

Antônio Carlos de Barros Júnior

Resumo

O propósito deste artigo é realizar uma discussão psicanalítica do filme “Violação de privacidade” (The Final Cut), EUA 2004, focando-se em alguns aspectos do Real, do Simbólico e do Imaginário, como definidos por Jacques Lacan. À luz do enredo do filme, questiona-se se um implante cerebral, capaz de registrar todas as imagens e sons que o seu portador percebesse ao longo da vida, fá-lo-ia capturar, apreender o Real lacaniano, caso esse portador pudesse (re-)ver essas imagens e (re-)ouvir esses sons numa tela de vídeo a posteriori. Discute-se, além disso, o paralelo entre a trama do filme e o efeito da psicanálise em pacientes, assim como entre aspectos do protagonista, Alan Hackman, da sua vida, e neuróticos em geral.

Abstract

The purpose of this work is to perform a psychoanalytical discussion of the film ‘The Final Cut’ by Omar Naim, USA 2004, by focusing on some aspects of the Real, the Symbolic and the Imaginary, as they have been defined by Jacques Lacan. In the light of the film plot, one questions whether a cerebral chip, capable of recording all images and sounds that its holder perceived along his life, would make him capture the Lacanian Real, in case he could see those images and hear those sounds (again) on a video screen afterwards. In addition, one discusses the parallel between the plot and psychoanalysis effect on patients, as well as between aspects about the film’s leading character, Alan Hackman, his life and neurotics in general terms.

Apresentação

O filme “Violação de privacidade” (The Final Cut), de Omar Naim , conta a história de um editor

de lembranças. Num futuro fictício, as pessoas podiam comprar um chip que, instalado no cérebro, gravava todas as lembranças vividas por elas. Vendido por uma empresa de nome Eye (olho), o implante Zoë (vida, em grego), como era chamado, de fato registrava todas as imagens e sons que o seu portador captava.

Tudo começa, então, com uma lembrança de infância do protagonista, Alan Hackman, interpretado por Robin Williams. Viajando com o pai e a mãe de carro, param no meio do caminho. Ele conhece, então, um outro garoto, que usava óculos de lentes “fundo de garrafa” e aros pretos. Vão até uma construção abandonada. Alan escreve o seu nome numa chapa de ferro plana, numa atitude meio subversiva, de quem ultrapassa um limite, podia-se pensar. Entram no lugar e sobem até o segundo ou terceiro andar. Lá há uma espécie de fosso, um vão retangular. Ligando um de seus lados ao outro, estava colocada uma longa viga estreita de madeira ou metal. Alan, então, resolve atravessá-la e vai, passo a passo, um pé na frente do outro, até o outro lado. Desafia, então, o outro menino a atravessar também. O menino hesita, mas Alan insiste, até que aquele resolve iniciar a empreitada. Suspense. A viga, colocada a vários metros do chão, parece ser estreita demais. Quase ao final da travessia, o menino pula para a margem, mas o pulo não é grande o suficiente e ele cai no fosso. Ainda se segura na borda, tentando erguer-se. Pede ajuda a Alan, que só olha. O menino, então, cai, espatifando-se no chão. Alan vê o corpo imóvel estirado sobre o solo e desce correndo. Chega próximo a ele e pisa numa poça de sangue, que circunda todo o menino e espalha-se pelo ambiente. Assustado, Alan sai correndo. Passa em frente à placa onde havia inscrito seu nome, olha para ela e foge. Entra no carro dos pais, dando um último olhar para trás, em direção à construção.

O tempo passa, Alan agora é editor de lembranças da empresa Eye. Sua função é criar uma espécie de vídeo-clipe da vida de uma pessoa que tinha o chip gravador de imagens e sons instalado no cérebro, depois que ela morre. Ele, literalmente, com a ajuda de um programa de computador chamado Guillotine, resume a vida do morto, cortando a maior parte do que foi registrado no chip, selecionando apenas algumas imagens e sons, sobretudo ao gosto de quem encomendou o vídeo-clipe. Acrescentando uma música suave, o editor gerava o vídeo-clipe da pessoa falecida quase como um comercial de margarina feito para emocionar a todos os que a ele assistirão, e passando a idéia de uma vida íntegra, sustentada em bons princípios, cheia de alegrias e momentos felizes.

Logo se percebe o engodo que o vídeo-clipe representa: as passagens que mostravam o que os mortos haviam vivido de mais essencialmente primitivo nos seus desejos, podia-se dizer, só eram vistas pelo editor, que sumariamente as cortava em Guillotine. Sobretudo se tais passagens não eram normalmente aceitas pela moral e ética vigentes, ou ainda se contrariavam a imagem que a pessoa que encomendou o vídeo-clipe queria construir do morto: passagens de mentira, pedofilia, traição, adultério, espancamento e por aí afora.

Mas eis que, ao editar as imagens e sons gravados no implante de um dos altos funcionários de Eye que morrera, Alan descobre uma figura que lhe remete ao seu próprio passado. Vê, numa festa em que o morto estava, um homem de óculos de lentes “fundo de garrafa” e aros pretos. Congela a imagem e sobressalta-se: quem poderia ser? Seria ele o menino de outrora que caíra naquela construção de sua infância? Mas ele não morrera? Sai, então, desesperado em busca de informações sobre o tal homem. Nessa busca, descobre que o homem chamava-se Louis Hunt e que morrera havia pouco tempo. Descobre também que ele próprio, Alan, tinha um implante Zoë instalado no cérebro, coisa que os editores não podiam ter, segundo as regras de Eye. Quer, então, (re-)ver o que Zoë havia registrado sobre a passagem de sua infância, mesmo correndo o risco de morrer com isso. Com a ajuda de outros editores, vê a passagem tal como inscrita no chip: não havia nome algum escrito sobre a placa de metal; ele tentou dissuadir o menino de atravessar a viga sobre o vão e tentou ajudá-lo quando o outro ficara dependurado; a poça sobre a qual ele pisara, ao descer até onde estava o corpo do menino, não era de sangue, mas de óleo, que tinha derramado de uma lata. A fantasia sobre a qual ele tinha construído sua vida desmorona e é com o que parece ser um sentimento de alívio que algo da sua verdade, de Real emerge.

Indo, então, visitar o túmulo de Louis Hunt, quase como para enterrá-lo de fato, bem como o que ele suscitara no seu imaginário, podia-se pensar, Alan Hackman é mais uma vez invadido pelo Real: ouve-se um estouro seco e curto. Mas dizer isto já é perder, justamente, o que aquilo tinha de Real. Corta!

Discussão

Sigmund Freud apontava a questão da construção fantasística que o sujeito faz da sua história muito antes que Jacques Lacan introduzisse o Real, o Simbólico e o Imaginário (RSI). É Lacan, entretanto, que avança na questão e traz a sua concepção de nó borromeano RSI: modelo de no mínimo três aros, enlaçados de forma que, se qualquer um deles rompe-se, os outros dois soltam-se e o nó é desfeito. Entre outras coisas, o que Lacan queria representar era a amarração imaginária de sentido (I) de algo real (R) a um nome (S) e, para além disto, articular o que escapa, justamente, a tal amarração _ R no seu estado mais essencial. Em outras palavras, mesmo aquilo que o sujeito simboliza, nomeia e que parece ser o Real não o é. A Coisa real (das Ding da Filosofia) não é o nome (significante) pelo qual a chamamos; está lá, inapreensível.

Para citar um exemplo disso, Jean-Claude Milner diz que se pode supor que haja “uma pulverulência cósmica que forma amontoado, onde a imaginaçãoreconhecerá uma forma e à qual a língua dará um nome: assim o real da estrela fixa agrega-se em Ursas Maiores e

Setentriões . Mas o amontoado pré-existe às formas e aos nomes, que não têm com ele, como se sabe, senão uma conexão de encontro.” A escolha de sete estrelas, ver nelas a forma de bois puxando uma carroça, e chamá-las de Setentrião só ilustra mesmo uma conexão de encontro, uma amarração imaginária, um nó borromeano, para usar o modelo laciano .

Se tal amarração imaginária vale para meras palavras soltas da língua, o que dizer de toda a história de um indivíduo? Dito de outra forma, na construção de tal história, haverá o Real, que estará lá, mas o sujeito, por uma razão ou outra, fará sempre um recorte do Real, terá escolhido inconscientemente, em geral, a forma, o número, o nome de estrelas que verá na sua vida para dizer do que supostamente se trata. Inserido num contexto de linguagem limitado e limitante, acreditará que as estrelas que vê só podem ser, por exemplo, uma carroça e chamar-se Setentrião.

“Violação de privacidade” ilustra bem isso: Hackman cresceu acreditando ter sido o culpado pela morte do menino que conheceu na viagem com os pais. Tem a imagem da cena de sua negligência gravada, representada. Lembra-se, por exemplo, de quando gravou o seu nome na placa de ferro, de que não se mexeu quando o menino ficou dependurado, de que pisou no sangue dele, depois que caiu. Mas tais lembranças caem por terra quando ele vê as imagens gravadas no seu implante: ele não fora o responsável pela morte do menino, não fora negligente. Emerge algo de Real nesse momento: de corte de sentido imaginário que ele havia construído para aquela passagem da sua vida. Mas dizer, justamente, no instante seguinte, que ele não fora negligente é dizer o Real? Não. A escolha daquela passagem específica da vida dele já não deixa de ser imaginária, de ter a dimensão das sete estrelas da constelação de Setentrião. Que Hackman represente, daquele momento em diante, que ele tentou ajudar o menino, que não fora negligente, etc., continuará sendo só um outro recorte do Real, que continuará lá, supostamente formando amontoado, sem forma, sem seqüência, sem limites, sem nome, sem sentido.

Contudo, sendo os humanos seres de linguagem, e Hackman não é exceção, é preciso recortar o Real, é preciso representá-lo, limitá-lo, nomeá-lo. Não há como fugir disso . Mas com a emergência de instantes de corte, de Real que invade, como o que o editor de lembranças do filme vivencia, tem-se a possibilidade de uma outra representação e quiçá outra e outra e outra... Sobretudo se a primeira representação carregar o peso de um sofrimento desnecessário, porque imaginário, porque ligado (dir-se-ia amarrado, enodado) a pedaços de Real (se é que se pode dizer isso!), a passagens específicas, a sentidos construídos. E não é dar essa possibilidade, justamente, a finalidade da Psicanálise?

No filme, a visão da cena gravada no implante da queda do menino teve, ao que parece, um

efeito libertador, de alívio para Hackman, já que este dá, a partir de então, um outro sentido a sua vida _ não fora o responsável pela morte do garoto. Mas se o editor de lembranças estivesse em análise, perguntar-se-ia “e o que mais?...”. Quer dizer, que resto de Real escapa a esse sentido dado por ele? Por que, por exemplo, ele sentira-se culpado pela morte (que nem sequer aconteceu, não importa), por que lembrava-se de ter sido negligente? Pode ser que tivesse desejado a morte do garoto e tivesse recriminado-se ao pensar que ele tivesse morrido por causa desse desejo.

Mas e o que mais? Por que desejara a morte do garoto? O que, do garoto, remetia a ele mesmo que não podia suportar? Por que a auto-recriminação? Medo da punição, da punição da Lei, do pai? Que relação tinha ele com a Lei, justamente, com os limites, com o pai? E o que mais?...

Que essas perguntas todas pudessem ser respondidas numa análise, que Hackman pudesse construir a sua fantasia edípica primordial e que ela pudesse ser interpretada, para falar de um contexto freudiano, esse não é o ponto. O ponto é perceber que, se a construção inicial da história do sujeito era imaginária, a interpretação da sua fantasia primordial na análise não o seria menos. Continuaria sendo um recorte do Real pelo Simbólico, continuaria sendo uma escolha limitada (e, portanto, imaginária) daquilo que supostamente pode ser representado do Real. Sempre haveria de existir um “e o que mais?...”

Apesar disso, a construção da fantasia primordial e a sua interpretação em análise trazem esse efeito de corte, de desfazimento instantâneo do nó borromeano _ podia-se até pensar . Dão a possibilidade de um outro sentido, desmontam a certeza imaginária do sujeito, restabelecem-no a sua condição de desamparo frente ao Real.

E o que mais?...

O título original do filme, *The Final Cut*, remete a essas questões abordadas acima. *Cut* refere-se à remoção de passagens da vida do morto que tinha um implante Zoë, na elaboração de seu vídeo-clipe post-mortem. E, portanto, *cutter* era justamente o profissional que fazia tais cortes, ao preparar o vídeo-clipe. A tradução para o português da profissão de Alan Hackman _ editor _ perde um pouco essa noção daquele que faz cortes. No inglês o termo é mais “*cru*”, mantém a essência daquele que faz escolhas e elimina as partes indesejadas, desagradáveis, páginas de vergonha da história do sujeito que morreu. Daquele que apresenta, no final das contas, uma imagem de tal sujeito supostamente de acordo com o que o Outro esperava dele.

Ora, metaforicamente não é um pouco disso o que um neurótico terá feito? Não se dá conta ele, numa análise, de que usara uma espécie de Guillotine pessoal para rechaçar, abafar, cortar, recalcar partes, passagens do Real que ele tentou apreender, nomear ao longo de sua vida?

Não seria tal Guillotine a própria estrutura de linguagem e da Lei na qual o sujeito é inexoravelmente inserido?

Hack, em inglês, quer dizer cortar rudemente ou esquartejar. Não deixa, portanto, de ser sintomático que o “homem que corta/ esquarteja” (Hackman) tenha escolhido como profissão a de “cortador/esquartejador” de imagens gravadas da vida de outros. Mal suspeita ele de que também o Real que ele tentou apreender na sua própria vida havia sido editado, cortado e mostrado segundo o que o Outro supostamente esperava dele. Ou, parafraseando Freud , ao analisar a “Gradiva” de Jensen: “... o recalçado surge, em seu retorno, do elemento mesmo que o causou”.

Ou ainda, para lembrar de Lacan , não deixa de ser tentador pensar que o Nome do Pai, no seu sentido de função simbólica, mas também aqui de literalidade desse nome _ Hackman _ possa ter justamente imposto um corte, uma castração aos desejos de Alan. E que, portanto, a culpa pela morte do garoto pudesse remeter a tal castração, a tal corte, ao Nome do Pai.

Por um outro ângulo, também é curioso o fato de que o garoto, que parecia ter morrido (ter sido cortado), chamava-se Louis Hunt. O termo hunt é, ao mesmo tempo, busca e buscar, caçada e caçar. Pode-se pensar que Hackman buscou obstinadamente, ao final, desvendar aquilo que o atormentava (que o caçava, dir-se-ia) desde a sua infância. Mas também fica a ambigüidade dessa caçada, ainda mais à luz do sentimento de culpa do editor _ isto é, quem caçava quem, afinal? Ora, quem sentiu-se culpado foi Alan, não Louis, de cuja vida pouco se sabe aliás.

Considerações finais

Segundo Milner , a asserção pura “há” [algo], suposto dizer do Real, não deixa de se atrelar imediatamente ao que é da ordem do discernível puro (significantes _ S) e ao que é da ordem do representável (I). Assim, que se tenha um implante, um chip Zoë que possa gravar todas as passagens da vida de um sujeito, nada se vai alterar nessa inexorável condição de mera

representação (imaginária) do Real por significantes, que Lacan representou com o nó borromeano RSI. Não se escapará de dar um sentido às cenas que se desdobram em Zoë, não se escapará de selecionar somente parte do que se vê e ouve e sente, ainda que, às vezes, se possa pensar (imaginariamente) que tais partes sejam totalizantes, unívocas. E, por outro lado, haverá sempre o que não cessará de escapar a qualquer sentido que se dê, a qualquer nome que se possa conceber.

O efeito de corte de sentido fixo que a visão das imagens do seu implante teve em Alan, numa certa medida, é similar ao que uma análise pode ter em qualquer Hackman, em qualquer neurótico. Nem por isso o sentido que se constrói a partir daí é menos da ordem do representável (I); nem por isso deixa de ser um recorte do Real _ que, por definição, escapa a ele. Mas, por outro lado, nem por isso menos necessário. É como Milner bem colocou :

“... o fato de que todo pensamento seja equívoco, na medida em que nomeia, não implica que não seja preciso pensar; o fato de que todo nome seja multiplamente ambíguo, não implica que não seja preciso nomear; o fato de que a univocidade seja o impossível, não significa que ela não deva ordenar um desejo. É preciso falar e pensar e nomear...”.

Assim, que a leitura do filme de Naim que aqui se fez tenha sua dimensão imaginária e seja apenas um recorte do Real não a torna menos necessária e não invalida o movimento de desconstrução (e reconstrução) a que a Psicanálise propõe-se, muito pelo contrário.

* * *

A tempo, o que o título em português evoca _ “Violação de privacidade” _ isto é, uma certa ordem de paranóia (“Tenho ou não tenho o implante?”, “Vão ver o que eu fiz quando eu morrer?”), do olho que observa (Eye, da empresa fabricante de Zoë), de voyeurismo, de invasão do que é privado, da mistura do público com o privado, à luz até de fenômenos de

mídia recentes como os reality shows, fica para uma outra leitura.

Bibliografia

FREUD, Sigmund. “Pegan a un niño”, 1919. In: Obras Completas. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, quarta edição, 1981.

_____. “El delirio y los sueños en la “Gradiva” de Jensen, 1906. In: Obras Completas. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, quarta edição, 1981.

HOUAISS, Antônio. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 2001.

LACAN, Jacques. O Seminário – livro 5, As formações do Inconsciente (1957-1958). Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1999.

_____. Le séminaire, livre XXII, R.S.I (1974-1975) (seminário inédito).

MILNER, Jean-Claude. Les noms indistincts. Paris, Editions du Seuil, 1983.

A tradução literal seria “O corte final”.

EUA, 2004.

Cf. por exemplo, FREUD, Sigmund. Pegan a un niño, 1919. In: Obras Completas. Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, quarta edição, 1981, pp. 2465-2480.

LACAN, Jacques. Le séminaire, livre XXII, R.S.I (1974-1975) (não publicado), seminário de 10 de dezembro de 1974.

MILNER, Jean-Claude. Les noms indistincts, Paris, Editions du Seuil, 1983, p. 116.

Segundo o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa a etimologia de Setentrião é: do latim septemtrio ou septentrionis '(literalmente) conjunto de sete bois, (sentido figurado e por extensão) norte, setentrião', era o nome que os antigos romanos davam às duas constelações boreais chamadas também de Ursa Maior e Ursa Menor, compostas de sete (septem) estrelas cuja disposição lembrava bois de tração (trionis), puxando uma carroça.

Modelo que, segundo o próprio Lacan imaginário, na medida em que suportado pelo número 3 (LACAN, Jacques, Op. cit., seminário de 10 de dezembro de 1974). Embora, deve-se acrescentar, ele refutasse a idéia de modelo para o nó RSI (Ib., seminário de 17 de dezembro de 1974).

Embora dizer isso não deixa de ser também imaginário!

Pergunta suscitada pelo analista, senão explícita, implicitamente.

MILNER, Jean-Claude. Op. cit, pp. 14-16.

FREUD, Sigmund. El delirio y los sueños en la “Gradiva” de Jensen, 1906. In: Obras Completas. Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, quarta edição, 1981, p. 1302.

LACAN, Jacques. O Seminário – livro 5, As formações do Inconsciente (1957-1958). Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1999, p.152.

MILNER, Jean-Claude. Op. cit., p. 18.

Idem, p. 154.