foi explorada até o limite, de modo que se trata de uma história que só poderia ser narrada no cinema. *Aftersun* é cinema levado até o extremo da arte. A trama conta a história do ainda jovem Calum, que passa férias de verão com sua filha criança, Sophie, numa Turquia ensolarada e tremendamente azul. Ficamos sabendo, aos poucos, que o filme é uma rememoração: Sophie está adulta e revê as imagens de seu pai, bem como de seu "eu" criança, por meio de uma série de filmagens caseiras

que ela fez em sua câmera, bem como por aquilo que ela conseguiu "gravar" com seus próprios olhos. É um filme muito silencioso, um silêncio não transponível para a narrativa literária, linguicizante como é, dependente como é das palavras. Calum e Sophie passam muito tempo calados, pegando sol no hotel, nadando no mar, ele passando filtro solar e loção no corpo e no rosto da filha, praticando Tai Chi, manejando o gesso de seu pulso quebrado, não sabemos como. Desse silêncio parado, quase entediado, surgem rachaduras. Nelas, Calum agoniza.

As pessoas tendem a ser condescendentes com as crianças. Por as considerarem apenas projetos de seres humanos, acham que elas não detectam quando coisas terríveis estão para acontecer, ou já estão em andamento. O problema é que crianças pequenas são como radares, captadores sensíveis das tragédias familiares, muitas vezes alijadas de seu centro por tentativa de proteção. É o tipo de barragem que só tem o efeito de deixar uma criança atordoada. É com confusão que Sophie vê seu pai entrar cada vez mais fundo nos mares da Turquia, sem preparo de mergulho adequado. Que escuta ele cortando, de maneira imprudente, o gesso que imobiliza seu pulso com uma tesoura e um balde de água no banheiro. Que o encontra no quarto, dormindo sem roupas, após um colapso nervoso de choro descontrolado, porque ele sofre, sofre atrozmente. Há a passagem em que apenas um postal é filmado em cima da mesa do quarto de hotel, a letra de Calum falando com a filha em um tom que varia sutilmente entre o amor e a despedida.

Mas Sophie intui. Intui quando diz que, mesmo que não estejam juntos no mesmo lugar, é bonito pensar que eles sempre estariam partilhando o mesmo céu. Quando menciona a morte de Cleópatra como sendo, provavelmente, causada por suicídio. Quando, sozinha e cheia de frustração, ela canta olhando para o pai, no karaokê do resort, *Losing my religion*, do R.E.M. "Perdendo minha religião/ Tentando te acompanhar/

E eu não sei se consigo fazer isso./ Oh, não, eu falei demais/ Eu não disse o suficiente", é o que diz a letra. Sophie intui a dor do pai com a impotência que é própria das crianças, e própria das filhas: como quem sabe que não tem os recursos necessários para salvá-lo.

A psicanalista brasileira Malvine Zalcberg (2019) afirma, em seu livro *De menina a mulher: cenas da elaboração da feminilidade no cinema e na psicanálise*, que o pai tem papel fundamental na constituição da erotização de uma menina, até que ela se torne adulta. No pai, as meninas procuram a ratificação de seu potencial de ser uma mulher que pode vir a seduzir um dia. A ausência de um olhar paterno validando a feminilidade da filha representa um ponto cego em sua identidade de mulher. Isto não tem a ver com abuso, e sim com formação da vida psíquica, com o aspecto fantasístico da sexualidade. Segundo Zalcberg (2019), não é suficiente ter um pai na realidade, para ter um pai dentro de si. É necessário que ele ocupe verdadeiramente seu lugar, aceitando e acompanhando a transformação da menina em mulher. Uma menina terá, portanto, uma fantasia amorosa com o pai na constituição de seu psiquismo.

No caso de Calum e Sophie, esse é um caminho ambivalente: embora vejamos cenas de conversa, intimidade, carinho e tentativas de acolhimento das dificuldades da filha, há também momentos emblemáticos em que este pai sai de cena, como a ocasião de seu aniversário, em que Sophie pede para que as pessoas do resort cantem parabéns para Calum e ele observa a cena com distância, a expressão vazia, desligada da filha e de todos. É possível legitimar corporalmente uma filha quando seu próprio corpo parece estar em pleno desfazimento? Quando você parece se liquefazer, literal e metaforicamente?

Essa indeterminação que não se resolve é, destaque-se, a característica de todo o filme. Não há cena iluminadora que aclare o que está por detrás do sofrimento de Calum, qual o seu destino como pai. Não há imagem redentora ou mesmo produtora de uma resposta definitiva sobre o que aconteceu depois daquelas férias de verão. Ficamos sabendo, no futuro, que Sophie tornou-se mãe e acorda de sonhos intranquilos na cama com sua companheira, pensando no pai, pisando no tapete do qual ele gostara na Turquia. Tudo o que temos na tela é um Calum em franco processo de dilaceramento. Resta-nos apenas um vórtice de angústia que nos ameaça num crescendo, até culminar no ápice, quando a Sophie criança é cortada pela mulher adulta, dançando "Under pressure" com seu pai suado e ofegante, permanentemente jovem, borrado pela luz estroboscópica de uma boate. Na colisão final, no acidente definitivo insinuado por todo o filme, a Sophie adulta tenta abraçar-agarrar-preservar seu pai, em um grito furioso e desconsolado, sem som algum, a não ser a voz de Bowie e Mercury cantando: "Continuo fornecendo amor/ Mas ele está tão rasgado e despedaçado". Algo de Calum morreu e está para sempre perdido. Esqueça a Psicanálise, a dor, a anatomia do sofrimento é a mesma: "Papai, não me abandone, está bem?".

Aftersun (2022) é um filme sobre um pai re-querido — clamado em sua presença e amado novamente por sua lembrança. No livro *O pai da menina morta*, o escritor brasileiro Tiago Ferro (2018) diz, sobre a perda de sua filha: "Do que não vai dar para fazer neste livro: Trazer a Minha Filha de volta à vida" (Ferro, 2018). Na impossibilidade de trazer seu pai de volta, Sophie vai até ele, retorna para ele, por meio de um recurso que tanto dói e é tão violentamente humano: a memória. Uma entoação que pode ser vista como triste, ou bastante maravilhosa. Mas sempre muito estranha. A esse respeito, a fotógrafa Nan Goldin elabora o

seguinte, como sentido das fotografias que ela fez durante toda a sua vida (e das filmagens que Sophie fez naquele verão): "Eu costumava pensar que eu nunca poderia perder alguém se eu os fotografasse o suficiente. Na verdade, minhas fotografias me mostram o quanto eu tenho perdido" (Cruz, 2020). Sophie perdeu algo, que não sabemos ao certo o que é, do pai que amou e jamais entendeu completamente. A tragédia de Sophie não é a tragédia de um Significado Superior, mas da ausência de significado. A indisponibilidade da tragédia que você/ela quer. Nesse caso, até a coisa mais comum é importante — os passos, as risadas, os livros do pai, seus silêncios e palavras. Tudo indicava algo. O que era esse algo? Quem sabia? O efeito mágico de *Aftersun* é o de nos arrancar pedaços, simplesmente por sentirmos suas arestas irregulares. Tudo, imediatamente. Mais. De novo. Para sempre.

REFERÊNCIAS

Audiovisuais

AFTERSUN. Direção: Charlotte Wells. Reino Unido: BBC Film, 2022.

ANATOMIA de uma Queda. Direção: Justine Triet. França, 2023.

ANNIE Hall. Direção: Woody Allen. Estados Unidos: Jack Rollins; Charles H. Joffe, 1977.

CISNE Negro. Direção: Darren Aronofsky. Estados Unidos: Phoenix Pictures, 2010.

ELENA. Direção: Petra Costa. Brasil: Busca Vida Filmes, 2013.

FLEABAG. Direção: Harry Bradbeer; Tim Kirkby. Reino Unido: Two Brothers Pictures, 2016.

JOSÉ e Pilar. Direção: Miguel Gonçalves Mendes. Portugal: El Deseo, 2010.

LOST in Translation. Direção: Sofia Coppola. Estados Unidos: Elemental Films, 2003.

ROMANCE. Direção: Guel Arraes. Brasil: Globo Filmes, 2008.

ROTH, Philip. Philip Roth Unleashed. [Entrevista concedida a] Alan Yentob. BBC One Imagine, 2014.

SUSPIRIA. Direção: Luca Guadagnino. Estados Unidos: K Period Media, 2018.

STUCK in Love. Direção: Josh Bone. Estados Unidos: California Filmes, 2014.

TÁR. Direção: Todd Field. Estados Unidos, Alemanha: Standard Film, 2022.

THE MARVELOUS Mrs. Maisel. Direção: Amy Sherman-Palladino. Estados Unidos: Amazon Studios, 2023.

UM lugar qualquer. Direção: Sofia Coppola. Estados Unidos: Medusa Films, 2010.

UMA Mente Brilhante. Direção: Ron Howard. Estados Unidos: Imagine Entertainment, 2001.

VIDAS Passadas. Direção: Celine Song. Estados Unidos: A24, 2023.

WHIPLASH. Direção: Damien Chazelle. Estados Unidos: Two Brothers Pictures, 2014.

Bibliográficas

ABRAMOVIC, Marina. **Pelas paredes: Memórias de Marina Abramovic.** São Paulo: Jose Olympio, 2017.

ADICHIE, Chimamanda. **Hibisco Roxo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ADORNO, Theodor W.. O ensaio como forma. In: ADORNO, Theodor W.. **Notas de Literatura I.** São Paulo: Editora 34, 2003. p. 15-45. Tradução de Jorge de Almeida.

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia.** São Paulo: Editora 34, 2017.

ARENDT, Hannah. Que é liberdade. In:_____. **Entre o passado e o futuro.** São Paulo: 2022.

ASSIS, Machado de. **Esaú e Jacó.** São Paulo: Martin Claret, 2022.

AUGUSTO, Acácio. Amor, servidão, paixão e revolta. **Verve,** São Paulo, n. 37, 2020.

AUSTER, Paul. **A invenção da solidão.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso.** São Paulo: Editora Unesp, 2018.

_____. **O prazer do texto.** São Paulo: Perspectiva, 2020.

BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal.** São Paulo: Autêntica, 2015.

_____. **História do Olho.** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

BENJAMIN, Walter. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. In: _____. **Escritos sobre mito e linguagem.** São Paulo: 34, 2011.

BÍBLIA. **Bíblia Sagrada**. Tradução de Fernando. 3ª Edição. Rio de Janeiro - RJ: Editora NVI, 2023.

BUKOWSKI, Charles. **You get so alone at times that it just make sense.** Nova York: Ecco Press, 2002.

CAMUS, Albert. **O estrangeiro.** Rio de Janeiro: Editora Record, 1979.

_____. **O mito de Sísifo.** Rio de Janeiro: Editora Record, 2018.

CARSON, A. **Eros, o doce-amargo: um ensaio.** Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

_____. The task of the translator of antigone. In: SOPHOCLES. **Antigonick**. Translated by Anne Carson. New York: New Directions Books, 2015.

CIXOUS, Hélène. **O riso da Medusa.** Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2022.

CRUZ, Felipe. **Você nunca fez nada errado.** São Paulo: Monomito, 2020.

DEAN, Michelle. **Afiadas: As mulheres que fizeram da opinião uma arte.** São Paulo: Todavia, 2018.

DIDION, Joan. **Noites Azuis.** Rio de Janeiro: Harper Collins, 2018.

_____. **Rastejando até Belém.** São Paulo: Todavia, 2021.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Crime e Castigo.** São Paulo: Editora 34, 2016.

DURAS, Marguerite. **Escrever.** Belo Horizonte: Relicário, 2021.

ECO, Umberto. **Obra aberta.** São Paulo: Perspectiva, 2020.

EILENBERGER, Wolfram. **Tempos de mágicos: A grande década da filosofia 1919-1929.** São Paulo: Todavia, 2019.

ERNAUX, Annie. **Paixão Simples.** São Paulo: Editora Fósforo, 2023.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra.** Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

FERRO, Tiago. **O pai da menina morta.** São Paulo: Todavia, 2018.

FITZGERALD, Zelda; FITZGERALD, Scott. **Querido Scott, Querida Zelda.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

FOSTER WALLACE, David. **Graça Infinita.** São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

FREIRE, Roberto. **Ame e dê vexame.** São Paulo: Master Books, 2013.

FREUD, Sigmund. Arte, literatura e os artistas. São Paulo: Autêntica, 2015.

_____. Obras completas volume 9: Observações sobre um caso de neurose obsessiva ["O homem dos ratos"] e outros textos. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. Obras completas volume 11: Totem e tabu, Contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GINSBERG, Allen. Uivo: Kaddish e outros poemas. Porto Alegre: L&PM, 2005.

GINSBURG, Natalia. **Não me pergunte jamais.** São Paulo: Editora Âyiné, 2022.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto. Uma tragédia. Primeira Parte.** São Paulo: Editora 34, 2004.

GRAEBER, David. Possibilities: Essays on Hierarchy, Rebellion, and Desire. Califórnia: AK Press, 2007.

HAN, Byung-Chul. **Agonia do Eros.** São Paulo: Editora Vozes, 2017.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo.** São Paulo: Editora Vozes, 2015.

HÖLDERLIN, F. "Pão e Vinho". Tradução de Paulo Quintela. In: **Obras completas**, Vol II, Traduções I. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.

LACAN, Jacques. **D'écolage, Ornicar?** Paris, Navarin, n. 20, 1980.

_____. **O Seminário, livro 6: O desejo e sua interpretação.** Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

LEE, Harper. **O sol é para todos.** São Paulo: José Olympio, 2006.

LEVY, Deborah. **Coisas que não quero saber: Uma resposta ao ensaio "Por que escrevo" de George Orwell.** São Paulo: Autêntica, 2023.

LISPECTOR, Clarice. **De corpo inteiro.** São Paulo: Rocco, 1999.

_____. **Felicidade clandestina**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2020.

LORDE, Audre. **Sisters Outsider: Essays and speeches.** Freedom: Crossing Press, 1984.

KAFKA, Franz. **Carta ao Pai.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **O processo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

KLEIN, Melanie. A Contribution to the Psychogenesis of Manic-Depressive States. In:_____. **Selected Melanie Klein.** Londres: Penguin, 1986.

KRAUS, Chris. **Eu amo Dick.** São Paulo: Todavia, 2019.

MAIAKÓVSKI, Vladímir. **Sobre isto.** São Paulo: Editora 34, 2018.

NABOKOV, Vladimir. **Letters to Vera.** Nova York: Vintage, 2017.

_____. **Lolita.** Rio de Janeiro: Alfaguara, 2011.

NIN, Anaïs. **Henry e June: diários não expurgados de Anaïs Nin 1931-1932.** Porto Alegre: L&PM, 2007.

NUNEZ, Sigrid. **O amigo.** São Paulo: Editora Instante, 2019.

OLSEN, Tillie. **Silences.** Nova York: The Feminist Press at CUNY, 2014.

OZICK, Cynthia. Retrato do Ensaio como corpo de mulher. PIRES, Paulo Roberto (org.). **Doze ensaios sobre o ensaio: antologia serrote.** São Paulo: Ims, 2018.

PLATH, Sylvia. **Ariel.** São Paulo: Editora Vozes, 2007.

_____. **A redoma de vidro.** Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2019.

RICH, Adrienne. **On Lies, Secrets and Silences: Selected Prose 1966-1978.** New York: W. W. Norton & Company, 1995.

RIO, M. L. **If we were villains.** Londres: Titan Publ. Group Ltd, 2023.

SALINGER, J. D. **Franny & Zooey.** São Paulo: Todavia, 2019.

SARAMAGO, José. **As pequenas memórias.** São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

SÓFOCLES. **Édipo Rei.** Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

SONTAG, Susan. **Sob o signo de Saturno.** São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

SZYMBORSKA, W. Autotomia. **Inimigo Rumor**, v. 10, p. 106, maio de 2001.

TOLSTÓI, Liev. **Anna Kariênina.** São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

TREVI, Emanuele. **Duas Vidas.** Belo Horizonte:Âyiné, 2020.

VAN GOGH, Vincent. **Cartas a Théo.** Porto Alegre: L&PM, 2002.

VIEIRA, Marcos André. **A ética da paixão: uma teoria psicanalítica do afeto.** Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

WITTGENSTEIN, Ludwig. Investigações filosóficas. São Paulo: Editora Vozes, 2014.

_____. Movimentos de pensamento - Diários de 1930-32 | 1936-37. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

WOLF, Christa. **Cassandra.** São Paulo: Estação Liberdade, 2007.

WOLFE, Thomas. **Look Homeward Angel.** London: Penguin Classics, 2016.

WOOLF, Virginia; SACKVILLE-WEST, Vita. **Cartas de amor.** São Paulo: Morro Branco Editora, 2023.

WOOLF, Virginia. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas.** Porto Alegre: L&PM, 2012.

ZALCBERG, Malvine. **De menina a mulher: cenas de elaboração da feminilidade no cinema e na Psicanálise.** Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2019.

A Editora Fi é especializada na editoração, publicação e divulgação de produção e pesquisa científica/acadêmica das ciências humanas, distribuída exclusivamente sob acesso aberto, com parceria das mais diversas instituições de ensino superior no Brasil e exterior, assim como monografias, dissertações, teses, tal como coletâneas de grupos de pesquisa e anais de eventos.

Conheça nosso catálogo e siga as nossas páginas nas principais redes sociais para acompanhar novos lançamentos e eventos.

www.editorafi.org
contato@editorafi.org

Em seu texto clássico sobre a prática do ensaio, Adorno considera que essa é uma forma de escrita cuja construção evoca a necessidade de liberdade de espírito por parte de seus autores, pontuando que "felicidade e jogo" são essenciais para o exercício ensaístico e para aqueles que nele adentram. Talvez Adorno não tivesse em mente que o ensaio seria uma modalidade de reflexão em grande medida praticada por escritores e escritoras cujo espírito foi privado da amplidão da liberdade – mulheres, pessoas racializadas, pessoas vivendo no Sul Global, membros das comunidades LGBTQIA+, para citar alguns exemplos. Os ensaios contidos neste livro possuem uma inclinação: por meio deles, investiguei, dialoguei e, muitas vezes, colidi com filmes, entrevistas, teorias, outros ensaios e ficções que têm em comum a tentativa de representar a multiplicidade caudalosa das experiências de mulheres, que não mais admitem serem encaradas como bloco universal, homogêneo e transcultural, mas demandam morada naquilo que Audre Lorde chamou de "casa da diferença". A mulheridade perscrutada neste livro também é uma forma de falar sobre sexualidade, fazer artístico, desejo, Direito, Filosofia, perda, sofrimento, violência, desigualdade. As artistas para quem me voltei escapam ao moralismo fácil e abraçam a contradição como forma de vida e existência, por meio de expressões que este livro se propõe a analisar.

9 786552 720061

editorafi.org

CC BY SA