

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM PSICANÁLISE: CLÍNICA E CULTURA

GUSTAVO CAETANO DE MATTOS MANO

Psicanálise, cinema e cultura pop:

os mitos no contemporâneo

Porto Alegre

2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM PSICANÁLISE: CLÍNICA E CULTURA

GUSTAVO CAETANO DE MATTOS MANO

Psicanálise, cinema e cultura pop:

os mitos no contemporâneo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicanálise: Clínica e Cultura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Psicanálise: Clínica e Cultura

Área de concentração: Psicanálise, Clínica e Cultura

Orientador: Prof. Dr. Amadeu de Oliveira Weinmann

Porto Alegre

2018

Nome: Mano, Gustavo Caetano de Mattos Mano

Título: Psicanálise, cinema e cultura pop: os mitos no contemporâneo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicanálise: Clínica e Cultura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Psicanálise: Clínica e Cultura.

Aprovada em:

Banca examinadora

Prof. Dr. Amadeu de Oliveira Weinmann

(orientador)

Prof.^a Dr.^a Liliane Seide Froemming

(Professora do PPG-CLIC da Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Prof.^a Dr.^a Tania Rivera

(Professora do PPG-CA da Universidade Federal Fluminense)

Prof.^a Dr.^a Denise Costa Hausen

(Doutora em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul)

Prof. Dr. Gabriel Inticher Binkowski

(Doutor pela Université Paris XIII)

AGRADECIMENTOS

Sinto-me no dever de endereçar meu reconhecimento e minha gratidão àqueles que, de maneiras diversas, se fizeram presentes ao longo da escrita desse texto:

Amadeu, meu orientador, meu zagueiro e meu amigo.

Mário Corso e Roberto Henrique Amorim de Medeiros, que acompanharam as fundações desse escrito e talvez não desconfiem da importância que tiveram nos rumos que ele tomou.

Fernando Mascarello e Gabriel Binkowski, que dedicaram um extraordinário empenho em suas leituras e apontaram sugestões que permitiram que o texto avançasse.

Samanta Antoniazzi, Camila Terra, Fernando Basso, Bruna Moraes, Emylle Savi e Maria Lucia Macari, companheiros nessa jornada.

Sergio Antonio Carlos, que me transmitiu o rigor investigativo.

O Programa em Pós-Graduação em Psicanálise: Clínica e Cultura e a Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que me acolheram no retorno à academia e, apesar das nuvens escuras que apontam no horizonte, mantêm viva a luta por um ensino superior de excelência.

Os abnegados guerrilheiros da internet, que, desprezando as circunscrições da legalidade, dedicam-se a colocar à disposição do público obras que enriqueceram decisivamente minha pesquisa e que, de outra forma, eu jamais teria possibilidade de consultar.

Marcelo Grohe, Edílson, Léo Moura, Pedro Geromel, Kannemann, Bruno Cortez, Jaílson, Arthur, Maicon, Michel, Ramiro, Luan, Fernandinho, Everton, Lucas Barrios e Renato Portaluppi.

Os muitos amigos que suportaram minha indisponibilidade ao longo de dois anos, dos quais destaco Juliana Maia, com seu olhar atento, e Filipe Furlan, com sua imprescindível distração.

Meus pais e meu irmão, com sua inesgotável disponibilidade.

E Laura, a quem dedico essa dissertação.

“Deslumbrada por tantas y tan maravillosas invenciones, la gente de Macondo no sabía por dónde empezar a asombrarse. Se trasnochaban contemplando las pálidas bombillas eléctricas alimentadas por la planta que llevó Aureliano Triste en el segundo viaje del tren, y a cuyo obsesionante tumtum costó tiempo y trabajo acostumbrarse. Se indignaron con las imágenes vivas que el próspero comerciante don Bruno Crespi proyectaba en el teatro con taquillas de bocas de león, porque un personaje muerto y sepultado en una película, y por cuya desgracia se derramaron lágrimas de aflicción, reapareció vivo y convertido en árabe en la película siguiente. El público que pagaba dos centavos para compartir las vicisitudes de los personajes, no pudo soportar aquella burla inaudita y rompió la silletería. El alcalde, a instancias de don Bruno Crespi, explicó mediante un bando que el cine era una máquina de ilusión que no merecía los desbordamientos pasionales del público. Ante la desalentadora explicación, muchos estimaron que habían sido víctimas de un nuevo y aparatoso asunto de gitanos, de modo que optaron por no volver al cine, considerando que ya tenían bastante con sus propias penas para llorar por fingidas desventuras de seres imaginarios.”

Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*

RESUMO

O que a cultura pop tem a dizer sobre os sujeitos de nosso tempo? Partindo da premissa que cada época e cada configuração social mobilizam formas particulares de produção de subjetividade, a aposta que dispara esse escrito é que podemos localizar, no terreno da cultura pop, algumas chaves de leitura para compreender a subjetivação contemporânea. Trabalhando com a ideia de a mitologia cumprir a função de recobrir narrativamente o Real do desamparo, nossa proposta é que algumas formações da cultura pop apresentam uma estrutura mítica, acessando, sob o véu da ficção, o recalcado de um tempo que se crê racionalista. Para isso, o cinema opera como interlocutor privilegiado. Inspirados no *unheimlich* freudiano, propomos o conceito de *(in)humano* para dar conta das figuras que constitutivamente encarnam a negação das representações de humanidade. Destacamos duas delas: *vampiros* e *robôs*. Por meio de uma extensa genealogia, buscamos, através da variância e da repetição, desvelar a estrutura subjacente que lhes engendra. Como resultado, destacamos, em cada uma delas, os traços que supomos serem específicos da constituição contemporânea dessas figuras: em relação aos vampiros, a conversão de pesadelo da Modernidade a representante dos ideais de *adolescentização da cultura*; em relação aos robôs, o desdobramento da *paixão pelo autômato*, que se desloca do campo de batalha ao domínio da erótica. Por fim, sustentamos que, se essas produções da cultura pop são consumidas com tamanha voracidade, é porque dizem algo sobre os sujeitos que a elas se lançam – ou seja, sobre a subjetividade de nosso tempo.

Palavras-chave: psicanálise, cinema, cultura pop, mitos, vampiros, robôs.

ABSTRACT

What does pop culture have to say about the subjects of our time? We assume that each time and each social configuration mobilize specific forms of subjectivity production; as so, the hypothesis that launches this text is that we can find, in pop culture ground, some of keys to understand the contemporary subjectivation. Working on the idea that mythology uses storytelling to cover the Real of helplessness, we argue that some of the pop culture formations have a mythic structure, accessing, under the veil of fiction, the repressed contents of an age that considers itself rationalistic. To this end, cinema functions as a favoured interlocutor. Inspired on Freud's *unheimlich*, we present the concept of *(ih)human* to address the fictional creatures that embody in its constitution what is denied in representations of humankind. We work around two of them: *vampires* and *robots*. Throughout an extensive genealogy, tracking variations and repetitions, we try to unveil their underlying structure. As a result, we highlight the traces that, in each one of them, specify their contemporary composition: on the vampires, the mutation from Modernity's nightmare to agent of *teenager culture* ideals; on the robots, the unfoldings of *passion for the automaton*, which dislocates from the fields of war to the domain of love. Finally, we sustain that if these pop culture productions are consumed with such voracity, it is because they say something about the subjects who are targeted – that is, about the subjectivity of our time.

Keywords: psychoanalysis, cinema, pop culture, myths, vampires, robots.

SUMÁRIO

PRÓLOGO	8
INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO 1 – Estranhos (in)humanos	14
A construção do (in)humano.....	15
O duplo e o estranho	19
O sujeito e o contemporâneo.....	28
CAPÍTULO 2 – Cinema e psicanálise.....	42
Primeiras cenas de uma história a dois	43
Para além de <i>Segredos</i>	56
Análise fílmica e interpretação	65
CAPÍTULO 3 – Os mitos do contemporâneo	69
Abordagens psicanalíticas da mitologia	69
Desbravando a cultura pop	78
A atualidade dos mitos.....	89
CAPÍTULO 4 – Vampiros.....	94
O vampiro folclórico.....	98
O vampiro literário.....	104
O vampiro cinematográfico	118
O vampiro contemporâneo.....	133
Vampirismo: momento de concluir	144
CAPÍTULO 5 – Robôs	149
O autômato arcaico	151
O Prometeu moderno	158
A emergência robótica	164
A paixão pelo autômato	181
O amor maquínico	188
Robôs: momento de concluir	199
CENAS EXTRAS	207
REFERÊNCIAS	212
FILMOGRAFIA.....	228

PRÓLOGO

Em 2013, a Universidade Federal do Rio Grande do Sul sediou *A paixão pelo autômato*, um ciclo de cinema que convidava a comunidade acadêmica a debater, a partir de produções fílmicas previamente escolhidas, os efeitos da razão científico-tecnológica, característica da Modernidade, sobre os sujeitos e a cultura. “A admiração pelo autômato é redenção ou desesperança com o que é da ordem humana?”, perguntava o *teaser* do evento, prenunciando a linha crítica que o nortearia. Essa atividade de extensão inspirou a redação de alguns ensaios que, convocados pela temática, buscavam aprofundar as questões tocantes ao automatismo da vida cotidiana – e, assim, problematizar o mal-estar que a ele concerne. Em um desses escritos¹, propusemos que o autômato operava como duplo do sujeito contemporâneo, espelhando as racionalidades tecnicistas, as lógicas de consumo e as diagnósticas de massa, e encarnando em sua figura os ideais do *zeitgeist* em que ela é concebida: produtividade, docilidade, adaptação e funcionalidade. O autômato encarnaria, segundo essa ótica, os pontos de captura nos quais, justamente pelo excesso de familiaridade, o sujeito contemporâneo toma como *estranho*.

Apesar de pertinente, essa problematização conduzia a um inadvertido obstáculo investigativo: ao resumir o exame à figura do autômato, preteríamos, no vastíssimo repertório cinematográfico mundial, outros analisadores de interesse à investigação psicanalítica na exploração da constituição do sujeito contemporâneo. Além disso, ao definir que o homem forjado na Modernidade encontrava seu duplo na figura do autômato, deixamos de considerar, pela limitação do escopo, a possibilidade de existência de *outros duplos*, ou seja, outras representações ficcionais que, devolvendo em espelho a imagem que a humanidade se lhes projetava, tocassem os modos de produção dos sujeitos, as decantações do tecido cultural e as formas de mal-estar inerentes a cada época.

Essa pesquisa constitui, portanto, um retorno e uma continuidade – e, simultaneamente, um avanço e uma ruptura. Novamente, nossa proposta é tecer uma leitura crítica da cultura a partir da psicanálise, tomando como interlocutor o cinema e suas composições ficcionais. Mas, dessa vez, vamos mais longe. Debruçando-nos sobre a cultura pop como campo de investigação – mais especificamente, sobre algumas de suas produções cinematográficas –, propomo-nos a interpelar esses *outros duplos*, criaturas do imaginário popular que carregam as chaves dos ideais, dos desejos e do mal-estar de nosso tempo. O que encontraremos nessa empreitada?

¹ Ver Mano, Weinmann & Medeiros (s/d).

INTRODUÇÃO

Freud, em seus escritos, indicou que a fantasia e a ficção operam como potentes enunciadores dos ordenamentos simbólicos. Essa hipótese, que ganhou o mundo com a publicação de *A interpretação dos sonhos*, em 1900, expandiu-se para além do registro da terapêutica individual ao longo da produção freudiana, ficando ainda mais evidente nos ensaios voltados à antropologia, à sociologia e à estética. A partir das reflexões sobre sua própria época, Freud abre o caminho para que possamos falar em uma *crítica da cultura*, ou seja, utilizar os conceitos psicanalíticos como interrogantes das tramas constitutivas do laço social e relançar a própria psicanálise a partir dos artefatos culturais.

A pergunta que mobiliza essa dissertação talvez pudesse ser enunciada da seguinte forma: *o que a cultura pop tem a dizer sobre os sujeitos do nosso tempo?* Essa frase guarda, em sua condensação, uma série de pressupostos. O primeiro é que a cultura pop *diz alguma coisa* – e que esse dizer não é desprezível. O segundo é que esse dizer remete à especificidade dos sujeitos do *nosso tempo* – situando, portanto, um recorte contextual em oposição a uma perspectiva universal. E o terceiro é que, estando as premissas anteriores corretas, isto é, se a cultura pop guarda alguma pista sobre a subjetivação contemporânea, a psicanálise poderá oferecer sua *escuta* a esses dizeres. Esse é o nosso norte.

O cinema desponta, assim, como campo fecundo para o trabalho da psicanálise. Dentre as diversas modalidades de expressão da cultura pop, elegemos a sétima arte como interlocutor privilegiado em nosso trabalho, o que poderíamos justificar de diversos modos. As produções cinematográficas transbordam a tela, conversam com outras mídias, são influenciadas e influenciam outros segmentos, movem fortunas e mobilizam multidões. É inevitável, portanto, considerar que as produções fílmicas comportam e expressam os modos de subjetivação, as amarragens discursivas, as possibilidades de enunciação e de enfrentamento dos dilemas de cada época. Em outras palavras, nas narrativas fílmicas poderemos encontrar as chaves para desvelar o recalcado da cultura – e, nesse sentido, oferecer a via para propiciar, a partir da psicanálise, uma leitura crítica de nossa época.

Caso as justificativas supracitadas não convençam o leitor, nos restará somente dizer a verdade. E a verdade é que gostamos de cinema tanto quanto gostamos de psicanálise.

Em nosso trabalho, abordaremos um tipo de personagem da ficção que denominamos *(in)humanos*. São monstros, assombrações, robôs, alienígenas, andróides, mortos-vivos, demônios, mutantes e assim por diante; em suma, criaturas que se organizam em constelações particulares cujo traço distintivo é encontrarem-se *para além da humanidade*. Oriundas da

mitologia, dos contos de fadas, da literatura fantástica, dos folclores medievais e dos sonhos da Modernidade, os (in)humanos encontraram, no século XX, um belo lugar para chamar de lar: a cultura pop, que tem no cinema seu carro-chefe. Como psicanalistas, interessa-nos descobrir o que reside nesses (in)humanos: que mal-estar eles enunciam, que ideais eles concentram, que recalçados eles recobrem. Partimos do princípio de que essas criaturas não estão dadas de uma vez por todas; cada época, cada contexto, cada atualização as reveste com suas próprias roupagens. Buscamos, assim, acentuar as torções promovidas no decurso genealógico desses (in)humanos para tentar compreender quais são, nas mitologias das quais participam, os desdobramentos particulares de nosso tempo e, conseqüentemente, de nossos sujeitos.

O texto a seguir, portanto, é uma tentativa de colocar à prova essas hipóteses.

No primeiro capítulo, apresentaremos o conceito de *(in)humanos*. Para além de uma oposição à noção de *humano* – uma construção transitória, que oscila ao sabor do momento –, os (in)humanos traduzem o que há de *estranhamente familiar* nos modos de subjetivação. O conceito de (in)humano é articulado ao *Unheimliche*² de Freud, categoria derivada das considerações realizadas por Otto Rank sobre a natureza do *duplo*. Rank assinala a construção do duplo como um desdobramento do Eu cujo propósito de ultrapassar a finitude o converte em um mensageiro da morte; Freud, por sua vez, serve-se da investigação linguística para revelar, no conceito de estranho, aquilo que há de mais íntimo, mais particular, constrangido pela operação do recalque. A composição dos (in)humanos serve-se de fonte similar à utilizada para Freud para compor seu estranho: se o prefixo *un* de *unheimlich* denota a *negação* do familiar que a análise de Freud recupera, o *in* dos *inumanos* carrega em si a possibilidade de remissão ao *interior*, ao que, expurgado do humano pela imaginação ficcional, retorna apontando para seu criador. Nesse sentido, os (in)humanos operam como duplos – tomando o duplo em sua dimensão de assimetria e de avesso; um duplo mais inclinado à sombra que ao espelho. E, para essas figuras, a cultura pop revelou-se extraordinariamente acolhedora: toda a sorte de (in)humanos parece ter escolhido esse campo como lar, com especial ênfase na sétima arte, uma das mais potentes manifestações da cultura pop onde os sonhos de cada época afloraram em som e imagem. Ainda que a catalogação de (in)humanos no cinema pudesse gerar um besteiário de proporções oceânicas, algumas repetições são suficientemente sensíveis para chamar-nos a atenção e possibilitar a composição de categorias razoavelmente delimitadas. Dedicaremos a

² Para prevenir o leitor quanto às diferentes grafias que encontrará ao longo do texto, lembramos que, em alemão, *Unheimliche*, com inicial maiúscula, designa o estranho ou inquietante em sua forma substantivada; *unheimlich*, por sua vez, remete-se ao adjetivo *estranho*. Já a *Unheimlichkeit*, substantivo derivado acrescido de sufixo, traduz-se por *estranheza* ou *estranhamento*.

cada categoria de (in)humanos um capítulo próprio – a distribuição será pormenorizada mais adiante.

No segundo capítulo, abordaremos a relação entre a psicanálise e o cinema, examinando como se deu a interpenetração entre esses dois grandes monumentos do século XX. Observaremos as reticências de Freud acerca de sétima arte, as primeiras aproximações de psicanalista como Otto Rank, Lou Andreas-Salomé e Karl Abraham e os encontros e desencontros do discurso analítico com o legado dos irmãos Lumière para discutir as possibilidades de interpretação analítica das obras fílmicas. Tendo em vista a imensidão do acervo fílmico (mesmo considerando a delimitação do escopo) e a preocupação com a atualidade da subjetivação, privilegiaremos as obras mais significativas de cada vertente explorada, as que ilustram de maneira mais evidente os traços examinados e as que estabelecem torções na tradição. Isso não significa, contudo, explorar somente os filmes emblemáticos e desprezar a capilaridade e a historicidade do cinema; buscaremos, em cada uma das vertentes analisadas, resgatar a trajetória genealógica, agregar representantes fílmicos externos ao cinema *mainstream* e atentar para a intertextualidade, sinalizando as conexões com elementos de ordem diversa no universo cultural, como a literatura, os quadrinhos e os videogames.

No terceiro capítulo, examinaremos a abordagem proposta pela psicanálise acerca das narrativas míticas. Se, nas sociedades pré-modernas, os mitos cumprem a função de organizar narrativamente o desamparo, a quem caberia esse papel em um tempo onde o racionalismo dispara como ideal? Consideramos que, no mundo atual, a tarefa de produzir ficções coletivas para suportar o mal-estar e resistir às injunções do cotidiano foi absorvida pela cultura pop – um território que, ao fraturar as categorias tradicionais de “alta cultura” e “baixa cultura”, democratiza o acesso às suas produções e coloca o consumidor em posição de produtor de seu próprio nicho. Nesse sentido, acreditamos ser possível fazer uma leitura das produções da cultura pop de forma similar à proposta por Lévi-Strauss acerca dos mitos: examinando as repetições, que colocam a descoberto a estrutura da narrativa, e as diferenças, que evidenciam as roupagens assumidas em cada atualização.

No quarto capítulo, debruçaremos-nos sobre uma das figuras ficcionais mais difundidas na cultura contemporânea: os vampiros. Largamente influenciados pela literatura de horror do século XIX – e, especialmente, pelo romance *Drácula*, do escritor irlandês Bram Stoker –, os vampiros iniciam sua trajetória cinematográfica com *Nosferatu*, de Friedrich Wilhelm Murnau, lançado em 1922, passando por clássicos como *O vampiro da noite* (1958), *Entrevista com o vampiro* (1994) e os recentes *Deixe ela entrar* (2008) e a saga *Crepúsculo* (2008-2012). A finitude, que Freud estabelecia como uma das inevitáveis fontes de sofrimento do homem, é

ultrapassada por esses inumanos – seres amaldiçoados que carregam no corpo a pena por terem ludibriado o destino de todo mortal, seja ela expressa pela via da decrepitude, seja pela voracidade. A presença desses mortos-vivos na grande tela convida-nos a investigar como, de interrogante das racionalidades modernas, os vampiros convertem-se em veículos dos ideais do século XXI.

No quinto capítulo, traçaremos uma retomada – ou um *remake* – de nossos trabalhos sobre o autômato, acrescentando novas obras ao conjunto analisado, expandindo e reformulando algumas de suas proposições – dentre elas, o foco: passaremos a tratar, mais especificamente, da categoria dos robôs. Essa vertente fílmica, que tem em *Metrópolis*, realizado em 1927 por Fritz Lang, um de seus grandes expoentes, ganha vigor com a revolução nos efeitos especiais proporcionada por filmes como *2001 – Uma odisseia no espaço*, de Stanley Kubrick, lançado em 1968. O cinema de ficção científica, propulsionado pela tecnologia da manipulação de imagem, abriria espaço para produções como *Blade runner* (1982), *O exterminador do futuro* (1984) e *Matrix* (1999). Mais recentemente, nossa atenção se volta a *Ela* (2013), de Spike Jonze, e *Ex machina* (2014), de Alex Garland, que tensionam os limites do amor entre humanos e robôs. Encarnando os mais elevados ideais tecnicistas de precisão, eficácia e prontidão, isentos das vicissitudes orgânicas e do desconforto dos excessos emocionais, os robôs traduzem um certo projeto de humano carregado no bojo da Modernidade tardia, e o exame desse (in)humano oferecerá algumas pistas para a compreensão do mal-estar da Contemporaneidade.

No sexto capítulo, que abdica de apresentar-se como uma conclusão, oferecemos algumas perguntas a mais. Nele, como perceberá o leitor, em vez de retomar os pontos nodais dos capítulos anteriores, apontaremos algumas das lacunas do texto e sugeriremos possibilidades de avanço.

Aproveitamos para prevenir o leitor quanto ao fato de que algumas das obras utilizadas foram consultadas em fontes eletrônicas não indexadas e *e-books* – mídias que carecem de um sistema regular de paginação, pois as posições dos trechos cambiam de acordo com o dispositivo em que a leitura é realizada. Essa situação constitui um problema aos procedimentos acadêmicos tradicionais de referência e não há consenso sobre como resolvê-lo, visto que as formas de localização atualmente disponíveis são notadamente insatisfatórias. Sempre que possível, a referência à posição no texto substituirá, nos *e-books*, a referência à página. Quando impossível, demarcar-se-á a anotação *s/p*, traduzida por *sem página*. Problema similar afetará os textos ainda não publicados que, por sua relevância, vierem a ser trabalhados; nestes, será

utilizada a paginação temporária, com a anotação *s/d* demarcando a ausência de data de publicação.

CAPÍTULO 1 – Estranhos (in)humanos

“Un animal prodigioso
con la delirante obsesión
de querer perdurar.”

Jorge Drexler, *Polvo de estrellas*

Cada época produz – embora nem sempre o perceba – modos extremamente singulares de conceber, idealizar e reconhecer os sujeitos que a percorrem. Aquilo que os filósofos helenísticos entendiam como *ser humano* diferiria da noção de *ser humano* dos pensadores do final da dinastia Zhou, ainda que ambos os grupos tenham partilhado uma mesma seção no invisível relógio do universo; os homens e mulheres da Europa feudal narravam-se em termos muito distintos daqueles pelos quais reconheciam-se os homens e mulheres do Japão do xogunato; os indivíduos do início da era moderna definitivamente não são os mesmos indivíduos da Modernidade tardia. É fácil notar que cada um desses recortes culturais estabelece um certo *projeto de humano*, invariavelmente parcial e conjectural, embora não raramente compreendido, dentro do próprio discurso que o concebe, como uma constante universal. Em *Modernidade líquida*, Zygmunt Bauman observa que

(...) de modo semelhante a pensadores de outros tempos, Platão e Aristóteles, que não eram capazes de imaginar uma sociedade boa ou má sem escravos, Huxley e Orwell não podiam conceber uma sociedade, fosse ela feliz ou infeliz, sem administradores, projetistas e supervisores que em conjunto escreviam o roteiro que os outros deveriam seguir, ordenavam o desempenho, punham as falas nas bocas dos atores e demitiam ou encarceravam quem quer que improvisasse seus próprios textos. (Bauman, 2001, p. 65)

A constatação de Bauman não se refere a um improvável embotamento criativo por parte de Platão, Aristóteles, Aldous Huxley e George Orwell; pelo contrário, o que ela faz é apontar, de forma bastante precisa, que os processos de subjetivação particulares a cada *zeitgeist* atravessam, também, o próprio exercício do fantasiar. Na mesma perspectiva, Marcelo Viñar nota que “houve um tempo em que entronizávamos a natureza como referência e delegávamos a definição do humano à primazia da biologia ou da teologia” (2010, p. 211): o humano consistia na criatura esboçada à semelhança de Deus; ou no ser que fora designado a reinar sobre os animais; ou em um bípede sem plumas, na definição platônica lembrada por Lacan no seminário *...Ou pior*; ou, ainda, o ser que calha de apresentar 23 pares cromossômicos arranjados em uma singular combinação de bases nitrogenadas. Atualmente, tornou-se raro

conceber uma noção de humano que não contemple, como aponta Viñar, o pensamento simbólico, isto é, “a capacidade de fazer presente o que está ausente, e de representar a ausência em todas as suas formas, e com isso gerar objetos de pensamento, dando lugar à linguagem, à memória e, a partir daí, às instituições sociais” (2010, p. 214). Mas, se existe uma concepção de humano que circunscreve um campo determinado de possibilidades, não seria também necessário considerar aquilo que o excede? Nosso primeiro gesto se dá, portanto no sentido de interrogar o que há *expurgado, banido, ilegítimo* em todas as representações do humano – a um resto que tendemos a chamar de *inumano* e que, desde fora, reivindica seu lugar.

A construção do (in)humano

Em uma fértil discussão acerca do legado teórico de Hannah Arendt, as pensadoras Adriana Cavarero e Judith Butler, deixando evidente a implausibilidade de compreender uma “natureza humana” em termos objetivos e a-históricos (ou seja, contestando um hipotético pressuposto de universalidade do humano), assinalam a diferença epistêmica entre o *não-humano* e o *inumano*: “o não-humano diz respeito – pelo menos tradicionalmente – ao animal. O inumano, por sua vez, alude a uma negação do humano que é interna ao próprio humano”, propõem Cavarero e Butler (2007, p. 650). A negação do humano referida pelas autoras não está em desacordo com as proposições formuladas por Freud no famoso texto de 1925, *A negativa*, no qual assume a função da negação de desacobertar os conteúdos reservados sob a barra do recalque. Ao debaterem sobre uma hipotética cena de tortura, Cavarero e Butler concordam que a marca do inumano abrange tanto o torturador em sua crueldade quanto o torturado em relação ao estado ao qual é reduzido. O inumano, portanto, constituiria um efeito de uma cena, uma marca dentro de um contexto específico, derivado das mesmas condições de produção que tornam reconhecível o humano (que, lembremos, é tomado não como natureza, mas como condição). Mais do que um atributo comum, o inumano revelaria a torturador e torturado o último resíduo da humanidade negada pela violência. “É como se em ambos a humanidade se transformasse na sua própria autonegação, mostrando, por assim dizer, o inumano que pertence ao humano como sua extrema, mas constitutiva possibilidade”, concluem Cavarero e Butler (2007, p. 652), em uma proposição que caminha ao encontro do entendimento psicanalítico ao assinalar a potência de afirmação existente na negação.

O filósofo francês Jean-François Lyotard aprofunda essa interrogação ao se perguntar o que, afinal, chamamos de humano no humano: “a miséria inicial da sua infância ou a sua capacidade de adquirir uma ‘segunda’ natureza que, graças à língua, o torna apto a partilhar da vida comum, da consciência e da razão adultas?” (1997, p. 11). Essa questão segue aberta – a

dívida com a infância jamais é plenamente saldada e o ingresso na civilização se dá às custas de um insolúvel mal-estar –, mas Lyotard propõe dois tipos distintos de inumanos: “a inumanidade do sistema em curso de consolidação; sob o nome de desenvolvimento (entre outros), não deve ser confundida com aquela, infinitamente secreta, de que a alma é refém” (1997, p. 10). O primeiro caso designa o progresso que resulta no afastamento dos *homo sapiens* de sua natureza mais basal – pois, “desprovida da palavra, incapaz da paragem certa, hesitante quanto aos objectos do seu interesse, inapta no cálculo dos seus benefícios, insensível à razão comum, a criança é eminentemente humana”, como acentua o filósofo (1997, p. 11), e, nesse sentido, toda educação é inumana. Entretanto, interessa-nos particularmente o segundo tipo, o “hóspede familiar e desconhecido” do sujeito, nas palavras de Lyotard (1997, p. 10) – ou seja, o inumano que habita o humano.

Paralelamente, o antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro (2014) demonstra como, em determinados grupos e comunidades, os sistemas linguísticos rompem os esquemas de oposição entre humanos e não-humanos. Para os yawalapíti, como informa Viveiros de Castro, “não existe um conceito correspondente à nossa noção de ‘animal (não-humano)’; é impossível, portanto, fazer a Natureza corresponder a uma ideia geral de animalidade” (2014, p. 30). Não se trata da inexistência de fronteiras ou separações taxonômicas, mas de modalidades particulares de organização do reconhecimento mútuo. As distinções se formam a partir de lógicas outras: rotinas alimentares, relações de predação, odores, partilhas espirituais. “As onças comem os humanos, os humanos comem os macacos: ‘gente é macaco de onça’”, pondera Viveiros de Castro (2014, p. 32). No perspectivismo ameríndio, os animais enxergam-se como humanos; é a nós que eles veem como não-humanos³. Determinados mitos indígenas tornam parentes humanos, espíritos e animais; nessas narrativas, os humanos seriam aqueles que, em relação à criação, não se modificaram. Em uma inversão do equivocado darwinismo do senso comum, não são os humanos que evoluíram dos animais: são os animais que constituem ex-humanos. “A condição original comum aos humanos e animais não é a animalidade, mas a humanidade”, sintetiza Viveiros de Castro (2014, p. 245). Em última análise, que define a distinção entre humanos e não humanos é fundamentalmente uma questão de lugares:

³ Uma possibilidade similar pode ser encontrada no texto *Político*, de Platão, onde, visando depreender o objeto da arte de governar – a humanidade –, um estrangeiro adverte seu interlocutor do equívoco de estabelecer uma divisão arbitrária entre os homens e os animais: “segundo essa maneira de julgar, outro ser vivo dotado de inteligência – o que parece verificar-se com os grous ou com outras espécies de animais – poderia classificar do mesmo modo que tu classificas: oporia os grous, como integrando um gênero, a todos os outros seres vivos e, orgulhoso, consideraria os demais seres, inclusive os homens, como pertencentes a uma mesma família, dando-lhes talvez o nome de ‘animais’” (1979, p. 206).

do ponto de vista dos espíritos, humanos e animais se assemelham; do ponto de vista dos humanos, espíritos e animais comungam aspectos essenciais; do ponto de vista dos animais, humanos e espíritos quiçá sejam a mesma coisa. Há portanto, talvez, dualidade; mas ela seria apenas a redução de uma estrutura mais rica. (Viveiros de Castro, 2014, p. 54-55)

Viveiros de Castro, portanto, aponta para uma lógica de reconhecimento que simultaneamente humaniza os não-humanos e resgata o que há de inumano nos humanos:

Assim, se nossa antropologia popular vê a humanidade como erguida sobre alicerces animais, normalmente ocultos pela cultura – tendo outrora sido “completamente” animais, permanecemos, “no fundo”, animais –, o pensamento indígena conclui ao contrário que, tendo outrora sido humanos, os animais e outros seres do cosmos continuam a ser humanos, mesmo que de modo não-evidente. (Viveiros de Castro, 2014, p. 245)

Por sua vez, Vladimir Safatle também se reporta ao inumano ao abordar a condição de *pura negatividade* do desejo em Lacan. Se os críticos de Lacan apontavam, como percebe o filósofo, para uma certa estética da incompletude, supostamente sustentada na resignação do sujeito em relação um gozo impossível, Safatle demonstra que o próprio conceito de desejo recusa o fechamento em um objeto finito e, portanto, opera como uma “potência de indeterminação e de despersonalização que habita todo sujeito” (2017a, p. 87). Assim, não se trata de *resignação*; a ética do desejo envolve a abertura para experiências que desorganizem a armadura narcísica. A falta-a-ser própria ao desejo aponta para a demolição da imagem identitária do humano – e, nesse sentido, o aforisma lacaniano de não ceder em seu desejo “só pode significar a exigência de se defrontar com o que aparece como ‘inumano’ no interior do desejo”, diz o filósofo (2017a, p. 87). Para Safatle,

Lacan pode nos ajudar a compreender como a modernidade foi também o espaço de uma outra concepção do humano, uma concepção que insiste na importância de experiências de confrontação com o inumano, com o despersonalizado, com o indeterminado para a formação de uma práxis emancipada. (Safatle, 2017b, p. 17)

Se o desejo, como falta-a-ser, não possui um objeto definitivo que o organize – senão como um vazio estrutural em que certos objetos podem vir a cintilar, uma das compreensões possíveis conceito de *objeto a* formulado por Lacan –, o que ele coloca em pauta é a dimensão de incompletude estrutural do sujeito. No contrafluxo de uma suposta unidade do Eu, o

inumano, ponto de não reconhecimento identitário, constitui, para Safatle, uma *potência política* de tensionamento da constituição egóica, que subjaz a própria estrutura do desejo.

Christian Dunker, que dialoga tanto com Safatle quanto com Viveiros de Castro, nota que os delírios paranoicos frequentemente acompanham uma *antropologia espontânea* do inumano: “espíritos e vultos, animais e animalizações, coisas e fenômenos que não se inscrevem em nosso modo de reconhecer o humano” (2015, p. 347). Para o psicanalista, o inumano não consiste no que *não é humano* – uma condição ontológica – mas no que *não é reconhecido como humano*. O que Dunker propõe é que “uma teoria do reconhecimento que esteja à altura da psicanálise precisa poder pensar o sujeito como realização do inumano” (2015, p. 319), assinalando três figuras fundamentais do inumano: a *animalidade* (perda da autonomia), o *monstruoso* (perda da unidade) e o *impessoal* (perda da autenticidade).

Do perspectivismo ameríndio proposto por Viveiros de Castro, Dunker extrai a noção de *encontro na mata*: uma experiência de suspensão de identidades, onde o reconhecimento mútuo se dá a partir de operações previamente indeterminadas – uma proposta que reverbera a lição de Lacan de que o “Eu é um outro” (2010a, p. 17). O efeito da experiência produtiva de indeterminação deflagrada pelo encontro na mata é a *demolição da imagem identitária do humano*, para utilizar a expressão de Safatle. A fim de ilustrar o conceito de encontro na mata, Dunker oferece a imagem de um hipotético araweté caminhando sozinho no interior da selva e deparando-se com algo. Assim diz Dunker:

O risco não é apenas saber se estão diante de uma capivara, uma onça ou um jabuti. O risco maior é que desse encontro pode emergir uma descoberta ontológica de que o inumano (espírito, monstro, coisa ou animal) é você mesmo. (Dunker, 2015, p. 376).

O *inumano* emerge, portanto, não como um elemento alheio e externo ao humano, mas como uma negação, no sentido freudiano, do que é próprio ao humano. Como vimos, o inumano designa aquilo que foi expurgado, banido, solapado nos sistemas de reconhecimento narcísico – em outras palavras, *recalcado*, e que por essa condição se faz retornar como um *hóspede familiar e desconhecido*, retomando a expressão de Lyotard (1997, p. 10) que coincidentemente casa com a definição freudiana de *Unheimlich*. Tais características levam-nos a propor um deslocamento: passar da concepção de *inumano* para o conceito de *(in)humano*, refletindo assim o que há de *estranho familiar* nessa composição. Em nosso entendimento, a categoria de *(in)humano* dialoga, portanto, com o conceito freudiano de *estranho* (ou *inquietante*, em

algumas traduções⁴), abordado em um texto publicado em 1919 que comenta e expande as formulações de Otto Rank sobre a figura do *duplo*.

O duplo e o estranho

No ensaio *O duplo*, publicado em 1914, revisado em 1919 e reeditado em 1925, o psicanalista Otto Rank (2013), manifestamente impactado pelo filme *O estudante de Praga*⁵, lançado no ano anterior, propõe-se a analisar o “problema interessante e significativo do ser humano com seu Eu”. *O estudante de Praga*, roteirizado por Hanns Heinz Ewers, dirigido por Stellan Rye e estrelado por Paul Wegener, narra a história de Balduin, um estudante pobre que, ao apaixonar-se pela condessa Margrit, faz um acordo com o astuto e misterioso Scapinelli. Em troca de alta soma em dinheiro, Balduin cede ao mago Scapinelli sua imagem no espelho. Como pode-se imaginar, esse pacto conduz a um desfecho trágico, com traços que remetem ao *Fausto* de Goethe e ao *William Wilson* de Edgar Allan Poe. Michael Korfmann e Filipe Kegles Kepler assim contextualizam a produção:

O filme [*O estudante de Praga*] remonta à tradição literária do romantismo, com seus heróis desesperados, a reverência à natureza e a presença sinistra do sobrenatural. Os motivos literários presentes no roteiro dialogam claramente com a obra de E.T.A. Hoffmann, em criações como *Die Doppelgänger* [O duplo] (1812), *Die Geschichte des verlorren Spiegelbildes* [O reflexo perdido] (1815), *Der goldene Topf* [O vaso de ouro] (1814), bem como com o romance *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* [A história maravilhosa de Peter Schlemihl] (1813), de Adelbert von Chamisso. (Korfmann & Kepler, 2008, p. 54)

Otto Rank, porém, não se detém somente no exame de *O estudante de Praga*: o psicanalista tece um grande percurso pelas obras da ficção, elencando peças literárias de E.T.A. Hoffmann, Edgar Allan Poe, Oscar Wilde e Fiódor Dostoiévski, dentre outros autores, para

⁴ Nessa investigação, foram utilizadas, simultaneamente, a edição das Obras Completas de Sigmund Freud publicada pela Companhia das Letras, com tradução de Paulo César de Souza, e a Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, publicada pela Imago Editora. A querela envolvendo as adaptações da terminologia freudiana para o português, nunca plenamente satisfatórias, não será fomentada. Nas citações diretas, preservaremos a opção dos tradutores, mesmo quando parecer haver opção mais interessante – como na utilização de *ego* em lugar de *eu*, *repressão* em lugar de *recalque* e *instinto* em lugar de *pulsão* –; ao leitor familiarizado com os conceitos psicanalíticos, a transposição dos termos não constituirá maior dificuldade, mas indicaremos, ainda assim, as eventuais divergências nas traduções. Da mesma forma, em nome da fidelidade aos originais, optamos por preservar a integridade das citações utilizadas neste trabalho mesmo quando estas apresentarem problemas de grafia ou de concordância.

⁵ Trata-se, naturalmente, da primeira versão fílmica de *O estudante de Praga*. A obra ganharia duas refilmagens: uma em 1926, dirigida por Henrik Galeen, e outra em 1935, dirigida por Arthur Robison.

compor seu tema de estudo⁶. Desse longo trajeto, Rank decanta dois tipos de aparição do duplo: aqueles nos quais o *doppelgänger* é “claramente uma cisão tornada independente e visível do Eu” (2013, p. 25), revelando-se sob a forma de sombras animadas e reflexos encarnados, como é o caso de *O estudante de Praga*, e aqueles em que as personagens duplicadas “cruzam o caminho umas das outras como pessoas reais e corpóreas de extraordinária semelhança” (2013, p.25). Haveria ainda um terceiro tipo: “duas existências diferentes da mesmíssima pessoa, separadas pela amnésia” (2013, p. 38); este, contudo, se aproximaria de um extremo que guardaria, na opinião de Rank, apenas relações frouxas com o tema em questão. Contudo, esses diferentes fenômenos do duplo enunciam a Rank uma *base psicológica comum*, uma estrutura que revela a natureza dessa construção.

Otto Rank também faz uma incursão nas narrativas folclóricas, nas lendas europeias e na mitologia, de onde extrai a hipótese de que a inquietação propiciada pelo duplo reflete as superstições acerca da sombra e dos reflexos no espelho (que, assim como as fotografias, nada mais são do que uma roupagem diferente da sombra). Dialogando com Frazer – autor importante também para Freud, extensamente referido em *Totem e tabu* –, Rank verifica que, em certos povos, a concepção da sombra conjuga-se com a compreensão da alma; logo, se a sombra funciona como um espírito guardião que acompanha a existência do indivíduo, em decorrência do óbito esse espírito torna-se livre para atormentar os que permanecem no mundo dos vivos.

Rank atenta para o fato de que, frequentemente, o duplo literário apresenta-se como um rival que impede o personagem duplicado de encontrar-se com seu interesse erótico – relação que, aliás, quase nunca é consumada. O psicanalista interpreta que certas categorias de duplo representariam um irmão detestado com quem se disputa não o afeto do par amoroso, mas sim o amor da mãe, o que tornaria mais inteligível o desejo de morte endereçado ao duplo. Tal estrutura, entretanto, revelaria um fundo narcísico – uma posição ambivalente, misto de apaixonamento e temor, diante da imagem de si mesmo. De acordo com Rank, “essa atitude erótica em relação ao próprio Eu, entretanto, só é possível porque os sentimentos de defesa podem ser descarregados no odiado e temido duplo” (2013, p. 122). Tal hipótese também serviria para explicar os delírios persecutórios frequentemente relacionados ao tema do duplo:

⁶ Em *O livro dos seres imaginários*, no verbete dedicado ao duplo, Borges (2007) faz uma remissão similar, porém mais concisa, observando a estrutura enciclopédica de sua obra e o enigmático estilo do autor. Dentre os autores que se debruçaram sobre o tema do duplo, Borges elenca Robert Louis Stevenson, Dante Gabriel Rossetti, Nathaniel Hawthorne, Fiódor Dostoiévski, Gershom Scholem, Edgar Allan Poe, Alfred de Musset, William Butler Yeats e Plutarco. Ao contrário de Rank, centrado em *duplos simétricos*, Borges admite também *duplos assimétricos* – “nosso anverso, nosso contrário, aquele que nos completa, aquele que não somos nem seremos”, explica o argentino a propósito do duplo na poesia de Yeats.

Rank aponta que a literatura geralmente identifica o perseguidor principal no próprio Eu, o que confirmaria a premissa freudiana da base narcísica da paranoia.

Também não escapa a Rank a relação do duplo com a morte. Rank revela-se de acordo com a proposta de uma “tendência geral de eliminar da consciência, com particular obstinação, a ideia da morte” (2013, p. 117-118), em sintonia com o trabalho de Freud (1913/2010⁷) acerca do tema da escolha do cofrinho. Inspirado em Freud, Rank compreende que “é a morte, a inexorável Ananke, que se opõe ao narcisismo” (2013, p. 136), dado que ela obriga o ser humano a defrontar-se com a finitude e, portanto, renunciar à onipotência de pensamento. O duplo apresenta-se, pois, como uma forma de negar a morte:

Comprova-se aqui, com clareza, que o narcisismo primitivo, sentindo-se ameaçado pela inevitável anulação do Eu criou como primeira representação da alma uma imagem mais idêntica possível ao Eu corpóreo, portanto, um verdadeiro duplo. Assim, a ideia da morte é desmentida através de uma duplicação do Eu que se corporifica na sombra ou no reflexo. (Rank, 2013, p. 137-138)

Assim, para Otto Rank, o duplo encontra-se conceitualmente articulado tanto ao narcisismo quanto à morte. É preciso, no entanto, não se deixar enganar pela tradução: ao afirmar que a ideia de morte é *desmentida*, o termo utilizado é *dementiert*⁸ – que, ao contrário da *Verleugnung* [desmentida], associada na nosografia freudiana à perversão, não tem estatuto conceitual no edifício teórico da psicanálise. Desmentir a morte, em Rank, é sinônimo de negá-la – mas essa negação constitui um momento posterior de uma operação que, em primeiro lugar, precisa, ao nível do inconsciente, admiti-la e inscrevê-la. Em outras palavras, é possível afirmar que Rank desenvolve o conceito do duplo a partir da lógica do recalque, no âmbito de uma inscrição simbólica da castração. O trecho que destacamos a seguir, e que fecha a obra de Otto Rank, sinaliza com precisão a complexidade teórica com a qual o autor trata o tema do duplo.

No mesmo fenômeno de defesa retorna a ameaça da qual o indivíduo quer se defender e contra a qual quer se afirmar. Por isso, o duplo personificado no amor-próprio narcisista torna-se rival no amor sexual; ou, ainda, tendo sido criado originalmente como uma defesa contra o desejo da temida

⁷ A referência aos escritos de Freud seguirá um modelo ligeiramente distinto dos demais. Embora as citações ao texto freudiano sejam numerosas, todas constam ou na compilação editada pela Imago ou na compilação editada pela Companhia das Letras, de forma que, seguindo a norma acadêmica, textos distintos seriam referenciados de forma similar, acrescidos de uma letra que designaria somente a ordem em que eles aparecem na presente dissertação. Em nossa opinião, isso não facilita a leitura. Para que o leitor possa melhor se situar em relação aos textos referidos e seja capaz de localizá-los na trajetória da construção teórica freudiana, optamos por referenciar utilizando um sistema alternativo, com a data da publicação original precedendo a data da edição consultada. A referência alfabética será utilizada apenas nos casos em que duas produções freudianas distintas compartilhem das mesmas datas.

⁸ Ver Rank, 1925, p. 113.

destruição eterna, reaparece na superstição como um mensageiro da morte. (Rank, 2013, p. 141-142)

O texto de Rank chega ao conhecimento de Freud, que o toma de inspiração para, em 1919, publicar *Das Unheimliche*, que nas traduções brasileiras recebeu os títulos de *O estranho* (1919/1996) ou *O inquietante* (1919/2010). Curiosamente, o texto freudiano guarda uma incrível semelhança arquitetônica com o livro de Rank: o escrito percorre um exame de uma produção cultural (nesse aspecto, Freud é mais minucioso) seguido por uma pesquisa acerca de outras incidências do fenômeno investigado (aqui, Rank é mais abrangente) para, a partir disso, desenvolver uma teorização psicológica. A dissonância entre os textos reside nas originais ponderações freudianas sobre a formação linguageira do termo *unheimlich*, que não apresentam correlato na obra de Rank. Em outras palavras, a leitura de ambos os textos os provoca a sensação de que o texto de Freud sobre o duplo é, ele mesmo, um involuntário *doppelgänger* do escrito de Rank.

Em *O inquietante*, Freud debruça-se sobre um domínio que “relaciona-se ao que é terrível, ao que desperta angústia e horror (...) que geralmente equivale ao angustiante” (1919/2010, p. 248). Ao examinar o conto *O homem de areia* de E.T.A. Hoffmann, Freud pergunta-se a que se deve o sentimento de estranhamento despertado pela obra, encontrando nos pares de duplos contidos na narrativa – Clara e Olímpia; o ótico Coppola e o advogado Coppelius, que duplica também o próprio Homem de Areia, como conclui Freud – uma guia desde onde lançar sua investigação. Freud concordará com Rank acerca da constituição narcísica do duplo, que surge de um desdobramento do Eu na tentativa de sobreviver ao destino de todo mortal, projetado para seu exterior como algo estranho. Esse propósito primário, todavia, acaba subvertido no decurso da vida psíquica; “de garantia de sobrevivência [o duplo] passa a inquietante mensageiro da morte”, observa Freud (1919/2010, p. 263), retomando a expressão utilizada por Otto Rank. Acompanhando o raciocínio de Rank e aludindo ao escritor Heinrich Heine, Freud conclui que “o duplo tornou-se algo terrível, tal como os deuses tornam-se demônios após o declínio de sua religião” (1919/2010, p. 264), propondo residir aí a fonte do estranhamento – *Unheimlichkeit* – que essa figura suscita.

É neste ponto, na dimensão do significante, que a investigação freudiana sobre o duplo vai além das considerações de Rank. Ao analisar o termo *unheimlich*, Freud ancora-se em estudos linguísticos para assinalar (repetindo uma hipótese já trabalhada em *A significação antitética das palavras primitivas*, de 1910) que o termo comporta seu próprio contrário: a noção de familiar, nativo, íntimo também comporta, no vocábulo alemão, a possibilidade de

compreensão como algo escondido, sigiloso. Como assinala Lúcia Serrano Pereira, “*heimlich* é uma palavra cujo significado se desenvolve na direção da ambivalência, até que finalmente coincide com seu oposto, *unheimlich*” (2007, p. 9). Dito de outro modo, para Freud há, no estranho, algo de profundamente familiar:

(...) se tal for a natureza secreta do inquietante, compreendemos que o uso da linguagem faça o *heimlich* converter-se no seu oposto, o *unheimlich*, pois esse *unheimlich* não é realmente algo novo ou alheio, mas algo há muito familiar à psique, que apenas mediante o processo de repressão alheou-se dela. (Freud, 1919/2010, p. 268-269)

A natureza do estranhamento torna-se, pois, questão para Freud. O psicanalista postula que o *unheimlich* corresponde a um “*heimlich-heimisch* [oculto-familiar] que experimentou uma repressão e dela retornou” (1919/2010, p. 273) – o traço do recalque reside justamente no prefixo *un*, acrescido como negativa que maquia, mas não apaga, o sentido original. A potência de enunciação presente no estranhamento não passa despercebida ao fundador da psicanálise, que lança mão da contribuição do filósofo Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling ao *Dicionário da língua alemã* para concluir que *unheimlich* seria tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas de alguma forma deu-se a ver.

Podemos depreender algumas consequências a partir das ponderações de Freud sobre o inquietante. Em primeiro lugar, o psicanalista considera o duplo como uma decorrência da divisão estrutural do Eu: “no Eu forma-se lentamente uma instância especial, que pode contrapor-se ao resto do Eu, que serve à auto-observação e à autocrítica”, diz Freud (1919/2010, p. 264). Tal instância, ao tomar o restante do Eu como objeto, permite projetar no duplo não apenas o conteúdo repugnado, mas também, como diz Freud, “todas as possibilidades não realizadas de configuração do destino, a que a fantasia ainda se apega, e todas as tendências do Eu que não puderam se impor devido a circunstâncias desfavoráveis, assim como todas as decisões volitivas coartadas” (1919/2010, p. 264). Excluindo-se, evidentemente, a introdução do Supereu no edifício teórico da psicanálise, a hipótese de divisão do Eu nunca seria levada às últimas consequências por Freud. Os maiores avanços nessa trilha encontram-se em *A divisão do ego nos processos de defesa*, brevíssimo manuscrito redigido em 1938 e deixado inacabado – como se sabe, Freud viria a falecer em setembro de 1939. Interessa-nos que a história clínica nele relatada leva o criador da psicanálise a colocar sob suspeita a “natureza sintética dos processos do ego” (1940/1996, p. 293). Essa premissa, todavia, já se encontrava intuída na

*Introdução ao narcisismo*⁹, de 1914, e em *O inquietante*, ocasiões em que Freud sugere a formação de uma *instância no Eu* que se contrapõe ao restante do Eu, servindo como juiz moral – não teremos dificuldade em reconhecer aí as bases do que Freud nomearia posteriormente como Supereu. Nosso olhar, porém, volta-se à clivagem do Eu que se desenha neste escrito: para Freud, o duplo não constitui somente um repositório dos horrores do Eu, mas também uma despena dos ideais não atingidos e dos caminhos interrompidos, encarnando, portanto, a divisão estrutural do Eu. Não é por outra razão que Lacan, no seminário *As psicoses*, afirma que o Eu nunca está só: “ele sempre comporta um estranho gêmeo” (2010b, p. 172)

Em segundo lugar, Freud atenta para o fato de que nem todo duplo evoca a angústia do estranhamento. Há alguns encontros com o duplo que são insípidos; outros, cômicos. O criador da psicanálise deduz que a evocação do estranhamento na ficção é majoritariamente dependente da habilidade do narrador no manejo de sua trama. Nesse sentido, o reconhecimento de Freud acerca da contribuição dos escritores à psicanálise fica patente. É notável que o conto de Hoffmann não ocupe uma posição lateral no ensaio freudiano sobre o inquietante: ele está no núcleo do desenvolvimento teórico. Freud não utiliza *O homem de areia* apenas para ilustrar um argumento teórico: “sua posição é a de considerar a revelação de um momento de verdade do inconsciente à obra, na literatura”, afirma Lúcia Serrano Pereira (2007, p. 6). Ao interrogar-se sobre o estranhamento suscitado pelas produções artísticas – e, particularmente, pela literatura – em contraste com as experiências de estranhamento encontradas na vida cotidiana, Freud conclui que a ficção oferece possibilidades de *Unheimlichkeit* que a cena do mundo desconhece. De certa forma, Freud convoca os psicanalistas a penetrar ainda mais fundo nas produções da cultura para encontrar o estranho dos sujeitos.

Em terceiro lugar, é importante observar que Freud trabalha com o estranho dentro da mesma estrutura com a qual opera o circuito do recalque. Ao expressar algo da ordem do intolerável, do abjeto ou do aterrorizante, o *unheimlich* carrega consigo o traço do retorno do recalcado; é essa compreensão que leva Freud a propor que “o efeito inquietante é fácil e frequentemente atingido quando a fronteira entre fantasia e realidade é apagada, quando nos vem ao encontro algo que até então víamos como fantástico” (1919/2010, p. 271). Não surpreende, portanto, que o estranho – especialmente quando acoplado à figura do duplo – associe-se às representações da finitude: “nosso inconsciente”, afirma Freud, “não tem lugar

⁹ “Não seria de admirar se encontrássemos uma instância psíquica especial, que cumprisse a tarefa de assegurar a satisfação narcísica a partir do ideal do Eu e que, com esse propósito, observasse continuamente o Eu atual, medindo-o o pelo ideal. Havendo uma tal instância, será impossível para nós descobri-la; poderemos apenas identificá-la e constatar que o que chamamos de nossa consciência moral tem essas características”, diz Freud (1914/2010, p. 28-29).

para a ideia da própria mortalidade” (1919/2010, p. 269). Ou seja, não é que não existam representações da morte, pois elas abundam das mais diversas formas; o que o inconsciente carece é de algo que possa representar a *mortalidade do próprio Eu*. Freud não deixa de perceber que o estranho, ao tocar esse irrepresentável, suscita a angústia de castração na medida em que descortina a finitude. Isso vai ao encontro do que o fundador do discurso analítico explora em *A negação*, texto de 1925, quando afirma que “a negação é uma forma de tomar conhecimento do que foi reprimido, já é mesmo um levantamento da repressão, mas não, certamente, uma aceitação do reprimido” (1919/2010, p. 250-251). Ou seja, o estranho mostra-se como uma das vias da expressão do recalcado sem que, necessariamente, aquele conteúdo seja admitido pela consciência. É nesse sentido que o *unheimlich* perturba o Eu: “para o Eu”, diz Freud, “o que é mau e o que é forasteiro, que se acha de fora, são idênticos inicialmente” (1919/2010, p. 252). Apesar disso, Freud também reconhece aí uma função estruturante: “através do símbolo da negação, o pensamento se livra das limitações da repressão e se enriquece de conteúdos de que não pode prescindir para seu funcionamento” (1919/2010, p. 251). Entre um texto e outro, a noção subjacente ao conceito de estranho deixa o campo da estética para assumir, na teoria freudiana, seu decisivo estatuto clínico.

O que dizer, porém, da irrupção do estranhamento na cena do mundo? Freud nos oferece uma série de testemunhos vivenciais a respeito disso, o primeiro deles no próprio ensaio *O inquietante*. Freud relata que, durante uma viagem de trem, a porta do compartimento em que se encontrava é aberta subitamente. Um velho senhor de pijamas aparece à porta; o psicanalista supõe que o ancião havia se equivocado, adentrando o gabinete errado, e levanta-se para orientá-lo. Logo compreende, porém, que o velho senhor era ele mesmo refletido no espelho da porta. Sem reconhecer imediatamente a figura, Freud observa que ela lhe desagradou profundamente, deduzindo que tal sensação constituía “um vestígio da reação arcaica que percebe o duplo como algo inquietante” (1919/2010, p. 283).

No centro do relato autobiográfico de Freud reside uma experiência de *não-reconhecimento*, um tema que comparece diversas vezes na obra do fundador da psicanálise sob diferentes nomes. Em 1901, Freud dedica uma curta seção em *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana* para tratar o fenômeno do *déjà vu*, a sensação de já ter presenciado uma determinada situação, compreendida em termos gerais como o acesso à consciência de fantasias recalçadas. Em 1914, em *Fausse reconnaissance* (“*déjà raconté*”) no tratamento analítico, é a vez do fundador da psicanálise voltar sua atenção às situações clínicas em os pacientes comunicam, pela primeira vez, algo que supunham já ter enunciado. A afirmação do ineditismo do relato por parte do analista, segundo Freud, não provoca nos pacientes a dissolução de suas

convicções; “tentar resolver o impasse silenciando o paciente a gritos ou sobrepujando-o em protestos seria um procedimento muito pouco psicológico”, informa Freud (1914/1996, p. 207). Essa peculiaridade da prática clínica dispara a reflexão teórica e o *déjà raconté* recebe de Freud interpretação bastante semelhante à do estranhamento: Freud sustentará que, nesses casos, o paciente provavelmente teve a intenção de mencionar algo tido como *familiar*, mas deteve-se por conta da resistência. Essas, porém, são situações de *fausse reconnaissance* em que o conteúdo recalcado é tratado pela consciência como *familiar*.

Algo radicalmente distinto ocorre em relação à visita a Atenas relatada em *Um distúrbio de memória na Acrópole*, de 1936. Nesse texto – que é, na verdade, uma carta ao amigo Romain Rolland escrita por ocasião do septuagésimo aniversário do escritor –, Freud relata um episódio transcorrido na companhia de seu irmão: durante uma viagem de férias, lhes é oferecida a possibilidade de conhecer Atenas. A ideia produz em Freud e seu irmão um desconforto em relação à mudança de roteiro; acabam, não obstante, comprando passagens para a capital grega sem conseguir entender muito bem o porquê. No destino, defrontando-se com a Acrópole, Freud é assaltado por um *pensamento estranho* (*befremdliche Gedanke*) que reverbera: “então tudo isso existiu realmente, tal como nós aprendemos na escola?!” (1936/2010, p. 253). É a partir dessa frase que Freud propõe sua interpretação do ocorrido. Remontando às lembranças dos tempos escolares (que assume como distorcida), o psicanalista compreende que, inconscientemente, não se considerava digno de conhecer a lendária cidade grega apresentada nos livros – uma culpa ligada ao fato de que as limitadas condições financeiras de sua infância desencorajavam sonhos mais ousados. Além disso, Freud alude a seu pai, um comerciante de poucos recursos financeiros e limitada instrução formal, para sinalizar algo que, na constituição infantil, constitui um problema crucial: a superação do pai. Para o fundador da psicanálise, reside aí a causa de seu mau-humor diante da oferta de viagem à Grécia e a incredulidade que o acomete diante da visão da Acrópole. Para trabalhar esse tema, Freud lança mão do conceito de *Entfremdungen*, traduzido por *desrealização* ou *estranhamento*, e o associa aos fenômenos de *fausse reconnaissance*, *déjà vu* e *déjà raconté* – “ilusões em que buscamos aceitar algo como pertencente a nosso Eu, assim como nos estranhamentos nos esforçamos em excluir algo de nós” nas palavras do autor (1936/2010, p. 257).

Mas esse é um texto em que Freud assumidamente se detém. Propõe, como pano de fundo das experiências de *Entfremdungen*, uma divisão da personalidade (*Persönlichkeitsspaltung*) – assunto que, como vimos, seguiria por ser trabalhado com o nome de divisão do Eu. Sem grande rigor teórico, o enigmático estranhamento é vagamente emparelhado a fenômenos díspares como os sonhos, as alucinações e os atos falhos. Além disso,

o criador da psicanálise, talvez em razão da estrutura epistolar do escrito, abdica de seu característico estilo auto-referencial e não tece remissões a produções anteriores. Fica claro, porém, que o conceito de *Entfremdungen* busca dar conta de episódios de não-reconhecimento da experiência nas instâncias do Eu – algo muito próximo do que Freud havia trabalhado, em 1919, sob o título de *Unheimlichkeit*. Se a ultrapassagem do pai metaforizada pelo encontro com a Acrópole reverbera em Freud como um indício de *Hilflosigkeit* – o desamparo constitutivo do sujeito –, o enfrentamento da própria imagem no espelho do vagão do trem se apresenta como um lampejo da própria finitude: o que o analista vê, ou pensa ver, é um *velho que o desagrada*. Não seremos demasiadamente ousados se interpretarmos ser justamente a irrupção da velhice, essa fatura do tempo impressa no corpo que relembra incessantemente nossa impotência diante de seus desígnios, a responsável por imprimir no criador da psicanálise essa confessa inquietação.

Por fim, Freud articula o inquietante à *compulsão à repetição*. Novamente, o criador da psicanálise oferece aos leitores uma experiência própria: em viagem a uma pequena cidade da Itália, Freud descobre-se perambulando por um “local que não [o] deixou em dúvida quanto ao seu caráter” (1919/2010, p. 265), e apressa-se em deixar aquele sítio o mais rápido possível. Mas o que haveria de tão aterrorizante na rua desconhecida que impelia o psicanalista para longe? Não é difícil descobrir: a descrição de um logradouro repleto de mulheres maquiadas à espreita nas janelas de pequenas casas condiz com uma zona de comércio sexual. Ocorre que, por mais que o psicanalista tentasse escapar daquela mal-afamada região, acabava sempre de volta à mesma *piazza*. A inquietação é atribuída, pois, à repetição que emerge na deriva desnorteada pela cidadezinha italiana – nos absteremos, porém, de interpretar o motor dessa repetição, embora saibamos que, como Freud afirma neste mesmo escrito, o fator de estranhamento deve ser creditado a um traço do Eu não reconhecido pela consciência. De toda forma, é a partir dessa experiência que Freud expressamente enlaça, por um lado, a *Hilflosigkeit* à *Unheimlichkeit* e, por outro, a *Unheimlichkeit* à *Wiederholungszwang* – a compulsão à repetição, que retornaria articulada à pulsão de morte em *Além do princípio do prazer*, publicado em 1920.

O *Unheimliche* freudiano desponta, portanto, como um conceito decisivo na desmontagem da soberania psíquica do Eu. Nessa trilha, o conceito de (in)humano aproxima-se à noção de *unheimlich*: algo que deveria permanecer velado no projeto de humanidade, mas, através da ficção, fez-se expressar. Se o morfema alemão *un* cumpre a função de indicar uma oposição em relação ao *heimlich* – cisão que Freud desmonta –, o prefixo português *in* opera em duplo sentido: tanto como *índice de negação* (por exemplo, em *imoral* e *ilegível*) quanto no

assinalamento de um *movimento para dentro* (como em *intrínseco* e *ingresso*). O (in)humano não constitui aquilo que, por distinção, deixa de ser humano, mas o que se revela *demasiado humano* a ponto de precisar, nas instâncias da consciência, ter negado seu reconhecimento como tal.

A noção de (in)humano, quando lançada sobre as produções da cultura, oferece uma possibilidade interessante de exploração a partir das criaturas fantásticas que povoam as narrativas de ficção. São ciborgues, alienígenas, super-heróis, metamorfos, deuses, demônios, construtos, licantropos, mortos-vivos, mutantes, robôs e toda a sorte de seres extraordinários que atravessam o campo da imaginação para, tensionando os limites e as condições de humanidade, estabelecer residência no léxico cultural. Ao colocar essas figuras da ficção sob o microscópio, não nos surpreenderemos ao encontrar a inconfundível marca da projeção de propriedades humanas, personificando traços que os modos de subjetivação vigentes buscam recalcar. Nossa investigação tomará como analisador alguns desses seres – *não-humanos* em sua apresentação, *demasiado humanos* em sua natureza, *(in)humanos* em nossa definição – nas passagens pelas produções da cultura. Partindo do princípio de que há algo de insuportável na representação do sujeito que se reflete na produção de duplos, poderemos encontrar, nos estranhos (in)humanos que habitam a ficção, elementos do recalcado da cultura e, conseqüentemente, chaves para a leitura do sujeito contemporâneo. É preciso observar, porém, que os duplos não necessariamente apresentam-se em simetria às imagens originárias – como resgatamos anteriormente, o conceito de duplo também pode aparecer sob a forma de uma radical assimetria, um avesso; *o duplo como sombra, não como espelho*. Sob esse prisma, os (in)humanos, em sua condição inquietante por excelência, servem de ótimos analisadores – e a cultura pop, onde essas criaturas estabeleceram morada, oferece-nos o terreno para compreender a função dos (in)humanos como enunciantes dos mitos da Contemporaneidade.

O sujeito e o contemporâneo

Ao longo deste escrito, utilizamos diversas vezes a expressão *sujeito contemporâneo*, assim como suas derivações. No solo psicanalítico, tal acoplamento resulta em um problema conceitual, evidenciado por Sidi Askofaré: “pode-se falar de um sujeito contemporâneo – o que evoca uma especificidade ligada ao tempo, à época e, portanto, à história – se o sujeito se define pelo seu assujeitamento à linguagem, e como o que um significante representa para um outro significante?” (2009, p. 166). Alguns recursos semânticos nos permitiriam evitar adentrar tal querela; no entanto, interessa-nos não abdicar da terminologia. Falar em *sujeito contemporâneo* não é o mesmo que simplesmente falar em *sujeito*. Da mesma forma, falar em *cultura*

contemporânea não é o mesmo que simplesmente falar em *cultura*. E é de extrema relevância perguntar-se sobre as consequências da Contemporaneidade na constituição do sujeito: como assinala Miriam Debieux Rosa, “a constituição subjetiva que articula elementos reais, simbólicos e imaginários se processa concomitantemente com o problemático encontro com o campo social” (2017, p. 23). Dedicaremos, pois, alguns parágrafos a trabalhar esses dois conceitos – sujeito e contemporâneo – com o intuito de sustentar teoricamente sua articulação.

Iniciemos pelo contemporâneo¹⁰. Em 1783, Immanuel Kant enviou à revista *Berlinische Monatsschrift* um breve texto que se dedicava a responder à seguinte pergunta: o que, afinal, é o Iluminismo? Traduzida por Iluminismo, Esclarecimento ou Luzes, a *Aufklärung* se desenvolvera ao longo do século XVIII associada à revolução científica e ao liberalismo político, mobilizando um número expressivo de intelectuais dos mais diversos campos, dentre eles o filósofo prussiano. Na frase que abre o escrito, Kant assinala que “Esclarecimento [Aufklärung] é a saída do homem de sua menoridade, da qual ele próprio é culpado” (1974, p. 100), sustentando uma proposta de expansão do humano a partir de um pensamento capaz de ousar – nas entrelinhas, tratava-se de abordar a passagem da condição de súdito para a condição de cidadão. Esclarecimento, para Kant, significava a liberdade para fazer uso público da razão em todas as searas – o que o filósofo exercia com seu ensaio, redigido de forma a pensar não apenas os princípios do Esclarecimento mas também a traçar uma análise de seu próprio tempo.

O texto de Kant é retomado por Foucault, que nota sua originalidade: embora não seja a primeira vez que o pensamento filosófico se dispusesse a refletir sobre seu próprio presente, essa tarefa era empreendida a partir de três caminhos: o presente como uma época do mundo distinta das que lhe sucederam, seja por apresentar características próprias ou por desenvolver-se a partir de um episódio dramático; o presente como objeto de interrogação capaz de revelar indícios de acontecimentos iminentes; ou o presente como ponto de transição para um novo mundo. Para Foucault, todavia, “a maneira pela qual Kant coloca a questão da *Aufklärung* é totalmente diferente: nem uma época do mundo à qual se pertence, nem um acontecimento do qual se percebe os sinais, nem aurora de uma realização” (2005, p. 337). A questão kantiana contempla uma *pura atualidade*; no entendimento de Foucault, “ele [Kant] não busca compreender o presente a partir de uma totalidade ou de uma realização futura. Ele busca uma diferença: qual a diferença que ele introduz hoje em relação a ontem?” (2005, p. 337). Foucault nota que o Esclarecimento apresentado por Kant se revela perpassado por ambiguidades: é concebido simultaneamente como um fato, um processo em vias de se desenrolar, uma tarefa

¹⁰ Neste escrito, constituem sinônimos os termos *Contemporaneidade* e *atualidade*, bem como *contemporâneo* e *atual*.

coletiva, uma obrigação pessoal e, finalmente, um problema político; e, para essa meta, o exercício da razão deve ser livre em seu uso público, ainda que obediente em seu uso privado¹¹. Além disso, Kant estabelece o Esclarecimento através de seu avesso, como uma renúncia à menoridade, à covardia e à preguiça intelectual – ou seja, como uma ruptura a partir do diagnóstico que o filósofo estabelece acerca do seu tempo. Estabelecer tal ruptura apresentava-se a Kant como uma demanda incontornável; assim, pensar o presente significaria compreender a atualidade como “diferença na história”, como sugere Foucault (2005, p. 341) – e nesta preocupação residiria a novidade do texto de Kant.

Na trilha de Foucault e de Freud, Amadeu Weinmann mostra-se em concordância a concepção de *atualidade como diferença na história*. Na obra freudiana, termo “atual”, remete às *Aktualneurosen*, as *neuroses atuais*, categoria que aparece bastante precocemente¹² na obra do fundador da psicanálise e que albergaria quadros como a neurastenia, a neurose de angústia e a hipocondria. Para Freud, ao contrário das psicose ou neuroses de transferência, as neuroses atuais não poderiam ser decompostas analiticamente pois “não admitem ser referidos histórica ou simbolicamente a vivências efetivas, não podem ser entendidos como satisfações sexuais substitutivas, como compromissos entre impulsos opostos” (1912/2010, p. 188), como o psicanalista enuncia em *O debate sobre a masturbação*. A partir das teorizações freudianas sobre as neuroses atuais, Weinmann depreende que o atual corresponde a um traço “que não é mediado psiquicamente, que não se incorpora à rede de representações significativas do sujeito, representações estas que não apenas contam uma história, como narram *sua* história – constituem este sujeito” (2005, p. 83). Nesse sentido, no entendimento de Weinmann, o atual seria uma *pura força*, algo que “irrompe desorganizando nosso sistema de representações e, portanto, faz uma exigência de trabalho ao aparelho psíquico” (2016, p. 12)

Como vemos, o atual se apresenta como um problema à psicanálise – seja como qualificante de um quadro diagnóstico, seja como temporalidade história. Freud assinalou a dificuldade de apreender a atualidade em *O futuro de uma ilusão*, percebendo que “as pessoas experimentam seu presente de forma ingênua, por assim dizer, sem serem capazes de fazer uma estimativa sobre seu conteúdo” (1927/1996, p. 15). Um certo distanciamento se faz necessário

¹¹ Kant mostra-se compreensivo com as limitações ao uso privado da razão, embora mantenha-se intransigente quanto à liberdade da razão em seu uso público. Por exemplo, o uso privado da razão por um professor no exercício de seu ofício estaria atrelado às normas institucionais, aos conteúdos programáticos e à observação dos prazos estabelecidos; isso não o desimplicaria de, no uso público, posicionar-se criticamente em relação a seu papel pedagógico.

¹² As primeiras referências às neuroses atuais aparecem em uma carta datada de 1893 endereçada a Fliess, nomeada como *Rascunho B: A etiologia das neuroses*. Nesse escrito, Freud levanta as primeiras hipóteses sobre a etiologia da neurastenia e da neurose de angústia, ambas predominantemente vinculadas a práticas sexuais insatisfatórias: a primeira, à masturbação; a segunda, ao coito interrompido.

para que o presente possa ser avaliado – ou, nas palavras de Freud, “o presente tem de se tornar o passado para que possa produzir pontos de observação a partir dos quais elas julguem o futuro” (1927/1996, p. 15). Isso, todavia, não impediu o psicanalista de debruçar-se sobre sua atualidade, como fez em *Moral sexual ‘civilizada’ e doença nervosa moderna*, de 1908, e em *Reflexões para tempos de guerra e morte*, em 1915. Em ambos os escritos, Freud fez da crítica de sua época o território para a extração de consequências teóricas preciosas: a *desilusão* (*Enttäuschung*) e o mal-estar (*Unbehagen*). Podemos, portanto, concordar com Weinmann em sua resposta à hipotética questão sobre o aflorar da Contemporaneidade: o atual emerge “quando não encontramos referências para pensar o que está acontecendo” (2016, p. 19), deixando implícita a relação entre a atualidade e o Real.

O filósofo italiano Giorgio Agamben também se coloca a questão sobre o contemporâneo em sua dimensão adjetiva. Em *O que é o contemporâneo*, Agamben, inspirado nas *Considerações intempestivas* de Nietzsche, não circunscreve a Contemporaneidade a uma faixa histórica, mas enfatiza a atualidade como uma desconexão em relação ao presente: “pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual”, diz Agamben (2009, p. 58-59). Para o filósofo, portanto, o contemporâneo não coincide necessariamente com o *tempo atual*; Agamben sublinha a Contemporaneidade como um *atributo*, a qualidade de enxergar o tempo não a partir das luzes, mas a partir dos escuros que ele projeta. “É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse facho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora”, afirma o filósofo italiano (2009, p. 72). Em outras palavras, contemporâneo é aquele que não se deixa cegar pelas *luzes do seu século*, mas consegue escrever *mergulhando a pena nas trevas do presente*, buscando nelas novas formas de olhar seu tempo – e, nesse jogo de luz e sombras, não há como evitar a associação das proposições de Agamben à *Aufklärung* de Kant.

Tanto Kant quanto Freud buscaram, em seus textos, amarrar suas construções teóricas às particularidades de seus tempos – a atualidade apresentava-se, para eles, como uma *exigência de trabalho*, um campo que impunha uma reorganização do sistema discursivo e, portanto, trazia um problema para o pensamento. Agamben, por sua vez, reclamou à Contemporaneidade a necessidade de estar em descompasso com o presente, deslocado em relação à sua época. Mas, se a atualidade é diferença em uma história que está sempre sendo escrita – e nunca cessa de ser escrita – e o presente requer alguns passos para trás para que possa ser apreendido, como pensar a especificidade do contemporâneo?

Partimos da premissa de que, para além de uma forma de experienciar o presente, uma atitude em relação a seu próprio tempo, a Contemporaneidade também constitui um modo de designar uma ruptura com a Modernidade. Como assinala Mattuella (2010), uma porção de autores dedicou-se a tentar pontuar o diferencial de seu tempo em relação ao moderno, identificando-a a partir de nomes como *pós-modernidade* (Lyotard), *hipermodernidade* (Lipovetsky), *modernidade líquida* (Bauman), *sociedade do espetáculo* (Debord), *cultura do narcisismo* (Lasch) e assim por diante. Esse *excesso de nomeações*, embora indique a preocupação dos intelectuais em compreender as especificidades do contemporâneo, remete, por outro lado, à ausência de uma nomeação unívoca, que represente esse campo em formas definitivas. Nas palavras de Mattuella, trata-se de uma *época sem nome*, tanto no sentido de ainda faltar-lhe denominação que estabeleça fronteiras em relação ao tempo anterior quanto no sentido de “ser um momento em que o *nome* destitui-se de sua eficácia” (2010, p. 90).

A Modernidade, por outro lado, encontra-se bem estabelecida. Como demonstra Beatriz Jaguaribe (2006), ela pode ser compreendida como um *projeto*, como um *período histórico* e como uma *experiência cultural*. Como projeto, a Modernidade se lança a partir dos ideais do Iluminismo, que propunha a emancipação do homem, o domínio da natureza e a aposta na razão científica. Em outras palavras, isso pressupõe, por um lado, uma série de divisões – entre sociedade e natureza, entre civilização e barbárie, entre humanos e inumanos, etc – e, por outro, a supressão do componente divino como organizador dos discursos. Nas palavras de Bruno Latour, “ninguém é realmente moderno se não afastar Deus tanto do jogo das leis da natureza quanto das leis da República” (2013, p. 38). Como período histórico, a Jaguaribe confere ênfase à consolidação da Modernidade ocorrida ao longo do século XIX – é nele que os cidadãos das metrópoles encontrarão uma experiência cultural radicalmente distinta, provida pela revolução tecnológica oitocentista que transformou as maneiras de percorrer o mundo (com a locomotiva à vapor), as formas de comunicação (com o telégrafo), o registro da realidade (com a fotografia e o cinema) e a relação com o trabalho (com a industrialização massiva). Em maior ou menor grau, há, no meio acadêmico, uma aceitação desses traços como definidores da Modernidade – nem que seja, como faz Latour, para afirmar que *jamais fomos modernos*. É possível circunscrever, definir, datar a Modernidade – nós já não estamos mais lá. Mas e agora, o que dizer do tempo nos cabe?

A despeito das possíveis nomeações da Contemporaneidade, interessa-nos salientar que os autores supracitados reconhecem nela traços distintivos em relação à experiência histórica da Modernidade. Parece-nos importante sustentar tal contraste, não menosprezando as discontinuidades, transformações e torções impressas nos modos de existir, nas experiências

de sofrimento, nas maneiras de desejar e nas formas como o sujeito se relaciona com o mundo, com seus semelhantes e consigo mesmo. E a psicanálise, como prática alinhada ao horizonte de sua época, não pode deixar de acompanhar essas mudanças. Sobre isso, Joel Birman é enfático:

Não existem mais dúvidas sobre as mudanças nas formas de mal-estar na Contemporaneidade, em contraste patente ao que nos descrevia de maneira cortante o discurso freudiano. O quadro hoje é outro, francamente diferente. (Birman, 2012, p. 63)

Estamos de acordo com Birman: *o quadro hoje é outro*. Freud, ao debruçar-se sobre seu tempo – seja tratando-o como *tempos de guerra e morte*, seja endereçando-se a ele como *civilização* –, tinha em perspectiva um recorte histórico específico: o Ocidente urbano, racionalista, secularizado e industrializado. Ou, como sintetiza Birman, “a leitura freudiana sobre o sujeito na cultura é uma elaboração psicanalítica sobre os impasses do sujeito na Modernidade” (1997, p. 10). Não nos parece razoável supor que os modos de vida atuais sejam indiferentes em relação aos tempos pretéritos. Klaus Schwab (2016) fala em uma *quarta revolução industrial* em andamento, calcada nos avanços da inteligência artificial e dos sistemas ciber-físicos, com efeitos tão importantes quanto a introdução das máquinas a vapor da primeira revolução industrial, o desenvolvimento da energia elétrica e da linha de montagem da segunda revolução industrial e mesmo da tecnologia digital da terceira revolução industrial, com a eletrônica e a produção automatizada. “Imaginem as ilimitadas possibilidades decorrentes de ter bilhões de pessoas conectadas por dispositivos móveis, desencadeando um poder de processamento, capacidade de armazenamento e acesso ao conhecimento sem precedentes”, convida Schwab (2016, p. 7). A conectividade, a difusão tecnológica e a hiperdocumentação trouxeram em seu bojo uma revolução nas maneiras de experimentar a vida – e isso é apenas uma parcela das grandes transformações ocorridas a partir do último quarto do século XX.

As modificações recentes na configuração do mundo também ocuparam Zygmunt Bauman, que estabeleceu o conceito de *Modernidade líquida* para designar uma fluidez sem precedentes nos modos de experienciar a vida. Na perspectiva do sociólogo polonês, os padrões estabelecidos “agora são maleáveis a um ponto que as gerações passadas não experimentaram e nem poderiam imaginar; mas, como todos os fluidos, eles não mantêm a forma por muito tempo” (2001, p. 14). As atividades laborais oferecem um interessante exemplo dessas modificações: segundo Bauman, a instabilidade do presente comprometeu os projetos de futuro, de modo que o trabalho perdeu o protagonismo nos valores do capitalismo tardio.

O trabalho adquiriu – ao lado de outras atividades da vida – uma significação principalmente estética. Espera-se que seja satisfatório por si mesmo e em si mesmo, e não mais medido pelos efeitos genuínos ou possíveis que traz a nossos semelhantes na humanidade ou ao poder da nação e do país, e menos ainda à bem-aventurança das futuras gerações. (Bauman, 2001, p. 160)

Bauman não é insensível ao sofrimento produzido a partir de um *sistema parasitário*, como ele define em uma obra distinta¹³, na qual “o peso da trama dos padrões e a responsabilidade pelo fracasso caem principalmente sobre os ombros dos indivíduos” (2001, p. 14). Observe-se que a faceta do trabalho descrita por Bauman – em que a dita flexibilização converge para o “enfraquecimento e decomposição dos laços humanos, das comunidades e das parcerias” (2001, p. 187) – distancia-se daquela assinalada por Freud, na qual, embora o trabalho constitua uma atividade que a maioria das pessoas disponha-se a realizar apenas forçosamente, ele presta-se ao tamponamento do mal-estar: “nenhuma outra técnica para a condução da vida prende a pessoa tão firmemente à realidade como a ênfase no trabalho, que no mínimo a insere de modo seguro numa porção da realidade, na comunidade humana”, diz Freud (1930/2010, p. 81), acrescentando que “a atividade profissional traz particular satisfação quando é escolhida livremente, isto é, quando permite tornar úteis, através da sublimação, pendoros existentes, impulsos instintuais subsistentes ou constitucionalmente reforçados” (1930/2010, p. 81). O descompasso entre Freud e Bauman pode ser menos creditado a divergência de opiniões do que a modificações significativas na própria experiência do trabalho.

Seria de esperar que transformações tão radicais deflagrassem também reconfigurações na clínica. Christian Dunker (2015) traça um pertinente apanhado dos movimentos na racionalidade diagnóstica contemporânea, com ênfase na psicopatologia:

- substituição da multiplicidade de narrativas sobre o sofrimento pela racionalidade classificatória e segmentar do “ateórico” sistema DSM;
- ampliação do espectro diagnóstico da doença mental a partir da popularização da noção de *desordem* ou *transtorno*;
- expansão do modelo de *medicina baseada em evidências* e, por extensão, da *psiquiatria baseada em evidências*;
- e aumento da medicalização e das intervenções farmacológicas na saúde mental.

¹³ Em *Capitalismo parasitário*, Bauman declara que “como todos os parasitas, [o capitalismo] pode prosperar durante certo período, desde que encontre um organismo ainda não explorado que lhe forneça alimento. Mas não pode fazer isso sem prejudicar o hospedeiro, destruindo assim, cedo ou tarde, as condições de sua prosperidade ou mesmo de sua sobrevivência” (2012, s/p).

Os traços apontados por Dunker revelam que as reconfigurações no campo clínico estão em consonância com os projetos do capitalismo tardio e seus ideais de objetividade, resolutividade, eficácia – lógicas em que a gestão do mal-estar se encontra atravessada pelas racionalidades de mercado. Os quadros diagnósticos contemporâneos servem menos à codificação de modalidades de sofrimento e mais à circunscrição de obstáculos à produtividade nos discursos terapêuticos, onde a disfuncionalidade despontou como grande índice da ocorrência de patologias. Se durante boa parte do século XX o campo da psicopatologia marchou em direção à individualização da responsabilidade pelas afecções do sujeito, a dita *medicina baseada em evidências* tira o sujeito de cena e volta seu foco para o puro organismo. Não espanta, portanto, que as grandes pesquisas em saúde mental busquem *marcadores biológicos* que determinem e comprovem as psicopatologias, assim como as devidas correções aplicadas por via farmacológica. Não se trata da *cura a qualquer custo*; trata-se da *resolução pelo menor preço*.

Todavia, ao tratar do contemporâneo são necessárias algumas precauções. A primeira delas consiste em não se deixar tomar de um estranhamento excessivo e atribuir à Contemporaneidade a causa de todo mal. É conveniente manter certo ceticismo em relação aos diagnósticos que carregam generosas doses de nostalgia. As injunções do cotidiano são certamente produtoras de mal-estar, mas quais delas são específicas da Contemporaneidade? Em *Nervosidade americana*, George Beard demonstrava como a velocidade das transformações do mundo, as novas tecnologias e as demandas da vida cotidiana mereciam a responsabilidade pela proliferação do sofrimento psíquico, enunciando já na abertura do texto que a causa primeira da nervosidade repousava na civilização moderna. Não somos estranhos a esse tipo de consideração; uma infinidade de autores propôs suas reflexões em termos parecidos. O que talvez cause espanto será notar que o texto fora publicado originalmente em 1881. Beard descreve minuciosamente as consequências das inovações tecnológicas: “a perfeição dos relógios e a invenção dos relógios de pulso têm alguma conexão com a nervosidade moderna, uma vez que eles nos forçam a sermos pontuais e incitam o hábito de conferirmos a hora, a fim de não nos atrasarmos para trens ou compromissos”, escreve Beard (2002, p. 179), acrescentando que a ausência desses equipamentos permitia uma maior tolerância em relação ao controle do tempo. Os motores a vapor, os telégrafos e as locomotivas também são escrutinados por Beard: “a máquina a vapor, que atenuaria o trabalho, como era de se esperar, e nos permitiria uma certa folga, tem aumentado incrivelmente a quantidade de trabalho”, pontua Beard (2002, p. 178); “o telégrafo é uma causa de nervosidade cuja influência é pouco compreendida”, assinala o autor (2001, p. 179), diagnosticando que a rapidez adquirida na

transmissão das informações dinamizou os preços e se tornou o flagelo dos comerciantes; “viajar de trem, embora traga benefícios para alguns, às vezes é prejudicial para o sistema nervoso”, pondera Beard (2002, p. 181), atento aos enjoos característicos desses transportes¹⁴. Todos esses elementos constituíam, para Beard, combustíveis para o mal-estar, levando-o a construir uma categoria diagnóstica específica – a neurastenia – que expressava, através uma indisposição física e mental generalizada, os efeitos nocivos da vida moderna. O leitor contemporâneo, considerando a tecnologia vitoriana radicalmente menos intrusiva do que a do século XXI, não hesitaria em apontar certa nostalgia (e talvez alguma ingenuidade) na crítica de Beard acerca de seu próprio tempo – um contraponto que Freud, que já havia proposto suas discordâncias em relação à etiologia da neurastenia¹⁵, deixara assinalado em *O mal-estar na civilização*:

Podemos objetar: não é um positivo ganho de prazer, um inequívoco aumento na sensação de felicidade, se sou capaz de ouvir a qualquer momento a voz do filho que mora a centenas de quilômetros de distância, se logo após o desembarque do amigo posso saber que ele suportou bem a longa e penosa viagem? Não significa nada o fato de a medicina haver conseguido reduzir extraordinariamente a mortalidade dos bebês, o perigo de infecção nas mulheres que dão à luz, e prolongar consideravelmente a duração média de vida do homem civilizado? E a esses benefícios, que devemos à tão vilipendiada era do avanço técnico e científico, pode-se ainda acrescentar toda uma série. (Freud, 1930/2010, p. 31)

A segunda precaução consiste em não tomar o contemporâneo como uma *totalidade*, como um monólito temporal uniforme ou uma ultrapassagem definitiva de todas as épocas que lhe precederam. Como a *Aufklärung* de Kant, a Contemporaneidade é um campo em movimento, que a cada momento defronta-se com resistências. Além do mais, a Modernidade não é algo que pertença ao passado – não ainda. Nossos modos de experienciar o trabalho, a

¹⁴ De acordo com Laura Marcus (2014), a colossal transformação propiciada pela invenção da locomotiva, que no século XIX colocou a pacata burguesia urbana frente a frente com o aparato pesado da revolução industrial, trouxe consigo um vasto repertório de desconfortos psíquicos: a dificuldade de ajustar-se às viagens mecanizadas e às novas relações entre o espaço e o tempo; o temor de acidentes ferroviários; ansiedades específicas relacionadas à arquitetura dos compartimentos dos vagões (e aqui podemos imaginar um tipo muito particular de claustrofobia); e preocupações com os efeitos do deslocamento motorizado no sistema nervoso, que ocuparam autores como Beard. Mas, mais do que isso, Marcus propõe que é o advento do transporte ferroviário – e, mais especificamente, das colisões de trens, que produziam consequências psíquicas graves sem a presença de lesões detectáveis no tecido nervoso – que servirá de modelo para a construção da noção psicanalítica de *trauma*.

¹⁵ Embora Freud atribua o desenvolvimento de neurastenia predominantemente à masturbação e ao *esgotamento* que ela provoca em razão do desvio da meta sexual, não lhe escapa a contribuição do contexto social – e, em particular, da moral repressiva – na formação da neurose, o que o levaria a afirmar que “podemos justificar a civilização como também responsável pela difusão de neurastenia” (1898/1996, p. 264). Esse tema seria explorado mais profundamente em *Moral sexual “civilizada” e doença nervosa moderna*, de 1908.

educação e o amor são largamente modernos¹⁶. Não temos dúvidas de que a Contemporaneidade já começou – mas quando? Talvez possamos, dentro de algumas décadas, assinalar com clareza o momento de início de um tempo novo a partir de marcadores amplamente aceitos – a queda do muro de Berlim, em 1989, ou a difusão da internet, ao longo da década de 1990, ou o alvorecer das redes sociais, nas duas primeiras décadas do século XXI. A fronteira entre a Modernidade e a Contemporaneidade apresenta-se como um litoral, um campo de recortes irregulares em que seus componentes se interpenetram mutuamente, e que alberga uma permanentemente negociação entre o “não mais” e o “não ainda”.

A atualidade, como diferença em relação à Modernidade, é irreduzível às tentativas de circunscrição representativa, desencadeando uma exigência de trabalho psíquico que traz consigo a potência de abertura ao indeterminado. A ruptura imposta pelo contemporâneo não perturba somente a placidez do tempo histórico: ela desacomoda o sujeito diante da cena do mundo, tornando o sabido insuficiente para dar conta da experiência que testemunha. Não é por outra razão que Agambem caracteriza o contemporâneo como “ser pontual em um compromisso ao qual se pode apenas faltar” (2009, p. 65). Trata-se, portanto, de um descentramento do sujeito em relação à sua época – o que implica um olhar não-todo sobre o momento que experiencia. Nas palavras de Joel Birman, “se a psicanálise não pode interpretar totalmente a construção da situação histórica e antropológica, pode se posicionar frente a isso a partir de sua posição restrita, procurando trazer para si o que lhe concerne” (2011, p. 37). Nesse sentido, o contemporâneo projeta-se como um *fragmento de Real* que, inquietante, constitui uma exigência de trabalho psíquico na tentativa de borderar, com palavras, um tempo que resiste a encerrar-se em representações.

Nosso exame abre, portanto, duas vertentes para a compreensão da Contemporaneidade: de um lado, uma descontinuidade relativa em relação a um tempo mais consistentemente definido – a Modernidade – que instaura um território com características próprias, diversas da época que lhe precedeu, e, de outro, um fragmento de Real que resiste à representação, produzindo uma exigência de trabalho psíquico. Em outras palavras, o contemporâneo pode tanto ser entendido como uma face obscura e negatizada em relação ao tempo (vertente à qual inclina-se Agambem) ou como uma alvorada que reclama, com suas luzes, um modo específico

¹⁶ Ou nem isso: a escravidão nunca cessou nos latifúndios onde a servidão por dívida gera recortes na produção agrícola e nos porões onde imigrantes costuram roupas para grandes marcas nas mais insalubres condições; nossos representantes democráticos morrem assassinados por munição policial; nossas elites politicamente analfabetas apupam Paulo Freire enquanto seus governantes gestam a devastação do ensino público; a homofobia segue deixando atrás de si uma trilha de cadáveres. Para boa parcela dos habitantes deste planeta, a Modernidade ainda é um projeto distante.

de olhar. Não é de nosso interesse propor uma hierarquia entre os usos conceituais, determinando um “sentido forte” e um “sentido fraco” para o conceito de Contemporaneidade, senão indicar que essas duas possibilidades coexistem em uma estrutura moebiana, na qual o que aparentemente apresenta-se como anverso revela-se um prolongamento da mesma superfície. Assim, não devemos recuar diante dessa exigência de trabalho, nem ignorar a ruptura que a Contemporaneidade introduz em relação a épocas com regularidades razoavelmente mais discerníveis. Como observamos em nosso breve apanhado, há elementos suficientes para sustentar que, na passagem do moderno ao contemporâneo, não houve somente uma radical mutação nos *modos de produção de bens*; é necessário considerar, também, as mudanças nos *modos de produção de sujeitos*. E essas mudanças nos implicam profundamente.

Faz-se necessário, porém, assinalar o que compreendemos como *sujeito*. No campo psicanalítico, o conceito de sujeito permite uma multiplicidade de entradas; interessa-nos, pois, apontar as referências e circunscrições que norteiam esse escrito. Evidentemente, abarcar todos os desdobramentos da noção de sujeito em psicanálise é uma tarefa que extrapola as pretensões de nosso texto e parece dispensável recordar que o conceito de sujeito não se confunde com as noções de *Eu* e de *indivíduo*. Tentaremos, portanto, ser sucintos.

Sabemos que, para Freud, a noção de sujeito não chegou a constituir-se como um operador conceitual. Lacan, por sua vez, eleva esse termo à dimensão de categoria teórica no discurso psicanalítico. Na teorização lacaniana, o sujeito em questão é o *sujeito barrado*, o “sujeito tomado numa divisão constitutiva”, como assinala em *Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano* (1998a, p. 870), levando às últimas consequências a proposição levantada por Freud em *A divisão do ego nos processos de defesa*, manuscrito redigido em 1938 e publicado postumamente. Além disso, o sujeito lacaniano gesta-se na linguagem: em *A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud*, Lacan postula que “a linguagem, com sua estrutura, preexiste à entrada de cada sujeito” (1998b, p. 498), acrescentando mais adiante que “o sujeito, se pode parecer servo da linguagem, o é ainda mais de um discurso em cujo movimento já está inscrito em seu nascimento, nem que seja sob a forma de seu próprio nome” (1998b, p. 498). Ainda que Lacan acrescente ao conceito de sujeito articulações a outros elementos conceituais, como o gozo e a dialética de alienação e separação, a remissão do sujeito à linguagem percorrerá todo o ensino de Lacan através da célebre proposição de que “um significante é aquilo que representa um sujeito para outro significante” (1998a, p. 833).

Lacan, portanto, constrói teoricamente uma noção de sujeito subordinado à linguagem – ou seja, em que salienta a primazia do registro simbólico – e ao Outro, como demonstra no

seminário *Os quatro conceitos fundamentais de psicanálise*, ministrado em 1964, onde deixa claro que a *Vorstellungrepräsentanz*, o representante da representação freudiano, “nos permite conceber que o sujeito aparece primeiro no Outro” (2008a, p. 213). Tal perspectiva conduz Lacan a deduzir que “o inconsciente é a soma dos efeitos de fala, sobre um sujeito, nesse nível em que o sujeito se constitui pelos efeitos do significante” (2008a, p. 126) e que “o inconsciente é o discurso do Outro” (2008a, p. 130). Essas proposições seriam reforçadas também no seminário *A transferência*, proferido entre 1960 e 1961, onde Lacan sintetiza que “ser sujeito é ter lugar no grande A¹⁷” (1992a, p. 251).

É do Outro, portanto, que derivam os significantes donde o sujeito emerge. Antonio Quinet assim apresenta o Outro em Lacan:

O grande Outro como discurso do inconsciente é um lugar. É o alhures onde o sujeito é mais pensado do que efetivamente pensa. É a alteridade do eu consciente. É o palco que, ao dormir, se ilumina para receber os personagens e as cenas dos sonhos. É de onde vêm as determinações simbólicas da história do sujeito. É o arquivo dos ditos de todos os outros que foram importantes para o sujeito em sua infância e até mesmo antes de ter nascido. (Quinet, 2012, s/p)

Depreende-se, pois, que o sujeito fundado na linguagem é efeito do deslizamento pelos significantes do Outro – eis aqui sua condição *estrutural*. Nesse sentido, o sujeito não é mais do que um lampejo, uma cintilação de significantes produzida no campo do Outro – sem que, todavia, seja possível localizar o sujeito no campo do Outro, precisamente porque falta ao Outro o significante que representa o sujeito. Como assinala Jacques Alain-Miller, “ao nível desta constituição, a definição do sujeito redu-lo à possibilidade de um significante a mais” (1978, p. 223). É preciso considerar, ainda, que essa condição fugidia não é ilimitadamente indeterminada: como pontua Quinet, “há alguns significantes do Outro que têm uma força de determinação e se impõem como se fossem uma obrigação que o sujeito deveria acatar para se definir” (2012, s/p). Lacan evidencia, em *A ciência e a verdade*, que o sujeito da psicanálise não é outro senão o sujeito da ciência, sendo “impensável, por exemplo, que a psicanálise como prática, que o inconsciente, o de Freud, como descoberta, houvessem tido lugar antes do nascimento da ciência” (1998c, p. 871). Por outro lado, no seminário *O eu na teoria de Freud e na técnica psicanalítica*, Lacan afirma que “a partir do momento em que o homem pensa que

¹⁷ Na gramática lacaniana, o *grande A* corresponde ao Outro. Considerando que os seminários, por sua natureza de conferência oral, serviam particularmente bem aos jogos de palavras, às polissemias e aos neologismos tão apreciados por Lacan, a ênfase no *grande A* (diferenciando-o assim do *pequeno a*, o outro, entidade remetida predominantemente ao campo do imaginário que cumpre para o sujeito a função de semelhante) evidencia a preocupação do psicanalista francês em inscrever o sujeito em relação ao Outro.

o grande relógio da natureza roda sozinho e continua marcando a hora, mesmo quando ele não está aí, nasce a ordem da ciência” (2010a, p. 401). Ou seja, uma operação de dupla direção engendra os nascimentos do sujeito e do discurso que o produz; da mesma forma que o sujeito, tornado estrangeiro em relação à ordem do mundo, produz um discurso (científico) que o permite voltar-se a situar, é a emergência do discurso científico, decorrente da abolição do referencial divino como absoluto, que permite a fundação de uma *episteme* centrada no sujeito¹⁸, onde a psicanálise viria a se inscrever. Em outras palavras, o sujeito psicanalítico é historicamente delimitado, herdeiro do *cogito* cartesiano, produto do deslocamento da hegemonia dos saberes místicos e religiosos, processo no qual a *Aufklärung* de Kant não teve papel menor.

Em outras palavras, o estatuto conceitual de sujeito não designa uma obediente conformidade com os significantes do Outro. Para Dunker (2015), o que define o sujeito é a capacidade de produzir tanto *experiências produtivas de determinação* (o reconhecimento perante significantes do Outro) quanto *experiências produtivas de indeterminação* (o encontro com a insuficiência dos significantes, o Real, o estranhamento). Dessa perspectiva, o psicanalista brasileiro depreende que “a origem do sofrimento social na modernidade remonta ao fato de que as formas de reconhecimento institucional são sempre finitas e determinadas, enquanto o sujeito comporta uma dimensão infinita e indeterminada” (2015, p. 318). Assim, o sujeito com o qual trabalhamos estrutura-se na linguagem, mas não se limita a um subproduto de significantes amorfos – perspectiva que, como nota Askofaré, “conduz, inevitavelmente, a fazer do sujeito o conceito de um homem abstrato, universal, sem cultura, sem história e sem diferença” (2009, p. 168). Ou seja, apesar da estrutura de radical indeterminação que sua clivagem institui no perpétuo deslizamento de um significante ao outro, em apesar da dialética de alienação e separação, o tecido subjetivante é contingente; em outras palavras, há certas insistências significantes no Outro que nos permitem supor distinções entre processos de subjetivação constituídos em contextos sócio-históricos distintos. Acompanhando Miriam Debieux Rosa (2017), entendemos que o sujeito, produto de significantes, não pode ser lido sem considerar as modulações específicas do discurso do Outro que engendram o laço social – modulações essas que poderíamos chamar de *modos de subjetivação*. Emprestamos esse termo da teorização foucaultiana; em *O sujeito e o poder*, Foucault declarou que o objetivo de sua extensa investigação era “criar uma história dos diferentes modos pelos quais, na nossa cultura, os seres humanos tornaram-se sujeitos” (1995, p. 231). Diversas consequências teóricas podem

¹⁸ Voltaremos a isso no capítulo 5, no qual exploramos o conceito de *morte de Deus*.

ser extraídas desse pequeno fragmento: primeiro, que a condição de sujeito não é *natural* (não se nasce sujeito, torna-se sujeito); segundo, que se trata não de *um*, mas de *múltiplos* modos de subjetivação, diferentes entre si, variáveis através da história e intimamente atrelados à cultura que os engendra; e finalmente que, embora o conceito de sujeito em Foucault não coincida com o conceito de sujeito da psicanálise, é possível pensar os efeitos da cultura na constituição subjetiva.

Quando falamos de *sujeito contemporâneo* ou *subjetivação contemporânea* nesse trabalho, portanto, é nesses termos que estamos pensando. Tratar da Contemporaneidade – historizar o atual – poderia constituir uma das *tarefas impossíveis* descritas por Freud (1937/1996a) em *Análise terminável e interminável*, juntamente com *governar, educar e analisar*, as quais é possível de antemão estar seguro de nunca chegar a resultados plenamente satisfatórios. Mapear os modos de subjetivação nessas condições parece igualmente intangível. O impossível, contudo, não constitui obstáculo suficiente para fazer-nos recuar diante da tarefa de pensar a atualidade. Freud não se retirou de nenhuma das tarefas assinaladas por ele: continuou recebendo pacientes, transmitindo a psicanálise e organizando a instituição por ele fundada. Em outras palavras, seguiu analisando, educando e governando. Não se trata, então, de inibir-se diante do contemporâneo, mas de encontrar formas de abordá-lo. Nossa proposta é *ler pelo avesso* – ou seja, chegar ao sujeito pelo seu estranho, pelos (in)humanos que a cultura propõe.

CAPÍTULO 2 – Cinema e psicanálise

“If dreams are like movies then memories are films about ghosts.”

Counting Crows, *Mrs. Potter's Lullaby*

Em dezembro de 2015, os portais de notícias informavam que *O despertar da Força*, sétimo episódio da franquia *Guerra nas estrelas*, superara a barreira de U\$ 1.000.000.000 de arrecadação ao redor do mundo com menos de um mês de exibição (para ser mais exato, precisou de apenas doze dias). Na estreia do filme, milhares de pessoas reuniram-se nas salas de exibição por todo o globo terrestre caracterizadas como os personagens do universo criado por George Lucas – que, aliás, não está sozinho no clube das produções de rendimentos colossais: em março de 2018, 32 títulos registravam bilheteria de dez dígitos. Liderando o grupo está *Avatar*, produção de James Cameron de 2009, que, com mais de dois bilhões de dólares de bilheteria, equipara-se em faturamento ao PIB de pequenas nações insulares. A fortuna arrecadada pelos *blockbusters* constitui um fenômeno inegavelmente recente: no conjunto de produções bilionárias, apenas três integrantes¹⁹ foram produzidos antes da virada do século XXI, e quase todos fixaram residência em um território ainda muito pouco explorado pela psicanálise: a *cultura pop*. Embora o número de espectadores seja menos fácil de calcular, os dados de bilheteria revelam que, na virada do século XXI, o alcance do cinema chegou a patamares que os irmãos Lumière jamais poderiam sonhar.

A exposição acima situa as condições em que este escrito é concebido: provocado por um expressivo e intrigante fenômeno social, por um lado, e, por outro, atravessado por uma pesquisa envolvendo o cinema contemporâneo que, incidentalmente, toca também a chamada cultura pop – pois, dependendo da abrangência do escopo, torna-se virtualmente impossível dissociar um do outro. A menção a *Guerra nas Estrelas* não é casual: é a partir do primeiro filme, de 1977, que o cinema deixou de ser só cinema para virar também linha de brinquedos, histórias em quadrinhos, séries de livros, jogos de tabuleiro, videogames, propagandas de televisão, figurinhas colecionáveis, *action figures* e toda a sorte de derivados que o mercado conseguiu imaginar, instaurando o fenômeno que hoje se reconhece sob o título de *transmídia*. Por sua potência, o cinema e a cultura pop – com as multidões que mobilizam, as imagens que oferecem e as constelações de significantes que colocam em movimento – não são algo que possamos desprezar ao nos debruçarmos sobre a constituição do sujeito contemporâneo. Daí a

¹⁹ *Titanic*, de 1997; *Jurassic Park: o parque dos dinossauros*, de 1993; e *Guerra nas estrelas - Episódio I: A ameaça fantasma*, de 1999.

pergunta que mobiliza o presente trabalho: o que as produções culturais contemporâneas, e especialmente as obras cinematográficas, têm a dizer sobre os sujeitos de nosso tempo? Nossa aposta é que, na Contemporaneidade, a cultura pop aflora no solo tradicionalmente reservado à mitologia como enunciante da subjetivação. Como propulsor dessa discussão, será importante recapitular o lugar que a psicanálise reserva ao cinema, aos mitos e à cultura pop.

Primeiras cenas de uma história a dois

Em uma hipotética ampulheta que pudesse conter toda a história da humanidade, a psicanálise e o cinema estariam separados por uns poucos grãos de areia. As primeiras projeções dos irmãos Lumière, datadas de 1895, coincidem com o lançamento dos *Estudos sobre a histeria*, de Freud e Breuer; *A interpretação dos sonhos*, pedra fundamental do discurso analítico, viria não muito depois. Não será difícil localizar outros episódios de semelhante relevância compartilhando uma faixa temporal muito próxima; o filósofo Alain Badiou condensa, de maneira muito aguda, alguns eventos cruciais que habitam a virada do século XIX para o XX:

Em 1898, morre Mallarmé, exatamente após ter publicado o que é o manifesto da escrita contemporânea, *Um lance de dados jamais...* Em 1905, Einstein inventa a relatividade restrita, se é que Poincaré não o precedeu, e a teoria quântica da luz. Em 1900, Freud publica *A interpretação dos sonhos*, dando à revolução psicanalítica sua primeira obra-prima sistemática. Ainda em Viena, durante esse tempo, em 1908, Schoenberg funda a possibilidade de música não tonal. Em 1902, Lenin criou a política moderna, criação registrada em *Que fazer?* Igualmente desse início de século datam os imensos romances de James ou de Conrad e escreve-se o essencial de *Em busca do tempo perdido* de Proust, amadurece o *Ulisses* de Joyce. Iniciado por Frege, com Russel, Hilbert, o jovem Wittgenstein e alguns outros, a lógica matemática e sua escolta, a filosofia linguística, expandem-se tanto no continente como no Reino Unido. Mas eis que por volta de 1912, Picasso e Braque transtornam a lógica pictórica. Husserl, em sua obstinação solitária, desenvolve a descrição fenomenológica. Paralelamente, gênios prestigiosos como Poincaré ou Hilbert refundam, como herdeiros de Riemann, de Dedekind e de Cantor, todo o estilo das matemáticas. Justo antes da Primeira Grande Guerra, no pequeno Portugal, Fernando Pessoa estabelece para a poesia tarefas hercúleas. O próprio cinema, recém-inventado, encontra em Méliès, Griffith, Chaplin, seus primeiros gênios. (Badiou, 2007, p. 18-19)

Como fica claro através do texto de Badiou, esse estreito período histórico (um intervalo de cerca de 20 anos) pauta-se pela inventividade: trata-se de um momento excepcional de criação nas artes, na ciência e na política que determinaria as formas de experienciar o século nascente. É nesse caldo de cultura que brotam o cinema e a psicanálise; mais do que uma

afinidade temporal, esses dois campos partilharam de condições semelhantes de gestação. O cinema não foi indiferente à psicanálise; por outro lado, Freud, intérprete de seu tempo, praticamente não abordou o cinema durante seu ensino²⁰. Tal *presença pela ausência* nos intriga: haveria no silêncio textual de Freud algo que possa nos ajudar a desdobrar as interlocuções entre a psicanálise e o cinema e extrair consequências teóricas para nossa investigação? Nessa seção, retomaremos algumas cenas que ajudam a remontar a história conjunta entre a psicanálise e o cinema.

Freud não fazia qualquer segredo acerca de sua predileção pelas artes clássicas; a participação de obras literárias e dramáticas nas composições psicanalíticas está longe de ser apenas lateral, e vez por outra encontramos alusões à escultura, à arquitetura e à pintura. Por exemplo, embora o foco de *O Moisés de Michelangelo* recaia, naturalmente, sobre a escultura, também a pintura é abordada nesse escrito, aludindo ao método de exame desenvolvido pelo italiano Giovanni Morelli, que privilegiava a análise de detalhes aparentemente insignificantes da tela, como o formato da orelha, os dedos, etc. Já na conferência intitulada *Sobre a psicoterapia*, Freud (1904/1996) lança mão da síntese de Leonardo da Vinci acerca da distinção entre a criação na pintura (que operaria *per via di porre*, ou seja, depositando sobre a tela tonalidades que inicialmente não se encontravam ali) e na escultura (que, por outro lado, seria exercida *per via di levare*, removendo da pedra bruta tudo aquilo que esconde a estátua nela contida) para distinguir o método analítico da sugestão hipnótica, que o fundador da psicanálise abandonara. Em relação à pintura, aliás, sua inclinação pelo clássico também não era segredo: Peter Gay observa que “a partir dos quadros nas paredes da casa de Freud (...) não se poderia saber que o impressionismo francês vinha florescendo há algum tempo, nem que Klimt, Kokoschka e, mais tarde, Schiele trabalhavam em Viena” (2012, p. 177). Da música, o próprio Freud confessou-se “quase incapaz de obter qualquer prazer” (1914/1996a, p. 217), mas seu editor Strachey, no prefácio a *O Moisés de Michelangelo*, manifesta a desconfiança de que talvez essa declaração não fosse completamente exata – e, de toda forma, o depoimento de Freud aparece em um texto publicado anonimamente, cuja autoria só foi revelada uma década mais tarde. Através de Peter Gay, somos informados de que Freud costumava frequentar óperas,

²⁰ A única menção ao cinema constante na obra freudiana aparece nas *Conferências introdutórias sobre a psicanálise*, em uma comparação depreciativa: “os desinformados parentes de nossos pacientes, que se impressionam apenas com coisas visíveis e tangíveis – preferivelmente por ações tais como aquelas vistas no cinema – jamais deixam de expressar suas dúvidas quanto a saber se ‘algo não pode ser feito pela doença, que não seja simplesmente falar’”, profere Freud aos alunos da Universidade de Viena (1916/1996, p. 27). Sua intenção é prevenir os ouvintes quanto aos obstáculos do trabalho analítico, especialmente em relação à descrença popular em relação à potência da palavra, mas, nesse percurso, explicita sua pouco positiva opinião em relação ao cinema: um entretenimento raso para pessoas incultas.

embora com pouca frequência; elas, todavia, não lhe eram indiferentes, como pode-se perceber no relato do sonho relacionado ao Conde Thum, que associa a certa ária de *La Nozze di Figaro*, relatado na obra magna de Freud (1900/1996a). Ao fornecer o rol das óperas favoritas de Freud²¹, Peter Gay propõe sua interpretação: “a ópera, afinal, é música com palavras (...) e mais, a ópera retrata o desenlace de agitados conflitos morais, desembocando em soluções morais satisfatórias” (2012, p. 180). O cinema, no entanto, é completamente ignorado nos textos do criador da psicanálise. Para um observador contemporâneo, essa é uma omissão no mínimo intrigante.

O cinema não era um desconhecido de Freud. A primeira experiência cinematográfica de Freud que temos notícia (sua *estreia*, talvez?) teria ocorrido em 22 de setembro de 1907, em Roma, como resgatam Sanford Gifford (2004) e Jonathan Crary (2013). O relato dessa experiência, fornecido pelo próprio Freud, encontra-se em uma carta endereçada a seus familiares e reunida em uma compilação editada por seu filho Ernst Freud. Na referida missiva, como vemos a seguir, o criador da psicanálise relata à sua família, com uma generosa dose de humor, suas noites na Piazza Colonna, conhecido ponto turístico da capital italiana:

Na Piazza Colonna, atrás da qual estou hospedado, como vocês sabem, milhares de pessoas reúnem-se todas as noites. O ar do entardecer é realmente delicioso; em Roma, mal se percebe o vento. Atrás da coluna há um palco para uma banda militar que toca lá todas as noites, e no terraço de uma casa no extremo oposto da *piazza* há uma tela onde a *società Italiana* projeta imagens de lanterna mágica (*fotoreclami*). São, na verdade, anúncios publicitários, mas para seduzir o público eles são intercalados com fotografia de paisagens, negros do Congo, aclives glaciais, e assim por diante. Mas, uma vez que isso não seria suficiente, o tédio é interrompido por pequenas apresentações cinematográficas, em razão das quais as velhas crianças (incluindo seu pai) suportam em silêncio os anúncios e fotografias monótonas. Eles são mesquinhos com esses aperitivos, entretanto, e por isso eu preciso olhar as mesmas coisas repetidamente. Quando eu me viro para ir embora, percebo uma certa tensão no público, o que me faz olhar novamente, e de fato uma nova apresentação começou, o que me faz permanecer. Até às nove da noite eu geralmente permaneço encantado; então, começo a sentir-me solitário na multidão, então retorno ao quarto para escrever a vocês após solicitar uma garrafa de água.²² (Freud, 1992, p. 261-262)

Como percebe-se, há algo que captura a atenção de Freud, ainda que por um instante fugaz. Ignoramos as peças fílmicas assistidas por Freud; Jonathan Crary (2013) deduz que a

²¹ A saber: Don Giovanni, As bodas de Fígaro e A flauta mágica, de Mozart; Carmen, de Georges Bizet; e Die Meistersinger von Nürnberg [Os mestres cantores de Nuremberg], de Richard Wagner.

²² A versão consultada da carta de Freud encontra-se em inglês.

ausência de referências ao conteúdo dessas produções não é acidental: “a própria demonstração de tecnologia é atração suficiente” (2013, p. 360). Para Crary, a carta de Freud revela a transformação promovida pela modernidade no status do observador: a Piazza Colonna descrita pelo instaurador do discurso analítico é um lugar cosmopolita, transbordante de vida, em que se reúnem casais, crianças, estrangeiros, vendedores de jornal e artistas, e que convoca incessantemente o olhar a partir de uma profusão de atrações – a ponto de Freud manifestar sua dúvida sobre existência de uma fonte que, de fato, estava lá. Em outras palavras, a própria disposição moderna da *piazza*, com seu “campo multidirecional de estímulos, no qual se pode ouvir a banda militar atrás, observar as imagens de lanterna na frente e olhar a multidão ao redor”, como descreve Crary (2013, p. 36), desmonta a hierarquia pré-moderna de atenção convergente – e não é despropositada a relação que o autor propõe entre essa peculiar configuração e o dispositivo de *atenção flutuante* proposto por Freud, à qual estamos suficientemente familiarizados. A atenção flutuante constituiria, em certa medida, o correlato clínico para a multiplicação dos estímulos na vida pública moderna. “Parte da modernidade de Freud”, pondera o autor, “deve-se à sua proposta de uma técnica para lidar com um fluxo de informações que não possuem estrutura ou coerência evidente” (2013, p. 361).

O segundo contato de Freud com sétima arte²³ teria se dado nos Estados Unidos da América, em 04 de setembro de 1909, no Hammerstein’s Roof Garden, às vésperas das conferências na Universidade Clark, na companhia de Jung, Ferenczi e Ernest Jones. Segundo Jones (1981a), o quarteto, ciceroneado por Abraham Arden Brill, fez uma refeição no badalado estabelecimento nova-iorquino construído sobre o Victoria Theatre e a seguir assistiu a algumas projeções fílmicas – provavelmente no próprio Victoria Theatre ou no Eden Musée, locais em que, como assinala Gifford (2004), a exibição vespertina de produções cinematográficas era intercalada por números de *vaudeville*. Em comparação com as exibições na Piazza Colonna, a experiência no Hammerstein’s Roof Garden talvez tenha se mostrado um tanto menos satisfatória. Assim a descreve Ernest Jones:

No dia seguinte me reuni a eles [Freud, Jung e Ferenczi, além de Abraham Brill, que servia de guia local] e almoçamos no Hammerstein’s Roof Garden. Logo fomos a um cinema, onde vimos uma daquelas primitivas películas da época, com abundância de correrias e perseguições. Ferenczi, com

²³ Muitos pesquisadores do campo psicanalítico, provavelmente induzidos pela biografia lançada por Ernest Jones, tomam a incursão de Freud no Hammerstein’s Roof Garden como se fosse a primeira aventura cinematográfica de Freud. A compilação da correspondência de Freud feita por seu filho Ernst dissolve permanentemente este mal-entendido ao demonstrar que há, pelo menos, uma experiência anterior.

seu jeito infantil, se mostrou muito entusiasmado. Freud, por outro lado, não fez mais do que divertir-se tranquilamente. Era a primeira vez que ambos assistiam a um filme.²⁴ (Jones, 1981a, p. 56)

A historiadora Élisabeth Roudinesco (2016) também recorda a passagem de Freud pelo Hammerstein's Roof Garden. Roudinesco não menciona a experimentação cinéfila, mas registra a advertência de Jung a Freud para que o fundador da psicanálise conservasse certa cautela quanto à questão da sexualidade nas conferências a serem realizadas nos dias seguintes²⁵ – algo que instalou (ou acentuou) o desconforto entre o grupo de psicanalistas, visto que, à época, já começavam a aparecer os primeiros estremecimentos na relação entre Freud e Jung. Patrick Lacoste chega a sugerir que certa indisposição – não apenas na forma de um estado de espírito, mas também como uma delicada urgência intestinal – acompanhou Freud nessa ocasião:

pode-se compreender o “prazer moderado” de um homem de 53 anos convidado a descobrir o cinema mudo ao sair de um restaurante depois de jantar copiosamente, e que se preocupa mais com a proximidade das “comodidades”²⁶ do que com as “loucas perseguições” desenroladas na tela. (Lacoste, 1992, p. 36)

Nos anos seguintes, observamos que o distanciamento de Freud em relação ao cinema se mantém. Em 1913, Freud publica, sob o título de *O interesse científico da psicanálise*, uma série de breves comentários acerca da possibilidade de diálogo com campos como a filosofia, a biologia, a antropologia, a pedagogia etc. Esse artigo encorajava a ampliação da escuta psicanalítica para além da clínica – e Freud, novamente, não faz nele qualquer menção ao cinema, embora considerações acerca da relação entre psicanálise e estética se façam presentes.

Apesar do silêncio textual freudiano em relação ao cinema, o meio psicanalítico já começava a exprimir certo interesse pela grande tela. Stephen Heath (1999) recorda que, à época da viagem de Freud aos Estados Unidos, Viena já contava com cerca de oitenta locais de projeção de filmes, sendo Lou Andreas-Salomé uma frequentadora habitual. Em acréscimo, Tania Rivera (2008) resgata certas proposições feitas por Lou Salomé acerca da analogia entre a veloz sucessão de imagens do cinema e as faculdades de representação do aparelho psíquico. Paralelamente, em 1914, Otto Rank publica o ensaio *O duplo*, inspirado, como observamos

²⁴ Em espanhol, no original. As traduções para português de obras consultadas em língua estrangeira são de responsabilidade do autor do presente escrito.

²⁵ O pedido de Jung, naturalmente, não foi atendido.

²⁶ Lembremos que, em inglês, *facility* designa também instalações ou aposentos – dentre eles, mais especificamente, o sanitário.

anteriormente, pela exibição do filme *O estudante de Praga*. O discípulo de Freud revela-se positivamente impressionado com o filme – não somente com a narrativa apresentada, mas também com as inovações possibilitadas pela sofisticação dos efeitos visuais. Para Otto Rank, “as particularidades técnicas do cinema, utilizadas para ilustrar figurativamente acontecimentos psíquicos” (2013, p. 16), auxiliariam a colocar em evidência problemas importantes à psicanálise. Isso o levaria a levantar possibilidades ainda pouco exploradas de articulação:

Talvez daí resulte que a representação cinematográfica, que em vários aspectos imita a dinâmica dos sonhos, também expresse, em uma clara e significativa linguagem pictórica, certos fatos e relações psicológicas que o autor geralmente não pode colocar em palavras acessíveis, e, com isso, facilita-nos o acesso à sua compreensão. (Rank, 2013, p. 10)

Como já apontamos, Freud reporta-se ao livro de Rank e o toma como disparador para redigir *Das Unheimliche*, aludindo também a *O estudante de praga* em uma nota de rodapé, sem, entretanto, oferecer qualquer indicativo de tratar-se de uma obra fílmica. O pai da psicanálise tampouco faz qualquer comentário escrito sobre a utilização de técnicas cinematográficas para apresentar processos psíquicos, conjugação que encorajou Rank. Não há, aliás, qualquer registro de que Freud tenha assistido às projeções; o mais provável é que sua única fonte era o próprio texto de Rank, corroborando o distanciamento freudiano em relação ao cinema.

Talvez a passagem mais memorável da biografia de Freud com relação à sétima arte refira-se à produção de *Geheimnisse einer Seele* (em português, *Segredos de uma alma*) – ou, mais precisamente, aos impasses e percalços dessa empreitada. Patrick Lacoste dedica uma generosa porção de *Psicanálise na tela* a explorar, com extraordinária abrangência, a realização dessa obra: a pesquisa se estende das primeiras propostas de Hans Neumann, diretor da produtora UFA, mediadas pelos psicanalistas Karl Abraham e Hanns Sachs (este último, responsável pela *supervisão científica* da película), até as críticas da imprensa após as primeiras exhibições. *Segredos de uma alma*, de 1926, dirigido por Georg Wilhelm Pabst, foi o primeiro filme que se propôs a colocar na tela o método psicanalítico. Poucos anos antes de sua realização, Samuel Goldwyn, um dos fundadores da produtora norte-americana Goldwyn Pictures²⁷, fizera uma vultosa proposta pela colaboração de Freud em um filme. Ernest Jones, biógrafo de Freud, assim descreve esse curioso acontecimento:

²⁷ Alguns anos depois, a Goldwyn Pictures, já sem Samuel Goldwyn, passaria a compor a poderosa MGM.

Tudo começou quando Samuel Goldwyn, o famoso diretor cinematográfico, fez a Freud a oferta de cem mil dólares em troca da colaboração na produção de um filme que descreveria cenas de famosas histórias, começando com Antonio e Cleópatra. Freud achou graça diante dessa engenhosa maneira de explorar a associação entre a psicanálise e o amor mas, como esperado, rejeitou a oferta de Goldwyn e negou-se a tratar com ele. (Jones, 1981b, p. 137)

Ainda que rejeitada, a proposta de Goldwyn serviu para que Freud pudesse perceber a dimensão que o cinema havia tomado na segunda década do século XX, encorpando os argumentos utilizados por Abraham para convencer Freud a autorizar a parceria com a UFA. Estabeleceu-se um debate áspero: resgatando a correspondência entre Abraham e Freud, Lacoste deixa claro que, se a produção de *Segredos de uma alma* não foi estritamente proibida por Freud, certamente também não contava com sua simpatia. O fundador da psicanálise não acreditava que fosse possível fazer uma “apresentação plástica minimamente séria das abstrações da psicanálise”, como lê-se na carta resgatada por Lacoste (1992, p. 25), resguardando-se de qualquer vinculação à vindoura película. No ano em que *Segredos de uma alma* era produzido, Freud publicou o ensaio sobre o bloco mágico e seu estudo autobiográfico; optou, pois, por um brinqueado infantil para representar o inconsciente, ignorando as analogias de seus colegas a propósito da já não tão nova tecnologia cinematográfica, e escolheu apresentar a psicanálise ao mundo por seu próprio punho, sem intermediários, prescindindo de teatralidades e encenações.

Abraham, que testemunhava a efervescência cinematográfica de Berlim, contrariava o mestre e insistia nessa aposta, já padecendo de um “catarro brônquico febril”; a doença pulmonar o levaria a óbito em 25 de dezembro de 1925, aos 48 anos, sem ter assistido ao filme, que estrearia em 24 de março de 1926, no Gloria-Palast de Berlim. Assim Lacoste situa, com um toque de poesia, o desfecho insólito da relação entre Freud e Abraham:

Nos últimos tempos, Abraham enfrentava as maiores dificuldades para falar (faltava-lhe o ar). Freud começava a experimentar suas dificuldades para articular sons. A realização de um filme mudo provocou a última divergência entre os dois. (Lacoste, 1992, p. 48).

Com uma trama ligeiramente inspirada no caso freudiano do Homem dos Ratos, *Segredos de uma alma* expõe a neurose obsessiva de Martin²⁸, um cientista sintomaticamente impossibilitado de manusear objetos cortantes, atormentado pelo desejo de morte endereçado a

²⁸ Embora a ficha técnica do filme nomeie o personagem interpretado por Werner Krauss como Martin Fellman, na tradução francesa de *Segredos de uma alma*, o protagonista recebe o nome de “Professor Mathias”, nomeação que por algum motivo não esclarecido acompanhou as versões portuguesas e brasileiras da obra.

sua amada esposa e vitimado por sonhos perturbadores que revelavam o ciúme de seu melhor amigo – que, coincidentemente, é também primo de sua esposa e acabara de anunciar seu retorno de uma longa viagem ao Oriente. Após esquecer as chaves em um bar (o que, na diegese, corresponde a um desejo inconsciente de não voltar para casa), Martin começa a fazer análise com Dr. Orth, que didaticamente esclarece ao paciente – e ao público – as razões de seu adoecimento. Durante a detalhada interpretação do sonho do paciente, vem à tona uma lembrança de infância em que a esposa de Martin entregava uma boneca a seu primo – o que retornaria, na vida adulta, como temor de que o referido primo produzisse nela o filho que Martin não era capaz de prover. Embebido pela raiva sentida no sonho rememorado, Martin agarra um abridor de cartas no consultório do analista e golpeia o ar – *acting* que o Dr. Orth não hesita em pontuar, declarando imediatamente a cura de Martin de sua aversão a objetos cortantes. Ao final, o indesejado primo parte novamente em viagem; a obra encerra com Martin, retornando de uma frutífera pescaria, sendo recebido em uma casa de campo pela esposa, que traz nos braços seu bebê.

Como argumenta o historiador Cesar Guazzelli (2017), *Segredos de uma alma* carrega discretamente em seu enredo as profundas contradições da Alemanha do entreguerras. Após a derrota na Primeira Guerra Mundial, a Alemanha submeteu-se a tratados que impunham significativas perdas territoriais, reduziam sua força militar e determinavam o pagamento de onerosas indenizações. A corrosão da economia, afetando especialmente o proletariado e a classe média urbana mas reforçando, paradoxalmente, o capital monopólico, abria margem também para a deterioração do campo político – a insurgência comunista, organizada por Rosa Luxemburgo, seria sufocada pelo governo alemão. Por outro lado, a extrema direita, organizada em torno do recém-criado nacional-socialismo, fortalecia-se: “os valores conservadores pequeno-burgueses”, diz Guazzelli, “foram contemplados pela propaganda nazista, especialmente no que tocava ao discurso antiliberal” (2017, p. 45). Em outras palavras, gestava-se socialmente a ideia de renascimento de uma Alemanha potente, construída por uma “raça superior”, o “verdadeiro povo alemão”, banhada em ultranacionalismo, antissemitismo e xenofobia. Para Guazzelli, esses elementos estão presentes em *Segredos de uma alma*: os pesadelos de Martin, recheados de exotismo, situam o primo (um alemão decadente, seduzido pelos encantos do estrangeiro) como uma ameaça vinda do Oriente, e a suspeição sobre a fidelidade da esposa carrega uma crítica sobre a *nova mulher*, que colocaria em risco os tradicionais valores familiares. Nessa linha, a pequena espada²⁹ que o primo envia de presente

²⁹ Embora a interpretação de espadas como símbolos fálicos não seja exatamente original, é preciso objetar que o artefato em questão lembra menos um “punhal curvo tipicamente oriental”, como descreve Guazzelli (2017, p. 47)

a Martin representaria a potência perdida pela Alemanha em razão da crise econômica, que prejudicou decisivamente a produção siderúrgica e, conseqüentemente, as cutelarias alemãs. Enfim, a estrutura sintomática de Martin mimetiza, implicitamente, a condição da Alemanha; amparada pelo psicanalista, “a restauração”, como observa Guazzelli, “é alcançada com a volta do mundo pequeno-burguês” (2017, p. 51), com a expulsão do intruso ocidental, a dessensualização da esposa (agora, convertida em mãe) e a recuperação da potência sexual de Martin. Em outras palavras, concordamos com o historiador quanto à análise de que *Segredos de uma alma* revela as profundas contradições da Alemanha e das próprias condições de produção do filme. Afinal, embora tanto o cinema quanto a psicanálise fossem atividades com um número substancial de praticantes judeus, a derradeira cena, que sugere tanto a cura do paciente quanto da nação, reafirma tacitamente ideais conservadores muito próximos àqueles que fundamentariam, poucos anos depois, o Holocausto.

O relativo sucesso da película não evitaria que *Segredos de uma alma*, como assinala Miriam Elza Gorender (2003), fosse ofuscado por *O encouraçado Potemkin*, obra-prima de Eisenstein lançada na União Soviética em 1925 que chega em Berlim em 1926, poucas semanas depois da obra de Pabst. A ascensão do nazismo e sua política de supressão da “arte impura” terminaria soterrando de vez *Segredos de uma alma*, o filme que Freud jamais desejou.

Mas o que teria provocado tamanhas reservas da parte de Freud? Talvez a própria configuração dos anos iniciais do cinema ajude a elucidar essa questão. Auguste e Louis Lumière não foram os únicos, nem mesmo os primeiros, a projetar sobre uma tela imagens em movimento – outros inventores e empresários, dentre eles Thomas Edison, desenvolveram no mesmo período aparelhos similares –, mas seu dispositivo gozava de algumas vantagens em relação aos concorrentes. Com um cinematógrafo leve e versátil, que prescindia de eletricidade para operar, aliado a estratégias eficazes de *marketing* e vasta experiência comercial, o modelo dos Lumière ganhou fama e suas características técnicas (películas de celuloide de 35mm projetadas à velocidade de 16 quadros por segundo) rapidamente tornaram-se o padrão das exibições.

Flávia Cesarino Costa (2006) informa que os primeiros filmes, inseridos em um contexto de entretenimento popular no qual dividiam a cena com apresentações de dança, acrobatas e animais adestrados, “eram em sua ampla maioria compostos por uma única tomada e pouco integrados a uma eventual cadeia narrativa” (p.18). A autora divide o período do “primeiro cinema” em duas fases: uma, do *cinema de atrações*, que abrange dos primórdios do

e mais uma *wakizashi*, a tradicional espada curta japonesa, geralmente utilizada em conjunto com a *katana*, a espada longa.

cinema, em 1895, até 1906-1907, e a segunda, do *período de transição*, de 1906 até 1913-1915, quando a atividade cinematográfica começa a funcionar efetivamente em escala industrial e a consolidar seus códigos narrativos. Como observa Costa, “há interseções e sobreposições entre o cinema de atrações e o período de transição, uma vez que as transformações então ocorridas não eram homogêneas nem abruptas” (2006, p. 26). O período do *cinema de atrações* contempla uma estratégia de *mostração*, herdeira dos espetáculos de lanterna mágica³⁰: proliferam filmes de caráter documental, como a recriação de eventos históricos ou momentos da vida cotidiana, ou ficções com narrativas simples, que privilegiam a ação física. Jean-Claude Carrière relata que “nos primeiros dez anos, um filme ainda era, apenas, uma sequência de tomadas estáticas, fruto direto da visão teatral” (2014, p. 13). Em termos de narrativa, os filmes eram tributários da literatura e do teatro, mas é importante observar que esse também foi um período de intensas experimentações em relação à técnica cinematográfica: exercícios de continuidade e descontinuidade, fusões de imagens, substituições e trucagens fílmicas que precederam os processos que viriam a ser denominados de *montagem*.

Como num roteiro bem elaborado, a ação precedia a intenção. Só uma coisa contava: a resolução de problemas técnicos, a fim de contar uma história com clareza. A realização de filmes se lançava corajosamente na aventura. (...) No começo, é óbvio, o importante era mostrar tudo. Nada de zonas de penumbra no filme. Amplas tomadas estáticas, movimentos simples, emoções sem ambiguidade. O triunfo do visível. (Carrière, 2014, p.26)

Em 1905, quando surgem nos Estados Unidos os primeiros *nickelodeons* – galpões, frequentemente estabelecidos em bairros operários, adaptados para receber grandes públicos ao custo de U\$ 0,05, ou *um níquel* – o cinema, antes restrito aos cafés e *vaudevilles* frequentados pela classe média, passa efetivamente a se popularizar. Apesar do baixo valor do ingresso, os *nickelodeons* enriqueceram os exibidores e se espalharam por todos os Estados Unidos, trazendo, com isso, uma explosão na demanda que fomentaria a consolidação do cinema em nível industrial, segmentando os processos de produção, distribuição e exibição.

O que Costa (2006) chama de *período de transição* é precisamente o momento que precede e institui o estabelecimento da indústria cinematográfica como tal: “a partir de 1907, os filmes começam a utilizar convenções narrativas especificamente cinematográficas, na

³⁰ Nesse tipo de apresentação, como retoma Costa (2006), imagens coloridas eram projetadas em uma tela através do foco de luz gerado por uma pequena chama, geralmente com acompanhamento sonoro. Alguns efeitos rudimentares, como movimento de luzes e fusão de imagens, poderiam ser produzidos com o uso de maquinário simples ou da manipulação da luz. Espetáculos dessa natureza tornaram-se incrivelmente populares na Europa e nos Estados Unidos e forneceram a base para algumas das trucagens utilizadas no alvorecer do cinema.

tentativa de construir enredos autoexplicativos. Há menos ação física e busca-se uma maior definição psicológica nos personagens”, pontua a autora (2006, p. 26-27), acrescentando que “as histórias eram impulsionadas por personagens dotados de vontades, mas os espectadores tinham dificuldades para visualizar motivações e sentimentos” (2006, p. 41). Este é o apogeu (e, naturalmente, o início do declínio) da figura do *explicador*, lembrada por Carrière (2014), que, com um longo bastão, esclarecia à plateia os acontecimentos exibidos no filme – o que evidenciava a dificuldade de tornar inteligível a narrativa que se pretendia transmitir. O explicador – ou *lecturer*, como era chamado em inglês – que, durante algum tempo, foi obrigatório por lei nos Estados Unidos, como lembra Rivera (2008), perduraria na Espanha até cerca de 1920. Sua presença na cena sintetiza o cinema dos primeiros tempos:

Mais do que uma invenção técnica, súbita e revolucionária, que poria em movimento as imagens de forma autoevidente, o cinema é, portanto, uma linguagem que foi-se constituindo, ao longo de suas primeiras duas décadas, ao mesmo tempo em que construía seu público, acostumando-o a certas convenções que permitem sua recepção como uma narrativa. (Rivera, 2008, p. 13)

Assim, o *período de transição* demarca tanto uma mudança nas estratégias narrativas, com inovações estilísticas como interlúdios sinalizando os diálogos e diferentes técnicas de montagem de cenas, quanto no modo de produção, alçado à racionalidade industrial da especialização de funções e da divisão do trabalho. É no final desse período que os longas-metragens se tornam o formato fílmico usual, consolidando as técnicas que os cineastas haviam descoberto e experimentado nos anos anteriores. Com isso, como mostra Costa (2006), o cinema se livrava da dependência de outras mídias, possibilitando, na década seguinte, o advento das vanguardas europeias (expressionismo alemão, surrealismo, impressionismo francês, cinema soviético) e a propulsão do cinema hollywoodiano. Dentre as obras que determinam o início de uma nova fase no cinema encontra-se *O estudante de Praga*, filme que, como mencionamos antes, motiva Otto Rank a escrever *O duplo*.

Embora seja de grande relevância discutir os desdobramentos posteriores do cinema e das discursividades a ele remetidas, nos deteremos por aqui. As duas experiências conhecidas de Freud na posição de espectador cinematográfico, ocorridas em 1907 e 1909, estão contidas no recorte temporal ao qual nos debruçamos até aqui – e, ao que tudo indica, elas definiram, ou pelo menos inclinaram, a posição freudiana acerca do cinema. Se, como nos informa Lacoste (1992), Freud não entendia ser possível transmitir na grande tela a prática analítica em suas sutilezas, correndo o risco de recair na apresentação de uma *psicanálise selvagem*, esse temor parecia justificado, ao menos em parte, em razão das sensíveis limitações técnicas e narrativas

do cinema que o fundador da psicanálise conheceu. Outra hipótese interessante é lançada por Laura Marcus (2014), que propõe que, subjacente ao silêncio de Freud acerca do cinema, poderia haver uma resistência à “modernização” ou à mecanização do pensamento e da consciência. Stephen Heath (1999) retoma o comentário depreciativo de Ernest Jones acerca do *entusiasmo juvenil* de Ferenczi diante das projeções no Hammerstein’s Roof Garden para sugerir que o desdém de muitos psicanalistas em relação ao cinema constituía um *preconceito intelectual da classe* em relação à imaturidade do cinema. Essa, no entanto, parece uma opinião exagerada: apesar do prestígio do fundador da psicanálise e do peso de suas opiniões no meio psicanalítico, não é possível reduzir os psicanalistas a Freud e silenciar as vozes divergentes como Rank, Abraham e Lou Salomé, às quais Sanford Gifford (2004) acrescenta Ella Freeman Sharpe e Bertram Lewin dentre os psicanalistas com interesse no cinema. Além disso, a hipótese de uma antipatia endereçada à imaturidade das produções fílmicas cai por terra ao lembramos que a psicanálise era tão jovem (e tão dada a experimentalismos) quanto o cinema – e se havia algo de juvenil na apreciação de Ferenczi pelas exhibições fílmicas, o que dizer de Freud, que confessava sentir-se como uma “criança velha” diante das projeções na Piazza Colonna? Finalmente, Amadeu Weinmann também oferece uma interpretação que incide sobre a configuração do cinema do despertar do século XX:

Neste cinema de atrações, a exibição predomina sobre a narrativa. Além disso, a cultura do fim do século XIX incita o olhar. A disseminação da fotografia, os espetáculos de lanterna mágica e as exposições públicas de *trompe l’oeil*, panoramas e dioramas – técnicas sofisticadas de produção de ilusão de ótica – promovem uma escopicização da vida cotidiana. Em contrapartida, a clínica psicanalítica – herdeira da tradição letrada da Modernidade – interdita o olhar e põe em primeiro plano a palavra. (Weinmann, 2011, p. 2)

O deslocamento do expansivo registro do visual para o campo íntimo da palavra promovido pela psicanálise também é notado por Tania Rivera, que situa a criação de Freud “a contrapelo de tal espetacularização da vida cotidiana” (2008, p. 15). Todos esses elementos parecem contribuir decisivamente para um afastamento inicial de boa parte dos psicanalistas – e, especialmente, de Freud – em relação ao cinema. O problema da fluidez nos diálogos (ou da falta dela, visto que as falas eram informadas por meio de intertítulos, letreiros que ocupavam a tela inteira), que poderia comprometer a apreciação daqueles mais afeiçãoados ao campo da palavra, só começou a ser resolvido na passagem do cinema mudo para o cinema falado, iniciada com *O cantor de jazz*, de 1927 – “um dos filmes mais salientes da história do cinema e uma nulidade estética”, segundo Paulo Emílio Sales Gomes (2015, s/p). Além disso, persistia

certa marginalidade do cinema em relação às artes tradicionais—afinal, o Manifesto das Sete Artes, do italiano Ricciotto Canudo, que colocava o cinema ombro a ombro com arquitetura, escultura, pintura, música, dança e poesia, embora redigido em 1911, só viria a ser publicado e difundido em 1923. Enfim, como demonstram Korfmann e Kepler (2008), Freud não estava sozinho em suas reticências; não faltava quem considerasse o cinema uma mera diversão para as massas, especialmente pelo fato de tratar-se, durante muito tempo, de uma experiência necessariamente coletiva, desfavorecendo os adeptos de uma fruição solitária ou introspectiva.

Pode-se depreender, portanto, que a desconfiança freudiana em relação ao cinema passa por uma alternância de encontros e desencontros: ambos filhos da virada do século XIX para o XX, foram moldados por aquele *zeitgeist* e ajudaram a desenhar o século que despertava. Enfrentavam, ambos, as resistências de seu tempo. Mas, enquanto a psicanálise dava soberania à dimensão da palavra, sustentando a demora da elaboração psíquica para transmitir a complexidade das narrativas clínicas, o cinema acentuava o fascínio da imagem e, com poucos recursos técnicos visuais e não-visuais à disposição, seduzia pela ação apressada e pelo exagero. Enquanto a interpretação clínica dos psicanalistas buscava a sutileza do registro verbal (o mínimo lapso, a associação indireta, a contradição quase imperceptível, enfim, os resíduos dos significantes), a interpretação cênica dos atores do primeiro cinema amparava-se na exibição e no exagero – uma teatralidade histriônica que Freud possivelmente reconheceria nas apresentações de pacientes de Charcot, da qual tentava fazer a psicanálise se distanciar.

Ainda que Freud não tenha demonstrado interesse especial pela sétima arte – o que não significava necessariamente que a repudiasse, como fica claro na experiência em Roma, embora rejeitasse manifestamente a representação do método psicanalítico em tela –, o cinema parece ter traçado caminho inverso e, desde muito cedo, se mostrou ávido pelas contribuições da psicanálise. Não raras vezes, aliás, projetaria nas telas temas caros à teoria psicanalítica. A partir de 1913, com *O estudante de Praga*, o cinema alemão entraria em evidência abordando o domínio do sinistro, do duplo, da morte e do interdito, como relata Geraldino Alves Ferreira Netto (2010), pavimentando o caminho para o aparecimento do expressionismo nas telas e introduzindo uma proposta estética inédita no cinema, baseada na experiência psicológica. Pouco depois, na França, os surrealistas Buñuel e Dalí lançariam mão das formulações sobre o inconsciente na linguagem cinematográfica em filmes como *Um cão andaluz* (1929) e *A idade do ouro* (1930). Na Hollywood dos anos 1940, clássicos como *Quando fala o coração* (1945), de Hitchcock, e *O segredo da porta fechada* (1945), de Fritz Lang, conferem um tom freudiano a suas narrativas. No terreno dos “filmes psicanalíticos”, *Segredos de uma alma* ganharia um concorrente à altura em termos de importância somente em 1962, com a realização de *Freud*,

além da alma, dirigido por John Huston, do qual falaremos mais adiante. E, há pouco tempo, Freud retornou mais uma vez às telas na pele de novos atores em *Quando Nietzsche chorou* (2007), dirigido por Pinchas Perry, e *Um método perigoso* (2011), dirigido por David Cronenberg. Diante dessas e de outras incidências da psicanálise na tela, devemos admitir que o temor freudiano de que o discurso analítico nunca pudesse ser satisfatoriamente representado no cinema não parece totalmente injustificado...

Para além de Segredos

Ao final dos anos 1960 e durante toda a década seguinte, o diálogo entre o cinema e a psicanálise é alçado a um novo patamar pelas mãos de autores como Christian Metz, Jean-Pierre Oudart, Jean-Louis Baudry e Thierry Kuntzel. Como aponta Fernando Mascarello (2001a), esse debate é impulsionado pelas revistas francesas *Cinéthique* e *Cahiers du cinéma*, além do periódico *Communications*, e, posteriormente, pela publicação britânica *Screen*, que, dentre outras tarefas, incumbia-se de traduzir os artigos franceses e levar suas reflexões aos leitores anglófonos. Fernando Mascarello (2001b) levanta uma série de denominações estipuladas para os movimentos de teorização do cinema sediados nesse período, variando de acordo com o recorte eleito pelo examinador: *teoria do dispositivo*, *desconstrução*, *paradigma Metz-Lacan-Althusser*, *teoria do posicionamento subjetivo*, *modernismo político*, *screen theory*³¹. Respeitadas as diferenças, é possível notar que essas teorizações carregam, como traço comum, a preocupação com o lugar do sujeito na obra cinematográfica – preocupação essa advinda do próprio campo do cinema que procura, na teorização psicanalítica, o aporte conceitual para trabalhar essa questão.

Vejamos alguns desses momentos.

Christian Metz, alinhado ao estruturalismo saussuriano, aborda o cinema a partir da semiologia, e é desde essa conjugação que ele entabula o diálogo com a psicanálise. Seu tema inicial, como podemos perceber em alguns dos ensaios de *A significação no cinema*, incide sobre as relações entre os significantes do texto fílmico. James Dudley Andrew afirma que o objetivo de Metz “é nada mais nada menos do que a descrição exata dos processos de significação no cinema” (2002, p. 171-172), ou seja, “determinar as leis que tornam possível o ato de se ver um filme e desvendar os padrões particulares da significação que dão a filmes ou gêneros específicos seu caráter especial” (2002, p. 173). Andrew lembra que, ao contrário de

³¹ Expressão de duplo sentido que alude ao mesmo tempo ao termo inglês para a tela de projeção – representação metonímica do cinema – e ao título do periódico que participou dessa composição, comparecendo a psicanálise como debatedor de luxo.

outros críticos, preocupados com a maneira em que o filme chega ao espectador (se refletida em uma tela, como no cinema, ou se projetada através de raios catódicos, como em um televisor), para Metz o canal através do qual a produção fílmica se expressa é indiferente à atividade do semiólogo. Ainda que se perca o contexto em que o filme é apresentado, a matéria-prima – o texto fílmico – resta intocada. Essa é uma perspectiva que acolhemos em nosso trabalho: ao falarmos de *cinema*, não discriminamos as exibições em sofisticadas salas de projeção³² da prosaica audiência televisiva, nem os hoje antiquados *videotapes* dos DVDs e *blu-rays*. Iremos mais adiante: em nossa compreensão de *cinema*, englobaremos também produções audiovisuais que jamais conheceram a grande tela – filmes feitos diretamente para a televisão, seriados, produções direcionadas para o *streaming* por meio de serviços como Netflix e Hulu. No campo da saúde mental, a implosão do *setting* tradicional e a expansão de dispositivos terapêuticos para além dos espaços típicos de atendimento recebeu o nome de *clínica ampliada*; acompanhando Metz, talvez pudéssemos pensar em um *cinema ampliado*, que abarcasse as mais diferentes formas de exibição sem com isso perder de vista a especificidade do texto fílmico e que designa, em última análise, o material de análise deste trabalho.

No artigo *Cinema: língua ou linguagem*, publicado em 1964 na revista *Communications*, Metz (1991) defende que, mais do que um sistema complexo de códigos³³ (uma *língua*), o cinema constitui uma *linguagem* – o que, nos fundamentos de Saussure, implica a língua e sua expressão. Em outras palavras, para Metz o cinema decide-se como linguagem na medida em que contempla tanto os códigos textuais quanto a possibilidade de subvertê-los. Se a montagem, com suas gramáticas e seus códigos, define o distintivo do cinema em relação a outras formas de arte – a fotografia, por exemplo – para Metz “o cinema é linguagem, acima e além de qualquer efeito de montagem” (1991, p. 47). Mais do que isso: segundo o autor, “o cinema é uma linguagem ‘compósita’ desde o nível da matéria da expressão. Não só tem possibilidade de comportar *vários códigos*, mas *várias linguagens* que, de certo modo, contém em si próprio” (1980a, p. 39). Consequentemente, como observa Amadeu Weinmann, isso

³² Ainda que possamos admitir que a tecnologia 3D possa eventualmente ser capaz de introduzir elementos inobservados ou manifestamente ausentes em relação às tradicionais versões 2D, modificando com isso as próprias chaves de leitura do texto fílmico, esse recurso ainda não parece ter sido utilizado com especificidade suficiente para fazer jus a sua distinção das demais formas de exibição fílmica.

³³ Amadeu Weinmann elucida a noção de código no pensamento de Metz: “um campo de comutações, de acordo com as quais determinadas variações na ordem significante acarretam a produção de novas significações, e no interior do qual as unidades discursivas adquirem sentido umas em relação às outras” (2017, p. 4). Como fica nítido em *Linguagem e cinema* (1980a), Metz não ignora que o cinema compartilha alguns códigos narrativos tomados de empréstimos de *linguagens vizinhas* – com a literatura, o teatro e a fotografia –, mas a existência de códigos específicos ao texto fílmico reclama, na opinião do autor, a composição de uma disciplina específica, distinta da linguística tradicional.

“implica o nascimento de uma disciplina com conceitos e métodos próprios” (2017, p. 4.) – no caso, a *semiótica do cinema*.

É nessa toada que Metz busca o diálogo com o campo psicanalítico, entendendo que “a inspiração linguística e a inspiração psicanalítica podem conduzir pouco a pouco, através de sua combinação, a uma ciência do cinema relativamente autónoma” (1980b, p. 28). O autor distancia-se de uma proposta de “psicanálise aplicada”; na opinião de Metz, “alguns fenómenos que a psicanálise esclareceu ou pode esclarecer encontram-se no cinema, desempenham nele um papel real” (1980b, p. 29), justificando, assim, a aproximação entre esses campos. Para Dinara Guimarães, a importância do trabalho de Metz “está no fato dele ter deslocado o objeto da psicanálise para fora de seu campo de origem, trasladando a compreensão dos fenómenos do inconsciente para outro campo, o do cinema” (2004, p. 39).

A partir da concepção do cinema como linguagem, Christian Metz buscará, em artigos como *O significante imaginário*, redigido em 1974 e publicado na *Communications* um ano depois, recortar a especificidade do *significante cinematográfico*, conceito que o levaria a voltar-se às contribuições de Lacan, com ênfase na teorização sobre o estádio do espelho. Em *O significante imaginário*, a tradicional equiparação entre filmes e sonhos – trabalhada também pelo cineasta francês Thierry Kuntzel – é tensionada por Metz, que atenta para o fato de que, de modo geral, o sonhador não sabe que sonha (embora possa ter ciência de sua condição em meio a um sonho, em particular quando arrastado a um estado intermediário entre o sono e a vigília), ao passo que o espectador sempre sabe que está diante de um filme. Se um filme é capaz de transmitir uma eficaz *impressão de realidade*, a verdadeira ilusão cabe somente ao sonho. Para Metz, “a percepção fílmica é uma percepção real (é realmente uma percepção), não se reduz a um processo psíquico interno” (1980a, p. 113). Além disso, os filmes de ficção não necessariamente se propõem a oferecer uma realização de desejo, como o sonho, e, em relação a estes, costumam gozar de maior coerência interna e organização narrativa – ou seja, tenderiam menos ao princípio de realidade do que as formações oníricas. Em lugar dos sonhos, Metz elege o espelho (e as consequências teóricas do estádio do espelho) como metáfora mais apropriada para dar conta da experiência fílmica.

O filme é como um espelho. Porém, num ponto essencial, é diferente do espelho primordial: se bem que, tal como neste, tudo possa vir a projectar-se, uma coisa existe, e uma só, que nunca nele se reflecte – o corpo do espectador. (Metz, 1980a, p. 55)

Metz pergunta-se, pois, sobre o lugar do espectador diante do filme – ou seja, ultrapassa o âmbito do intratexto fílmico e, por extensão, a semiótica do cinema –, indo buscar respostas na teoria lacaniana. Percebendo que a identificação aos personagens ou aos atores constitui resposta insuficiente a esse problema, nota que, ao contrário da criança no espelho, o olhar do espectador não encontra seu próprio corpo, dado que está ausente da tela: “no cinema, é sempre o outro que está no écran: eu estou lá para o ver”, pontua o autor (1980a, p. 58). Se a criança se encontra simultaneamente defronte ao espelho e dentro deste, o espectador, de seu lugar, recebe tudo que se projeta na tela - exceto sua própria imagem. Metz conclui, enfim, que o espectador se identifica consigo mesmo em seu ato de percepção – ou melhor, que o espectador empírico, o indivíduo de carne e osso postado diante de uma tela, identifica-se com um lugar simbólico, materialmente vazio, que designa a posição do espectador, “como condição de possibilidade do percebido e, portanto, como que com uma espécie de sujeito transcendental, anterior a qualquer há” (1980a, p. 59).

Jean-Pierre Oudart é outro dos pensadores do cinema que envereda pela psicanálise. Em 1969, Oudart publica dois artigos na revista *Carriers du cinema* retomando o conceito de *sutura* proposto alguns anos antes por Jacques Alain-Miller, genro de Lacan. A sutura, para Miller, designa a “relação do sujeito com a cadeia de seu discurso” (1978, p. 212). O sujeito, como vimos anteriormente, designa-se por ser aquilo que um significante representa para outro significante. Observado a *primazia do simbólico* – nome que designa a afirmação do primeiro ensino de Lacan, onde esse registro detém a soberania conceitual sobre o imaginário e o simbólico –, Miller trabalha a partir de uma *lógica do significante*, buscando aporte nas reflexões sobre lógica do matemático Friedrich Ludwig Gottlob Frege. O que Miller propõe é que, na cadeia de significantes, o sujeito encontra-se excluído, como um *objeto impossível*, que não é idêntico a ele mesmo³⁴ e é rejeitado da cadeia, figurando como pura negatividade. Essa ausência, contudo, se faz notar – é ela, afinal, que organiza a cadeia significativa. “É por isso”, diz Miller, “que as duas proposições seguintes são verdadeiras simultaneamente quando enunciam a anterioridade do sujeito em relação ao significante, e a do significante em relação ao sujeito” (1978, p. 223).

Amparado no texto de Miller, Oudart (1977) utiliza o conceito de sutura para pensar a especificidade da articulação do espectador com o campo fílmico. O autor atenta para a estrutura essencialmente descontínua do cinema: ao contrário do que somos levados a crer, a

³⁴ O significante *sujeito* não é idêntico a ele mesmo na medida em que, como significante, prova-se incapaz de representar sozinho a estrutura de divisão do sujeito ao qual alude – seria necessário outro significante ao qual se reportar, segundo o já mencionado aforisma lacaniano.

exibição de duas imagens sequenciais não tende naturalmente a sugerir um encadeamento, mas, antes, inclina a leitura delas como células autônomas. “Assim”, explica Oudart, “a sua articulação só pode ser produzida por um elemento extra-cinemático (isto é, um enunciado linguístico) ou pela presença de elementos significantes comuns em cada imagem³⁵” (1977, p. 36). Oudart propõe que, para cada campo fílmico apanhado pela câmera há um eco em um outro campo, invisível, desde o qual o olhar do espectador se projeta – associado à chamada *quarta parede* -, e preenchido pelo imaginário do espectador ausente na cena. Assim como Miller designa a função do sujeito como articulador da cadeia de significantes na qual ele falta, Oudart salienta a presença de um elemento externo ao campo fílmico, nomeado como *Ausente*, que ecoa e articula os elementos do campo fílmico, encontrando-se, todavia, fora dele.

Dotado de um estilo peculiar que, em certa medida, replica o rebuscamento e a complexidade do ensino laciano, o texto de Oudart provocou intensas manifestações. Como relata Fernão Pessoa Ramos (2000), a crítica inglesa de modo geral parece receber mal as proposições de Oudart, reduzindo sua potência conceitual e centrando-se na problematização de um elemento formal: a alternância dos planos entre campo e contracampo. Essa síntese parece-nos pouco apropriada, tendo em vista que a conceitualização de Oudart mira justamente no que está ausente, fora de campo. Dentre os ingleses, Ramos (2000) destaca o crítico Stephen Heath como portador da mais hábil leitura do conceito de sutura, retomando os conceitos lacianos e a atmosfera em que o conceito é cunhado sem recair em simplificações e didatismos excessivos. Por sutura, portanto, depreende-se tanto a articulação dos significantes fílmicos a partir desse lugar ausente quanto a manifestação fílmica dessa ausência, que desvela o lugar do sujeito capturado pelo dispositivo cinematográfico e o desacomoda de sua alienação gozosa. O efeito de sutura, no entanto, permite ao espectador reinserir-se na narrativa fílmica. A percepção da ausência quebraria momentaneamente, no sujeito, o gozo da imersão; o efeito da sutura, porém, restituiria ao espectador o enlace na narrativa fílmica, mantendo a função de sujeito em báscula em relação aos significantes fílmicos³⁶. Como sintetiza Stephen Heath, “o

³⁵ Para este escrito, foi consultada a versão inglesa do artigo de Oudart, publicado originalmente na revista *Screen*.

³⁶ Oudart atribui a descoberta da sutura fílmica a Robert Bresson, que teria flertado com ela em *O batedor de cartas* (1959) e para afirmá-la em *O processo de Joana D’Arc* (1962), lamentando que o cineasta não tenha levado sua inovação às últimas consequências. Em ambos os filmes, o efeito de desvelamento do Ausente dá-se mediante um sagaz jogo de campo/contracampo; Oudart, porém, recorda o efeito de sutura produzido em *A general*, de 1926, com a introdução no campo fílmico de elementos localizados fora do enquadre inicial (no caso, um exército de tocaia, invisível ao espectador, que, arrastando-se cena adentro, evidencia a disposição do olhar a partir de um lugar suposto externo à diegese). Efeito semelhante pode ser encontrado em filmes contemporâneos: em *O despertar da Força*, os protagonistas Rey e Finn, atacados por forças inimigas, buscam um veículo para fugir. Em meio a explosões e sucata espacial, a câmera foca em uma grande nave, ao fundo, para onde os heróis correm; antes que possam chegar a ela, porém, a nave é destruída. Finn e Rey então mudam de direção e escolhem outra nave, fora do enquadre e anteriormente desprezada. O plano muda e os espectadores reconhecem na preterida

mais importante de tudo isso é que a articulação da cadeia significante de imagens, da cadeia de imagens como significantes, não funciona de imagem a imagem mas de imagem a imagem através da ausência que o sujeito constitui” (1977, p. 58).

A Oudart e Metz juntam-se nomes como Thierry Kuntzel, Jean-Louis Baudry, Raymond Bellour, Laura Mulvey e uma grande quantidade de pensadores que, a partir dos anos 1960 e 1970, ajudaram a vitalizar o diálogo entre o cinema e a psicanálise, dissolvendo fronteiras e introduzindo novas interrogações. Mesmo autores externos aos circuitos psicanalíticos e cinematográficos aventuravam-se a oferecer suas contribuições a essa interlocução: é o caso de Jean-Paul Sartre que, em 1958, recebeu do diretor John Houston o convite para escrever o roteiro de um filme sobre a vida de Freud com foco na emergência da psicanálise – ou seja, os acontecimentos da década de 1890. Como comenta Mezan,

O roteiro de Sartre era uma bem-vinda lufada de sensatez: retrata o percurso de Freud rumo às ideias de inconsciente, sexualidade e Édipo como uma busca repleta de idas e vindas, de dúvidas e tateios, ancorada na vida de um homem de carne e osso, às voltas com as neuroses de seus pacientes e com as suas próprias. (Mezan, 2014, p. 361)

O entusiasmo de Sartre resultou em uma obra monumental, cuja adaptação às telas exigiria um tempo de projeção impraticável. Houston, amparado por roteiristas profissionais, reduziu consideravelmente o texto de Sartre; o filósofo, descontente com a mutilação, exigiu que seu nome fosse retirado dos créditos. Como produtos, temos um filme apenas razoável, lançado em 1962, que recebeu no Brasil o título de *Freud, além da alma*; e um livro, extrato do roteiro entregue por Sartre (1986), que em boa parte das edições recebe o acréscimo das modificações mais interessantes – pois, em vez de reduzir seu escrito, como Houston havia solicitado, o existencialista francês o amplia. Na comparação entre filme e livro, não seremos injustos se considerarmos o segundo determinadamente melhor que o primeiro.

Mesmo Lacan mostrou-se sensivelmente mais receptivo ao cinema. No seminário *A relação de objeto*, desenvolvido entre 1956 e 1957, encontramos a referência ao dispositivo cinematográfico como ilustração da estrutura das lembranças encobridoras. “Pensem”, diz Lacan, “na maneira como uma sequência cinematográfica que se desenvolvesse rapidamente fosse parar de repente num ponto, imobilizando todos os personagens” (1995, p. 121). A lembrança encobridora constituiria essa condensação que congela os movimentos significantes

“lata velha” a *Millennium Falcon*, nave consagrada nos filmes anteriores da franquia – um *fanservice* que relança a sutura, deslocando o sujeito de sua imersão fílmica para, no ritmo vertiginoso da perseguição espacial, reinseri-lo um instante depois.

em uma mesma cena a serviço da fantasia. No encontro seguinte, abordando a metonímia – “que consiste em dar a escutar alguma coisa falando de uma coisa completamente diferente” (1995, p. 148), Lacan é categórico: “quando um filme é bom, é porque é metonímico” (1995, p. 148). Já no seminário *A ética da psicanálise*, transcorrido em 1959 e 1960, Lacan faz alusão ao mutismo de um dos irmãos Marx³⁷, Harpo, para ilustrar a *Das Ding* freudiana; alguns meses depois, no mesmo seminário, o psicanalista francês alude a *Nunca aos domingos*, filme de Jules Dassin, no decurso de sua elaboração sobre o desejo e a moral. No seminário *...Ou pior*, ministrado entre 1971 e 1972, aborda vagamente o cinema como suporte de um semblante que, no irreal da projeção, permite que o espectador encontre um *mais-de-gozar*³⁸ comunitário. No seminário *O sinthoma*, conduzido entre 1975 e 1976, Lacan confessa aos ouvintes ter ficado embasbacado após assistir *O império dos sentidos*, dirigido por Nagisa Oshima. Em razão da censura imposta ao filme, as exhibições estavam suspensas; inabalado, Lacan elegeu alguns de seus colegas para uma sessão privada, na qual testemunhou, impressionado, “o poder das japonesas” (2007, p 122).

A listagem mais completa de ocorrências fílmicas no ensino de Lacan pode ser encontrada no artigo de Nilton Milanez (2016) e compreende preciosidades como *Um cão andaluz*, de Luis Buñuel, e *Rashomon*, de Akira Kurosawa, referenciados no seminário *A identificação*; *Monsieur Verdoux*, de Charlie Chaplin, lembrado na *Introdução teórica às funções de psicanálise em criminologia* e em *Kant com Sade*; *Hiroshima, meu amor*, no seminário *A angústia*; *A doce vida*, de Frederico Fellini, nos seminários *A ética da psicanálise* e *A angústia*, *Satyricon*, de Frederico Fellini, no seminário *O avesso da psicanálise* (que Lacan considera inferior ao *Satyricon* original, escrito pelo romano Petrônio no século I a.C., sem desculpar o diretor italiano por inserir um y arbitrário no título); e um filme de Hitchcock, não nomeado, aludido no seminário *A ética da psicanálise*³⁹. Esses exemplos demonstram que

³⁷ Os irmãos Marx são um grupo de comediantes norte-americanos que transpôs seu sucesso no teatro para a televisão e para o cinema entre as décadas de 1920 e 1960. Uma abordagem mais extensa e criativa da menção de Lacan a Harpo Marx, explorando a parvoíce muda do personagem e a destrutividade radical contida em seu sorriso tolo, pode ser encontrada no artigo de Paul Flaig, *Lacan's Harpo* (2011).

³⁸ Lacan trabalha com o conceito de *mais-de-gozar* (*plus-de-jouir*), derivado de uma leitura singular do conceito de mais-valia de Marx, no seminário *De um Outro ao outro*. Para o psicanalista francês, “o mais-de-gozar é uma função da renúncia ao gozo sob o efeito do discurso” (2008b, p. 19). Assim como a mais-valia designa um montante do valor do trabalho que não é repassado ao trabalhador e, na dinâmica do capital, acaba reinjetado no sistema de produção reproduzir (e, portanto, gerar mais mais-valia), o mais-de-gozar designa um montante de gozo renunciado que se reinjeta no aparelho psíquico alimentando a busca pelo gozo perdido. Ou seja, o mais-de-gozar designa uma constrição ao gozo ilimitado que convoca o consumo contínuo de semblantes de objeto *a sem*, no entanto, colocar efetivamente em causa o desejo.

³⁹ Em sua aula de 16 de novembro de 1960, Lacan refere-se à produção como o “mais recente filme de Hitchcock” (1992, p. 21). Essa baliza temporal sugeriria identificar a misteriosa produção como *Psicose*, lançada nos Estados Unidos em junho de 1960 e na França em 2 de novembro do mesmo ano. No entanto, as demais pistas fornecidas

Lacan posicionava-se, em relação ao cinema, de forma diametralmente distinta de Freud – o que pode ser apenas parcialmente creditado à distância temporal que separa os dois psicanalistas e à predisposição pessoal deles em relação aos dispositivos tecnológicos. Como sinaliza Élisabeth Roudinesco (2011), ambos eram conservadores – mas cada um a seu modo. Ao contrário de Freud, refratário às câmeras, Lacan ofereceu-se às lentes do diretor Benoît Jacquot para gravar, em 1974, *La psychanalyse*, um documentário/entrevista⁴⁰ endereçado aos telespectadores franceses que seria posteriormente publicado sob o título de *Televisão*. Quando Jacquot lançou, dois anos depois, *L'assassin musicien*, Lacan dedicou uma nota elogiosa na revista *Nouvel Observateur* ao que considerou uma obra-prima, como recorda Catherine Millot (2017). Mais do que um comentário fílmico, a nota expressava tacitamente a gratidão do psicanalista a Jacquot e sua atenção à sétima arte. De toda forma, um pequeno trecho do seminário ministrado em 23 de novembro de 1960 parece sintetizar a posição geral de Lacan a respeito do cinema e seu interesse à psicanálise:

É absolutamente claro que atualmente não se atribui mais ao amor, de modo algum, o nível da tragédia, nem tampouco um outro nível de que falarei daqui a pouco. Ele está no nível do que se chama, no discurso de Agatão, o nível de Polímnia. É o nível do que se apresenta como a materialização mais viva da ficção como essencial. Entre nós, é o cinema.

Platão ficaria satisfeito com essa invenção. Não há melhor ilustração nas artes daquilo que Platão coloca na origem de sua visão de mundo. O que se exprime no mito da caverna, nós o vemos todos os dias, ilustrado por esses raios dançantes que vêm, sobre a tela, manifestar todos os nossos sentimentos em estado de sombras. E é realmente a esta dimensão que, na arte de nossos dias, pertencem, de modo mais eminente, a defesa e a ilustração do amor. (Lacan, 1992, p. 41)

Enfim, examinar pormenorizadamente as opiniões e contribuições de cada um dos autores que constroem a ponte entre a psicanálise e o cinema ao longo de cento e tantos anos de história excederia as humildes pretensões deste escrito; o que desejamos apontar é que boa parte das condições que faziam Freud torcer o nariz para o cinema foram superadas em maior ou menor grau. As correrias desenfreadas do cinema de atrações ganharam sofisticação e, com uma boa maquiagem de efeitos especiais e uma forragem narrativa razoável, hoje nos parecerão bem menos intragáveis. As narrativas ganharam complexidade e profundidade, assim como a palavra falada: os roteiros atuais – e provavelmente seguirão assim por muito tempo – são

por Lacan sugerem que o psicanalista francês teria outro filme em mente – possivelmente, *Intriga internacional*, lançado em 1959.

⁴⁰ Trata-se, na verdade, de uma longa exposição intercalada por provocações bem ensaiadas com Jacques Alain-Miller, seu genro e pupilo.

compostos majoritariamente de diálogos. A intimidade da experiência fílmica foi propulsionada com advento do VHS, do DVD e, mais recentemente, dos serviços de streaming; ir às salas de projeção tornou-se um capricho sofisticado. Assim sintetiza Christian Dunker:

Do ponto de vista da recepção, os anos 1990 assistiram à emergência de uma nova geração pela primeira vez formada no uso da internet, dos *chats* e dos *video games*. Escrever com suporte de imagem, assistir a filmes fora do circuito em tela de computador, descobrir diretores e autores, produzir ensaios para as redes sociais ou sites de compartilhamento, publicar fotos, montar trilhas, tudo isso tornou-se parte de um novo processo de alfabetização audiovisual que disponibilizava, mesmo que de modo rudimentar, as principais ferramentas e linguagens que determinam o cinema como arte do real. (Dunker, 2015, p. 82)

Se o cinema se apresentava a Freud como um idioma bárbaro (e pode-se dizer que o vanguardista fundador da psicanálise não deixava, nesse aspecto, de ser também *homem de seu tempo*), seus contemporâneos Otto Rank, Lou Salomé, Karl Abraham e Hanns Sachs revelaram-se, cada um a sua maneira, pioneiros no desbravamento de uma linguagem que surgia e se desenvolvia no despertar do século XX, pavimentando um debate que seria trilhado por centenas de autores. E hoje, que lugar nos cabe? A indiferença freudiana nos soaria anacrônica; o cinema contemporâneo é demasiado eloquente para que possamos lhe dar as costas. Como psicanalistas, podemos extrair consequências do cinema que reverberarão no campo clínico e tecer leituras para compreender a cultura em que os sujeitos se inscrevem. No fértil diálogo estabelecido entre o cinema e a psicanálise ao longo das décadas, uma multiplicidade de formas de tomar em análise as obras cinematográficas pôde se constituir—e, com elas, a possibilidade de estabelecer, através dos filmes, uma leitura crítica da cultura. Afinal, guardadas as devidas proporções, as narrativas fílmicas não são similares aos relatos dos sonhos? A psicanalista Liliane Froemming (2002) articula os conceitos de *composição* e *montagem* da teoria do cinema à experiência de análise: “assim como um diretor escolhe elementos composicionais determinados para ilustrar seu filme, também um paciente ‘escolhe’ elementos e determinada sequência para ilustrar sua fala sobre temas variados que lhe ocorrem numa análise”, diz a autora (2002, p. 31). Se as montagens oníricas, elaboradas no contar dos sonhadores, deixam entrever a estrutura da trama inconsciente que as produziu, as montagens cinematográficas, semelhantemente, fornecem as pistas para interpretar o tecido da cultura em que elas se inscrevem. No cinema, como explica Froemming, a montagem é o dispositivo que estabelece as relações sintagmáticas na linguagem fílmica, operando encadeamentos e cortes a partir da seleção, agrupamento e junção dos planos filmados. “Justapor elementos homogêneos ou

heterogêneos, organizar na contiguidade ou na sucessão e fixar a duração de cenas, são tarefas que o montador se impõe”, diz a psicanalista (2002, p. 35); nesse sentido, o fazer da montagem espelha a escuta do analista, no sentido em que se trata de

construir seqüências ou observar, decompor seqüências já construídas, tentar pensar que lógicas governam a construção das mesmas, eis os exercícios propostos para quem trabalha essencialmente com cadeias associativas. (Froemming, 2002, p. 143)

Os recursos cinematográficos, porém, se estendem para além da palavra falada pelos analisantes: as composições fílmicas são costuras de luz, sombra, falas, trilhas musicais, sons, silêncios, atores, maquiagens, cenários, efeitos de edição e uma infinidade de outros elementos de maior ou menor impacto dentro do sistema fílmico. “Cada área, cada parte, como luz, música, ritmo é convocado a participar no trabalho de composição de forma articulada, contribuindo para ilustrar o que é pretendido pelo diretor”, aponta Froemming (2002, p. 32). Há, efetivamente, a constituição de uma linguagem própria, que requer, portanto, suas próprias chaves de interpretação. E, se o cinema é linguagem, cada obra cinematográfica reclama ser escutada simultaneamente como um texto singular, com cadeias significantes particulares, e como parte de um sistema vivo, em constante produção de sentidos. Nesse sentido, talvez a mais fértil abordagem do cinema a partir da psicanálise pertença menos ao registro da significação (ou seja, menos dedicada corresponder a manuais interpretativos e a ilustrar em conceitos psicanalíticos aquilo que é expresso na tela) e mais ao registro da subjetivação, sustentando o interesse em pontuar o que, na obra fílmica, conversa com a cultura e revela as linhas de constituição dos sujeitos por ela atravessados.

Análise fílmica e interpretação

Embora a psicanálise e o cinema nasçam aproximadamente a mesma época e Freud nunca tenha dado grande atenção à invenção dos irmãos Lumière, como vimos anteriormente, o instaurador do discurso analítico deixou, em seus escritos, pistas para que o método psicanalítico pudesse, a partir das produções culturais, extrair interrogantes pertinentes à prática clínica. Ao examinar o método como Freud se aproxima de produções culturais, Amadeu Weinmann (2017) toma como paradigmático o ensaio do fundador da psicanálise sobre a *Gradiva*, de Wilhelm Jensen, redigido em 1906 e publicado em 1907. Este é, de acordo com o editor inglês de Freud, James Strachey, sua primeira análise de uma obra literária, excetuando-se, naturalmente, as breves incursões em *Hamlet* e *Édipo rei* mencionadas na *Traumdeutung*.

Weinmann observa que, para Freud, não é o autor do romance que está em relevo como objeto de análise. A obra literária é analisada dentro do próprio texto, isolando cada fragmento e evidenciando sua articulação em relação aos demais componentes da trama. As hipóteses apresentadas respeitam a estrutura interna da narrativa; Freud é extraordinariamente cuidadoso ao circunscrever suas conjecturas ao universo do romance. Assim, o que está em foco no comentário à *Gradiva* é a equívocidade da palavra, que permite a escuta psicanalítica da obra.

Mas Weinmann recorda outra forma de abordagem freudiana da estética, presente em *O Moisés de Michelangelo*, de 1914. Nesse ensaio – que Freud parece ter hesitado em escrever e optou por publicar anonimamente, sendo o disfarce descoberto somente em 1924, segundo nos informa Strachey –, o psicanalista tenta compreender qual a razão do poderoso efeito emocional que ela lhe desperta. “É possível”, diz-nos Freud, “que uma obra de arte desse tipo necessite de interpretação e que somente depois de tê-la interpretado poderei vir a saber por que fui tão fortemente afetado” (1914/1996a, p. 218). No exame do Moisés esculpido, a *interpretação* – esse é o termo que devemos enfatizar – ganha contornos muito próximos ao modelo que Freud trabalharia em *Construções em análise*, quando propõe que a tarefa do analista é a de “completar aquilo que foi esquecido a partir dos traços que deixou atrás de si” (1937b/1996, p. 276). Freud utiliza todos os meios que estavam a seu alcance para desvendar a estátua de mármore: debate com os comentadores que lhe precederam, recorre ao *Velho Testamento*, busca dados históricos, compara-a com outras estátuas, estuda minuciosamente as formas, as curvas, os entalhes. Seu propósito declarado foi o de descobrir a motivação do artista e a intencionalidade das sensações nele despertadas (nesse sentido, Freud trabalha com uma franqueza admirável⁴¹), mas, ao transportar a peça visual para o registro textual, o fundador da psicanálise instaura nela uma dimensão nova. Nesse sentido, Weinmann (s/d) é preciso ao afirmar que *O Moisés de Michelangelo* constitui um texto ético, que alude à renúncia pulsional como processo instaurador da cultura.

Weinmann ressalta uma fundamental diferença metodológica entre o ensaio freudiano de 1906/1907 e o texto de 1914: “se no comentário ao romance de Jensen o foco principal são as remissões intratextuais, no da escultura de Michelangelo são as intertextuais: a *Bíblia*, a história da construção do monumento funerário do papa Júlio II, os comentários eruditos, etc.”

⁴¹ Assim admite Freud: “Sempre me deleita ler uma frase apreciativa sobre essa estátua, tal como ela ser ‘a coroa da escultura moderna’ (Grim [1900, 189]), porque nunca uma peça de estatuária me causou impressão mais forte do que ela. Quantas vezes subi os íngremes degraus que levam do desgracioso Corso Cavour à solitária *piazza* em que se ergue a igreja abandonada e tentei suportar o irado desprezo do olhar do herói! Às vezes saí tímida e cuidadosamente da semiobscuridade do interior como se eu próprio pertencesse à turba sobre a qual seus olhos estão voltados – a turba que não pode prender-se a nenhuma convicção, que não tem fé nem paciência e que se rejubila ao reconquistar seus ilusórios ídolos” (1914/1996, p. 218-219).

(2017, p. 3). O autor sublinha que, tanto em uma quanto em outra, a arte é interpretada como texto (e, nesse sentido, está disposta a via do trabalho analítico), propondo uma aposta de trabalho – a análise fílmica psicanalítica – que, inspirando-se na semiótica do cinema de Christian Metz e na análise fílmica de Raymond Bellour, enfatiza a investigação *intratextual* da obra. Por nossa vez, pretende-se, nesta pesquisa, enfatizar a dimensão *intertextual* das obras fílmicas escolhidas, tomando como fundamento a polissemia do conceito de *interpretação*.

A interpretação, eixo fundamental do ato analítico, está longe de ter um caráter unívoco dentre os herdeiros do legado freudiano, como demonstra Renato Mezan em *Cem anos de interpretação* (2002). Com extraordinária didática, o psicanalista observa que cada vertente de pós-freudianos elege um certo aspecto da situação analítica como nodal em seu trabalho interpretativo. “Consolidadas as diferentes escolas de psicanálise, o fato é que a interpretação continua prevalecendo como método, mas *o que* se interpreta depende do que cada tendência considera com o cerne da vida psíquica”, avalia Mezan (2002, s/p). Porém, para além das divergências, o que Freud estabelece em termos de interpretação é, simultaneamente, um resgate e uma ultrapassagem da noção de *hermenêutica* – algo que, como Lacan adverte no seminário *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, interessa-nos por confundir-se, “em muitos espíritos, com o que a análise chama de interpretação” (2008a, p. 15), mas que mantém com a interpretação analítica razoáveis distinções. Mezan lembra que a hermenêutica alude a Hermes, mensageiro dos deuses que, pelas peculiaridades do ofício, era a divindade associada aos movimentos, trânsitos e passagens – tanto do ponto de vista da geografia quanto da semântica. “Na acepção mais restrita”, diz Mezan, “ela é uma arte da tradução, da recuperação ou da preservação de sentido” (2002, s/p).

Na edificação de sua clínica, Freud toma de empréstimo da hermenêutica a função de tradução do inconsciente, mas instaura uma dimensão nova: a transferência. As ressalvas acerca das consequências da prática *selvagem* da psicanálise – ou seja, da inobservância dos preceitos técnicos e teóricos que fundamentam seu exercício – subordinam a viabilidade da interpretação à cena transferencial, preservando o interesse terapêutico no horizonte clínico. Não se trata apenas de *tradução* do enunciado para desvelar seu sentido oculto, mas de uma via de *reorganização* da cadeia simbólica, e aqui a psicanálise distancia-se da hermenêutica clássica. Para isso, como lembra Alduísio Moreira de Souza, não é possível excluir as circunstâncias em que o enunciado se profere: “a vertente própria do sentido é tributária do que se joga exteriormente às palavras que compõem um enunciado ou dito. E esta vertente deve ser pensada tramaticamente entre enunciado e enunciação nas modalidades específicas de cada interlocutor” (1988, p. 84). Alduísio de Souza opina criticamente sobre a posição hermenêutica do analista,

que toma um discurso como objeto e se oferece como interpretante deste: para o autor, isso sugeriria a ausência de sujeito no discurso do analisante, pois o único sujeito a ser considerado seria o analista em seu lugar de enunciação da suposta verdade. “Descobrir o significado latente de um conteúdo”, explica Mezan, “é o que os intérpretes vinham fazendo desde a Antiguidade; mas determinar que esse conteúdo é latente porque submetido ao recalque e conceber que a interpretação refaz ao contrário o caminho da defesa já é uma contribuição específica de Freud” (2002, s/p). Ao sublinhar a transferência como mola da análise, Freud deixa claro que o enunciado do analista não prescinde, pois, da *cena* em que ele se coloca – e, nesse sentido, o significado de interpretação aproxima-se da conotação que a dramaturgia lhe confere.

Em nosso trabalho, esse é o sentido que tomaremos a interpretação fílmica: com o enfoque na sua narrativa e no diálogo que esta estabelece com a cena cultural na qual se inscreve. Como lembra Alduísio de Souza, a interpretação não é aberta a qualquer sentido: “o que se interpreta é a posição dos significantes que altera o posicionamento do sujeito” (1988, p. 75). O que buscamos, a partir do exame dos textos fílmicos, é apontar, em suas variâncias e invariâncias, repetições e torções, aquilo que se decanta como lugares do sujeito na cultura, tomando como solo empírico o que se denomina *cultura pop*. A interpretação, ao colocar em evidência a dimensão textual das composições do universo fílmico, apresenta-se como método privilegiado para executar tal tarefa e ajudar a compreender como se constituem, afinal, os sujeitos de nosso tempo. Nossa hipótese é a de que, através desses estranhos (in)humanos, enunciam-se os mitos da Contemporaneidade.

CAPÍTULO 3 – Os mitos do contemporâneo

“Ignoramos el sentido del dragón, como ignoramos el sentido del universo, pero algo hay en su imagen que concuerda con la imaginación de los hombres, y así el dragón surge en distintas latitudes y edades. Es, por decirlo así, un monstruo necesario, no un monstruo efímero y casual”

Jorge Luis Borges, *Manual de zoología fantástica*

O estudo dos mitos antecede em muito o surgimento da psicanálise e revela-se demasiado amplo para poder ser sintetizado neste escrito. Tendemos a considerar os mitos como uma fantasiosa discursividade pré-moderna da qual o triunfo da razão nos libertou. É preciso, todavia, ir mais fundo, desnaturalizar essa compreensão e examinar como se apresentam os mitos na Contemporaneidade. Em razão da abrangência deste campo, interessar-nos-á tecer um recorte que situe suas abordagens em relação ao discurso psicanalítico. Servimo-nos, de início, da etimologia do termo *mito* oferecida por Jassanan Pastore:

A palavra mito tem sua origem grega em *mythos*, que deriva do verbo *mytheo*, contar, narrar, e *mytheo*, contar, conversar. Na Grécia arcaica, meados do século VIII ao século VI a. C., o sentido primordial do termo *mythos* era palavra ou discurso, atrelado a uma narrativa ligada aos deuses e heróis. Na literatura grega, *mythos* surge com o sentido de história ou narrativa a ser transmitida por meio da palavra. O narrador, um poeta/aedo escolhido pelos deuses, tem a palavra sagrada, pois advinda de uma revelação divina e, portanto, tomada como verdade. (Pastore, 2012, p. 20)

Se os mitos constituem uma *narrativa* e situam-se, portanto, no campo da palavra, é natural, pois, que a psicanálise os tome como tema de interesse. Essa aproximação não se dá, todavia, de forma unívoca; a seguir, apresentaremos um ensaio de leitura dos mitos a partir da psicanálise.

Abordagens psicanalíticas da mitologia

Freud fez vasto uso das narrativas míticas em sua elaboração teórica. Independentemente de terem sido extraídas de tragédias gregas, de costumes polinésios, das escrituras judaicas ou da demonologia cristã, o instaurador do discurso analítico conferiu-lhes tratamento razoavelmente uniforme, utilizando-as para ilustrar, sustentar e expandir seus achados clínicos. Tomemos um exemplo: em *O tema da escolha do cofrinho*, texto de 1913, o fundador da psicanálise identifica a repetição de uma estrutura literária, apresentada sob formas mais ou menos metaforizadas em textos de Shakespeare e contos dos irmãos Grimm, na qual

um homem escolhe entre três mulheres. Mais do que isso, a escolha se dá pela terceira mulher, situada na narrativa como alternativa menos óbvia. Freud remete-se ao mito grego das Moiras, divindades do destino, que lembraria ao homem “que também ele é um pedaço da natureza e, por isso, sujeito à inalterável lei da morte” (1913/2010, p. 235). A terceira mulher representaria, nessas ficções, a própria morte, “que ninguém escolhe, afinal, pois dela cada um se torna fatalmente vítima” (1913/2010, p. 235). O fato da terceira mulher ser apresentada como a mais bela, mais inteligente e mais fiel constituiria, para Freud, uma evidente substituição de um conteúdo insuportável por seu oposto, de forma semelhante ao que ocorre nos processos oníricos – que servem, aliás, de modelo para a interpretação. A posição freudiana é clara:

não cremos, como alguns estudiosos dos mitos, que estes tenham caído do céu; mas julgamos, como Otto Rank, que foram projetados no céu, após terem se originado em outra parte, sob condições inteiramente humanas. (Freud, 1913/2010, p. 231)

Já em 1916, em um brevíssimo escrito denominado *Paralelo mitológico de uma imagem obsessiva*, Freud articula os pensamentos obsessivos de um paciente, que imaginava constantemente seu pai nu, desprovido de torso e cabeça, associando essa bizarra figura à expressão *Vaterarsch* (bunda do pai). Embora perceba a conexão significativa desse neologismo com os termos *Vader* (pai) e *Patriarch* (patriarca) e o caráter metonímico dessa composição, o criador da psicanálise mostra-se mais interessado na relação entre a imagem mental oferecida pelo paciente e uma lenda grega, emprestada da leitura do historiador francês Salomon Reinach. De acordo com essa lenda, Deméter, enlutada pela morte de Perséfone, sua filha, foi acolhida na residência de Baubo. Esta, tentando alegrar a convidada, ergueu as vestes e mostrou-lhe as partes íntimas, provocando-lhe o riso. O significado desse mito teria se perdido ao longo do tempo; Freud, amparado em Reinach, supõe tratar-se de uma cerimônia mística há muito esquecido. O psicanalista, contudo, não deixa de registrar que, em escavações arqueológicas realizadas na Ásia Menor, foram encontradas estatuetas que revelavam “um corpo de mulher sem cabeça e sem peito, em cujo abdome está desenhado um rosto” (1916/2010, p. 218) – ou seja, representações inconfundíveis de Baubo, sugerindo que a ressonância filogenética daria conta de explicar a estranheza da composição de seu paciente obsessivo.

É possível perceber a uniformidade conferida por Freud no tratamento das narrativas míticas. Sua hipótese fundamental, enunciada em *Escritores criativos e devaneio*, é que os mitos constituem “vestígios distorcidos de fantasias plenas de desejos de nações inteiras, os sonhos seculares da humanidade jovem” (1908/1996, p. 242). Quando os mitos que tinha à

disposição lhe pareceram insuficientes, o fundador da psicanálise propôs narrativas novas: em *Totem e tabu*, de 1913, Freud enfatizou predominantemente a fenomenologia dos ritos e proibições de sociedades primitivas para montar a hipótese de uma horda primeva que assassinara o pai; em *Moisés e o monoteísmo*, de 1939, Freud tomou em consideração as narrativas egípcias e judaicas com o intuito de compor uma *verdade histórica* sobre o assassinato de um líder religioso. Ambas as versões de um parricídio originário (o primeiro como fundador da civilização, o segundo como organizador do monoteísmo) são tratadas por Freud como realidade histórica. Lacan (1992b), em *O avesso da psicanálise*, mostra-se particularmente crítico em relação às proposições freudianas; ao psicanalista francês, parece desconfortável a insistência de Freud de que o assassinato do pai da horda e o assassinato de Moisés constituiriam fatos históricos. Seria demasiado generoso de nossa parte relativizar a acidez lacaniana e propor que, em ambos os casos, tratava-se, afinal, de estabelecer uma construção que buscava lançar luz sobre o recalcado da cultura?

Os mitos não são a única expressão cultural que recebeu atenção do fundador da psicanálise. Embora Freud tenha, em seus escritos, privilegiado produções notadamente eruditas, como as narrativas helenísticas (sobressaindo-se o *Édipo rei*, de Sófocles, *O banquete*, de Platão, a versão de Ovídio do mito de Narciso e a lenda da Medusa⁴²) e os expoentes da Renascença (vejamos a atenção dedicada a Leonardo da Vinci e Michelangelo), ele também reservou espaço para examinar um romance popular como *Gradiva*, de Wilhelm Jensen. Aliás, sob alguns aspectos, é possível notar o parentesco entre o comentário freudiano ao livro de Jensen e o breve artigo *Os sonhos no folclore*, redigido em 1911 em parceria com David Oppenheim, mas publicado somente em 1957: ambos os textos abordam relatos oníricos obtidos fora da cena clínica, evidenciando a possibilidade de interpretar os processos inconscientes de forma similar àquela introduzida em *A interpretação dos sonhos*. Se em *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen* trata-se de afirmar a viabilidade de ilustrar o método analítico utilizando um sonho artificial, no texto de 1911, contudo, a ênfase recai sobre os recortes oníricos captados por Oppenheim junto às tradições da comunidade. A opinião de Freud é categórica: “o folclore interpreta os símbolos oníricos da mesma forma que a psicanálise” (1957/1996, p. 220). Em outras palavras, o instaurador do discurso analítico tomava a cultura popular – o *folk lore*, o saber do povo – como um interpretante do psiquismo, reconhecimento similar ao conferido aos escritores e à arte de modo geral. Abre-se assim a via para utilizar na análise das ficções

⁴² Redigido em 1922, o manuscrito *A cabeça da Medusa* só seria publicado postumamente, em 1940, na revista *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*. Nesse texto, Freud explora o simbolismo fálico que envolve o mito da Medusa, associando a petrificação à intumescência peniana e a decapitação da Górgona ao temor da castração.

produzidas pela cultura – conjunto onde se inserem os mitos – o método de interpretação dos sonhos.

Na intersecção entre a psicanálise e o folclore, não poderíamos deixar de mencionar o trabalho de Bruno Bettelheim, intelectual judeu nascido na Áustria em 1903 e radicado nos Estados Unidos da América após ser libertado dos campos de concentração nazistas. A *psicanálise dos contos de fadas*, sua obra mais difundida, é um trabalho extenso que busca, através de uma análise exaustiva de alguns dos mais conhecidos contos de fadas folclóricos, compreender os efeitos produzidos nas crianças por essas narrativas. O escopo de Bettelheim é claro: para ele, as *histórias modernas* (ou seja, as ficções destinadas ao público infantil produzidas em sua época) passavam ao largo das grandes questões existenciais que tornavam tão atraentes os contos de fadas clássicos. De forma geral, Bettelheim propõe que os contos de fadas auxiliam as crianças a enfrentar as intempéries de seu crescimento – “decepções narcisistas, dilemas edipianos, rivalidades fraternas” (2014, p. 14) – à medida em que oferecer modelos de conduta, nortes morais e desfechos otimistas. Da mesma forma que seus predecessores – pois Bettelheim não ignora os trabalhos sobre contos de fadas produzidos por psicanalistas como Anna Freud, Otto Rank e Alfred Winterstein –, está de acordo que essas narrativas triunfam em exprimir aquilo que geralmente é impedido de chegar a consciência, mas faz objeções em relação à comparação com sonhos e devaneios:

Num grau considerável, os sonhos são o resultado de pressões interiores que não encontraram alívio, de problemas que envolvem uma pessoa e para os quais ela não conhece solução e os sonhos não a fornecem. O conto de fadas faz o oposto: ele projeta o alívio de todas as pressões e não só oferece caminhos para resolver os problemas como promete uma solução “feliz” para eles. (Bettelheim, 2014, p. 52)

Bruno Bettelheim intui uma familiaridade entre fábulas e narrativas religiosas, atentando para o fato de que “muitas histórias bíblicas são de natureza idêntica aos contos de fadas” (2014, p. 22). Esse parentesco, segundo o autor, dever-se-ia ao fato de que grande parte dos contos de fada foi criado em uma época na qual a religiosidade imprimia uma função decisiva na vida cotidiana – hipótese que parece-nos insuficiente. Além disso, Bettelheim percebe uma aproximação entre os contos de fadas e os mitos: “há uma concordância geral”, observa o autor, “em que mitos e contos de fadas nos falam na linguagem de símbolos representando conteúdos inconscientes” (2014, p. 53). Mas, para o autor, as diferenças entre as duas formas de ficção sobressaem: os contos de fadas são otimistas, os mitos são trágicos; os contos de fadas tratam de situações corriqueiras, os mitos abordam episódios épicos; os

personagens de contos de fadas são prosaicos, os personagens míticos são divindades. em suma, para Bettelheim, que toma o mito de Édipo como paradigmático, “os mitos projetam uma personalidade ideal que age baseada nas exigências do superego, enquanto que os contos de fadas descrevem uma integração do ego que permite a satisfação apropriada dos desejos do id” (2014, p. 59). Embora original em sua proposta e detalhado em seu exame, o trabalho de Bettelheim, inserido na tradição anglófona da psicanálise, acaba desprezando o contexto de produção desses contos de fadas em prol da busca por ilustrações psicanalíticas velados sob a roupagem dos contos de fadas. Enaltecendo a função pedagógica e integradora exercida pelos contos de fadas, Bettelheim concede pouco espaço para que o recalcado da cultura revestido pelas fábulas se exponha – e talvez isso o tenha impedido de sustentar sua intuição de que contos de fadas, mitos e narrativas religiosas comungam das mesmas funções: o recobrimento narrativo do desamparo e o enlace no tecido da cultura.

Leitor de Freud, o antropólogo Claude Lévi-Strauss fará dos mitos o fulcro de sua elaboração teórica. Em lugar de buscar uma versão original ou autêntica do mito, Lévi-Strauss sustentará a *análise estrutural* do mito, ou seja, a consideração de todas as variantes do mito na mesma medida, observando as repetições que revelam sua armação interna. Em *Mito e significado*, Lévi-Strauss (1978) entrevê o caráter de desamparo presente no mito, assinalando que ele oferece a ilusão de que o homem pode entender o universo e, mais do que isso, que de fato o entende. Embora para o antropólogo tal ilusão seja extremamente importante, ela fracassa em fornecer ao homem maior domínio sobre a natureza – diferindo, portanto, do êxito obtido pelo pensamento científico. Ao mesmo tempo que descreveu magistralmente as características, as funções e a estrutura dos mitos, Lévi-Strauss evitou circunscrevê-los em uma definição operacional – opção deveras mais prudente do que aquela tomada por Albino Magno que, nas linhas iniciais do volume endereçado a seus alunos, sentencia: “Dá-se o nome de mitologia às fábulas ou crenças errôneas que formavam a base da religião dos Gregos e dos Romanos e de todos os outros povos da terra, com exceção dos Judeus. Ao culto dos falsos deuses, ao culto dos ídolos, dá-se o nome de idolatria ou paganismo” (s/d, p. 7). Abster-se de produzir uma conceitualização etnocêntrica acerca de um fenômeno cultural é um desafio que nunca se esgota; doutro modo, teríamos de nos questionar: toda forma de compreensão do mundo que se distancie da razão moderna ocidental é um mito? Ou a própria razão ocidental apresenta uma estrutura mítica? Deixemos essa interrogação em suspenso.

O mitólogo romeno Mircea Eliade, sem deixar de reconhecer as dificuldades de delimitação de seu objeto de pesquisa, propôs que “o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial” (1972, p. 9), em que algo foi trazido à

existência pela intervenção do sobrenatural. Eliade pontua que sempre se trata de uma história “verdadeira” – as histórias “falsas”, como fábulas e contos vulgares, não se enquadrariam na condição de mito. A distinção entre narrativas verdadeiras e falsas constitui, todavia, um percalço metodológico; os relatos transmitidos sob o signo da verdade por um grupo podem ser percebidos como falsos por outro. Eliade pontua que o rito da transmissão desempenha um papel fundamental nessa diferenciação – as histórias verdadeiras não prescindiriam de cerimonial em sua contagem, ao passo que as histórias falsas são relatadas cotidianamente, sem observar os rigores que seriam devidos aos mitos genuínos.

Preservando a ideia de Eliade de que o mito fornece modelos para as atividades humanas, valoração e significação à existência, Junito de Souza Brandão oferece uma saída interessante: “os mitos são a linguagem imagística dos princípios (...) uma representação coletiva, transmitida através de várias gerações e que relata uma explicação do mundo” (1986, p. 38). Entusiasmado com as formulações de Jung, Brandão observa nos mitos um inesgotável repositório de símbolos que permitiriam o acesso do “consciente ao inconsciente coletivo”, e lhe interessaram particularmente os mitos nos quais poderia localizar esse trajeto.

Roland Barthes traz uma concepção mais abrangente e flexível, com a qual Brandão concorda apenas parcialmente: o mito seria fundamentalmente um sistema de comunicação. “Eis por que não poderia ser um objeto, um conceito ou uma ideia: ele é um modo de significação, uma forma”, diz Barthes (2009, p. 297-298). A discordância de Brandão encontra-se no que ele considera uma *redução do conceito de mito* em Barthes, que o apresentaria como qualquer forma substituível de verdade. Se o mito é uma fala, tudo pode constituir-se como mito: “cada objeto do mundo pode passar de uma existência fechada, muda, a um estado oral, aberto à apropriação da sociedade, pois nenhuma lei, natural ou não, pode impedir-nos de falar das coisas”, provoca Barthes (2009, p. 298). Entretanto, é possível encontrar pontos de contato entre Barthes e Brandão, especialmente quando o segundo declara que “não sendo um objeto, um conceito, uma ideia, o mito é um modo de significação, uma forma, um *symbolon*” (1972, p. 14), acrescentando que não se pode definir o mito “simplesmente pelo objeto de sua mensagem, mas pela maneira como a profere” (1972, p. 14) – onde se percebe, também, a conexão de Junito Brandão com Mircea Eliade.

A palavra de Jacques Lacan ajuda-nos a situar a questão do mito dentro do campo psicanalítico. Lacan, que, ao contrário de Freud, já podia contar com as contribuições de Lévi-Strauss, ressalta o aspecto linguageiro dos mitos: “o que se chama de um mito, seja ele religioso ou folclórico, em qualquer etapa de seu legado que se o considere, apresenta-se como uma narrativa”, diz Lacan (1995, p. 258), acrescentando que o mito tem um caráter de ficção – ainda

que seja uma ficção estável, não facilmente curvada aos sabores individuais. Trata-se, portanto, de uma *ficção coletiva* que, todavia, desencadeia efeitos singulares em cada sujeito. No seminário *O avesso da psicanálise*, Lacan sintetiza o sentido do mito como um *enunciado do impossível*. Que impossível é esse? A impossível redução do Real ao Simbólico e ao Imaginário. Essa conclusão se apresenta ao considerarmos que Lacan, em um momento anterior, acentuara que categoria mítica se refere “à existência do próprio sujeito e aos horizontes que sua experiência lhe traz” (1995, p. 259), existência essa cuja gênese coloca-se permanentemente como enigma. Não seria por outro motivo, aliás, que tão frequentemente os mitos detenham-se em questões de criação, visando dar conta de uma *cena originária*. Poderíamos, amparados na leveza de Barthes e nas formulações de Lacan, tomar os mitos como *ficções coletivas que recobrem o Real do desamparo*. Dessa maneira, a análise do mito desvela a gramática do desamparo inerente à modalidade de subjetivação em que ele se inscreve. Em outras palavras, é possível extrair consequências clínicas do exame mitológico. A contribuição de Maria Rita Kehl ajuda a consolidar essa concepção:

Se o desamparo é parte da condição humana, as grandes formações da cultura funcionam para proporcionar, num mundo feito de linguagem, algumas estruturas razoavelmente sólidas de apoio para estes seres por definição desgarrados da ordem da natureza. A tradição, de certa forma, situa as pessoas na sociedade em que vivem, explicitando o que é esperado de cada um a partir do lugar que ocupam desde o nascimento. A religião produz sentidos para a vida e a morte, e orienta as escolhas morais; os mitos explicam por que as coisas são como são, e fundamentam as interdições necessárias à manutenção do laço social. (Kehl, 2001, p. 68-69)

Retomando a ideia de “linguagem imagística” proposta por Junito de Souza Brandão, podemos concordar que a mitologia condensa, por um lado, os arranjos simbólicos da cultura e, por outro, coloca em cena as armações do imaginário. Para Pastore (2012), os mitos representam o patrimônio fantasmático de uma cultura; não nos surpreende, portanto, que Lacan afirme que o mito se encontra no âmago da experiência analítica. Assim propõe o psicanalista francês:

Se nos fiamos na definição do mito como uma certa representação objetiva de um epos ou de uma gesta que exprime de maneira imaginária as relações fundamentais características de um certo modo de ser humano em uma época determinada, se o compreendemos como a manifestação social latente ou patente, virtual ou realizada, plena ou esvaziada de seu sentido, podemos então certamente reencontrar sua função na vivência do neurótico. (Lacan, 2008, p. 10)

Ao descrever a estrutura do mito, percebemos que Lacan o aproxima da noção freudiana de romance familiar: ele é *historicizável* – na medida em que se permite converter em uma narrativa remetida a uma temporalidade outra – e *histericizável* – na medida em que o sujeito pode fundar-se nessa narrativa interpelando o Outro sobre si. Seria essa a intenção de Lacan ao propor a expressão “mito individual do neurótico”?

Que um mito seja ou não verossímil, que seja harmônico ou conflitivo com a noção de realidade, essas talvez sejam indagações secundárias. Lacan (1992b) diagnosticara que se pode falar muita besteira sobre os mitos, porque os mitos são o campo da besteirada – e aí a verdade reside. Em *Atlas*, Borges nos traz a imagem de um colóquio entre dois gregos: “O tema do diálogo é abstrato. Aludem por vezes a mitos, dos quais ambos descreem. (...) Estão de acordo num único ponto; sabem que a discussão é o não impossível caminho para chegar a uma verdade” (2010, p. 37). Os helenos imaginados por Borges, inseridos em um universo sabidamente fértil de mitologia, permitiam-se situar a uma distância crítica, mas ainda retornar aos mitos para buscar a verdade que supunham deles poder decantar. Semelhante é a posição de Lacan no seminário *R. S. I.*, quando, ao observar que uma verdade negada (*Verneinung*) tem tanto peso quanto uma verdade confessada (*Bejahung*), afirma que o imaginário é o lugar onde toda verdade se enuncia. Em acréscimo, alguns anos antes Lacan propusera que “o semi-dizer é a lei interna de toda espécie de enunciação da verdade, e o que melhor a encarna é o mito” (1992b, p. 103). Assim, o caráter imaginário dos mitos, prenhe das simbolizações que tanto intrigavam Freud, fornece o estofamento para a veiculação das narrativas que permitirão seu esburacamento e sua decupagem, revelando a configuração do desamparo que se lhes encontra subjacente. Não seriam os mitos, pois, uma forma de confissão da verdade sob a estrutura de ficção que lhe é característica?

Se, como Lacan assinala em *Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise*, “o que ensinamos ao sujeito reconhecer como seu inconsciente é sua história” (1998, p. 263), não podemos ignorar o fato de que essa história é recheada por outras histórias. No mesmo texto, pouco antes de pontuar que o inconsciente é o discurso do Outro, Lacan postula que o inconsciente é “o capítulo de minha história que é marcado por um branco ou ocupado por minha mentira: é o capítulo censurado” (1998, p. 260). Mas a verdade pode ser resgatada; na maioria das vezes, já está escrita em outro lugar. Que outros lugares seriam esses? Lacan os nomeia: são os *monumentos* (o corpo, testemunha ocular da existência); os *documentos de arquivo* (as lembranças infantis em seu caráter de semi-impenetrabilidade); a *evolução semântica* (o léxico particular e os maneirismos que foram apropriados); os *vestígios* (as evidências das distorções percebidas ao nível da fala) e as *tradições* – descritas como as “lendas

que sob forma heroicizada veiculam minha história” (1998, p. 261). O psicanalista francês deixa sublinhado, assim, que uma parcela do inconsciente se encontra preservada nas grandes narrativas compartilhadas – nos *epos*, poemas épicos, e nas *gestas*, as façanhas heroicas; em outras palavras, nas formulações míticas – que comandam a subjetivação.

Tomemos, pois, o mito como uma construção, na acepção freudiana do termo, que, como pontua Lacan (1993), tenta revelar o que se opera ao nível da estrutura do inconsciente. O mito funciona, portanto, como um enunciante daquilo que acontece nos bastidores, para utilizar a metáfora de Ana Vicentini de Azevedo (2004). A autora previne que o conteúdo mitológico, todavia, não deve ser interpretado como arquétipo (ou seja, como se portasse um sentido cristalizado e uniforme), visto que os próprios mitos se definem pela multiplicidade de significações: é nas relações entre os significantes presentes no mito, tanto em sua intratextualidade quanto em sua intertextualidade, que ele revela o tecido que o constitui.

O afastamento em relação aos arquétipos precisa ser sublinhado. Quando falamos sobre *os mitos no contemporâneo*, não nos referimos somente a uma roupagem mais atual para narrativas arcaicas provindas de culturas distantes. Não seria impossível localizar os traços de Hércules ou de Jesus na composição do Superman de Jerry Siegel e Joe Shuster (embora talvez encontrassem ainda mais proximidades do kriptoniano com o John Carter de Edgar Rice Burroughs), por exemplo, mas definitivamente não é esse nosso objetivo. Nem tampouco avaliar as modulações atuais de velhos mitos – experiência que não seria menos interessante, como demonstra o romance *Deuses americanos*, de Neil Gaiman. Tampouco nos interessa circunscrever os mitos em invólucros hermeticamente selados: como lembra Mário Corso, “se um mito fosse como um filme, sua descrição não seria mais do que uma fotografia, sempre muita coisa se perde” (2004, p. 15). Em nosso trabalho, vampiros e robôs não se apresentam como meros veículos para a difusão de estruturas míticas preexistentes – o que faria sentido dentro de uma lógica arquetípica totalizante. Ao contrário, nossa hipótese é que eles constituem mitos em si, trazendo em seu bojo as especificidades do encontro com o Real de seu próprio tempo. Os (in)humanos não são apenas o material empírico do mito: eles são a própria expressão do mito, tanto quanto a narrativa do sonho não é apenas algo que remete a um processo decorrido durante um estado de não vigília, mas a própria estrutura do sonho oferecida ao analista. Nessa condição, os mitos com os quais trabalhamos não podem ser lidos como sistemas fechados: tentamos, em nossa escrita, acompanhar algumas das linhas de narratividade que consideramos mais importantes na construção desses (in)humanos na cultura, buscando privilegiar o cinema como interlocutor.

Por fim, como salienta Lévi-Strauss, “a substância do mito não se encontra nem no estilo, nem no modo de narração, nem na sintaxe, mas na história que nele é contada” (2008, p. 225). Essa história, como vimos, desliza sobre o tecido da cultura em direção a outras narrativas e substitui uma textualidade de outra ordem. A palavra, em sua dimensão significativa, ganha ênfase na interpretação dos mitos. “Dito de outra forma, o mito põe na cena da palavra, da linguagem, muito do que a psicanálise vai mais tarde explicitar, a partir da lógica do inconsciente, tanto em sua teoria quanto em sua prática clínica”, esclarece Azevedo (2004, p. 19). Está colocada, assim, a relação entre as construções míticas e a lógica do inconsciente, estruturado como linguagem, na medida em que o mito se faz metonímia e metáfora, convocando, pois, à interpretação.

Desbravando a cultura pop

Até aqui, uma série de termos foi evocada indistintamente – folclore, tradição, lenda – para designar modalidades de ficção bastante específicas e eventualmente heterogêneas entre si. Essas formas narrativas interessam-nos na medida em que constituem pistas e aproximações para abordarmos a cultura pop, um conceito de circunscrição delicada. O próprio termo é capcioso: a abreviação vocabular *pop* sugere que o fenômeno pertence à ordem do *popular*, mas essa equivalência precisa ser interrogada. Da mesma forma que a MPB, sigla de *música popular brasileira*, hoje abarca um nicho sensivelmente apartado do que se poderia compreender como a *música popular do Brasil*, falar em *cultura pop* não é o mesmo que falar em *cultura popular* – mas, como veremos mais adiante, essa última noção não nos será inútil.

Tradicionalmente, a noção de cultura é atravessada por uma discussão que coloca em lados opostos a “alta cultura” e a “baixa cultura” – quase sempre em desfavor dessa última. Tal distinção é derivada direta da secularização da arte: sem o patrocínio eclesiástico e as credenciais advindas dele, a arte precisaria sustentar sua legitimidade por conta própria. Assim, surge a crítica da arte e o estabelecimento de categorias para separar o sublime do vulgar. Resultam daí as oposições entre a “alta cultura” e a “baixa cultura”, a “cultura de elite” e a “cultura de massas”, entre os produtos da civilização e os objetos da barbárie. Essas divisões são compreendidas pelo semiologista Marcel Danesi (2009) como uma hierarquia implícita, muito mais intuitiva do que necessariamente formal; para o autor, o que está em questão, independente dos termos em que são colocados, é o embate entre o sagrado e o profano – uma divisão que remonta ao contraste erigido na Grécia entre o culto de Apolo, divindade associada à luz, à razão e ao belo (e, portanto, à boa forma das artes), e o culto de Dionísio, associado à embriaguez, à desrazão e ao carnal (logo, à ruptura com a boa forma). Assim, a laicização da

arte não a desvencilhou completamente do modelo clerical de categorização, ainda que tenha renovado os termos em que essa distinção se coloca.

No decorrer do século XX, esse debate ganha novos tons a partir da contribuição dos pensadores da Escola de Frankfurt – mais notadamente Theodor Adorno e Walter Benjamin. Em 1947, Adorno, em parceria com Max Horkheimer, publica na *Dialética do esclarecimento* uma crítica impiedosa à indústria cultural. Sua preocupação não está exatamente centrada no binômio *alta cultura/baixa cultura*, mas sim na apropriação das produções culturais pelas ideologias dominantes. O traço determinante da indústria cultural é um achatamento da arte: “sob o poder do monopólio”, dizem os autores, “toda cultura de massas é idêntica, e seu esqueleto, a ossatura conceitual fabricada por aquele, começa a se delinear” (2014, p. 98). Como consequência disso, a arte perderia aquilo que lhe é mais valioso – o detalhe, a insubordinação à organização, o estilo singular – em nome de clichês, fórmulas fáceis, padrões reproduzidos à exaustão. A tese enunciada na *Dialética do esclarecimento* persistiria na *Teoria estética*, obra póstuma de Adorno: “a industrialização radical da arte, a sua adaptação integral aos padrões técnicos alcançados, colidem com o que na arte se recusa à integração” (2011, p. 327). Para Adorno, a indústria cultural promove uma subversão da arte que a destitui de sua potência crítica.

Walter Benjamin também discute a relação das massas com a estética em ensaios como *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, escrito entre 1935 e 1936. Ao contrário de seus colegas⁴³, Benjamin contra potencialidades no cinema: segundo o autor,

o filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido. (Benjamin, 2010, p. 174)

Além disso, os filmes sonoros, que para Adorno e Horkheimer atrofiariam a faculdade da imaginação e da fantasia, encontram em Benjamin uma opinião mais favorável: embora afirme que, em um primeiro momento, o cinema falado tenha representado um retrocesso ao estabelecer fronteiras linguísticas ao mesmo tempo que o nacionalismo fascista se erguia, Benjamin reconhece que sua emergência possibilitou a democratização da experiência cinematográfica. “Assim”, diz Benjamin, “se numa perspectiva externa o cinema falado

⁴³ Adorno e Horkheimer são particularmente depreciativos em relação ao cinema e ao rádio: “a verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem” (2014, p. 98).

estimulou interesses nacionais, visto de dentro ele internacionalizou a produção cinematográfica em uma escala ainda maior” (2010, p. 172). O mesmo entendimento se aplica às obras de arte, cuja emancipação do uso ritual ampliaria, de acordo com Benjamin, as possibilidades de exposição. O descolamento da técnica em relação ao ritual – ou seja, a laicização em seu sentido mais radical – constituiria, portanto, um elemento de democratização da arte. Mas, embora Benjamin tenha uma postura menos negativa em relação ao cinema, apontando que “ele nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente ótico, do mesmo modo que a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente pulsional” (2010, p. 189), sua visão geral da massificação da cultura não deixa, todavia, de pautar-se eminentemente pela via da crítica.

Em última análise, as preocupações que moviam Adorno e Benjamin não eram tão diferentes: como assinala Andreas Huyssen (1987), essas considerações eram movidas por uma tentativa de resguardar a dignidade e a autonomia da arte das instrumentalizações totalitárias – a propaganda fascista e o realismo socialista – e da voracidade capitalista. Ao converter-se em fonte de entretenimento popular, presumiam os autores, a arte degenerava-se em uma ferramenta de alienação das massas. O lugar suposto dos espectadores diante da indústria cultural é eminentemente passivo: como escrevem Adorno e Horkheimer, “a produção capitalista os mantém tão bem presos em corpo e alma que eles sucumbem sem resistência ao que lhes é oferecido” (2014, p. 108). E o papel da reprodutibilidade técnica apontada por Benjamin não é menor: Huyssen relembra que a cultura de massa, tal como o Ocidente a concebeu, é impensável sem as tecnologias de produção e reprodução, de cultura e de massas, estabelecidas século XX.

As considerações sobre estética da Escola de Frankfurt reposicionam a antinomia entre “alta cultura” e “baixa cultura” sem, contudo, expurgar os dualismos que atravessam essa discussão. O pensador norte-americano Fredric Jameson mostra-se atento a essa problemática dicotomia, dificilmente sustentável a partir de uma perspectiva histórica mais ampla. “Alta cultura” e “baixa cultura” compõem uma dialética de interdependência na qual o erudito de hoje poderá ser o vulgar de amanhã, ou de ontem: certas obras podem envelhecer mal e cair na trivialidade ao passo que produções com menor valoração estética em seu lançamento podem, com o passar dos anos, ser alçadas ao status de clássicos. Marcel Danesi (2009), leitor de Jameson, cita como exemplo a *opera buffa*, vista no século XVII como um entretenimento rápido, geralmente encenado entre os atos das *opere serie*. Esses segmentos, segundo Danesi, retratavam situações cômicas, com personagens representando figuras do cotidiano – mercadores, soldados, fazendeiros – e se expressando por meio de uma linguagem coloquial,

em oposição à erudição da *opera seria*. Produzidas sem grande preocupação com a posteridade, a maior parte dessas *opere buffe* perdeu-se no tempo. No século XVIII, no entanto, a *opera buffa* consolidou-se como um gênero à parte e aquelas que resistiram são hoje consideradas “alta cultura”.

Entretanto, a assunção da dialética que atravessa o binômio alta cultura/baixa cultura não esgota as abordagens sobre a cultura. Tome-se, por exemplo, a noção de *cultura popular*, trabalhada por autores como Peter Burke (2010). Essa categoria não escapa do vício da binariedade que, como aponta Roger Chartier (1995), situa de forma geral a cultura popular em oposição à cultura erudita, com interpretações acadêmicas que ora louvam a autonomia daquela em relação a esta, ora acentuam as relações de dependência e dominação que posicionam subordinam a primeira à segunda. Como campo de estudos, a cultura popular tende a encampar as manifestações leigas que proliferam à revelia, por exemplo, da disciplina instaurada por instituições eclesiásticas ou por Estados absolutistas. Apesar disso, Burke mostra-se sensível à dinâmica imanente à natureza da cultura:

Em 1500 (...), a cultura popular era uma cultura de todos: uma segunda cultura para os instruídos e a única cultura para todos os outros. Em 1800, porém, na maior parte da Europa, o clero, a nobreza, os comerciantes, os profissionais liberais — e suas mulheres — haviam abandonado a cultura popular às classes baixas, das quais agora estavam mais do que nunca separados por profundas diferenças de concepção do mundo. Um sintoma dessa retirada é a modificação do sentido da palavra “povo”, usada com menor frequência do que antes para designar “todo mundo” ou “gente respeitável”, e com maior frequência para designar “a gente simples”. (Burke, 2010, p. 206)

Percebe-se, pois, que a definição de cultura popular não deixa de ser problemática — embora, como demonstra Burke, possamos apreender os efeitos desse interjogo ao nível do significante. Chartier afirma que “os debates em torno da própria definição de cultura popular foram (e são) travados a propósito de um conceito que quer delimitar, caracterizar e nomear práticas que nunca são designadas pelos seus atores como pertencendo à ‘cultura popular’” (1995, p. 179). Além disso, Fredric Jameson (1995) constata que, em decorrência do avanço do capitalismo e dos efeitos homogeneizantes da cultura de massas, resta muito pouco do que se poderia reconhecer como cultura popular exceto sob condições muito específicas e marginalizadas. Podemos concordar, nesse sentido, que, no que resta do *popular*, o *folk* é fagocitado pelo *pop*, perdendo seus distintivos locais para dar vazão à reprodutibilidade comercial e global — ampliando, com isso, sua capacidade de penetração nos diferentes estratos

sociais. Esses elementos reclamam, assim, que destaquemos do terreno da cultura popular um campo específico nomeado na Contemporaneidade como cultura pop.

Na esteira dos debates sobre a cultura, Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2011) diagnosticaram a erosão das barreiras que distinguiam a “alta cultura” da “baixa cultura” como resultante de uma articulação midiática e mercantil na indústria cultural que opera em nível global. “Pela primeira vez, há uma cultura produzida não mais para uma elite social e intelectual, mas para *todo mundo*, sem fronteiras de países nem classes” (p. 71). Precisaríamos, porém, averiguar se esse processo é de fato “global”, embora não restem muitas dúvidas de que sua curva de crescimento acompanha o fenômeno da globalização. Afonso de Albuquerque e Krystal Cortez (2015), que examinam a relação da globalização com a cultura pop, examinam o componente de *americanização* que atravessa a noção de *globalização*:

Embora as raízes do projeto de globalização remetam à longa trajetória do colonialismo/imperialismo mundial iniciada no século XVI, o termo ganhou visibilidade e novas feições nas últimas duas décadas do século passado, associado à crise e desmantelamento do comunismo na União Soviética e o Leste Europeu, ao declínio do sistema público de rádio e televisão e uma expansão sem precedentes dos conglomerados midiáticos através de megafusões. Considerado desse ponto de vista, o pop foi vinculado a um processo de homogeneização da cultura mundial, conduzido a partir do Ocidente – e dos Estados Unidos, em particular. (Albuquerque & Cortez, 2015, p. 248)

No entanto, embora o campo da cultura pop seja frequentemente associado às produções norte-americanas, é possível apontar a incidência de elementos estrangeiros, por assim dizer. Como demonstram Albuquerque e Cortez (2015), outros agentes surgiram no cenário econômico e político no contrafluxo da globalização – é o caso do Extremo Oriente, onde países como Japão e Coreia do Sul propõem estéticas singulares no campo do pop. No Brasil, embora a cultura pop carregue fortíssimos traços de americanização, é possível apontar referências latinas e nipônicas, possivelmente tributárias de certas emissoras de televisão. Cabe, porém, manter aceso o questionamento sobre a relação da cultura pop com as territorialidades, examinando se os produtos culturais transitam de forma global ou ainda descrevem predominantemente o modelo colonial.

A partir desse pano de fundo inicial, podemos voltar-nos ao exame das condições de possibilidade de emergência da cultura pop – e o fratura nas divisões entre “alta cultura” e “baixa cultura” no campo da arte contribuem decisivamente nessa genealogia. Acompanhando as reflexões de Andreas Huyssen (1987), destacamos dois nomes de peso: Marcel Duchamp e

Andy Warhol. Em 1919, Duchamp apresenta a obra *L.H.O.O.Q.*, uma releitura da consagrada *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci: uma imagem exatamente idêntica, retirada de um cartão postal, porém com a Gioconda acrescida de bigode e cavanhaque desenhados de forma rudimentar. Dois anos antes, Duchamp havia elevado um urinol ao *status* de obra de arte ao submetê-lo, mediante um título provocativo – *Fontaine*, ou *Fonte*, em português – à exposição da Sociedade dos Artistas Independentes no Grand Central Palace, em Nova Iorque. O estilo desenvolvido por Duchamp, batizado de *ready-made*, exponenciava os princípios do *objet trouvé* (“objeto encontrado”), no qual peças do cotidiano recolhidas ao acaso investiam-se de valor artístico. Mas é com *L.H.O.O.Q.* que Duchamp vai além: como observa Huyssen (1987), não é a virtuosidade artística de Leonardo da Vinci que o artista francês ridicularizava ao introduzir uma barbicha e um título obsceno (as iniciais de *L.H.O.O.Q.* podem ser lidas como “*elle a chaud au cul*”, ou “ela tem fogo no rabo”), e sim o objeto de culto em que a *Mona Lisa* foi transformada. Provocativamente, Duchamp coloca em cena, pela via da sátira, o temor de que a reprodutibilidade técnica devorasse a alta cultura.

Em 1963 foi a vez de Andy Warhol propor sua reinterpretação do mestre italiano. Em *Thirty are better than one*, Warhol utiliza a serigrafia para justapor trinta imagens em preto e branco da *Mona Lisa*. O resultado é propositalmente rudimentar, com imperfeições evidentes na distribuição da tinta e problemas no contraste, remetendo ao produto de uma fotocopadora mal calibrada. No ano anterior, Warhol havia apresentado ao mundo *Marilyn Diptych*, uma serigrafia com o semblante de Marilyn Monroe repetido cinquenta vezes em uma tela retangular. Ao lado direito, as imagens resumem-se ao preto e branco desequilibrado que se repetiria em *Thirty are better than one*; no lado esquerdo, porém, a serigrafia ganha tons vibrantes de laranja, rosa, amarelo e azul, em uma alusão à coloração das histórias em quadrinhos. A estrutura da obra destaca-se pela simplicidade: como percebe Huyssen (1987), é a repetição serial, teoricamente ilimitada, de elementos idênticos, com um subtexto bastante evidente: o status de celebridade de Marilyn Monroe a convertera em objeto de consumo da mídia – uma voracidade que se acentuou ainda mais após a morte da atriz. Reinventada com outras cores, a imagem estilizada de Marilyn Monroe se tornaria uma das obras mais conhecidas do repertório de Warhol sustentando, sem encerrar, a tensão entre o elogio e a crítica da massificação cultural.

A Marilyn de Warhol talvez seja o exemplar mais famoso do movimento conhecido como *pop art*, surgido na Inglaterra nos anos 1950 e rapidamente difundido na Europa e nos Estados Unidos. A *pop art*, como lembra Thiago Soares, “propunha a admissão da crise da arte que assolava o século XX e a demonstração destes impasses nas artes com obras que

refletissem a massificação da cultura popular capitalista” (2015, p. 19-20). O pioneirismo da *pop art* é geralmente creditado a Richard Hamilton e sua obra *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*⁴⁴, um pôster formado por recortes de anúncios publicitários dispostos de modo a apresentar um casal atraente em uma sala de estar repleta de itens de consumo. As mãos do musculoso rapaz carregam um remo onde se lê nitidamente a palavra “pop”, explicitando de forma quase tautológica a inconfundível natureza da obra. A origem do termo *pop art*, por sua vez, costuma ser atribuída ao crítico Lawrence Alloway, que teria cunhado a expressão em um artigo de 1958 intitulado *The arts and the mass media*⁴⁵ – embora, curiosamente, a expressão *pop art* não apareça no referido texto em nenhum momento. Como observa Eric Shanes (2009), a *pop art* aflora no pós-guerra em sintonia com a tecnologia de seu tempo. Em síntese, nas palavras de Jeder Janotti Junior, a *pop art* “propunha ranhuras a partir dos encontros entre artes visuais para além das clivagens tradicionais entre arte erudita e produtos midiáticos” (2015, p. 45-46). Em vez de negar a massificação das artes, afastar-se da linguagem publicitária e advogar contra a banalização decorrente das possibilidades de reprodutibilidade técnica, a *pop art* incorpora tudo isso em sua essência, convertendo-se em uma estética iconoclasta por natureza e compilando, sob o significante *pop*, os traços que produzem sua diferença em relação à arte tradicional – que abastecerão, também, a ideia de uma *cultura pop*.

Mas a *pop art* não é a única condição de possibilidade da emergência da cultura pop. Fábio Fonseca de Castro alinha-se à hipótese de que a cultura pop deriva do fortalecimento do Estado de Bem-Estar Social nos Estados Unidos e na Europa do pós-guerra. Essa circunstância específica, segundo o autor,

permitiu que as juventudes das classes trabalhadoras tivessem capital suficiente para participar da cultura de consumo capitalista e, em função disso, passassem a usar ativamente os bens culturais e a moda para construírem um sentido identitário próprio. (Castro, 2015, p. 37)

Assim, grupos historicamente desprivilegiados em relação ao gozo dos artefatos da “alta cultura” passaram a ocupar uma posição radicalmente distinta a partir dos anos 1960, com a proliferação de nichos culturais que operavam na contracorrente do *establishment*. Se, como aponta o autor, a constituição da cultura pop atua na composição de identidades de uma classe social ascendente, não é de surpreender que, a exemplo dessas, contemple em seus traços

⁴⁴ *O que exatamente torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?*, em tradução livre.

⁴⁵ *As artes e os meios de comunicação de massas*, em tradução livre.

distintivos uma temporalidade própria (interpretada muitas vezes como transitoriedade ou efemeridade) e um entrelaçamento singular às lógicas de mercado. Gilles Lipovetsky e Jean Serroy propõem que, no atual momento da produção estética, as grandes oposições – “arte contra indústria, cultura contra comércio, criação contra divertimento” (2015, p. 19) – acabaram. Em conjunto com a intensidade das rotinas de consumo, o efeito é uma *mercantilização da cultura* – e, simultaneamente, uma *culturalização da mercadoria*.

Produziu-se uma revolução: enquanto a arte, daí em diante, se alinha com as regras do mundo mercantil e midiático, as tecnologias da informação, as indústrias culturais, as marcas e o próprio capitalismo constroem, por sua vez, uma cultura, isto é, um sistema de valores, objetivos e mitos. (Lipovetsky & Serroy, 2011, p. 10)

Essa configuração específica da cultura contemporânea é descrita por Lipovetsky como uma “formidável máquina comandada pela lei da renovação acelerada, do sucesso efêmero, da sedução, da diferença marginal” (2009, p. 238). Como efeito da incidência do mercado sobre as composições de massa, Lipovetsky enfatiza seu caráter de impermanência. Em razão disso, o filósofo presume que a cultura massificada é “uma cultura sem rastro, sem futuro, sem prolongamento subjetivo importante” (2009, p. 244). Curiosamente, porém, boa parte das produções mencionadas pelo autor no já distante ano de 1987 – como *James Bond*, *Star Trek* e *Superman* – seguem pulsantes na Contemporaneidade: neste século, o agente secreto britânico estrelou cinco filmes⁴⁶, a tripulação da *Enterprise* alcançou as telas em três ocasiões⁴⁷ e o último filho de Krypton foi interpretado por três atores diferentes em cinco produções distintas⁴⁸. Se a cultura de massa, na opinião de Lipovetsky, é evanescente, a cultura pop parece fundar pontos de resistência. Deve-se reconhecer, porém, que Lipovetsky distingue as obras fílmicas das demais indústrias culturais no que tange à durabilidade: os filmes, na opinião do autor, parecem escapar ao reinado da obsolescência, em que a cada mês um disco expulsa outro no topo das paradas, um livro substitui outro nas prateleiras de exposição. Podemos questionar o argumento do filósofo francês: afinal, continua-se produzindo clássicos contemporâneos na música e na literatura – tanto quanto no cinema, aliás⁴⁹. E a cultura pop revela uma inclinação particular

⁴⁶ 007 – *Um novo dia para morrer* (2002), 007 - *Cassino Royale* (2006), 007 - *Quantum of solace* (2008), 007 - *Operação Skyfall* (2012) e 007 *Contra Spectre* (2015).

⁴⁷ *Star Trek* (2009), *Star Trek: além da escuridão* (2013) e *Star Trek: sem fronteiras* (2016).

⁴⁸ São eles: *Superman: o retorno* (2006), em que o herói é interpretado por Brandon Routh, e *O homem de aço* (2013), *Batman vs Superman: a origem da justiça* (2016) e *Liga da justiça* (2017), com o papel principal a cargo de Henry Cavill, além do seriado televisivo *Smallville*, exibido de 2001 a 2011, que tem Tom Welling no papel do protagonista.

⁴⁹ A opinião de Lipovetsky parece ter mudado ao longo do tempo. Se em *O império do efêmero*, publicado em 1987, o filósofo adota uma postura de questionamento da cultura de massas que flerta com a depreciação, atentando

para criações *eternas enquanto duram*. Nossa posição, portanto, é a de que a cultura pop deixa, sim, rastros – e seus efeitos subjetivos estão longe de serem desprezíveis⁵⁰.

A partir do lastro oferecido pelos debates envolvendo cultura popular e cultura de massa, encorajamo-nos a propor uma guia de leitura sutilmente distinta, inspirada na leitura que fazem Gilles Deleuze e Félix Guattari sobre a obra de Franz Kafka. Em *Kafka: por uma literatura menor*, Deleuze e Guattari (2015) debruçam-se sobre a obra do escritor tcheco, realizada em um contexto peculiar: Praga, cidade natal de Kafka, pertencia ao Império Austro-Húngaro e encontrava-se sob seu jugo. Nas ruas, falava-se o tcheco; a escrita, contudo, devia obedecer ao idioma imperial – no caso, o alemão. A origem judaica de Kafka e o atravessamento do iídiche contribuem para formar um cenário de intensa desterritorialização linguística. Além disso, a produção de Kafka coincide com os estertores da dinastia Habsburgo; como registram Deleuze e Guattari, “a decomposição e o declínio do império redobram a crise, acentuam por toda parte os movimentos de desterritorialização” (2015, p. 49). É nesse cenário que Kafka desenvolve o que Deleuze e Guattari chamam de *literatura menor* – adjetivo que não define a qualidade da literatura, mas designa as condições revolucionárias no bojo de uma literatura estabelecida, tida como *maior*. Diante do alemão de Praga (uma língua ressecada, polvilhada por “incorrecções”), Kafka, em vez de inflacioná-lo com neologismos ou enriquecê-lo com simbolismos judaicos, toma outro rumo: *fazer a pobreza do vocabulário vibrar em toda sua intensidade*. E nisso consiste o caráter revolucionário de uma literatura menor, capaz de arrancar de sua língua a potência de um uso inesperado, que projeta linhas de fuga criadoras.

Nesse sentido, podemos compreender que a cultura pop se apresenta, em relação à *establishment* acadêmico, como uma *cultura menor*. A cultura pop não será encontrada nas produções de alto prestígio e reconhecimento estético indubitável, nem situada ao nível do corriqueiro ou vulgar. Sustentando a tensão entre a contemplação e o consumo sem perder a potência da arte de expressar algo do recalcado da cultura – traço legado pela *pop art* –, a cultura pop faz vibrar os códigos maiores nos quais se insere. Deleuze e Guattari não deixam de perceber que a potência de ser menor habita as expressões do pop – “música pop, filosofia pop, escrita pop: Wörterflucht [fuga de palavras]” (2015, p. 53). Não teremos dificuldade em reconhecer a existência de uma *cultura maior*: a cultura pop não é vendida por milhões de

para a submissão da arte aos desejos do capital, em *A estetização do mundo*, lançado em 2013 em parceria com Jean Serroy, o tom muda completamente, reconhecendo o valor artístico de obras comerciais e incidindo o olhar para a apropriação dos dispositivos estéticos pelo capitalismo.

⁵⁰ Em sua reflexão, Lipovetsky deixa entreaberta a porta para o diálogo com a psicanálise: “como os sonhos e os ditos espirituosos, a cultura de massa, no essencial, repercute aqui e agora” (2009, p. 244). Os psicanalistas, todavia, conhecem bem a dilatação temporal das reverberações do inconsciente, que se estendem muito além do “aqui e agora” e afetam tanto a construção do futuro quanto a ressignificação do passado.

dólares em leilões da Sotheby's, não exige elevada erudição para a apreciação de seu valor estético, não goza de grande interesse acadêmico. Tampouco podemos resumi-la a um mero intermediário entre a arte e o capital, entre o nobre e o populacho, entre o douto e o inculto; ela desmonta esses limites ao mesmo tempo que constitui um território singular capaz de falar a muitos sujeitos indiscriminadamente. “Como uma membrana elástica”, diz Jeder Janotti Junior, “o pop remodela e reconfigura a própria ideia de cultura popular ao fazer propagar através da cultura midiática expressões de ordem diversas como filmes, seriados, músicas e quadrinhos” (2015, p. 45). Uma boa síntese da noção de cultura pop é apresentada por Thiago Soares:

Atribuimos cultura pop ao conjunto de práticas, experiências e produtos norteados pela lógica midiática, que tem como gênese o entretenimento; se ancora, em grande parte, a partir de modos de produção ligados às indústrias da cultura (música, cinema, televisão, editorial, entre outras) e estabelece formas de fruição e consumo que permeiam um certo senso de comunidade, pertencimento ou compartilhamento de afinidades que situam indivíduos dentro de um sentido transnacional e globalizante. (Soares, 2014, p. 140)

Ao estabelecer a noção de cultura pop não apenas a partir dos produtos que nela residem, mas também – e especialmente – em relação às práticas e experiências que se inscrevem ou derivam do território pop, Soares acentua que os sujeitos por ela atravessados não são apenas consumidores: são intérpretes. Esse entendimento ajuda a desmontar certa ilusão de passividade do consumidor da cultura pop em relação às suas mercadorias. Se a cultura pop se desenvolve como consequência da mercantilização da cultura, ela também manifestará o tensionamento dessa marca no seio de seus próprios objetos. Como assinala Jens Roselt, “o que caracteriza o pop é uma contradição: pop é um cruzamento paradoxal de uma forma de protesto voltada às subculturas, com a cultura popular do *mainstream* que é comercialmente bem-sucedida” (2010, p. 119). Nesse sentido, a estética própria do pop merece ser reconhecida como uma negociação permanente entre o público e a obra, um modo de existir e resistir frente às injunções do capitalismo tardio. Veja-se *Deadpool*, por exemplo: um filme de super-herói que, oscilando entre o humor autodepreciativo e a sátira escrachada, ironiza os super-heróis, a forma que Hollywood concebe os super-heróis e a forma como o público venera os super-heróis. O filme só funciona porque absorve e devolve ao espectador o paradoxo de consumo do qual ambos são consequência – sem deixar de apresentar uma experiência estética suficientemente original.

Roselt também atenta para a *comunicabilidade* característica da cultura pop: “é necessário”, afirma o autor, “que se compreenda sem dificuldade os produtos pop, pois eles devem ser consumidos diretamente, ou seja, sem uma superestrutura intelectual” (2010, p. 119).

Isso explicaria, em parte, a capacidade de penetração da cultura pop – e, também, o nariz torcido dos intelectuais da estética diante de um terreno que não impõe ao espectador comum um exagerado exercício mental para possibilitar sua fruição. Isso não significa, contudo, que a cultura pop constitua um campo superficial: Roselt também reconhece a possibilidade de suas obras criarem “uma comunidade de iniciados que desenvolve códigos próprios, e os modifica” (2010, p. 119). Essa comunidade porta consigo uma peculiar capacidade de ultrapassar as fronteiras geográficas: “o pop, como cultura mundial, ao mesmo tempo que adentra as culturas periféricas se impondo como cultura hegemônica, coexiste com as sensibilidades locais”, observa Tiago Velasco (2010, p. 120).

Mas talvez o traço crucial da cultura pop seja a democratização que sua natureza comercial propicia. Uma cena do filme francês *Intocáveis*, dirigido por Olivier Nakache e Eric Toledano, retrata esse fenômeno com muita acuidade: na comemoração de aniversário de Phillipe, um milionário tetraplégico, encontra-se uma orquestra de câmara, contratada para o entretenimento dos convidados. Destaca-se, dentre os empregados da casa, Driss, que pouca importância dá ao concerto privado, preferindo a sonoridade de bandas como *Earth, Wind and Fire*. Phillipe tenta introduzir Driss à música erudita e solicita à orquestra a execução de alguns clássicos. Ao ouvir os acordes de *O voo do besouro*, de Nikolai Rimsky-Korsakov, Driss exprime um largo sorriso.

– Você conhece essa? – pergunta Phillipe.

– Claro! – responde Driss. – É de *Tom e Jerry*!

Evidentemente, a resposta cômica de Driss nada tem de ingênua. Antes de ser um equívoco, trata-se de uma provocação, uma torção, como se dissesse: *esse tipo de cultura é também a minha cultura, também posso fruí-la e também faz parte da minha história, mesmo que minha trajetória passe pelos subúrbios de Paris e não por suas galerias de arte*. E talvez a condição de possibilidade dessa democratização do acesso – e da própria constituição do campo da cultura pop – passe pela mercantilização da cultura. Acima de juízos de valor sobre um possível barbarismo e inautenticidade da cultura de massas – advindos especialmente dos teóricos da escola de Frankfurt, que não escaparam a Danesi, Huyssen, Jameson e Lipovetsky –, cabe-nos observar que os efeitos do mercado sobre a cultura em certos aspectos tornaram-na disponível a camadas da população que, doutra forma, lhe seriam absolutamente alheias.

A cultura pop reserva ainda um último atributo que nos é particularmente relevante: a capacidade de fagocitar o estranho do nosso tempo, digeri-lo e regurgitá-lo sob a forma de um processado praticamente inócuo. De modo geral, as produções da cultura pop, ainda que toquem o recalcado de uma certa época, não tendem a suscitar o *Unheimlichkeit* descrito por Freud;

pelo contrário, suas figuras inclinam-se mais à comicidade, ao chiste, ao humor domesticado. É como se as luzes da popularidade não admitissem espaço para o sombrio: mesmo as mais angustiantes e terroríficas figuras acabam despidas de sua aura quando absorvidas pela cultura pop. Poderíamos atribuir esse efeito à difusão massiva das obras, que, tornadas excessivamente *familiares*, reservam ao público uma parcela exígua de estranhamento – mas essa seria apenas uma explicação parcial e deficiente. Não é impossível que algumas obras consigam deliberadamente manejar a *Unheimlichkeit* de forma a minerar pequenos fragmentos exibidos com muita parcimônia a uma audiência previamente preparada, facilitando assim sua inclusão no campo do pop. Não surpreende que o excesso de estranhamento – na medida em que pinça o que há de mais íntimo – frequentemente afugente o público. Isso explicaria a necessidade de algumas obras descansarem por anos ou décadas, permanecendo à margem dos grandes circuitos enquanto a maturação atenua o inquietante neles, antes de receberem a devida acolhida no campo do pop.

Assim, a cultura pop compreende um território móvel, transnacional, autorreferencial, multiforme em sua constituição midiática, com rastros intergeracionais e cujo consumo não está circunscrito a uma única camada social. Concebida em uma radical interatividade entre público e obra, a própria cultura pop marca-se por sua *indeterminação* – é inviável reduzi-la a suas obras ou determiná-la a partir dessas pelo fato de que as próprias produções que a engendram possuem um estatuto móvel nesse conjunto: podem ser substituídas por novas, abandonadas ou, pior, esquecidas. Eis o porquê das dificuldades de definir conceitualmente a cultura pop: quando se tenta circunscrevê-la, ela não está mais lá – embora possamos, *a posteriori*, identificar seus rastros. Mais do que oferecer respostas, a cultura pop, em sua atualidade, nos dispara perguntas, mobilizam representações e convocam a um exercício do pensar. Esse campo se apresenta, pois, como *litoral*, evocando o conceito lacaniano que Edson Sousa, com grande sutileza, define como “encontro entre heterogêneos” (p. 2006, 49) – mas um litoral voraz, arisco e bravo, permanentemente em atualização, que produz e devora ícones, que constrói e soterra representações, irredutivelmente contemporâneo, que dialoga com o erudito, o *cult*, o *mainstream*, o *geek* e o *trash*. Entendemos que é a partir dessa condição *litorária*, condensação de *litorânea* e *literária*, que a cultura pop ocupa, no mundo contemporâneo, uma parcela da função que fora anteriormente reservada às narrativas míticas.

A atualidade dos mitos

Eis, portanto, o ponto que gostaríamos de tensionar neste escrito: o que, afinal, é hoje a nossa mitologia? Que histórias modelam o tecido de nosso tempo e exprimem as formações do

inconsciente? Quais são as narrativas que nos constituem como sujeitos contemporâneos? A experiência clínica nos sugere algumas transformações significativas operadas ao longo das últimas décadas. Apesar da afirmação de Lacan, no seminário *Mais, ainda*, de que “o sujeito não é jamais senão pontual e evanescente, pois ele só é sujeito por um significante, e para um significante” (2008c, p. 153), podemos perceber, nos significantes que moldam o tecido subjetivante da Contemporaneidade, arranjos peculiares que sugerem a consolidação de narrativas peculiares, que não se confundem com suas predecessoras e reclamam ser examinadas em suas especificidades.

Na esteira do capitalismo tardio, as lendas locais foram quase completamente substituídas por ficções globais. As crianças do Brasil atual talvez desconheçam seres como o caipora ou o curupira, mas todas sabem quem são Batman e Homem-Aranha. Os adultos compartilham representações razoavelmente similares sobre o que seria um zumbi, seguramente mais próximas da imagem proposta pelos filmes de George Romero do que das religiões de matriz africana de onde essa figura partiu. As versões de maior difusão dos contos de Hans Christian Andersen não são de Hans Christian Andersen; são da Disney. As divindades romanas, destacadas de seu panteão, seguem regendo o destino dos homens desde as páginas do horóscopo. E as turbulentas relações de parentesco de *Guerra nas estrelas* – uma admitida colcha de retalhos composta por fragmentos de histórias de samurai, faroeste, fantasia medieval e ficção científica – são decididamente mais famosas que as da Trilogia Tebana.

Mircea Eliade postula que, nas sociedades modernas, a prosa narrativa tomou o lugar ocupado nas sociedades tradicionais pela recitação dos mitos e defende a possibilidade de dissecar a estrutura mítica presente em alguns romances – algo similar ao que percebe nos *comics*, as histórias em quadrinhos norte-americanas, cujos personagens, segundo o autor, “apresentam a versão moderna dos heróis mitológicos ou folclóricos” (1972, p. 129). Eliade não é insensível à expressiva mobilização dos leitores diante de mudanças na concepção dos personagens – mudanças essas geralmente relacionadas a temas espinhosos como a sexualidade e a morte. Se acompanharmos os gibis da atualidade, tal apontamento não nos surpreenderá: tanto a Marvel quanto a DC, as duas maiores editoras de *comics* dos Estados Unidos, desenvolveram arcos em que profundas transformações ocorrem em seus personagens, nunca sem provocar reverberações apaixonadas em suas clientelas. Espantados ficaremos ao perceber que Eliade detectara a magnitude dessas intervenções editoriais já em 1962, um tempo em que a comunicação dos leitores com as editoras se dava por meio de cartas e telefonemas. De lá para cá, o uniforme do Homem-Aranha foi assumido por um personagem negro, Thor mudou de gênero e o Superman, o zênite da representação ocidental de heroísmo, morreu (mas, claro,

depois ele se recuperou). E todos esses personagens ganharam versões fílmicas bastante sólidas. Expandindo-se para o cinema, o mundo dos quadrinhos tentou, a seu modo, acompanhar as mudanças da sociedade (com maior conservadorismo da parte da DC do que da Marvel, deve-se reconhecer) e, concordando que ele responde a uma função mítica, fica fácil entender a razão dos protestos quando das modificações implementadas. Como salientam Diana e Mário Corso, “a ficção não é apenas uma forma de diversão, é também o veículo através do qual se estabelece um cânone imaginário utilizado para elaborar algum aspecto da nossa subjetividade ou realidade social” (2011, p. 24). E os psicanalistas sabem bem com que empenho os sujeitos preservam suas estratégias de defesa contra o desamparo, por mais instáveis, anacrônicas ou mal fundadas que sejam.

Acreditamo-nos racionalistas, como observa Mário Corso (2004). A Modernidade encampou, de forma geral, o cientificismo, o tecnicismo e a razão como premissa e meta de seu projeto de humanidade. Em outras palavras, supomo-nos (ou desejamo-nos) livres das más influências do pensamento mágico, do dogmatismo religioso, da superstição e da crença. Mas, como lembra o autor, o tempo do mito não acabou. Seguimos sendo contados por ficções que nos constituem, embora o caráter dessas narrativas encontre-se irremediavelmente atravessado pela racionalidade moderna, que despreza tudo aquilo que não segue seus próprios padrões de verdade. “A cada momento, a mídia fabrica uma geração de monstros (principalmente para o público infantil) que são consumidos à exaustão e depois descartados”, relembra Corso (2004, p. 14). Mas, mesmo nos descartes – e talvez especialmente neles –, podemos encontrar certas constâncias, pontos de retorno, repetições de forma e de conteúdo. Bastará recordarmos a observação de Lévi-Strauss sobre a função da repetição nos mitos, que opera no desvelamento de sua estrutura, para que sejam revigorados, na interpretação dessas narrativas, o valor da recapitulação e da dispersão. Seria possível deduzir que, no exercício de recontar a mesma história uma e outra vez por meio de *remakes*, *prequels*, sequências, *reboots* e *spin-offs*, a indústria cinematográfica incorre em um automatismo de repetição, capitulando perante o esgotamento criativo e apelando a fórmulas batidas para manter os cofres forrados. É preciso considerar, contudo, essas recontagens constituem apenas um vício decorrente da mercantilização da cultura; lembremos que, para Lévi-Strauss, “a repetição uma função própria, que é a de tornar manifesta a estrutura do mito” (2008, p. 247). A necessidade de recontar as mesmas histórias, portanto, condiz com a estrutura mítica dessas narrativas. E, sendo o mito definido pelo “conjunto de todas as suas versões”, como propõe Lévi-Strauss (2008, p. 233), cada retomada da narrativa, cada atualização, torna mais sensível a estrutura em que a narrativa

se apoia, permitindo visualizar em que ponto as variações da narrativa pinçam o calcanhar de Aquiles da cultura.

Considerar que somos atravessados por narrativas míticas que habitam a cultura pop implica, reconhecendo seu caráter de entretenimento, tratar-lhe com a devida seriedade. Da mesma forma que o exame mitológico propicia desdobramentos clínicos, debruçar-se sobre a cultura pop e suas produções pode oferecer algumas chaves para a compreensão das configurações contemporâneas do mal-estar, especialmente se considerarmos que as ficções da cultura são formas de resistência às injunções do cotidiano. As grandes narrativas ficcionais carregam uma estrutura que as faz portadoras de um saber sobre os sujeitos – um saber todavia velado, que requer a operação do interpretante para vir à tona. E o cinema parece-nos um veículo poderosíssimo para a veiculação dessas ficções – não somente por sua extraordinária penetração em múltiplos estratos sociais, mas também pela inequívoca capacidade de condensação. A menor unidade fílmica, o plano⁵¹, é capaz de condensar uma quantidade gigantesca de informações mediante arranjos de campo e fora de campo, enquadramento, foco, perspectiva, composição, além dos elementos da banda sonora como diálogos, sons e trilha. Nesse sentido, o plano é o correlato fílmico da *letra* na álgebra lacaniana, considerada simultaneamente o “suporte material” da linguagem no discurso, como enunciado em *A instância da letra no inconsciente* (1998b), e também a forma mínima de apresentação do significante, como sugerido em *O seminário sobre “A carta roubada”* (1998d). Poderíamos depreender, portanto, que o plano constitui a unidade de escrita do texto fílmico – e, tal como a letra no inconsciente, carrega as chaves de sua interpretação.

Em síntese, o que se coloca aqui é a possibilidade de examinar as manifestações da cultura pop e, mais especificamente, as produções fílmicas que nela se inscrevem, em seu aspecto mítico, como narrativas coletivas que significam e articulam o desamparo sob a consigna da ficção, interpretando-as segundo o modo que Freud reservou às composições oníricas. Em outras palavras, analisar os filmes como mitos e interpretá-los como sonhos. Pois, no fim das contas, talvez as alegorias míticas derivem dos mesmos processos de deformação que acometem os sonhos. Como propõem Christian Dunker e Ana Lucilia Rodrigues,

⁵¹ Jacques Aumont e Michel Marie (2003), cientes da dificuldade de definir conceitualmente o plano, recordam, para diferenciar do *quadro*, a tautológica noção de que o *plano* é um *segmento fílmico compreendido entre duas mudanças de plano*, ou entre dois cortes. Entretanto, quando colocada à prova, esse conceito apresenta problemas – mudanças de plano imperceptíveis, movimentos de câmera, montagens hiper-rápidas e superposições múltiplas contestariam a definição clássica. Apesar do problema que o conceito instaura, preserva-se a continuidade como atributo decisivo. Por isso, o plano é considerado como a menor unidade *fílmica* – na banda visual, o fotograma, isolado, torna indistintos cinema e fotografia; o mesmo ocorre com o áudio na banda sonora.

Se os filmes são nossos mitos e se o psicanalista é uma espécie de xamã moderno, intérprete, tradutor e articulador dos mitos individuais dos neuróticos, estamos no plano da comensurabilidade entre diferentes sistemas ficcionais e suas eventuais obstruções simbólicas. Desta maneira, a psicanálise pode interpretar o cinema com eventuais ganhos e perdas para ambos os lados. Neste aspecto, o cinema é especialmente sensível para captar e nomear a gramática do sofrimento social, indicando com anterioridade as formas de sintomas e suportes narrativos com os quais a clínica virá a se deparar. (Dunker & Rodrigues, 2015, p. 15)

Trabalhar nessa via representa um resgate da cultura pop em relação à condição de dejetos da cultura que lhe é normalmente atribuída nos meios mais prestigiados. Isso, de certa forma, constitui um empreendimento fielmente freudiano: o fundador da psicanálise tomou como matéria-prima os rejeitos do pensamento científico de seu tempo, como os sonhos, os atos falhos e os ditos espirituosos, e conferiu-lhes patente alta na composição de sua teoria. É o próprio Freud quem acentua a pertinência de voltarmos a escuta ao cotidiano da cultura ao eleger, em seu exame sobre o poeta e o fantasiar, não os autores “mais aplaudidos pelos críticos, mas os menos pretensiosos autores de novelas, romances e contos, que gozam, entretanto, da estima de um amplo círculo de leitores de ambos os sexos” (1907/1996, p. 139). Talvez Freud compartilhasse a hipótese de que, se essas produções são consumidas com tamanha voracidade, é porque dizem algo sobre os sujeitos que a elas se lançam. Se as narrativas míticas do contemporâneo fazem morada na cultura pop – e, em particular, no cinema –, há aí algo que interessa à psicanálise e que permite, acompanhando a recomendação de Lacan (1998), sustentar no horizonte de nossa prática a subjetividade de nossa época.

CAPÍTULO 4 – Vampiros

“Red lights, gray morning
 You stumble out of a hole in the ground
 A vampire or a victim, it depends on who’s around”
 U2, Stay

No célebre texto *Mal-estar na civilização*, publicado em 1930, Freud apontou três fontes para o sofrimento humano: “a prepotência da natureza, a fragilidade de nosso corpo e a insuficiência das normas que regulam os vínculos humanos na família, no Estado e na sociedade” (1930/2010, p. 29). O delicado organismo – que, como observa Freud, acumula o desconforto de estar ele mesmo incluso no domínio da natureza – é uma construção transitória. Em outras palavras, está fadado a perecer. Não sendo possível contornar a morte nem abolir completamente o sofrimento dela decorrente, a imaginação humana inventou seres fantásticos que jogam com nossa infeliz condição de finitude – e, dentre eles, os vampiros, criaturas amaldiçoadas a carregar no corpo a pena por terem ludibriado o destino de todo mortal. Popularizados pela cultura, ganharam no cinema sua chance de redenção.

O vampirismo, tal como hoje o conhecemos, não constitui uma geração espontânea da Contemporaneidade: Claude Lecoteux confirma que “ele se inscreve num conjunto complexo de representações da morte e da vida, que sobreviveu até nossos dias, certamente com uma riqueza bem menor do que naquele passado distante que tendemos a confundir com séculos de obscurantismo” (2005, p. 15). E, como lembram Martha Argel e Humberto Moura Neto (2008), há muito tempo os vampiros circulam entre nós: eles habitam os filmes, livros, quadrinhos e desenhos animados, revelando-se plenamente adaptados ao século XXI.

Mas o que é um vampiro? Embora muitas das versões conhecidas do vampirismo preservem certos traços comuns – o gosto por sangue, a aversão à luz solar, a imunidade aos efeitos do tempo –, um exame mais extenso revela uma multiplicidade de características mais ou menos frequentes cuja prevalência oscila de acordo com o contexto em que essa figura se apresenta. O que conhecemos por vampiros, na atualidade, é resultado da compilação de fontes diversas, modificadas e alteradas ao sabor de cada época; interessa-nos examinar quais dobras o nosso tempo aplica a essa criatura e como ela se relaciona com a subjetivação de nossa época.

Dedicaremos este capítulo, portanto, ao exame desses filhos da noite que tantas histórias inspiraram. Iniciaremos traçando uma genealogia das narrativas sobre vampiros na cultura; a seguir, apresentaremos a tradição vampírica estabelecida no cinema e suas articulações com

demais formatos ficcionais; e, por fim, examinaremos as torções promovidas pela Contemporaneidade a esse (in)humano.

O início desta investigação convoca-nos a questionar a sustentação da própria definição de vampiro. Seria o vampiro um mito universal, presente em todas as culturas com pequenas variações? Ou podemos datar o vampiro dentro de um certo limite espaço-temporal que ajudaria a compreender o que subjaz a sua construção? Vejamos os desdobramentos dessa questão.

Não são poucos os autores filiados à hipótese um *vampirismo universal* – ou seja, que partem da premissa de que o horror à morte e os enigmas que ela suscita disparam nos povos uma predisposição à construção de um mito vampírico, ainda que sob diferentes roupagens. Por essa via, não seria impossível encontrar em criaturas ficcionais de todas as épocas e lugares uma *base vampírica* – traços que as aproximariam do vampirismo, atestando certo grau de parentalidade entre os sanguessugas modernos e uma infinidade de assombrações milenares. Nem o fundador da psicanálise escapa: em *Totem e tabu*, trazendo para seu texto a proposição do filósofo e filólogo alemão Rudolf Kleinpaul, Freud demonstra concordância com a ideia de que, em um tempo primitivo, “*todos os mortos eram vampiros, todos tinham um rancor contra os vivos e procuravam prejudicá-los e roubar-lhes a vida*” (1913/1996a, p. 73). A circunscrição desses espíritos pérfidos a pessoas assassinadas ou noivas que morriam com o desejo insatisfeito constituiria um acréscimo posterior; para Freud, o temor à morte teria, como base, uma fantasia de malignidade indiscriminada dos mortos, que habitaria um momento ancestral da civilização. No entanto, vale lembrar que, para Freud, a ideia de *civilização*⁵² coincide com o recorte da Modernidade – e, como observa Joel Birman (2011), é fundamental levar em consideração essa delimitação histórica e antropológica. Depreende-se, portanto, que Freud ainda posicionaria o vampirismo como um mito pré-moderno de incidência universal. Max Kohn (2012), psicanalista contemporâneo, propõe que o vampiro é um *invariante cultural*, e Iliane Tecchio assim sintetiza a fonte do temor aos vampiros:

⁵² Em *O futuro de uma ilusão*, texto de 1927, Freud afirma não estabelecer distinção entre *cultura* (*Kultur*) e *civilização* (*Zivilisation*) – e, como recorda Márcio Seligmann-Silva (2010), o próprio Freud teria aprovado o uso de *civilization* na tradução inglesa de *Mal-estar na civilização*, lançada em 1930. Essa opção, no entanto, seria problematizada posteriormente: segundo Seligmann-Silva, a opção de Freud pelo uso de *Kultur* não é inteiramente indiferente, visto que o termo *Zivilisation* remetia-se a Rousseau e à “tese do bom selvagem” – uma hipótese da qual o criador da psicanálise se distanciava. Assim, a tradução mais precisa de *Kultur*, de acordo com Seligmann-Silva, seria *cultura*. Entretanto, entendemos que a opção pelo termo *civilização* não comporta apenas a distinção do domínio humano em relação ao campo do natural e da animalidade – algo que o sentido tradicional de *cultura* contempla de maneira mais apropriada – mas também uma separação em relação à *barbárie* – uma noção decisiva no pensamento freudiano, que evidencia sistematicamente o compromisso ético de sustentação da *Kultur* pela renúncia pulsional.

O medo primitivo da morte, a busca por imortalidade, o desejo de controlar o meio ambiente, conceitos antropomórficos sobre a fertilidade da terra e a sua criação, seu animismo, sua concepção de universo e seu lugar nele, a gradual maturidade intelectual, convergiram para desenhar a imagem do vampiro que temos hoje. (...) O vampiro nasceu dessas fantasias e ainda permanece na raça humana, como um medo infantil inexplicável pode permanecer em um homem para o resto de sua vida. (Tecchio, 2012, s/p.)

A proposta de tomar o vampirismo como mito universal também permite a derivação de interpretações psicanalíticas bastante insólitas: Kohn (2012) toma a oralidade como articulador entre a mordida vampírica e a sucção que o bebê aplica ao seio da mãe – o vampiro seria, portanto, um “bebê que morde”; e Lacan, por outro lado, discute a fantasia de que a criança seja um *pequeno vampiro* – embora a reconheça como verdadeira, se considerarmos somente a posição parasitária em relação à mãe especialmente no que concerne à experiência do aleitamento, o psicanalista francês também observa que “em momento algum [a criança] procura na mãe, com os dentes, a fonte viva e cálida de sua alimentação” (2005, p. 259). Mas é difícil imaginar a genitora lactante como vítima de um sanguessuga voraz; para além do funcionamento orgânico da sucção do leite materno, Lacan entende que a imagem do vampirismo revela a dimensão da angústia subjacente à maternidade. De toda forma, resta a impressão de que, de um apanhado generalista e pouco determinado do mito vampírico, a psicanálise tende a extrair somente alguns fragmentos para servir de ilustração ou analogias a situações clínicas muito específica.

Tomaremos, no entanto, um rumo diverso. O aprofundamento da pesquisa nos levará a caminhos diferentes, começando pelo aspecto linguístico. Argel e Moura Neto (2008) situam a raiz etimológica do vampiro na Europa Centro-Oriental, em consonância com o recorte geográfico examinado por Lecoteux (2005), que enfatiza os mitos vampíricos presentes nos países eslavos. “Ao que tudo indica”, dizem Argel e Moura Neto (2008, p. 15), “a palavra *vampir* nasceu no idioma sérvio, com variantes em outros países da região: *upír* (Bielorrússia, República Tcheca, Eslováquia), *upirbi* ou *upýr* (Ucrânia), *upior* (Polônia), *lampir* (Bósnia e Montenegro), *vepir* (Bulgária)”. Segundo a hipótese da origem balcânica, a presença do termo *vampir* e suas variações nos idiomas europeus do final do século XVII resulta das notícias advindas do sudeste europeu, dominado pelo Império Otomano. Além desses nomes, Lecoteux (2005) ainda registra os termos *vârkolac* nos dicionários russo-latinos do século XIX, *brucolaque* ou *vrikolakas* na Grécia, *murony* na Valáquia, *strigoï* na Romênia, e outras denominações que se referem, sem maior precisão, a tipos similares de assombração; a essas somam-se o alemão *blutsüuger*, o *katakhanoso* ou *baital* do sânscrito antigo, o também romeno

pricolisci, o chinês *giang shi* e os *canchus* ou *pumapmicuc* dos peruanos pré-colombianos descritos por Raymond McNally e Radu Florescu (1995).

Todos esses nomes não designam, contudo, uma mesma criatura. O *canchu* é um tipo de adorador do demônio que suga o sangue de pessoas adormecidas, especialmente crianças; o *vrikolakas* aproxima-se mais dos lobisomens do que dos vampiros; o *baital* é um espírito que utiliza cadáveres como seu veículo no mundo dos vivos, e assim por diante. Outras entidades mitológicas e folclóricas, não necessariamente conectadas à tradição vampírica, apresentavam traços em comum que os tornariam, em uma análise menos exigente, familiares aos sugadores de sangue contemporâneos: Bruno Carvalho (2010) observa que uma abordagem desse tipo implicaria incluir a descida de Ulisses ao Hades na Odisséia e seu encontro com a maga Circe, que o ensina um ritual baseado em sangue; o mito semítico e mesopotâmico de Lilith e criaturas como a *empusa* grega, a *lamia* greco-latina e o *gül* árabe. Além disso, algumas monstruosidades de nomeação derivada do radical *vampiro* revelavam-se bastante heterogêneas entre si, como assombrações genéricas e mortos-vivos de pouca ou nenhuma similaridade com o vampiro atual. Seria exagerado, portanto, reduzir todas essas figuras de natureza tão díspar a meras variações do vampiro – efeito da contaminação das crenças arcaicas a partir da compreensão atual, como assinalam Diana Corso e Mário Corso (2011).

Nossa pesquisa, portanto, se afasta da hipótese do *vampirismo universal*, que permeia o senso comum e chegou a influenciar um número razoável de pesquisadores. Interessa-nos, no mito vampírico, menos seus traços universalizantes do que seus desdobramentos particulares. Ainda que a perspectiva de um vampirismo universal possa auxiliar-nos a circunscrever a figura do vampiro dentro de certas características (inevitavelmente estabelecidas *a posteriori*, com maior ou menor grau de arbitrariedade), perder-se-ia, com isso, a possibilidade de ler, na composição do mito, os traços singulares da cultura em que ele se inscreve. Por exemplo, organizar a mitologia vampírica a partir da escolha de objeto – no caso, o sangue absorvido das vítimas – resultaria em uma enorme imprecisão: “se assim procedermos, vamos misturar mortos-vivos com demônios, deuses rancorosos, anjos decaídos, semideuses amaldiçoados, enfim, abrimos um leque muito grande de entidades fantásticas”, notam Diana Corso e Mário Corso (2011, p. 1195), que também apontam a indeterminação dos mortos-vivos pré-modernos: “o que existia antes da popularização dos vampiros eram variações sobre o tema dos mortos e seus destinos” (2011, p. 1191).

Como assinala Marco Moraes, “o vampiro é, antes de tudo um mosaico de cores e traços surgidos de diferentes lugares que moldaram, lentamente, a fisionomia que hoje temos dele: um morto que levanta da tumba para se alimentar do sangue dos vivos” (2002, p. 4). Características

de diferentes criaturas colaboraram na construção do que se conhece como vampiro na Contemporaneidade – mas durante muito tempo os vampiros não se distinguem claramente de outras categorias de seres sobrenaturais vinculados à morte e ao sinistro. Nem todas essas criaturas manifestavam vulnerabilidade ao sol; crucifixos, alho e água benta não despontavam como particularmente eficazes em seu combate; relatos de hematofagia⁵³ apareciam com raridade e a associação com morcegos era virtualmente inexistente. Em outras palavras, mesmo significantes tão poderosos nas narrativas vampirescas atuais, como o sangue e o sol, foram acoplados em momentos mais avançados da construção do mito. Como observaremos, aquilo que se compreende por *vampiro* varia enormemente de acordo com a perspectiva que se adota. Bruno Carvalho constata que

de partida, é preciso apenas reconhecer que, em boa medida, as respostas ao que seria um vampiro são tributárias de certas visões de mundo – o imaginário, as crenças, as representações simbólicas de certas populações, delimitadas histórica, idiomática e regionalmente. (Carvalho, 2010, p. 476)

Embora nosso foco seja o cinema, antes de chegar à grande tela o vampiro constituía-se fundamentalmente como uma construção do folclore e da literatura. Pesquisando, inventando, copiando, inspirando e atualizando, cada uma dessas moradas contribuiu de maneiras distintas para a consolidação da figura do vampiro e merece ser devidamente contextualizada. Como veremos mais adiante, a concepção do vampiro do século XX e do início do século XXI, assim como sua diferenciação de outras monstruosidades ficcionais, é largamente tributária da literatura europeia do século XIX. Nosso interesse, portanto, enfatizará essa linha genealógica, tentando resgatar nela as variações que foram apagadas, abandonadas ou desprezadas, ao mesmo tempo que se tentará sublinhar aquelas que foram introduzidas, preservadas, repaginadas ou revitalizadas.

Assim, o presente capítulo abordará a genealogia do vampiro a partir de três campos: o *vampiro folclórico*, o *vampiro literário* e o *vampiro cinematográfico*.

O vampiro folclórico

Antes de seu ingresso na literatura, o vampirismo habitava, de modo bastante disperso e heterogêneo, as narrativas regionais, os imaginários locais e os saberes populares. Assim, a

⁵³ Termo formado a partir dos radicais gregos *αἷμα* (*haîma*), que designa *sangue*, e *φαγεῖν* (*phageîn*), alimentação. Hematofagia, portanto, designa a alimentação por sangue – encontrada na natureza em animais como pulgas, carrapatos, sanguessugas e pernilongos.

categoria de *vampiro folclórico* deve ser tomada como uma construção *a posteriori* e cuja consistência interna revela-se, na melhor das hipóteses, frágil.

Martha Argel e Humberto Moura Neto (2008) traçam um esboço daqueles que seriam os ancestrais dos vampiros, entidades que portavam algumas das características posteriormente atribuídas aos vampiros e que colaboraram, em maior ou menor grau, para a montagem do mito; por sua importância, cabe retomá-los aqui:

- Os mortos-vivos ou *revenants*, como os *Nachzehrer* alemães, que se alimentam dos corpos de parentes já mortos;
- Espíritos que fazem visitas noturnas, como os íncubos e súcubos da igreja católica romana;
- Seres tomadores de sangue, como as estriges (*strix*), bruxas da Roma antiga;
- Os bruxos eslavos e balcânicos, que fazem malefícios mesmo após a morte;
- Os licantropos ou lobisomens, pessoas que se transformam em lobos e, depois de mortas, voltam para tomar o sangue alheio, como o *vrykolakas* grego.

As pesquisas de Lecoteux (2005) e de Bruno Carvalho (2010) também evidenciam a dispersão das narrativas sobre vampiros, observando que os relatos de vampirismo anteriores ao século XIX carregam consigo a marca da morte e do sinistro de formas bastante sortidas: embora na maior parte das vezes vinculados à ocorrência de óbitos inexplicáveis, desaparecimentos e epidemias, o vampirismo também se manifestava na forma do retorno de pessoas presumidas mortas e na erupção de comportamentos excêntricos. Não sendo o vampirismo uma condição natural do ser humano – e sendo ela manifesta predominantemente *post mortem*, embora possa ser contraída ou desenvolvida durante a vida –, seu desencadeamento desponta como enigma. Nas palavras de Carvalho (2010), há um exército de motivos para justificar a transformação de um homem ou mulher em vampiros, que nem sempre envolvem uma racionalidade ética punitiva – e cuja lógica nem sempre nos é imediatamente acessível. Lecoteux (2005) recolhe junto ao folclore algumas explicações para a manifestação desse fenômeno que, de modo sintético, podem ser agrupadas em três grandes categorias:

- *Vício de origem*: uma infelicidade na concepção, gestação ou nascimento do indivíduo. “Um nascimento monstruoso”, diz-nos Lecoteux (2005, p. 114), “é um sinal nefasto (portentum) que incita a tomar medidas draconianas” – e, com alguma imaginação, podemos deduzir qual seja a natureza dessas medidas. Terão a vida sob suspeita “aqueles que apresentam um traço físico particular, uma marca de nascença, os que vieram ao mundo em certas datas ou certas horas, os que nasceram empelcados ou que

tiveram dupla dentição”, explica Lecoteux (2005, p. 41); e mesmo após a morte a cautela perduraria. A esses, McNally e Florescu (1995), analisando a tradição vampírica da Transilvânia, acrescentam os bastardos, os que nascem com dentes, com âmnio ou membrana na cabeça e os sétimos filhos de sétimos filhos.

- *Desvio de percurso*: um descaminho durante a vida, seja por um pecado inexprável, um crime imperdoável ou uma imoralidade hedionda. Conforme Lecoteux, podem retornar como vampiros homens de má índole, “os marginais, os sacrílegos, os ciumentos, os que foram maltratados em vida e sentem vontade de se vingar” (2005, p. 41), dentre outros tipos igualmente distanciados dos receituários morais da comunidade. Naturalmente, aqueles que foram vítimas de vampiros também tendem a retornar como mortos-vivos.
- *Desfecho insólito*: um fim nefasto, seja pela circunstância do óbito, pela desobediência aos ritos mortuários ou pelo descaminho da alma na passagem deste mundo. “Toda pessoa que não tenha vivido até o termo prescrito não transpassa, bloqueado entre este mundo e além”, pontua Lecoteux (2005, p. 41). Boa parte das fórmulas de vampirismo recolhidas junto ao folclore dizem respeito a esse aspecto, e aqui se define com maior precisão que tipo de contingência fará com que os mortos não consigam descansar em paz. Encontram-se, dentre esses, “aqueles cuja morte foi estranha ou cuja inumação não ocorreu segundo os ritos; os que ficaram sem sepultura (*insepulti*); os que foram enterrados sem os sacramentos ou num lugar que não lhes convinha”, informa Lecoteux (2005, p. 41-42). Nessa perspectiva, como observam Diana Corso e Mário Corso, “uma falha no ritual de partida, entre o velório e o enterro, poderiam também condenar uma pessoa a ser alma-penada” (2011, p. 1192).

Embora as circunstâncias que predisõem ou determinam o vampirismo revelem-se bastante díspares, a confirmação do diagnóstico se dá de maneiras surpreendentemente uniformes: grande parte dos relatos recolhidos por Lecoteux (2005) indicam a importância de abrir o túmulo e verificar o cadáver do suspeito. Os temores acerca do vampirismo provar-se-iam verdadeiros caso o defunto se apresentasse com os olhos abertos, sorrindo ou com ausência de *rigor mortis*; se tivesse mastigado sua mortalha; se não tivesse ocorrido a decomposição; se fosse encontrado sangue em seus lábios ou se os cabelos e as unhas tivessem crescido; se a terra da sepultura estivesse revirada ou ainda se nenhum corpo pudesse ser encontrado. Nesse caso, fazia-se imperativo tomar as devidas providências, geralmente envolvendo decapitar o acusado com um machado ou enxada, desmembrá-lo, retirar-lhe os órgãos e queimar o corpo, ou enterrá-lo novamente com a cabeça colocada entre os pés ou com o rosto voltado para o solo, ou, ainda,

em associação a todas as possibilidades anteriores, empalar o defunto, fixando-o ao solo com estacas, a procedência da madeira e respectiva forma de preparo igualmente apresentando sensível variação, além da execução dos rituais apropriados.

Não faltariam relatos de episódios envolvendo fenômenos assombrosos, descritos de forma a corroborar a crença na existência de mortos-vivos. Lecoteux (2005) recorda o episódio em que um usurário, tendo sido enterrado dentro de um mosteiro, deixava seu túmulo à noite, uivando, para atormentar os monges, só encontrando repouso quando seu cadáver foi colocado ao lado de fora do sacro estabelecimento; e o caso de um cidadão de Bendschin⁵⁴ chamado Johannes Cuntze que, em 1592, convalescendo sem ter expiado seus pecados, foi atacado por um gato no exato momento de seu óbito, o que fez com que uma criatura de feições similares aparecesse três dias após o falecimento. Ambos foram considerados vampiros. Iliane Tecchio (2012) resgata ainda a história, também mencionada por Lecoteux, do sérvio Peter Plogojowitz (ou Petar Blagojevich), que, após a morte, em 1725, retornou para pedir comida ao filho. O filho recusou-se a atender à solicitação; foi encontrado morto no dia seguinte, e o mesmo destino abateu-se sobre outros membros da comunidade. A exumação do corpo de Plogojowitz revelou sangue fresco em sua boca, inequívoco indício de vampirismo.

Mas chama a atenção o fato de que, junto às narrativas folclóricas, encontra-se também uma formidável variedade de documentos oficiais dedicados ao tema do vampirismo: pareceres médicos, análises eclesiásticas, informes militares, etc. Lecoteux (2005) resgata o relatório de Johannes Fluchiner, cirurgião de infantaria, também assinado pelo tenente Büttener e pelo oficial J. H. von Lindenfels, acerca do enigmático óbito de quinze pessoas na localidade de Medvegia, na Sérvia, em 1731, que levou à exumação dos cadáveres. Ao examinar os corpos e constatar alterações na decomposição, como inchaços e presença de sangue fresco, os médicos militares, acompanhados pelos oficiais signatários, concluem tratar-se de um caso de vampirismo promovido pelo heiduque Arnold Paole⁵⁵. Este, alegando ter sido atacado por um vampiro, buscara a cura alimentando-se do solo tumular de seu atacante e entrando em contato com seu sangue. Após a morte, ocorrida cinco anos antes dos incidentes registrados pelos militares, Paole voltara para atormentar os moradores. Tomam-se, então, as providências adequadas: com o auxílio de ciganos, decapitam os cadáveres, queimam-nos e espalham suas cinzas ao longo do rio Morava – naturalmente, os corpos que se decomuseram de acordo com

⁵⁴ Outrora também denominada Bennisch ou Pentsch, atualmente Horní Benešov, na República Tcheca.

⁵⁵ Argel e Moura Neto (2008) reconhecem o heiduque como Arnolt Paule; Maytê Vieira (2013) grafa seu nome como Arnold Paul; e Fluchinger (2002) o registra como Arnod Paole. A profusão de grafias evidencia a multiplicação de variantes do assombroso caso.

as expectativas, sendo descartado neles o vampirismo, foram recolocados nos túmulos. As considerações e conclusões dos médicos designados e das testemunhas militares chegaram ao conhecimento do público e propagaram-se velozmente, assim como a macabra história de Peter Plojojowitz, publicada no jornal *Wienerisches Diarium*. De certa forma, os registros oficiais, em lugar de esvaziarem as crenças vampírescas, serviram para reforçá-las e aumentaram ainda mais o interesse da cultura nas crias das trevas.

Uma das mais impactantes produções textuais dessa época é *Dissertations sur les apparitions des anges, des démons & des esprits et sur les revenans et vampires de Hongrie, de Boheme, de Moravie & de Silesie*, de Augustin Calmet, abade de Saint-Pierre de Senones, redigido em 1749 e ampliado dois anos depois. O segundo tomo deste longo tratado aborda diretamente a questão dos vampiros e mortos-vivos a partir de fenômenos relatados em regiões da Europa Centro-Oriental:

se vê, dizem, homens mortos há vários meses que retornam, falam, caminham, infestam os povoados, maltratam aos homens e aos animais, chupam o sangue daqueles a quem são próximos, lhes adoecem e, enfim, lhes causam a morte, de forma que não é possível se livrar de suas perigosas visitas e suas infestações senão os exumando, empalando, cortando-lhes a cabeça, arrancando-lhes o coração ou queimando-os. São chamados de vampiros ou de upiros, que significa em eslavo, segundo dizem, sanguessuga. (Calmet, 2009, p. 17-18)

O escrito de Calmet, oscilando entre o caráter religioso e a pretensão científica de seu empreendimento, deixa transparecer as incertezas de seu autor sobre a veracidade das narrativas de vampiros por ele relatadas. Embora, segundo Maytê Vieira (2012), a intenção original da publicação fosse estabelecer de uma vez por todas que o vampirismo não passava de produto da imaginação popular e, assim, extinguir as profanações de túmulo e violações de cadáveres, além dos rituais pagãos de combate aos mortos-vivos, que haviam se tornado um problema para a Igreja, o resultado foi uma difusão ainda maior da *vampiromania*. Lecoteux (2005) também nos conta que, pouco depois da publicação do tratado de Dom Calmet, em 1755, a imperatriz do Sacro Império Romano, Maria Teresa, determinou a proibição do empalamento e queima de cadáveres. Sua decisão se deu após examinar o relatório fornecido por Johannes Gasser e Christian Vabst, médicos da corte, sobre o caso de Rosina Polakin, exumada em Hermersdorf por suspeita de vampirismo. “Além disso”, dizem Argel e Moura Neto (2008, p. 18), “leis promulgadas em 1755 e 1756 retiram dos párocos a autorização de lidar com o ‘mundo da magia’, transferindo esses casos para a responsabilidade do governo central”. Bruno Carvalho (2010) verifica a existência de episódios prévios de similar natureza: decretos de governantes

que vedavam as práticas de submeter cadáveres responsabilizados por desgraças a uma *segunda morte*.

A ciência moderna não se furtou de tentar explicar as manifestações vampíricas de outrora. Cid Ferreira (2002) assinala que, em parte da Europa, o vampirismo aparece associado à repressão política e religiosa ao suicídio; o mito vampírico seria uma espécie de *propaganda governamental*. Argel e Moura Neto (2008) creditam a proliferação do mito vampírico à tentativa de oferecer explicações em um tempo em que eram desconhecidos os mecanismos de proliferação de certas doenças e mal compreendidos os processos de decomposição cadavérica. Eliane Tecchio observa que algumas das características vampíricas poderiam ser explicadas pela *porfíria*⁵⁶, condição em que uma parte da hemoglobina se encontra alterada, resultando em “palidez extrema, lábios muito vermelhos, pele sensível ao sol, aumento da produção de pelos, saliva e urina vermelhas, dentes deformados, mau hálito, lábios contraídos com caninos expostos, crises oriundas da ingestão de alho”, como descreve a autora (2012, s/p). Por outro lado, certos distúrbios nervosos, como a *cataplexia*, em que a crise pode fazer o doente reduzir drasticamente seus sinais vitais, seriam responsáveis por *mortes falsas*, resultando em declarações de óbito equivocadas e sepultamento de pessoas vivas. Nikelen Witter (2016) situa ainda a clorose, também conhecida como anemia hipocrômica (um tipo de condição derivada da desproporção da hemoglobina nas células sanguíneas, que pode manifestar-se nas primeiras menstruações e que, sem o tratamento adequado, poderia levar à morte), como articulação entre o vampirismo e sua inclinação a eleger mulheres como presas. “Sendo assim, o sangue se une à idade e ao sexo da nova vítima preferencial dos vampiros” assinala Witter (2016, s/p). Por fim, Lecoteux (2005) também aponta a semelhança entre o comportamento vampírico e a hidrofobia, cuja infecção pode se dar a partir da mordida de um animal infectado. Além disso, não é de se espantar que, diante de mortandades inexplicáveis – em decorrência da cólera ou da peste, por exemplo –, a queima de cadáveres suspeitos de vampirismo resulte em uma estratégia relativamente eficaz para a supressão do contágio. O caso de Arnold Paole, por exemplo, seria explicado por uma contaminação local inadvertidamente disparada pelo próprio Paole; o sangue fresco, pelo escape de líquidos; o inchaço dos cadáveres, por gases aprisionados no processo de decomposição – gases que, impulsionados através da traqueia quando do empalamento

⁵⁶ Assim explica Marco Moraes: “este nome [porfíria] é, na verdade, um termo coletivo designado para sete doenças raras identificadas no século XIX. De maneira geral, são doenças de desordem metabólica causadas por uma deficiência enzimática que inibe a produção da heme, elemento constituinte da hemoglobina. Nas suas formas mais graves, revela-se o sintoma de palidez e supersensibilidade à luz” (2002, p. 5). O problema é que, como veremos a seguir, a aversão à luz é um acoplamento posterior no mito vampírico, emprestado da matriz cinematográfica. Estaríamos recaindo na *contaminação de crenças arcaicas por uma compreensão atual* vaticinada por Diana Corso e Mário Corso?

terapêutico, produziriam a impressão de que o cadáver protestara contra sua segunda morte. Além disso, como observam Argel e Moura Neto (2008), certas características do solo, como a acidez e umidade excessivas, ou do ambiente, como temperaturas baixas, retardariam significativamente o processo de decomposição, e a terra tumular revirada poderia ser explicada pela ação de cães ou lobos procurando alimento. As racionalizações, no entanto, não conseguem dar conta de obturar a riqueza do mito vampírico – sempre há alguma particularidade que escapa, que se revela irreduzível às tentativas de esclarecimento e que revela a vitalidade do mito.

Note-se, pois, que os vampiros não constituíram um mero tema do folclore europeu: ele desponta, no século XVIII, como um problema religioso, do qual os clérigos tinham de se ocupar; um problema sanitário, do qual os médicos tinham de se ocupar; e um problema político, do qual os governantes tinham de se ocupar. Curiosamente, no século seguinte o vampirismo deixaria de ser um problema religioso, sanitário e político quando ele se converte em... um problema literário!

O vampiro literário

A virada do século XVIII para o século XIX traz uma interessante transição na tradição dos vampiros: sua apropriação pela literatura. Essa passagem, todavia, apresenta alguns descompassos: em primeiro lugar, a literatura sobre vampiros toma corpo um século após o apogeu dessas criaturas no folclore; em segundo lugar, ela é particularmente profícua na Europa Ocidental, ao passo que as narrativas populares proliferaram na península balcânica e na Europa Central e Oriental; e, em terceiro lugar, as criaturas apresentadas como vampiro pela literatura preservavam poucas das características dos vampiros folclóricos. Como explicar isso? Bruno Carvalho lança uma proposição interessante:

Uma hipótese defensável é que o aparecimento do vampiro literário deva menos àquelas figuras folclóricas que à produção de textos não-ficcionais que as relatam ou investigam (especialmente no século XVIII); que o vampiro literário tenha emergido à medida que se formava, na Europa Central e Ocidental, um gosto por essas histórias – um público. (Carvalho, 2010, p. 33)

Em outras palavras, o *vampiro literário* surge como um desdobramento indireto do *vampiro folclórico*, tomando-o como pano de fundo, a partir dos registros oficiais (como o tratado de Dom Calmet) para propor uma vertente particular. Se o vampiro folclórico era marcado por uma profunda dispersão de características, produzindo uma figura indistinta de outros seres sobrenaturais assombrosos, a apropriação do mito vampírico pela literatura

promoverá o início da unificação que resultará na figura hoje conhecida. Na poesia, segundo Argel e Moura Neto (2008) e Bruno Carvalho (2010), o vampiro aparece pela primeira vez em 1748 no poema *Mein liebes Mägdchen glaubet*⁵⁷, também conhecido como *Der Vampir*, de Heinrich August Ossenfelder, que abrirá caminho para outras produções do gênero. Outros poetas de renome abordaram traços do vampirismo em suas produções, como é o caso de Goethe em *Die Braut von Korinth*⁵⁸ e John Keats em *Lamia* e *La belle dame sans merci*⁵⁹. Também é importante recordar de *Christabel*, poema de Samuel Taylor Coleridge revisado inúmeras vezes, iniciado em 1797 e finalmente publicado, inacabado, em 1816, que apresenta a sedução da personagem-título pela sinistra Geraldine; embora o vampirismo nunca seja explicitado, muitos traços remetem ao vampírico, como o conflito com a religião, a tensão psicológica, a nuance entre sonho e realidade, a mescla de horror e fascínio provocada pela antagonista. É, todavia, na prosa que o vampiro fará sua morada – uma trajetória que tem, como grande disparador, o conto *O vampiro*, de John William Polidori, publicado em 1819.

Polidori era o médico particular de Georg Gordon Byron, conhecido no meio literário como Lorde Byron, a quem a autoria de *O vampiro* foi por vezes atribuída. As circunstâncias de construção e publicação do conto talvez expliquem o porquê: em 1816, Byron e alguns amigos⁶⁰ – dentre eles, Polidori – ficaram confinados em uma mansão na Suíça em razão de uma longa tormenta e desafiaram-se a compor uma história de terror cada um. Lorde Byron, como informam Argel e Moura Neto (2008, p. 26) “esboçou o início de uma história que acabaria abandonando”; esse fragmento, contudo, seria retomado por Polidori para escrever o conto que apareceria três anos depois na *New Monthly Magazine* – por descuido do editor, incorretamente atribuído a Byron. Antes que se pudesse reparar o equívoco, e muito provavelmente impulsionado pelo prestígio de Byron (que, ao contrário de Polidori, já era um autor consagrado), *O vampiro* tornou-se um sucesso imediato.

O vampiro narra o infeliz destino de Aubrey, jovem cavalheiro chegado à Londres que se encanta por Lord Ruthven, uma celebridade aristocrática, extraordinariamente sedutora e sombria, conhecida por trazer desolação a todos que cruzavam seu caminho. Aubrey decide acompanhar Ruthven em uma viagem a Roma, mas, repugnado por sua conduta licenciosa, o abandona. Partindo para Atenas, Aubrey conhece Ianthe, que lhe desperta indisfarçáveis

⁵⁷ *Minha querida criada acredita*, em tradução livre.

⁵⁸ *A noiva de Corinto*, em tradução livre.

⁵⁹ *A bela dama sem piedade*, em tradução livre.

⁶⁰ Também estavam presentes o poeta Percy Bysshe Shelley e sua futura esposa, Mary, que concebeu naquele encontro a ideia germinal do que posteriormente se tornaria o romance *Frankenstein*, publicado em 1818, sobre o qual nos debruçaremos no capítulo seguinte.

sentimentos amorosos; é ela quem apresentará ao protagonista a lenda de um vampiro, “que passara anos em meio a amigos e entes queridos alimentando-se da vida de uma linda mulher para prolongar sua existência”⁶¹. Embora inicialmente descrente, Aubrey não deixa de notar certa coincidência entre a descrição feita por Ianthe e as características de Lord Ruthven. No dia seguinte, em um bosque sinistro, Ianthe é atacada; embora tente intervir, Aubrey é neutralizado pela força sobre-humana do agressor e não consegue evitar que ela morra em decorrência dos ferimentos, “e a garganta trazia a marca dos dentes que lhe tinham aberto a veia”⁶².

Ainda em Atenas, Aubrey e Lord Ruthven voltam a se reunir e retomam a viagem, mas são emboscados por ladrões. Ruthven, mortalmente ferido, solicita a Aubrey um voto de segredo sobre seus crimes e sua morte. O vilão solicita ainda que seu cadáver seja deixado ao luar; no dia seguinte, porém, o corpo desaparece. De volta à Inglaterra, Aubrey descobre que Lord Ruthven sobrevivera, adotara uma identidade falsa e planejava casar-se com sua irmã. Diante disso, o protagonista conclui que as lendas contadas por Ianthe eram verdadeiras e deduz seu assassino; o juramento feito no leito de morte, porém, o impede de desmascarar Ruthven e preservar sua irmã de um desfecho nefasto. Atormentado pela verdade impronunciável, Aubrey sofre um colapso nervoso, é tomado por insano e, por fim, no ápice de seu sofrimento, após a consumação do matrimônio de sua irmã com Lord Ruthven, o protagonista morre em decorrência de um aneurisma.

Embora apresente uma série de elementos que contribuiriam na composição da estética do vampiro literário – o verniz aristocrático, a mordida como forma de ataque, o sangue como fonte de energia, a afinidade com a noite –, *O vampiro* não constituiu a primeira incursão desses mortos-vivos na prosa. O conto de Polidori foi precedido pelo romance *Der Vampir*, concebido em 1801 por Ignaz Ferdinand Arnold (que também escrevia sob o pseudônimo de Theodor Ferdinand Kajetan Arnold); como nos contam Argel e Moura Neto (2008), essa obra não produziu reverberações mais substanciais e nenhum de seus exemplares sobreviveu à voracidade do tempo. A desventura de Aubrey e Lord Ruthven, ao contrário, encontrou monumental repercussão na Europa, sendo adaptada para o teatro pelas mãos de Charles Nodier, escritor e dramaturgo francês. Nodier acrescentou novas paisagens, alterou discretamente o nome do vampiro para Lord Ruthwen, conferiu um nome à irmã de Aubrey e enfatizou os componentes eróticos da trama. Argel e Moura Neto (2008) sugerem que o vampiro de Nodier era ainda mais *byroniano* que o vampiro de Polidori.

⁶¹ Ver Polidori, 2010, p. 118.

⁶² Ver Polidori, 2010, p. 220.

É fácil perceber o giro que Polidori executa nas narrativas tradicionais do mito vampírico. Em lugar de um ser repulsivo, animalesco, cadavérico, macabro e isolado por sua monstruosidade, Polidori apresenta um nobre cativante, de trejeitos misteriosos, que circula com naturalidade na alta sociedade e utiliza a sedução para enlaçar suas vítimas – uma caricatura do próprio Byron, certamente, mas também de certo estereótipo aristocrático europeu do início do século XIX. A especificidade das vítimas escolhidas por Ruthven também atinge um nervo importante de sua época: ao restringir suas presas a donzelas da aristocracia para perpetuar sua não-vida, o vampiro de Polidori assinala com precisão o lugar do feminino na cultura desde onde ele se projeta. Essas marcas se perpetuam, com algumas modificações e influenciarão uma multidão de autores do teatro e da literatura, como demonstram Ferreira (2002), Argel e Moura Neto (2008) e Carvalho (2010). Nos *penny dreadfuls*, folhetins semanais escritos por muitos autores e vendidos a um centavo de libra (um *penny*), aparecerá Sir Francis Varney, vampiro que se debate entre ataques a moças europeias e remorsos. Em *A família do vurdalak*, escrito por Alexei Tolstói e lançado em 1847 na França, o vampiro articula o folclore russo aos traços de sedução estabelecidos por Polidori. Em *A dama pálida*, de Alexandre Dumas pai, uma maldição faz com que Kostaki retorne dos mortos para sugar o sangue da virginal Edwige, sendo derrotado apenas pelo pretendente Gregoriska portando uma espada sagrada pertencente a um cruzado, em um combate que leva o herói também para o túmulo. Na antologia *Os irmãos Serapião*, E.T.A. Hoffmann inclui a história (conhecida como *A narrativa de Cyprian, Vampirismo* ou simplesmente *A vampira*) de um nobre que propõe casamento a Aurélia, filha de uma repulsiva baronesa que lhe visita inesperadamente, e, alguns dias após as núpcias, descobre a esposa devorando um cadáver em conluio com outras mulheres. Em *A morte amorosa*, conto em estilo confessional lançado em 1836, Théophile Gautier narra o enlace entre o padre Romuald e Clarimonde, cortesã que morreu depois de uma longa orgia e desperta após receber um beijo do clérigo, mantendo com ele uma relação de prazeres e pecados que somente é encerrada quando o abade Sérapion destrói a vampira utilizando água benta. Em *Carmilla*, lançado em 1872 com perceptível inspiração em *Christabel* de Coleridge, John Sheridan Le Fanu narra a história da vampira que batiza o romance pelos olhos de sua amiga Laura, com um sugestivo tom de erotismo, e assim por diante.

No ocaso do século XIX, surge a obra que influenciará decisivamente a tradição vampírica: *Drácula*, escrito pelo irlandês Bram Stoker. Redigido em 1894, mas publicado apenas em 1897, o romance faz muito mais do que repaginar o mito vampírico: ele oferece um incrível retrato da Europa vitoriana em sua complexidade e suas contradições. Sua relevância é tão grande que reservaremos uma longa discussão a essa obra.

Drácula sofreu, ao longo do tempo, tantas adaptações, versões e revisitações de fidelidade variável que não será irrelevante retomar brevemente sua sinopse original. É importante assinalar que a trama se apresenta como uma montagem de reminiscências: excertos de diários, trechos de correspondências e notas de jornais acompanham o desenvolvimento dos fatos, fornecendo ao leitor uma guia cronológica organizada *a posteriori*. A inserção do leitor na narrativa inicia com a viagem de negócios de Jonathan Harker, um jovem agente imobiliário, à Transilvânia, onde Conde Drácula, seu anfitrião e cliente, o aguarda. Drácula, um aristocrata recluso de modos extravagantes, planeja mudar-se de seu castelo nos Cárpatos para Londres, cabendo a Harker fechar o negócio que impulsionaria sua carreira; uma série de acontecimentos sinistros, no entanto, convencem o rapaz de que ele se tornou prisioneiro no castelo, levando-o a tentar escapar da maligna fortaleza. Enquanto isso, sua noiva, Mina Murray, troca confidências com Lucy Westerna, que se divertia com seus três pretendentes: o médico John Seward, o cowboy texano Quincey Morris e o nobre Arthur Holmwood. Lucy aceita a proposta de casamento de Holmwood, mantendo uma amizade próxima com outros dois preteridos. Simultaneamente, temos notícias de que um misterioso navio atracou na Inglaterra com toda a tripulação morta e, pouco depois, Lucy é acometida de uma misteriosa moléstia. Seward, sem conseguir encontrar solução, apela a seu antigo professor, o catedrático Abraham Van Helsing. Em sua convalescência, Lucy apresenta comportamentos bizarros e a enigmática natureza de seu mal é motivo de preocupação. Apesar dos esforços e dos extravagantes procedimentos terapêuticos adotados para salvá-la, Lucy vem a falecer. Nesse ínterim, Harker volta a mandar notícias: debilitado após a fuga do castelo de Drácula, fora acolhido em um convento; sua memória sobre os acontecimentos é falha e seu estado mental inspira cuidados. Mina vai a seu encontro e, antes de retornar à Inglaterra, eles se casam. Quando algumas crianças começam a ser abduzidas à noite e relatar encontros com uma obscura dama, Van Helsing reúne Seward, Morris e Holmwood e revela que Lucy se tornou uma vampira. O grupo investiga o túmulo vazio de Lucy, segue as pistas deixadas pela vampira e a ataca: uma estaca é cravada em seu coração, sua cabeça é decepada e sua boca preenchida com alho, conforme as recomendações de Van Helsing. A ameaça vampírica é temporariamente contida, mas o grupo compreende que, para proteger a população, deve buscar o responsável por contaminar Lucy. Van Helsing compila as informações dispersas nos diários pessoais, correspondências e demais registros; desse repertório, deduz que o responsável pela morte de Mina e pelos acontecimentos insólitos que assolavam Londres era o valáquio Drácula. Sabendo que o vilão espalhou bases de operação pela cidade, o grupo contra-ataca, mas, sob o pretexto de proteger Mina, deixa-a de fora de sua investida. Em razão desse descuido, Drácula encontra Mina e a vampiriza. Em contrapartida, a

caçada a Drácula surte efeitos; o grupo consegue localizar as bases do vampiro e inutilizar as caixas de solo da Transilvânia que conferiam ao vampiro seu poder. Drácula se vê, então, obrigado a voltar à sua terra natal; para salvar Mina, o bando liderado por Van Helsing parte em busca do morto-vivo, enfrentando seus asseclas e travando a batalha final no interior do castelo de Drácula, onde aniquilam de uma vez por todas a ameaça vampírica.

É fato notório que Stoker baseou o Conde Drácula em Vlad III, nobre⁶³ da Valáquia que viveu de 1431 a 1476 (ou 1477; a exata data de óbito é desconhecida). Seu pai, Vlad II, foi admitido por Sigismundo de Luxemburgo, rei da Hungria e futuro imperador do Sacro Império Romano-Germânico, na Ordem do Dragão, extraindo daí o epíteto *Dracul* – uma variação do latino *draco*, que é por sua vez tomado de empréstimo do grego *δράκων*, *drákōn*, e desdobrava seu significado tanto em direção ao mítico réptil alado quanto ao demoníaco e malévolos. A Ordem do Dragão, como mostram McNally e Florescu (1995), tinha objetivos políticos bem definidos: combater os turcos que haviam invadido a península balcânica e assegurar o trono valáquio. Vlad III, que, por suas práticas punitivas, também fora conhecido como Vlad Tepes (ou “Vlad, o Empalador” em romeno), adotou o patronímico *Dracula* – “o filho do dragão”, reconhecido também em variações como *Draculea* ou *Drakulya* – e incumbiu-se das mesmas atribuições de seu genitor, desenhando uma trajetória controversa repleta de escaramuças e sangue cujo exame excede as ambições de nosso trabalho. A inspiração de Bram Stoker nada tem de velada; Van Helsing reconhece no seu nêmesis a personalidade histórica: “o conde, na verdade, deve ter sido o voivoda Drácula, que conquistou esse nome lutando contra os turcos”⁶⁴. Nikelen Witter (2016) sugere que Stoker tenha construído seu personagem a partir de fontes insuficientes e pouco confiáveis, dada a escassez de informações que poderiam ser obtidas à época acerca do Vlad histórico. Além disso, Stoker talvez deixe a identidade de seu antagonista menos escancaradas do que poderia porque, segundo Witter (2016), o título papal de *defensor da fé cristã*, recebido por Vlad II e transmitido à sua descendência, impunha uma certa precaução ao falar de Vlad Dracula. Para nossa pesquisa, todavia, príncipe Vlad III da Valáquia interessa-nos, fundamentalmente, como inspiração de Bram Stoker para a construção de seu romance; na mesma sintonia, cabe interrogar as razões do extraordinário sucesso de uma montagem narrativa executada por um escritor irlandês que empresta do extremo oposto da Europa uma figura histórica do século XV, sorvendo do folclore balcânico do século XVII e da

⁶³ Drácula apresenta-se como um *boiardo* (ou seja, membro de uma aristocracia feudal que, à época em que transcorre o romance, já havia perdido grande parte de seu prestígio e influência) e diz-se descendente de um *voivoda* (ou *voivode*), um comandante militar de determinada região, responsável também por seu governo. Evidentemente, o anônimo *voivoda* a quem o Conde se refere é ele próprio.

⁶⁴ Ver Stoker, 2015, p. 304.

literatura gótica do século XIX para abordar, pela via da ficção, as questões do sujeito da virada do século XIX para o século XX.

O vampiro imaginado por Bram Stoker exhibe uma gama imensa de poderes e peculiaridades. Para o jovem e inseguro Jonathan Harker, Drácula apresenta-se como um homem velho, de vasto bigode, dentes afiados, com pelos nas palmas das mãos, que não projeta sombra⁶⁵ nem reflexo no espelho, exerce poder sobre os lobos, pode mover-se como um lagarto pelas paredes do castelo, dorme em caixas repletas de terra e possui a força de 20 homens. Posteriormente, Van Helsing, acrescenta a esses atributos o poder necromântico de comunicação com os mortos; a visão noturna⁶⁶; o dom de rejuvenescer quando encontra alimento farto; a capacidade de comandar as forças da natureza, como ventos e tempestades; a habilidade de transformar-se em névoa e deslocar-se através dela, e também em lobo e morcego; ou de controlar ratazanas e raposas. Todavia, também há limitações, que são mais intuídas do que comprovadas: Drácula não pode entrar em nenhum local antes de ser convidado; não pode cruzar água corrente a não ser por meio de embarcações; fora de seus domínios, só pode transformar-se ao meio-dia, ao nascer do sol e ao pôr do sol; precisa recuperar suas forças em sua terra natal, embora também possa fazê-lo em um lugar profano, como o túmulo de um suicida; além disso, certos objetos, como alho e crucifixo, o repelem; um ramo de rosa selvagem colocado sobre o caixão impede sua saída; uma bala abençoada disparada contra o caixão o aniquila definitivamente, assim como a estaca no coração e a decapitação. Além disso, descobrimos como se dá a transmissão do vampirismo: é necessário que o postulante a vampiro beba o sangue de seu contaminador. A transformação, porém, só se conclui após a morte do vampirizado e pode ser revertida com a aniquilação do vampirizador. Criador e criatura desenvolvem um tipo de elo telepático, explorado tanto por Van Helsing quanto pelo próprio Drácula, que se atenua ao nascer e ao pôr-do-sol.

Vale a pena recordar que a estrutura fragmentária da obra, costurada a partir das reminiscências dos personagens, evidencia a condição de *não-confiabilidade dos narradores*. Por exemplo, as informações sobre a necessidade de convite, bem como a eficácia da bala de prata e do ramo de rosa selvagem, são obtidas por Van Helsing a partir de estudos

⁶⁵ Na verdade, a ausência de sombra é notada por Jonathan nas vampiras que o atacam; é Van Helsing quem estende essa propriedade a Drácula.

⁶⁶ Bram Stoker ressalta a relevância desse poder em um mundo que têm metade dele apartada da luz – ou seja, estruturalmente cindido entre o dia e a noite. Esse trecho, descaracterizado em algumas traduções, revela a sutileza com que Stoker compõe seus personagens. A iluminação elétrica começava a se disseminar pela Europa, substituindo as lâmpadas à gás e reduzindo os períodos de escuridão impostos pela ausência de luz natural. Mas Van Helsing desconsidera isso em sua fala – o que sugere um certo anacronismo do personagem, como se ele, assim como o antagonista (representante de uma aristocracia rural que viu seu poder e prestígio serem tomados pelas elites urbanas), não se encontrasse plenamente confortável com a Modernidade.

bibliográficos, sem confirmação empírica: embora Renfield possa ter convidado Drácula a ingressar no hospício, nada sugere que Lucy tenha feito o mesmo – e sabemos que ela e sua mãe foram atacadas dentro da própria casa. Elementos que, doutra forma, sugeririam contradições da trama ou furos no roteiro – como o fato de Harker deduzir que as vampiras de Drácula desejavam sugar seu sangue antes mesmo que elas atacassem, ou seu conhecimento sobre vampiros e assombrações que subitamente é esquecido quando começa a testemunhar as excentricidades de seu anfitrião -, em *Drácula* valorizam os limites da razão dos personagens e alimentam a tônica do terror que percorre a narrativa, como se todos estivessem assustados demais para compreender o que estava acontecendo.

Nitidamente, os personagens de maior relevo em *Drácula* representam estereótipos da Europa do final do século XIX. Como percebe Cesar Guazzelli

Os perseguidores de Drácula estão perfeitamente identificados com a ascensão da burguesia e o capitalismo inglês: Harker, um corretor de imóveis que se torna dono da empresa; Holmwood, um lord modernizado, que da aristocracia mantém os hábitos refinados; Seward, um psiquiatra que traz ainda o apoio de Van Helsing, detentor de um conhecimento universal que inclui ocultismo; Morris, um viajante americano, endinheirado e amigo de aventuras. (Guazzelli, 2016, s/p)

Os personagens que conduzem a Cruzada moderna contra Drácula revelam-se marcadamente atravessados pela subjetivação moderna ocidental. Eles representam estereótipos do *mundo civilizado* da *Belle Époque*, cujo *ethos* fora magistralmente descrito por Freud; invariavelmente, todos pertencem às

grandes nações de raça branca, dominadoras do mundo, às quais cabe a liderança da espécie humana, que sabíamos possuírem como preocupação interesses de âmbito mundial, a cujos poderes criadores se deviam não só nossos progressos técnicos no sentido do controle da natureza, como também os padrões artísticos e científicos da civilização” (Freud, 1915/1996, p. 286).

Na opinião de Freud, é deles que a civilização exige (ou finge exigir) as mais pesadas renúncias pulsionais e, em razão disso, encontram-se (ou pensam se encontrar) nos mais elevados patamares de moralidade. Trata-se, portanto, de sujeitos com uma nada modesta imagem coletiva de si construída a partir das matrizes evolucionistas do século XIX, que, ao gozarem de uma prosperidade inédita que só viria a ser abalada com a Primeira Grande Guerra, em 1914, supunham viver o apogeu da civilização. Stoker, pela via da ficção, produz uma abertura ao recalcado da cultura – seja em espelho, com o Conde Drácula servindo de duplo do sujeito vitoriano, seja com o próprio vilão ultrapassando vez por outra os estereótipos que

inspiram sua criação. Diante do mundo civilizado, Drácula é portador do animalesco, do monstruoso, do destrutivo – ou, em síntese, daquilo que Freud (1996/1919) nomeou como *estranho*, a faceta mais íntima que, de tão familiar, não pode ser reconhecida como tal. Como sintetiza Cid Ferreira,

a “goticização” do *não-familiar* rendeu condenações de culturas estrangeiras, manifestações de repúdio aos tiranos do passado medieval e, contrapostas aos ideais revolucionários e à ortodoxia católica, confirmações conservadoras de uma suposta superioridade monárquico-anglicana. Stoker apropriou-se destes motivos e os utilizou precisamente, visando construir uma parábola moral que, simbolicamente, cravasse uma faca no tórax do espectro da dissolução familiar. (Ferreira, 2002, p. 52)

Não é difícil perceber no encontro entre Jonathan e o Conde Drácula o choque entre a classe média ascendente de uma metrópole pulsante e a decadente aristocracia feudal de uma terra estrangeira, reflexo de um tempo em que a configuração social da Europa se encontrava em franca transformação. Como diz Harker, “os séculos antigos possuíam, e ainda possuem, uma força própria que a mera ‘modernidade’ não consegue destruir”⁶⁷. Também não se pode ignorar que os aspectos sobrenaturais relativos ao vampirismo tensionam os grandes discursos da Europa vitoriana: a fé religiosa e a razão científica. Mas, em alguns casos, as sutilezas poderão passar despercebidas ao leitor contemporâneo: é o caso da transição religiosa de Harker, inicialmente de matriz anglicana que, no decorrer da trama, inclina-se ao catolicismo; a relação entre o arcaico e o moderno, apresentada a partir dos dispositivos tecnológicos que aparecem na trama (como o fonógrafo utilizado pelo Dr. Seward para gravar suas memórias e o telégrafo que permite aos protagonistas sua comunicação); ou a complexa relação entre o vampirismo e a desrazão, cuja presença foi desbotada nas adaptações subsequentes. Examinaremos, pois, algumas dessas emergências propiciadas no romance pelo encontro com o vampirismo.

Em primeiro lugar, a posição do feminino em *Drácula* é emblemática do lugar da mulher do apagar das luzes do século XIX, assim como o inequívoco erotismo que o vampirismo desperta. Mina é apresentada como uma jovem apaixonada pelo marido que abdica de seu ofício de professora assistente (que envolve, como ela explica, “ensinar etiqueta e decoro a outras meninas”⁶⁸) para servir de secretária ao esposo. Por outro lado, nas anotações de Mina encontram-se apontamentos surpreendentemente progressistas, como a previsão de que, no

⁶⁷ Ver Stoker, 2015, p. 69.

⁶⁸ Ver Stoker, 2015, p. 224.

futuro, a “nova mulher” não se contentaria em ser pedida em casamento pelo marido, mas faria ela mesmo a proposta. A lealdade de Mina a Jonathan é inquestionável; ela permite-se, contudo, beijar Arthur em um momento de vulnerabilidade deste. Bram Stoker faz Van Helsing reconhecê-la como uma mulher de extrema coragem e inteligência – “ela tem o cérebro de um homem... um cérebro que, se fosse o de um homem, faria dele um sujeito brilhante... e o coração de uma mulher⁶⁹”; ainda assim, Van Helsing não permite que ela acompanhe os cavalheiros na caçada londrina a Drácula.

Lucy, em contrapartida, flerta abertamente com seus pretendentes e não esconde de Mina seus jogos de sedução. Embora aceite o pedido de casamento de Arthur Holmwood, fica nítido que Quincey Morris e John Seward permanecem irremediavelmente enamorados pela jovem – o que também acontece com Van Helsing. Como descreve Witter, Lucy “é uma jovem rica, de costumes frouxos e que, mesmo de casamento marcado, mantém perigosamente junto de si um grupo de ex-pretendentes” (2016, s/p); sua morte, assim, seria a punição pela infidelidade por vir, não efetivada em ato por pura falta de tempo. É possível ler, nos episódios de sonambulismo que acometem Lucy, a simbologia dos desejos que não podem conhecer a luz do dia; não por acaso, em uma dessas aventuras noturnas Lucy sofre o ataque de Drácula e seu grave adoecimento tem início.

O que Stoker faz em relação às mulheres em sua trama é estabelecer uma *fronteira moral*: de um lado, a virtude puritana e obediente; de outro, a corrupção e a depravação. Os personagens não deixam de notar que a morte havia deixado Lucy mais bela; sua sensualidade e luxúria, acentuados durante a convalescença, não são outra coisa senão sinais do vampirismo. As diabólicas vampiras que Jonathan encontra no castelo de Drácula exponenciam esse traço: Jonathan (alega ele) não tem saída senão se entregar diante da voluptuosa investida das vassalas de Drácula. De forma similar, também Arthur se vê arrebatado quando a vampira Lucy, em seu caixão, pede-lhe um beijo; Van Helsing o detém, explicando depois que, caso ele cedesse aos apelos de sua amada, ambos compartilhariam o mesmo destino sinistro. Incidentalmente, no romance a imoralidade manifesta uma curiosa predileção pelo feminino: embora o Conde Drácula seja visto como o grande corruptor, são Mina, Lucy e as três vampiras do castelo que exibem o monstruoso da sexualidade em uma época pautada pela repressão sexual. Nas palavras de Witter, “no geral, Stoker desenha suas personagens femininas como a parte fraca – no sentido de uma porta aberta para o mal – da civilização” (2016, s/p).

⁶⁹ Ver Stoker, 2015, p. 297.

Não escapará ao leitor o tom moralista que envolve as personagens da trama; enquanto a autocensura do desejo e a observação do decoro são valorizadas como virtudes, a exacerbação da sexualidade pertence ao campo do vampirismo, avatar do demoníaco e do degenerado. Em *Drácula*, a erótica presente nos ataques vampíricos situa-se no limite entre a sensualidade e a violência sexual. Não é por acaso que Lucy, pouco comedida em seus flertes e sonhadora com um tempo em que uma mulher poderia relacionar-se com quantos homens quisesse, torna-se a primeira vítima de Drácula em Londres; também não parece acidental que Mina vire alvo de Drácula após uma pequena indiscrição (um beijo em Seward) e que o ataque vampírico se dê no leito do casal, na presença de um Jonathan desacordado. O romance insinua que a quebra da repressão sexual pode ser não apenas uma decorrência do vampirismo, mas talvez também sua pré-condição. Esse traço é bastante eloquente da posição do feminino no meio cultural em que *Drácula* se inscreve. Vimos, na seção anterior, que a correlação entre vampirismo e erotismo já havia sido abordada em outras obras literárias; como assinalam Lucia de La Rocque e Luis Antonio Teixeira,

o que talvez seja novo nas vampiras de Drácula é que elas refletem todo o horror de Stoker à mulher que estaria começando a aparecer, denominada pelos intelectuais da época de Nova Mulher, que se pretendia mais independente não só financeiramente, mas também, o que era ainda mais assustador, sexualmente. (Rocque & Teixeira, 2001, p. 27)

Cabe aqui uma ressalva: talvez não se trate do “horror de Stoker à mulher”, mas sim o *horror da cultura vitoriana ao feminino*, um problema posteriormente abordado por Freud. A independência das mulheres – especialmente no que concerne à sexualidade – é um problema tratado com ambivalência na narrativa de *Drácula*: ao mesmo tempo que ele carrega a misoginia vitoriana, para utilizar a expressão de Rocque e Teixeira (2001), a segunda metade do romance é centrada em Mina – a outrora indefesa donzela que, tornando-se vítima do temível vampiro, compreende sua vulnerabilidade (ao contrário dos desnorreados cavalheiros) e possibilita sua destruição. Quando Lucy adocece e Van Helsing, diagnosticando sua anemia, propõe a transfusão de sangue como método terapêutico (que, dado o desconhecimento acerca dos diferentes tipos sanguíneos, consistia em um recurso extremamente perigoso), o médico holandês assim o justifica: “o sangue de um homem corajoso é a melhor coisa do mundo quando uma mulher está em dificuldades”⁷⁰. Mas não podemos deixar de pontuar também que o protagonismo assumido por Mina só ocorre na medida em que o romance, através de Van

⁷⁰ Ver Stoker, 2015, p. 199.

Helsing, reconhece nela *qualidades masculinas*, como assinalamos antes; a feminilidade ainda está colocada predominantemente no campo da impotência⁷¹ e da não-razão.

Passamos, então, ao exame da peculiar relação do vampirismo com a razão e com a desrazão, algo que podemos fazer a partir dos personagens – ou, melhor dizendo, dos discursos que constituem os personagens produzidos por Stoker. Começemos por Seward, que, além de ser um dos pretendentes rejeitados de Lucy, também calha de ser psiquiatra – o que, nas terapêuticas da *Belle Époque*, implica ser, além de um clínico, um *gestor da insanidade*. Cabe a Seward administrar o hospício londrino no qual o grupo de caçadores de vampiros estabelece seu quartel general e que, incidentalmente, faz divisa com Carfax, a primeira propriedade adquirida por Drácula em terras inglesas. Das atribuições de Seward no desempenho da função de diretor do hospício sabemos pouco: suas memórias, registradas em um fonógrafo, resumem-se às preocupações com Lucy, às caçadas a Drácula e aos desdobramentos de seu paciente mais peculiar, Renfield.

No início da trama, Renfield já se encontra admitido na instituição, não ficando claro para o leitor sob que circunstâncias se deu sua internação. A partir de uma especificidade do quadro clínico, Seward classifica-o como *zoófago* – Renfield desenvolvera o hábito de alimentar-se de moscas e aranhas, que ele conseguia domesticar, passando progressivamente a criaturas maiores, como pardais, consumidos sempre crus; solicita aos cuidadores um gatinho, cujo destino Seward consegue presumir, e tenta até mesmo atacar pessoas. “Existe um método em sua loucura”⁷², deduz Seward; ignora, todavia, que método é esse. Em certo momento, Renfield refere-se a um *mestre*; veremos, mais adiante (embora já pudéssemos deduzir), que é de Drácula que Renfield fala.

A relação entre Renfield e Seward sistematicamente toma a forma de um *embate de vontades*, com a *razão sadia* do médico tentando corrigir a *desrazão* do paciente. “Hoje à noite brincaremos de sãos contra loucos”, registra Seward em seu fonógrafo⁷³. Imbuído da mais elevada autoridade, Seward a todo tempo determina as medidas a serem conduzidas em relação a Renfield, orientando os assistentes e definindo protocolos (mesmo quando compreende quase nada sobre a patologia de seu paciente); Renfield, por sua vez, responde colocando em xeque a posição de seu médico, exibindo um leque de comportamentos nitidamente disformes: ora

⁷¹ A condição vampírica, por outro lado, parece tirar as mulheres infectadas da impotência em parte pelos poderes advindos do vampirismo, em parte pelo empoderamento oriundo da sensualidade.

⁷² Ver Stoker, 2015, p. 107.

⁷³ Ver Stoker, 2015, p. 153.

amistoso, ora hostil; ora violento, ora subserviente; ora reservado, ora suplicante; ora entregue ao devaneio, ora exibindo espantosa lucidez.

Em outras palavras, o par médico-paciente descrito por Stoker conduz-se como um duelo entre o portador da razão (que desconhece a doença que trata) e o arauto da desrazão (cuja verdade se encontra alhures), bastante de acordo com o que registra Foucault ao analisar a estrutura asilar oitocentista em *A história da loucura e O poder psiquiátrico*. Utilizando as palavras de Foucault, o hospício gerido por Seward

não é um livre domínio de observação, de diagnóstico e de terapêutica; é um espaço judiciário onde se é acusado, julgado e condenado e do qual só se consegue a libertação pela versão desse processo nas profundezas psicológicas, isto é, pelo arrependimento” (Foucault, 2010, p. 496).

Não é de estranhar, pois, que o último ato de Renfield, após ter o pescoço quebrado por Drácula, seja confessar a verdade de sua loucura – no caso, o pacto com o vampiro. Enquanto isso, Seward observava e registrava seus descobrimentos, supondo que as descobertas poderiam levá-lo “a um patamar em que os avanços da fisiologia de Burdon-Sanderson ou o conhecimento cerebral de Ferrier pareceriam ninharias”⁷⁴. Bram Stoker coloca seus personagens a dialogar com o saber científico de sua época⁷⁵, remetendo, por exemplo, a o um dos pioneiros do uso de penicilina e investigador da atividade elétrica em vegetais (John Burdon-Sanderson) e ao descobridor da região cerebral conhecida como “área de Broca” (David Ferrier). Ainda assim, Stoker surpreende o leitor quando descobrimos que Van Helsing não apenas conhece as técnicas de hipnose de Charcot, mas também é capaz de utilizá-las para conduzir Mina a revelar os segredos de Drácula, apreendidos telepaticamente.

Van Helsing, todavia, se coloca em uma posição distinta, sem recair no dualismo entre razão e desrazão. “Todos os homens são loucos de uma maneira ou de outra⁷⁶”, diz ele a Seward, antecipando a fratura das fronteiras entre normalidade e patologia. Sua formação – Van Helsing é descrito como filósofo e metafísico, além de ser médico e advogado e, naturalmente, católico – confere-lhe insígnias do mais alto prestígio. Como modelo por excelência dos ideais vitorianos, Van Helsing é simultaneamente um *homem da ciência* e um *homem da fé* – saberes que ofereceriam *toda cura para todo mal*. Não é por outro motivo, afinal, que Seward lhe confia o tratamento de Lucy.

⁷⁴ Ver Stoker, 2015, p. 109-110.

⁷⁵ Semelhantemente, Mina demonstraria também estar em sintonia com os princípios criminológicos de seu tempo: “o conde é um criminoso, um típico criminoso. Nordau e Lombroso também o classificariam assim, e mais do que criminoso ele é um criminoso dono de uma mente malformada” (Stoker, 2015, p. 421).

⁷⁶ Ver Stoker, 2015, p. 166.

Há, porém, um fracasso estrondoso: Lucy vem a óbito. O leitor é induzido a crer que a morte de Lucy e, por contiguidade, a ineficácia do tratamento derivam do não cumprimento das recomendações médicas – os alhos protetores removidos pelas criadas, as janelas destrancadas –, assim como da inevitabilidade da evolução da doença vampírica. Entretanto, Mina, que também é vampirizada, não exhibe nenhum dos sintomas manifestados por Lucy; poderíamos suspeitar de erro diagnóstico ou dos efeitos iatrogênicos da transfusão de sangue mal conduzida? Não no universo de *Drácula*, onde a razão científica, assessorada pela razão religiosa, reina soberana. Nas palavras de Witter, “a religião (representada por crucifixos, água benta e hóstias) era uma arma parcial, ligada à própria natureza sobrenatural e antiga (ou antiquada) do vampiro” (2016, s/p). A razão religiosa, contudo, faz-se não apenas artifício, mas causa maior do combate à *Drácula*, cuja própria existência insultava a criação divina. Razão científica e razão religiosa, pois, emparelham-se em sua infalibilidade. Todas as perturbações e descaminhos da narrativa provém de uma única fonte: a desrazão vampírica.

Em contrapartida, também é na medida em que os saberes tradicionais fracassam diante da praga vampírica que *Drácula* insere, através de Van Helsing, uma torção: um personagem que, calcado na racionalidade científicista, dá um passo adiante e entra no terreno do impensável, do inimaginável, do indizível⁷⁷. Ou seja, Van Helsing espelha a desrazão⁷⁸ trazida por *Drácula* (que teria, ele próprio, frequentado a Scholomance, uma folclórica escola de magia negra), nutre-se no folclore, escuta a desrazão (tanto a loucura de Renfield, que se mostra excepcionalmente sensato em sua presença, quanto o inconsciente de Mina, através da hipnose) e, com isso, ultrapassa as limitações próprias das racionalidades científica e religiosa. Temos a impressão de que o mesmo descentramento produzido por Freud ao retirar a consciência de seu lugar de soberania encontra-se, em certa medida, antecipado na ficção – o que nos revela a sintonia de Bram Stoker com o espírito de seu tempo.

É notável que, junto ao vampirismo, direta ou indiretamente, encontramos também o sonambulismo de Lucy, os delírios, os pesadelos e a amnésia de Jonathan, o transe hipnótico ao qual Mina se submete. O próprio *Drácula* é retratado por Van Helsing como alguém que, em

⁷⁷ Note-se, por exemplo, que Jonathan, durante sua viagem à Transilvânia e antes da chegada ao castelo de *Drácula*, relatara em seu diário reconhecer, nas falas dos demais passageiros, as palavras *vrolak* e *vlkoslak*, “ambas significando a mesma coisa, lobisomem ou vampiro, em eslovaco e sérvio” (Stoker, 2015, p. 33-34). O que justificaria tamanha demora em identificar a origem dos tormentos enfrentados se o vampirismo não lhe era estranho?

⁷⁸ Não por acaso, Stoker dá a Van Helsing seu próprio nome, Abraham, do qual Bram deriva como corruptela. O caçador de vampiros por vezes serve como um alter-ego do autor no interior da narrativa; note-se que, em um romance formado por fragmentos de narrativas dos personagens, quase nenhuma é de autoria de Van Helsing – o que seria desnecessário: já são todas de Stoker.

algumas faculdades mentais, “tem sido, e ainda é, apenas um menino”⁷⁹. É curioso que, à exceção de Harker, as vítimas dos vampiros são, em sua maioria, mulheres, crianças e loucos⁸⁰; tal susceptibilidade ao vampirismo aponta para os lugares que a Modernidade ocidental designava como *não razão* – uma dobra irredutível às racionalizações totalizantes que, como assinala Amadeu Weinmann (2014), compreendem campos como a sexualidade, a feminilidade, a loucura, a infância, a doença, o crime e a morte. Assim, de um lado Drácula expressa o estado da arte dos discursos racionalistas nas figuras de seus caçadores, e, por outro, revela, na escolha das vítimas, os *nomes da não razão* vitoriana: a feminilidade, a infantilidade e a loucura. O aniquilamento do vampiro, ao final do romance, constitui em certa medida a esperança vitoriana no triunfo dos ideais racionalistas, cientificistas e tecnicistas da Modernidade – mas também carrega a mensagem de afirmação do catolicismo e de vitalização dos valores da família burguesa. Nesse sentido, fica bastante evidente o quanto *Drácula* dialoga, explícita e implicitamente, com a subjetividade de sua época, registrando traços muito marcantes dos sujeitos da virada do século XIX para o século XX.

O vampiro cinematográfico

Na seção anterior, dispensamos um número considerável de linhas à análise de *Drácula* – e isso se justifica ao considerarmos a importância desse romance na tradição vampírica do século XX. Em uma rápida pesquisa por títulos, o *Internet Movie Database* (uma gigantesca base de dados online dedicada exclusivamente ao cinema) apresenta 147 entradas para o termo “Drácula”, incluindo variações como *Blacula*, *o Vampiro Negro* e *DraculaIDS*. Marco Moraes (2002) registrara, no início do século XXI, a existência de mais de 1300 filmes sobre vampiros, um número que não nos parece exagerado – e, considerando que o Conde Drácula aparece remetido, direta ou indiretamente, em pelo menos um décimo dessas obras, fica nítido o impacto do romance de Bram Stoker no cinema. Dada a virtual impossibilidade de abarcar contingente tão expressivo de produções cinematográficas sobre os vampiros, elegemos algumas obras que nos parecem transmitir o espírito de seu tempo.

⁷⁹ Ver Stoker, 2015, p. 375.

⁸⁰ Deve-se notar, porém, que a chegada de Drácula a Londres coincide com uma série de mortes misteriosas – um velho marinheiro, Mr. Swales, aparece com o pescoço quebrado; o pai de Arthur Holmwood falece subitamente, assim como Peter Hawkins, antigo chefe e posteriormente sócio de Jonathan, e também a mãe de Lucy, sem contar a tripulação do navio que transportava as caixas de terra de Drácula. No confronto derradeiro, Quincey Morris também perde a vida. Aqui fazemos uma distinção entre o vampirismo propriamente dito – ou seja, a sucção sanguínea que caracteriza o ataque vampírico, com toda a simbologia que o romance lhe confere, e que leva a vítima a tornar-se também um morto-vivo – e os assassinatos cometidos por Drácula no decurso de seu plano.

Ao resgatar a história dos vampiros na grande tela, o filme *Nosferatu* surge como grande marco – e, não raras vezes, como marco inicial. A produção de Friedrich Wilhelm Murnau, lançada em 1922 e inserida dentre os expoentes do expressionismo alemão, certamente contribui decisivamente para a linhagem vampírica; ela não constitui, todavia, a primeira inserção do vampirismo na sétima arte. Há um período de tempo nada desprezível entre as primeiras projeções do cinematógrafo, em 1895, e *Nosferatu* que, todavia, tende a receber pouca atenção; em uma pesquisa excepcional, McNally e Radu (1995) descobriram nada menos do que 27 produções realizadas nesse intervalo. Considerando a popularidade dos vampiros na ficção do século XIX e o deslumbramento produzido pelo cinema, não é de se espantar que os temíveis mortos-vivos muito rapidamente se encontraram com a invenção de Auguste e Louis Lumière - talvez antes mesmo do lançamento de *Drácula*.

Em 1896, George Méliès lança *Le manoir du diable* (em português, *O solar do diabo*), um curta-metragem bastante curioso que começa com um grande morcego adentrando um cenário medieval – um castelo, talvez. O morcego transforma-se em um homem: é Mefistófeles, o diabo do título, que, utilizando-se de encantamentos, faz surgir um caldeirão, um homúnculo e uma enigmática mulher. Após perceber a presença de intrusos, Mefistófeles magicamente desaparece. Vemos então dois cavaleiros adentrarem o saguão e serem admoestados pelo servo de Mefistófeles, o que leva um dos heróis a fugir. O guerreiro restante depara-se com um esqueleto e o atinge com a espada; o golpe não surte maior efeito, mas o esqueleto se transfigura-se em um morcego e, a seguir, em Mefistófeles. Ocorre um rápido duelo; o diabo convoca um grupo de espectros para auxiliá-lo na luta, levando o cavaleiro a desfalecer. Pouco depois, Mefistófeles faz retornar à cena a dama conjurada anteriormente e o guerreiro, já recuperado, fica encantado por ela. Tratava-se, no entanto, de mais uma armadilha do diabo: a dama revela-se uma bruxa e multiplica-se em várias assombrações. Apesar das dificuldades, no fim o herói logra êxito em afugentar Mefistófeles utilizando um grande crucifixo, encerrando o filme.

Determinar se *Le manoir du diable* foi ou não o primeiro filme de vampiro da história resultaria em um debate interessante – por um lado, Méliès deixara claro que se tratava do lendário demônio Mefistófeles, eternizado por Goethe no célebre pacto com Fausto, e pertenceria, portanto, a uma qualidade distinta de criatura sobrenatural; por outro, muitos dos elementos do curta-metragem, como a transformação em morcego, a sedução como estratégia e a repulsa ao crucifixo remetem à tradição vampírica. De toda forma, como muitos filmes dessa época, a trama narrativa é secundária: ela serve principalmente como suporte para apresentar os efeitos especiais produzidos mediante inventivas técnicas de edição e montagem. Durante

muitos anos, *Le manoir du diable* foi considerado perdido e, portanto, inacessível aos pesquisadores, o que explicaria sua omissão em grande parte dos trabalhos sobre a cinematografia vampírica; no final da década de 1980, uma cópia foi encontrada na Nova Zelândia e, graças à tecnologia atual, hoje o filme pode ser assistido no YouTube.

Por sua vez, *Nosferatu*⁸¹ – que, além da excepcional qualidade técnica e da narrativa cativante, leva sobre os filmes vampíricos precedentes a vantagem de não ter se perdido – constitui uma das primeiras adaptações para o cinema do *Drácula* de Bram Stoker⁸². *Nosferatu*, como nota Pedro Simões Júnior, não marcou época apenas por seu pioneirismo, mas sim “por possuir uma construção narrativa coesa, ser bem iluminado, ter imagens realizadas com maestria e ser uma das primeiras obras a utilizar estratégias bem-sucedidas para gerar o terror” (2009, p. 21).

Problemas envolvendo os direitos autorais levaram o diretor Friedrich Wilhelm Murnau e o roteirista Henrik Galeen a realizarem modificações na trama (como a transposição do cenário onde se desenrolam os acontecimentos da Inglaterra para a Alemanha) e nos personagens - Drácula é transformado em Conde Orlok, Jonathan Harker vira Thomas Hutter, Mina e Lucy fundem-se em Ellen e Van Helsing é reduzido ao insípido Professor Bulwer. O enredo, que se passa no ano de 1838, é apresentado como uma crônica da Grande Morte de Wisborg. Conde Orlok – um vampiro careca de incisivos proeminentes, orelhas pontiagudas e olhos injetados, interpretado por Max Schreck – também deixa a Transilvânia (“terra de fantasmas e ladrões”, de acordo com os intertítulos), mas agora em direção à fictícia cidade alemã de Wisborg. Grande parte dos elementos de *Drácula* encontra-se presente em *Nosferatu*: a sombra aterrorizante, o domínio sobre os lobos, o traslado marítimo das caixas de terra que alimentavam o poder do vampiro, a aniquilação da tripulação do navio, a escolha da donzela como vítima, etc.

Algumas alterações, porém, merecem nossa atenção. A primeira delas é a associação entre as mortes do vampiro e a Peste Negra, inexistente no romance de Bram Stoker, que remete à relação do vampiro folclórico com as epidemias medievais mas também revela a inclinação do diretor Murnau ao caracterizar o urbano como local de decadência; como pontua Mauro Pommer, “que *Nosferatu* seja o indutor da epidemia urbana é apenas uma forma de cumprir seu papel desagregador, com referência àquilo que já se encontra intrinsecamente corrompido”

⁸¹ Frequentemente divulgado como *Nosferatu - uma sinfonia de horror*, tradução que preserva o título original *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*.

⁸² Segundo McNally e Florescu (1995), possivelmente é a segunda aparição fílmica do morto-vivo criado por Bram Stoker, sendo precedida pelo filme húngaro *Drakula*, de 1920, dirigido por Karoly Lajthay.

(2008, p. 27). O mesmo ocorre com o livreto encontrado por Hutter em uma estalagem, responsável pela revelação sobre a natureza vampírica. Em sua viagem para a Transilvânia, Hutter se depara com um pequeno livro intitulado *Dos vampiros, terríveis fantasmas, e os sete pecados mortais*. Folheia algumas páginas, mas não dá maior atenção ao escrito. Esse livreto, que posteriormente seria encontrado por Ellen, constitui peça chave no combate à ameaça vampírica e também uma importante torção provocada por Murnau: se no romance de Bram Stoker a racionalidade científica e religiosa são as maiores armas contra o morto-vivo, em *Nosferatu* a salvação reside em um saber aldeão, desprezado pelo burguês Hutter.

Nosferatu também oferece uma versão bastante original para a origem do vampirismo. De acordo com o tal livreto, “da semente de Belial surgiu o vampiro Nosferatu, que vivia e se alimentava de sangue humano”. Considerando que as demais informações contidas no referido livreto se provaram corretas, não há porque desconfiar da veracidade desse dado. Na realidade diegética de *Nosferatu*, vale o que está no livro; assim, Conde Orlok – pseudônimo do Nosferatu – teria ascendência demoníaca, um traço que não foi sustentado na grande maioria das obras sobre vampiros. Se *O solar do diabo* insinua uma fusão entre o demoníaco e o vampírico, em *Nosferatu* parece demarcar a separação entre o mundano e o infernal – o vampiro não é um demônio, embora surja dele. Além disso, o hediondo aspecto de Orlok conjuga a um só tempo a nobreza e a monstruosidade, o civilizado e o selvagem – que, em um número considerável de produções, aparece cindido, com os vampiros revelando sua face horrenda apenas no momento dos ataques.

É interessante também observar a torção proposta por Nosferatu em relação ao feminino: se, no romance de Bram Stoker, Mina é colocada na retaguarda do combate a Drácula e é a única personagem que demonstra preocupação com o sofrimento decorrente de sua condição vampírica, Ellen adota uma postura ativa: ela seduz Orlok, deixa-se atacar e produz as condições para a eliminação do morto-vivo. Mais do que isso: é Ellen quem se apropria do saber que Hutter ignora. Trinta anos separam as duas obras, que ressoam as diferenças entre o olhar sobre a feminilidade dos anos 1890 e o olhar sobre a feminilidade dos anos 1920. A compaixão de Mina para com Drácula é traduzida em *Nosferatu* por uma ambiguidade de Ellen em relação ao Conde Orlok; como aponta Pommer (2008), a montagem dá a entender que talvez seja o vampiro que mobiliza os pensamentos da dama, inclinando-se à humanização do vampiro. Nas palavras de Pommer,

Murnau demonstra simpatia pelo vampiro – capaz de revelar aos outros personagens suas verdades profundas –, opostas a Stoker, que combina fascinação com aversão. Para Stoker, o Conde representa

o atraso rural, com sua ameaça centro-europeia à civilização inglesa, enquanto resultado da mistura de estranhas tradições avessas à cultura cristã. (Pommer, 2008, p. 28)

Finalmente, temos a vulnerabilidade do vampiro ao sol, que constitui o maior legado de *Nosferatu* ao mito. Ao final da película, Orlok é ludibriado por Ellen que, pelas páginas do livreto, descobre que a salvação seria impossível a menos que uma donzela inocente fizesse o *nosferatu* ignorar o primeiro canto do galo, oferecendo em sacrifício seu próprio sangue. Ellen atrai Orlok até sua casa e deixa-se atacar; ao cantar do galo, os raios solares invadem o quarto, fulminando o vampiro. Após ser mordida, Ellen desperta com um olhar que busca o nada e murmura o nome de seu esposo, que chega ao local em seguida; todavia, é tarde demais para ela. O trágico desfecho, introduzido para diferenciar *Nosferatu* de *Drácula* e evitar complicações judiciais, constitui o mais importante acréscimo do cinema à mitologia vampírica: nas versões prévias do mito vampírico, o dia apenas atenuava os poderes sobrenaturais ou lhes afugentava; a partir de 1922, a luz solar passou a ser um adversário fatal. Praticamente todas as narrativas vampírescas subsequentes, tanto no campo da literatura quanto do cinema, absorvem esse traço na constituição de seus mortos-vivos, eventualmente sugerindo meios de superar essa deficiência: em *Blade* (1998), dirigido por Stephen Norrington, os vampiros desenvolvem um tipo de protetor solar em forma de loção que os permite realizar passeios diurnos; em *2019 – o ano da extinção* (2009), dirigido por Michael Spierig e Peter Spierig, há carros com película refletora para possibilitar que vampiros dirijam durante o dia; e mesmo em *Drácula: a história nunca contada* (2014), dirigido por Gary Shore, que propõe um retorno fantasístico ao Vlad Drácula histórico temperado com a mitologia vampírica, o sol, que no romance de Stoker não traz maiores riscos, converte-se em arma fatal contra os mortos-vivos.

O original artifício de Murnau para resguardar *Nosferatu* de processos movidos pelos herdeiros de Bram Stoker não funcionou. Como relata Pedro Simões Júnior,

Essa obra prima do cinema expressionista foi proibida de ser lançada, e teve várias cópias queimadas pela justiça. A adaptação de *Drácula* autorizada veio ser filmada nove anos depois, em Hollywood por Tod Browning no estúdio da Universal. O filme foi estrelado por Béla Lugosi, papel que deixou o ator húngaro conhecido mundialmente. (Simões, 2009, p. 22)

No entanto, é curioso pensar que *Nosferatu* emprestou ao mito vampírico uma vulnerabilidade estranhamente familiar à própria natureza do cinema: as emulsões que possibilitavam a impressão de imagens tornavam o filme fotográfico extremamente sensível à

luz. A expressão *queimar o filme*, que futuramente se tornará material dos arqueólogos da língua, tendo em vista a progressiva substituição das películas fotossensíveis pelas câmeras digitais, provém daí. Expostos ao sol sem os devidos cuidados, os filmes eram destruídos; talvez essa seja a fonte de inspiração de Murnau ao concluir assim o destino de Orlok. Proposital ou não, o fato é que, a partir de *Nosferatu*, o vampirismo e o cinema passariam a comungar, pela vulnerabilidade compartilhada, um traço muito potente.

Após *Nosferatu*, uma série de filmes vampíricos apareceriam na passagem do cinema mudo para o cinema falado – como o *Drácula* hollywoodiano de Béla Lugosi, dirigido por Tod Browning, de 1931; uma versão franco-germânica bastante livre de *Carmilla*, intitulada *Vampyr*, dirigida por Carl Theodor Dreyer, de 1932; e um *crossover* entre Drácula (que utilizava também o pseudônimo de Barão Latos, interpretado por John Carradine), um lobisomem e o monstro criado por Mary Shelley em *A mansão de Frankenstein*, dirigido por Erle C. Kenton, de 1944. Adaptações mais ou menos fiéis do vilão criado por Bram Stoker proliferaram junto com outras formulações sobre o vampirismo – a grande maioria repetindo os traços do morto-vivo estabelecidos pelo romance do final do século XIX.

Em 1958 é lançado *O vampiro da noite* (*Horror of Dracula*, no original), filme britânico dirigido por Terence Fisher com Christopher Lee no papel do temível vampiro. A trama é substancialmente mantida, com algumas modificações. Harker, que se apresenta como bibliotecário, é na realidade um caçador de vampiros e, assim como seu parceiro Van Helsing, conhece de antemão a natureza vampírica de Drácula. O ofício de Harker serviu-lhe para ser admitido como funcionário no castelo do vilão, em Klausenburg. Lá, Harker descobre uma prisioneira vampirizada e, atendendo ao seu pedido, crava uma estaca em seu coração; a prisioneira envelhece instantaneamente, revelando a decrepitude de sua condição (esse é um acréscimo curioso: lembremos que, no *Drácula* de Bram Stoker, após receber a estaca letal, o aspecto diabólico da vampira Lucy se desfaz e, em seu repouso derradeiro, ela assume um encantador ar angelical, o que acontecerá também com a Lucy do filme inglês). Irado, Drácula vampiriza Harker e decide, como vingança, fazer de Lucy sua nova companheira – neste filme, Lucy é o par romântico de Harker; Mina aparece lateralmente como esposa de Arthur Holmwood, que por sua vez é irmão de Lucy. Van Helsing, percebendo o desaparecimento do amigo, parte a Klausenburg e encontra Harker em um caixão, já exibindo a palidez vampírica; com uma estaca, põe fim ao seu aliado e encontra seu diário – outro resgate do romance. Paralelamente, Lucy encontra-se acamada – Drácula já a vitimara. O diário de Harker ajuda Arthur a compreender o desenrolar dos fatos e o convence a eliminar o corpo de Lucy, permitindo que sua alma descanse. Drácula então avança sobre Mina e a vampiriza, mas a

transformação ainda pode ser revertida. Van Helsing e Arthur confrontam Drácula, obtendo sucesso ao descobrir o paradeiro de seu caixão – nele, depositam uma cruz, o que obriga Drácula a procurar refúgio em seu castelo. Van Helsing empreende perseguição ao conde; no combate final, o caçador de vampiros encurrala Drácula utilizando um crucifixo improvisado e, exposto aos raios solares, o morto-vivo decompõe-se por inteiro (herança do *Nosferatu* de Murnau). Mina é salva, curando-se do vampirismo, e do corpo de Drácula resta apenas o anel – um pequeno artifício narrativo que permitiria a realização das continuações cinematográficas com o personagem-título.

O vampiro da noite reacende alguns dos aspectos do *Drácula* original, como a sedução de crianças – Lucy, vampirizada, reaparece para sua sobrinha planejando atacá-la –, o uso terapêutico do alho, a utilização do fonógrafo para registrar as descobertas e a necessidade vampírica de retornar ao solo nativo, onde Drácula deve repousar durante o período diurno. O filme também agrega elementos dos filmes que lhe precederam: a vulnerabilidade ao sol, os trajes inspirados no Drácula de Béla Lugosi – especialmente a capa –, a manutenção da aparência do vampiro ao longo de toda a narrativa. Algumas modificações são dignas de nota: o Van Helsing interpretado por Peter Cushing potencializa o discurso científico do personagem, não fazendo qualquer menção aos aspectos religiosos e exibindo desdém em relação à possibilidade de transfiguração dos vampiros – “uma falácia comum”, diz ele –, afastando-se assim do místico e do sobrenatural. Paradoxalmente, contudo, o repouso na terra pátria ainda é uma necessidade para Drácula e mesmo um rudimentar crucifixo formado por castiçais sobrepostos exerce grande efeito sobre o morto-vivo. Como aponta Pommer,

Ele [Drácula] inexplicavelmente teme as cruzes, mesmo se sua afecção constitui apenas uma doença, embora desconhecida; e sabe-se de sua mortal sensibilidade à luz do sol, quando a ciência parece mostrar-se capaz de explicar tal fenômeno, fora de qualquer conotação religiosa. (Pommer, 2008, p. 29)

O Van Helsing de *O vampiro da noite* também estabelece uma analogia entre vampirismo e o vício em drogas – uma condição que as vítimas detestam, mas a respeito da qual são incapazes de renunciar, segundo o personagem. Essa aproximação entre vampirismo e toxicomania – uma questão social cujo relevo só foi estabelecido em sua magnitude no decorrer do século XX – é mais do que uma excentricidade desta versão fílmica: ela constitui uma das

muitas *releituras*⁸³ da condição vampírica, atualizada de forma a pinçar os problemas do contexto cultural em que elas se lançam.

A proliferação do vampirismo na cultura se estendeu ao longo de todo o século XX, especialmente no cinema e na literatura, mas foi nos anos 1990 que a *vampiromania* ganhou novo gás. Em 1992, foi lançado *Drácula de Bram Stoker*, filme dirigido por Francis Ford Coppola que constitui a mais fiel versão cinematográfica do romance do escritor irlandês. Em 1994, é a vez do romance de Anne Rice, *Entrevista com o vampiro*, ganhar a grande tela com a direção de Neil Jordan e um elenco de luxo: Tom Cruise, Brad Pitt, Christian Slater, Antonio Banderas e Kirsten Dunst. Em 1996, Robert Rodriguez e Quentin Tarantino apresentam um bar de vampiros em *Um drink no inferno*, que serviu de fonte para uma série televisiva de mesmo nome lançada em 2014. O mesmo ocorreu com o insosso filme *Buffy – a caça-vampiros*, de 1992, de onde derivou, em 1997, um bem-sucedido drama de horror suave e divertido, produzido por Joss Whedon e estrelado por Sarah Michelle Gellar, que teve sete temporadas e um *spin-off*. E também merece destaque o role-playing game *Vampiro: a máscara*, desenvolvido por Mark Hein-Hagen em 1991 e lançado pela editora White Wolf. Para compreender a dimensão da revitalização vampírica nos anos 1990, faz-se necessário abordar brevemente algumas dessas obras.

Drácula de Bram Stoker, que traz Gary Oldman como Drácula, Keanu Reeves como Jonathan Harker, Winona Ryder como Mina e Anthony Hopkins como Van Helsing, oferece a mais consistente adaptação fílmica da história do conde vampiro – ainda que a transposição de um romance tão denso para uma película de pouco mais de duas horas exija subtrações, o essencial da trama é preservado. As grandes questões subjacentes ao romance do século XIX podem ser percebidas na produção dirigida por Francis Ford Coppola: o diretor é razoavelmente franco acerca dos jogos eróticos que perpassam vampiros e não-vampiros, sem distinção de gênero; sustenta a multiplicidade de facetas assumidas por Drácula, o que condiz com o caráter caleidoscópico do romance, onde cada fragmento apresenta a perspectiva de um personagem, com impressões nem sempre unívocas sobre os fatos transcorridos; e, no embate entre a razão científica e a razão religiosa contra a desrazão mística, confere lugar ao insano Renfield, ponto

⁸³ Outra releitura importante, notadamente conectada à estética de seu tempo, pode ser encontrada em *Os garotos perdidos*, de 1987, em que o vampirismo se apresenta nas roupas da rebeldia adolescente. Se, como diz Dominic Power (2011), os anos 1950 demarcam o início do relacionamento entre o cinema e a adolescência, com Hollywood tentando compreender e explorar os *descontentamentos da juventude* pela via da rebeldia e da transgressão, é nos anos 1980 que a adolescência vira uma *aventura*, um tempo de exploração, experiências e descobertas, menos indócil e mais simpática, com uma inédita profusão de filmes endereçados aos adolescentes e protagonizados por atores jovens. Basta lembrar de clássicos como *Os Goonies* (1985), *Clube dos cinco* (1985), *Conta comigo* (1986), *Curtindo a vida adoidado* (1986) e a vasta gama de produções popularizadas no Brasil através da Sessão da Tarde.

de tensão entre todas as (des)razões. Para ilustrar as diferenças de perspectiva entre os testemunhos que compõem a narrativa, Copolla faz seu Drácula assumir, em cada ataque, uma forma diferente dentre uma gama de aspectos monstruosos que mesclam homem, lobo e morcego. A preocupação com a fidelidade à obra de Stoker levou Copolla a renunciar a praticamente qualquer efeito especial cinematográfico que não estivesse disponível na época em que o romance foi escrito – ou seja, o diretor filmou, montou e editou a película sem o auxílio de computação gráfica, com abundância de trucagens de câmera e manobras emprestadas da prestidigitação, como nos primeiros tempos do cinema.

Apesar da lealdade de Copolla ao romance de Stoker, alguns elementos de versões cinematográficas prévias foram incorporados ao filme de 1992: por exemplo, o desencadeamento da loucura de Renfield a partir de um contato prévio com Drácula, precedendo Harker como agente imobiliário, foi extraída de *Nosferatu*; a motivação do traslado de Drácula, partindo da Transilvânia para Londres em busca de sua amada reencarnada, fora emprestada do *Drácula* de Dan Curtis, de 1974, e, indiretamente, do já mencionado *A noite do vampiro*, em que Drácula busca uma nova companheira. Além disso, Copolla brinca com a vulnerabilidade vampírica à luz solar proposta pelos filmes que lhe precederam e faz seu Drácula, interpretado por Gary Oldman, não apenas sair de dia, como no livro de Stoker, mas usar óculos de sol e frequentar os cinemas londrinos.

Copolla também inseriu um preâmbulo explicativo da gênese do vampirismo, no qual Drácula, ao retornar vitorioso da guerra contra os turcos, descobre que sua noiva Elisabeta cometeu suicídio após receber a falsa notícia de sua morte, o que leva o príncipe a rebelar-se contra Deus⁸⁴. A Mina de Copolla, ao contrário da Mina de Stoker, não é atacada por Drácula em seu sono: ela, reconhecendo o vilão, entrega-se a ele e declara seu amor. Se Drácula, ao vampirizar Lucy, a condena à morte em vida e à eterna fome por sangue quente, na transformação de Mina ele promete a vida eterna, o amor eterno, o controle das feras e das tempestades. E Mina, apaixonada, aceita; ela quer ver o que ele vê, desejar o que ele deseja, partilhar a eternidade ao seu lado – naturalmente, quando Drácula sai de cena, Mina arrepende-se, mas torna a tomar partido do vilão durante o ataque final, questionando se, quando sua hora chegar, os cruzados de Londres também a matarão. A Mina de Stoker, por outro lado, prefere a morte à vida vampírica e ordena aos caçadores do tétrico Conde que, caso seja impossível reverter a transformação, deem fim à sua existência. A mudança de atitude de Mina em *Drácula*

⁸⁴ Esse trágico evento que, assim como a campanha do príncipe Vlad III contra as forças do sultão Mehmed, foi inserido por Copolla em sua releitura fílmica, serviria de combustível para o filme *Drácula: a história nunca contada*, de 2014, onde Elisabeta, esposa do voivode, é renomeada de Mirena – óbvia inspiração em Mina.

de *Bram Stoker* remete à Ellen de *Nosferatu* no que concerne à posição ativa no jogo de sedução vampírico; entretanto, se Ellen sacrifica-se por um motivo nobre, a Mina de Copolla expressa uma posição ambivalente em relação ao vampirismo, que não pode ser creditada somente aos poderes de dominação mental de Drácula senão à própria estrutura do desejo. Conforme assinala Pommer,

Em sua busca da atualização do mito do vampiro, Copolla substitui sua luxúria original (que engendrava a condenação suprema que a criatura poderia sofrer no contexto vitoriano de seu surgimento) por um amor apaixonado, que ao ter sido contrariado, colocou-se tanto na origem de sua revolta contra a tradição cristã da piedade quanto de seu posterior reencontro com esses valores ao perceber a inevitabilidade da morte. (Pommer, 2008, p. 30-31)

Essa ambivalência em relação ao vampirismo ressurgiu com força total em *Entrevista com o vampiro*, filme de 1994 dirigido por Neil Jordan com base no primeiro volume da série *As crônicas vampirescas*, iniciada por Anne Rice em 1976 e composta por 12 romances⁸⁵. Embora o segundo e o terceiro volumes da série literária tenham sido adaptados para o cinema no filme *A rainha dos condenados*, de 2002, dirigido por Michael Rymer, daremos atenção exclusivamente à obra fílmica inaugural: se *Drácula de Bram Stoker* revigorou alguns aspectos do vampiro literário presentes no romance do escritor irlandês que foram borrados pelo tempo, *Entrevista com o vampiro* vitaliza a vertente cinematográfica e renova o interesse pelo vampirismo especialmente entre o público jovem.

Entrevista com o vampiro apresenta o encontro, nos dias atuais⁸⁶, entre um jornalista e Louis, um vampiro de 200 anos. Louis oferece ao entrevistador a história de sua vida, começando por seu passado como membro da elite rural da Louisiana. Incapaz de suportar a morte da esposa e do primeiro filho durante o parto⁸⁷, Louis passou a adotar comportamentos autodestrutivos que chamaram a atenção do vampiro Lestat. Encurralando Louis, Lestat lhe oferece a escolha que ele próprio não teve: a chance de uma vida nova em que a doença e a morte não poderiam lhe alcançar. Louis aceita a proposta e recebe de Lestat o *presente das trevas* – o vampirismo.

⁸⁵ Aos 12 romances centrados na figura de Lestat, podem ainda ser acrescentados os livros vampirescos *Pandora* (1998) e *Vittorio, o vampiro* (1999), também de autoria de Anne Rice, mas descolados das *Crônicas*.

⁸⁶ A entrevista propriamente dita, embora não seja expressamente estabelecida, é contemporânea ao momento em que as histórias vêm a público. Lembremos que o livro de Anne Rice foi lançado em 1976; o filme, em 1994; podemos situar com segurança o tempo da narrativa no último quarto do século XX.

⁸⁷ No romance, é o suicídio de seu irmão que leva Louis à melancolia. Lestat, assim, é mais do que um mestre: é também uma prótese fraterna.

Rapidamente Louis entende o que significa ser um vampiro e repudia a necessidade de precisar matar pessoas para sobreviver. Para aplacar a sede de sangue, passa a alimentar-se somente de animais – ratos, galinhas e cães –, o que Lestat repudia com sarcasmo. Quando Louis não consegue conter seus instintos e ataca uma de suas criadas, os escravos revoltam-se e os mortos-vivos se veem obrigados a fugir. Em Nova Orleans, Louis encontra Claudia, uma criança órfã, e bebe o sangue dela, violando seus princípios de não tirar vidas humanas. Lestat testemunha esse episódio e a vampiriza, salvando-a da morte. Tratada como filha por Louis e Lestat, Claudia revela-se inconformada com o eterno aprisionamento em um corpo infantil. A menina prepara uma armadilha para Lestat e o envenena; Louis ajuda-a a eliminar o corpo de Lestat, despejando-o em um pântano. Depois disso, Louis e Claudia partem para a Europa em busca de respostas sobre o vampirismo.

Em Paris, Louis e Claudia encontram Armand, líder de um grupo de vampiros que se refugia sob um teatro onde o vampirismo é encenado pelos próprios vampiros para plateias humanas. Louis busca em Armand um novo mestre; Claudia, por sua vez, procura uma humana para vampirizar e tornar-se sua mãe. Louis, compreendendo que Claudia corre perigo – Armand explicara a ele ser proibido transformar alguém muito jovem –, transforma, uma viúva, Madeleine com a condição de que ela proteja Claudia. A nova família, todavia, dura pouco: os vampiros decretam a morte de Claudia e Madeleine, atirando-as em um fosso para que sejam destruídas pelos raios solares. Louis é poupado e vinga-se dos vampiros do teatro, eliminando-os mediante fogo e golpes de foice. Armand propõe a Louis uma aliança – mas Louis, compreendendo que Armand não tinha mais nada a ensiná-lo, recusa, voltando sozinho para os Estados Unidos.

De volta à América, Louis vê o desabrochar do século XX, revê na tela do cinema o nascer do sol – um prazer perdido após a transformação vampírica – e se reencontra com Lestat, agora um vampiro recluso, assustadiço e inadaptado aos novos tempos. Louis encerra sua narrativa reafirmando o vazio de sua existência, para surpresa do entrevistador, que se encanta pelo vampirismo. Incompreendido e irado, Louis o afugenta; após partir, o entrevistador é atacado por Lestat, que lhe oferece a escolha que ele próprio não teve...

O morto-vivo retratado em *Entrevista com o vampiro* mescla elementos clássicos com roupagens atuais, sustentando uma interessante ambivalência acerca da condição vampírica. Embora Lestat compreenda o vampirismo como um *presente das trevas*, uma dádiva que o equipara a Deus, Louis vê-se atormentado pela necessidade de matar, pela falta de significado da própria existência e pela solidão da qual se descobre prisioneiro. Nesse sentido, Louis sintoniza-se com seu tempo – algo incomum, dado o anacronismo que perpassa a condição

vampírica. Como constata Armand, a desgraça de Louis, seu pessimismo e sua busca por respostas que nunca encontrará são o sintoma do final do século XIX; em outras palavras, Armand lê em Louis o *mal-estar da Modernidade*. Além disso, a angústia de Louis coloca o vampirismo em uma fronteira moral delicada, nem inteiramente bárbaro nem plenamente docilizado, que acompanha a inserção do morto-vivo no mundo civilizado; compreende-se, pois, a recusa de Louis em transformar seu entrevistador em vampiro. O tom confessional da narrativa de Louis contrasta com a crueldade sem remorso de Lestat – mas mesmo esta desperta uma certa compaixão, como sinaliza o encerramento do filme ao som de *Sympathy for the devil*, dos Rolling Stones.

O erotismo – e, particularmente, o homoerotismo, que noutras obras é apenas insinuado ou atenuado – aparece com força na obra de Anne Rice. Como observam Diana Corso e Mário Corso (2011), há uma intensa sensualidade que permeia as relações vampíricas; mesmo as vítimas, ao serem sugadas, experimentam um prazer incontrolável, com forte tônica sexual. Em seus romances, Anne Rice constrói uma imagem vampírica de androginia e tensiona a heteronormatividade; amar, na interpretação de Diana Corso e Mário Corso, “está para além da identidade sexual” (2011, p. 1237). Se, por um lado, o vampirismo aniquila a função reprodutiva, por outro potencializa a sensualidade, utilizada como artifício para capturar as presas: Claudia, com seu olhar angelical e seus cabelos cacheados, sabe muito bem utilizar sua aparência infantil para seduzir as vítimas que lhe servirão de alimento.

Outro acréscimo, bem notado por Cesar Guazzelli, “é a falta de toda relação com a simbologia cristã ou qualquer tipo de satanismo, visto que alguns frequentam inclusive criptas em igrejas” (2016, s/p): Louis descarta com desdém o misticismo que surge nas indagações de seu entrevistador. Cruzes, alho, nada disso tem qualquer significado especial; caixões são uma necessidade, confessa Louis, o que provavelmente se deve à sua eficácia na proteção contra a luz solar e os humanos enxeridos. Com isso, Anne Rice pontua a descontinuidade entre seu projeto vampírico e as matrizes antecedentes; e o diretor Neil Jordan traduziu essa concepção na tela ao colocar Louis no cinema assistindo a *Nosferatu*, deflagrando o abandono dos aspectos folclóricos e a sintonia com o mundo atual como traço do vampiro contemporâneo. Por fim, *Entrevista com o vampiro* também projeta, através de Claudia, o tema da criança vampírica, que seria reutilizado em produções como *Deixa ela entrar* e *Crepúsculo* – sendo que este último retoma a interdição acerca da vampirização infantil.

As antologias e pesquisas bibliográficas vampirescas costumam excluir *Vampiro: a máscara* de suas considerações⁸⁸ – supressão essa que não consideramos razoável, embora possa ser compreendida se levarmos em conta que os RPGs não se encaixam facilmente nas categorias tradicionais de literatura. Os *role-playing games* (jogos de interpretação de papéis – ou, simplesmente, RPGs), que surgiram na década de 1970 influenciados pelos jogos de estratégia e pela literatura fantástica, tiveram seu apogeu nos anos 1990, com grande difusão entre os jovens e uma enorme proliferação de sistemas de jogo – dentre os quais, o sistema *Storyteller*, inaugurado com *Vampiro: a máscara*. Como veremos, o jogo desenvolvido por Mark Hein-Hagen apresenta virtudes que reclamam seu reconhecimento. Mas, em primeiro lugar, é preciso observar que os vampiros não eram completos desconhecidos das mesas de RPG: em outros sistemas, como *Dungeons & Dragons*, os vampiros eram majoritariamente antagonistas, cabendo aos jogadores a missão de combatê-los⁸⁹; o abrangente *GURPS*, por outro lado, oferecia aos jogadores a possibilidade de interpretar vampiros, mas sem maior ênfase do que aquela fornecida a elfos, anões, goblins, dragões e demais criaturas fantásticas. A torção produzida por *Vampiro: a máscara* não reside somente na convocação dos jogadores a assumir o papel de um desses filhos da noite, mas também na criação de uma (per)versão do mundo contemporâneo – o *Mundo das Trevas* – em que a realidade aparente ocupa uma complexa rede de disputas de poder envolvendo seres sobrenaturais como vampiros e lobisomens.

Mesclando influências históricas, literárias e cinematográficas (especialmente *Entrevista com o vampiro*), *Vampiro: a máscara* se apresenta como um *RPG de horror pessoal* e faz questão de deixar seu caráter de ficção expresso na primeira página: “para ser claro, vampiros não são reais. Existem apenas como arquétipos que nos ensinam sobre a condição humana e a fragilidade e o esplendor daquilo a que chamamos vida”. Seu estilo mescla a narrativa em primeira pessoa, que introduz os jogadores na ambientação do *Mundo das Trevas*, e a exposição direta no que concerne às regras do jogo, sistematizando os elementos que, noutras fontes, apareciam de forma dispersa, obscura ou pouco explicada. Na opinião de Diana Corso e Mário Corso (2011), em *Vampiro: a máscara* reside a melhor “mitologia artificial” sobre a gênese vampiresca: nele, os sanguessugas são descendentes de Caim, o assassino primordial, e o vampirismo é a maldição imposta por Deus em razão de seu crime contra Abel – por isso, os vampiros são também chamados de *cainitas*.

⁸⁸ Constituem notáveis exceções os trabalhos de Diana Corso e Mário Corso (2011) e José Octavio Stevaux Galvão (2002).

⁸⁹ *Ravenloft*, um dos cenários de *Dungeons & Dragons*, trazia como vilão-mor o Conde Strahd Von Zarovich, um vampiro claramente inspirado em Drácula, desde sua aparência até sua história – assim como a Elisabeta de Drácula, Tatyana, o interesse romântico de Strahd, também se atirou do castelo para a morte.

Banido da sociedade mortal pelo assassinato do irmão, Caim foi amaldiçoado com a vida eterna e uma dependência por sangue. Nós, seus filhos, somos os herdeiros dessa maldição, condenados a repetir seu crime pela eternidade. (Hein-Hagen et al, 1994, p. 13)

Além disso, Hein-Hagen faz uma incrível compilação dos traços vampíricos para forjar os clãs vampíricos do *Mundo das Trevas*, de modo que cada grupo encarna, com uma espantosa coesão interna e uma incrível articulação com os demais clãs, uma faceta vampírica: os *Ventrue* são os aristocratas; os *Tremere*, feiticeiros; os *Gangrel*, animais; os *Malkav*, lunáticos; os *Brujah*, rebeldes; os *Toreador*, amantes da arte; os *Nosferatu*, monstruosos, e assim por diante. A grande originalidade de sua obra, no entanto, reside na complexa relação entre a sociedade vampírica e a sociedade humana: as perseguições implacáveis da Inquisição levaram os cainitas, que até então faziam pouca questão de esconder sua existência dos mortais, a impor sobre si uma lei de segredo – a tal *Máscara* que dá nome ao RPG –, cuja função era convencer o mundo que os vampiros jamais haviam existido. Além disso, há as escaramuças entre os clãs, os conflitos geracionais entre os vampiros jovens e os anciões, e entre todos os vampiros e os *garou*, licantropos de forma lupina que defendem o mundo da corrupção vampírica – ou, em outras palavras, lobisomens.

Mas, se a pesquisa versa sobre cinema, por que falar de um RPG? Simples: porque *Vampiro: a máscara* define, consolida e influencia as produções subsequentes. Em primeiro lugar, a criatura solitária presente na literatura romântica converte-se em um ser social, inserido em um vasto jogo de relações, não mais *à margem* da sociedade, mas sobrevivendo (ou *morto-vivendo*) nessa mesma sociedade, ainda que oculto dos olhos mortais. O vampiro deixa de ser um pária e um solitário; ele passa a ser membro ativo tanto da sociedade vampírica quanto da sociedade humana. A presença de uma comunidade de mortos-vivos, apresentada em *Entrevista com o vampiro* e cuidadosamente delineada em *Vampiro: a máscara*, influenciará as versões fílmicas de *Blade* (baseadas na história em quadrinhos da Marvel sobre um meio-vampiro que combate outros vampiros, lançadas em 1998, 2002 e 2004), além de *2019 – o ano da extinção* (em inglês, *Daybreakers*, uma distopia futurista em que o número de vampiros superou o número de humanos, de 2009) e da saga *Crepúsculo*, acerca da qual trataremos mais adiante. Se isso não bastasse, os cainitas também protagonizaram sua própria série televisiva: *Kindred: the embraced*, que no Brasil ganhou o nome de *Maldição eterna*. Ao contrário dos vampiros, a série não teve vida longa: veiculada em 1996, exibiu ao público uma única temporada com somente oito episódios. Além disso, a partir de *Vampiro: a máscara* a relação entre os vampiros

e os lobisomens, um lugar-comum nas histórias de horror, é transformada radicalmente; os sanguessugas noturnos e os licantropos lupinos, que vez por outra coabitavam as produções da ficção em relativa paz, convertem-se em arqui-inimigos mortais. As escaramuças entre vampiros e lobisomens aparecem em *Van Helsing*, de 2004; embasa o argumento central da série de filmes *Underworld* (lançados em 2003, 2006, 2009, 2012 e 2016) e também inspira a saga *Crepúsculo*, que abordaremos na seção seguinte.

Antes de avançarmos, porém, é importante nomear também duas incursões ao mito vampírico produzidos na televisão brasileira. O primeiro é Bento Carneiro, personagem regular de Chico Anysio em *Chico City* ao longo dos anos 1970 e 1980 e posteriormente reprisado nos anos 1990. Bento Carneiro é um vampiro vingativo advindo *do aquém do além de onde veve os mortos*, que exhibe um sotaque caipira carregadíssimo e, digamos, um modo peculiar de expressão do vernáculo. Sistemáticamente, Bento Carneiro quebrava a quarta parede e endereçava ao telespectador uma *maldição*: ora que o pneu de seu carro furasse e não houvesse estepe, ora que só o deixassem jogar futebol na posição de goleiro, e assim por diante. Suas incursões em busca de sangue, amparadas por seu ajudante Calunga, inevitavelmente resultavam em fracasso. Com o personagem, Chico Anysio exercia uma crítica social nem sempre sutil: a lição deixada a cada esquete era de que nem mesmo a pretensa nobreza vampírica era capaz de sobrepujar a miséria da condição brasileira.

A segunda incursão de relevo é a novela *Vamp*, exibida pela Rede Globo entre 1991 e 1992. Sucesso de público, a trama contava a história de uma fictícia cidade carioca, Armação dos Anjos, assolada por uma epidemia de vampiros, liderados por Vladimir Polanski⁹⁰, interpretado por Ney Latorraca. Mais inclinada à comédia do que ao terror, *Vamp* mesclava indistintamente elementos arcaicos e acréscimos circunstanciais – os mortos-vivos manifestavam desconforto em relação a alho e crucifixos e, enquanto os vampiros menos poderosos podiam ser destruídos utilizando-se balas de prata ou revertidos à humanidade com a destruição de seu criador, o poderoso Vlad só poderia ser derrotado por *um homem chamado Rocha empunhando a Cruz de São Sebastião*, artefato místico que fortuitamente encontrava-se na mesma localidade onde a trama se desenrola.

Apesar de não produzirem um impacto de maior vulto na mitologia vampírica, as produções nacionais merecem ser lembradas: Bento Carneiro atualizou o morto-vivo europeu em uma antropofagia cabocla; *Vamp* antecipou a estética gótica que viraria febre entre os jovens

⁹⁰ As homenagens prestadas na construção do nome do vilão são evidentes: de uma parte, Vlad Tepes, o substrato histórico do Conde Drácula; de outra, Roman Polanski, cineasta responsável por *A dança dos vampiros*, outra inspiração da telenovela.

brasileiros na metade dos anos 1990 e derivou uma segunda telenovela de temática similar, *O beijo do vampiro*, transmitida de 2002 a 2003, que, todavia, não encontrou sucesso semelhante. Fora do campo cinematográfico, não podemos deixar de destacar o desfile da escola de samba Paraíso do Tuiuti, vice-campeã no Grupo Especial do Rio de Janeiro no carnaval de 2018, que apresentou, como destaque, um vampiro de terno trespassado pela faixa presidencial. A alusão é clara e dispensa comentários ulteriores – basta dizer que, no desfile das campeãs, o Palácio do Planalto recomendou que a escola removesse o adereço da fantasia vampírica. De qualquer modo, todos esses exemplos brasileiros constituem releituras e apropriações das narrativas que produzem ressonâncias moleculares na cultura, alimentando o mito e conferindo-lhe tinturas locais, de forma que não poderíamos dispensar sua participação neste escrito.

O vampiro contemporâneo

Entramos agora no domínio do vampiro contemporâneo, que, como discutido anteriormente, se define não somente como uma ruptura do tempo presente em relação ao passado, mas também como uma torção específica na tradição do mito – ou seja, como algo que introduz o novo sem necessariamente destituir o antigo. E, nesse campo, examinaremos duas narrativas fílmicas tão importantes quanto divergentes: de um lado, a popular saga *Crepúsculo*; de outro, o *cult* sueco *Deixa ela entrar*.

Deixa ela entrar (no original, *Låt den rätte komma in*), dirigido por Tomas Alfredson e lançado mundialmente em 2008, baseia-se no romance sueco homônimo do escritor John Ajvide Lindqvist, publicado em 2004, que também ganhou, em 2010, uma competente refilmagem hollywoodiana, *Deixe-me entrar*, dirigida por Matt Reeves e estrelada por Chloë Grace Moretz. A trama de *Deixa ela entrar*, passada na década de 1980, apresenta-nos Oskar, um introvertido menino de 12 anos, filho de pais separados e vítima de *bullying* na escola, que faz amizade com a misteriosa Eli, uma menina recém-chegada na vizinhança. Não tardamos a descobrir que Eli é uma vampira⁹¹ e divide seu apartamento com Håkan⁹², um senhor que,

⁹¹ Ou melhor, um *vampiro*. Eli, repetidamente, sugere a Oskar que *não é uma menina*, induzindo o espectador a supor que ela se refere à condição de vampiro. O que talvez não seja evidente ao espectador, porém, que Eli pode estar tentando informar que *é um menino*. Numa das cenas, Oskar vê Eli trocando de roupa e percebe, no lugar em que deveria situar-se a genitália, uma grande cicatriz; o filme não oferece qualquer esclarecimento sobre isso, sustentando assim a androginia do personagem. No livro, todavia, descobrimos que, na ocasião de sua vampirização, Eli – ou Elias, seu nome de batismo – foi castrado. Para evitar mal-entendidos e preservar o enigma não resolvido na versão fílmica que tomamos de base, em nosso trabalho nos referiremos a Eli utilizando a desinênciade de gênero feminino.

⁹² A paixão platônica de Håkan por Eli, fundamental no romance, é substancialmente atenuada no filme sueco e completamente suprimida no filme americano - em *Deixe-me entrar*, Thomas e Abby (as versões hollywoodianas de Håkan e Eli) conheceram-se quando Thomas ainda era uma criança, de forma que o enlace da vampira (aqui, não há nada que sugira tratar-se de um menino) com Owen (contraparte americana de Oskar) repete os passos da

passando-se por seu pai, funciona como uma espécie de serviçal, apaixonadamente devotado à mestra morta-viva. Sob ordens de Eli, Håkan captura e mata pessoas para colher seu sangue, aplacando assim a fome da vampira; esses, no entanto, assassinatos começam a tornar-se um fardo insuportável para Håkan. Para evitar problemas com a polícia, Håkan e Eli são forçados a migrarem constantemente, levando consigo a trilha de mortes. É nessas circunstâncias que eles chegam ao subúrbio em que reside Oskar ao mesmo tempo em que Oskar vê-se em apuros com os valentões da escola, sofrendo agressões e humilhações sistemáticas. À medida que Eli e Oskar estreitam seus laços, Håkan fracassa em mais uma missão e, com a força policial em seu encalço, tenta suicidar-se. Gravemente ferido mas ainda vivo, Håkan é preso pela polícia e levado ao hospital, onde recebe a visita de Eli. Em seu último ato, Håkan oferece o pescoço a Eli, sendo sugado e saltando da janela do quarto para a morte logo depois. Na falta de um parceiro, Eli aproxima-se ainda mais de Oskar, que descobre seu sinistro segredo. No final do filme, Oskar ajuda Eli a resolver seu problema com a polícia e Eli ajuda Oskar a resolver seu problema com os *bullies* de maneiras, digamos, não exatamente conciliadoras.

Embora seja um filme recente, que absorve elementos da atualidade em sua trama, *Deixa ela entrar* demonstra profundo respeito por seus antecessores na ficção vampírica, retomando com seriedade aspectos clássicos do mito, como a impossibilidade de adentrar um recinto sem ser convidado – que provoca na vampira Eli a imediata ruptura dos vasos sanguíneos – e a transmissão do vampirismo pela mordida, prescindindo de rituais específicos⁹³. Além disso, *Deixa ela entrar* insere em seus vampiros traços sutis como a incapacidade de digestão, o persistente odor de putrefação (especialmente após longo período sem ingestão de sangue) e a indocilidade dos animais domésticos em sua presença, revigorando a tradição monstruosa do vampirismo.

Talvez a grande virtude narrativa de *Deixa ela entrar* resida na revitalização de aspectos bastante tradicionais do vampirismo – a oscilação entre o humano e o monstro, o sofrimento decorrente da condição de morto-vivo, a brutalidade, a solidão. Na mordida de Eli, não há nada da sensualidade percebida em *Drácula de Bram Stoker* e *Entrevista com o vampiro*; há pânico, dor e violência. Sob a fachada infantil, Eli revela um potencial mortífero espantoso, que

duradoura aliança entre Abby e Thomas. Tanto no filme sueco quanto no filme americano, deixamos de ter ciência da magnitude da fantasia pedófila nutrida por Håkan e comandada por Eli, que se situa na posição de amada.

⁹³ O filme sugere que toda vítima que sobreviva aos caninos de um vampiro se transformará, ele mesmo, em um morto-vivo. O livro, porém, é ligeiramente mais específico. Uma das vítimas de Eli é encontrada por Håkan com o pescoço quebrado: a cabeça deu uma volta completa sobre seu próprio eixo. Isso faz com que Håkan conclua que a transmissão do vampirismo só se concluiria caso o sistema nervoso central da vítima se mantivesse intacto: “a contaminação. Não podia atingir o sistema nervoso. O corpo tinha que ser desligado. Ele não havia entendido. Agora entendeu. (...) Então esse corpo teria se levantado de novo, limpadinho as folhas de cima dele se não tivesse sido... desligado?” (Lindqvist, 2012, s/p).

restringe radicalmente sua possibilidade de fazer laço social. Não por acaso, duas das vítimas de Eli no filme, tendo sido contaminadas e compreendendo o destino que lhes aguardava, decidem dar cabo à própria vida. Mesmo a aceitação do vampirismo de Eli por parte de Oskar é tratado com imensa delicadeza, sem denegar o terror que reside na condição da protagonista.

Na contraface de *Deixa ela entrar*, temos a saga *Crepúsculo*, composta por uma coleção de quatro livros⁹⁴ escritos pela americana Stephenie Meyer. Iniciada em 2005 e finalizada em 2008, a série, publicada no Brasil pela Editora Intrínseca, desdobrou-se em cinco filmes: *Crepúsculo* (2008), *Lua nova* (2009), *Eclipse* (2010), *Amanhecer parte 1* (2011) e *Amanhecer parte 2* (2012). A série começa com Isabella (Bella) Swan, uma adolescente filha de pais divorciados, mudando de cidade para morar com seu genitor. Tentando adaptar-se ao novo lugar, Bella conhece Edward Cullen, um colega atraente e misterioso; através de seu amigo Jacob, membro da tribo Quileute, descobre os rumores de que os Cullen seriam vampiros. Edward, inicialmente distante, salva Bella duas vezes – a primeira, de um carro desgovernado; a segunda, de um grupo de bandidos –, revelando atributos físicos sobre-humanas. Bella não tarda a Edward confirmar que ele e sua família são vampiros que, no entanto, seguem um rígido código moral: para proteger a vida dos humanos, só permitem-se beber o sangue de animais. A adolescente, assim, é apresentada aos demais Cullen; inevitavelmente, Edward e Bella se apaixonam e conseguem manter um relacionamento relativamente estável. Bella torna-se alvo de outro grupo de vampiros; os Cullen a defendem, mas Bella descobre ter sido mordida e Edward precisa sugar o veneno – doutra forma, gradualmente Bella se transformaria também em um morto-vivo. Para alívio de todos, o processo de vampirização de Bella é revertido.

Em *Lua nova*, o segundo filme da saga, a relação entre Bella e Edward é abalada quando os Cullen se veem forçados a deixar a cidade; Bella entra em depressão e, posteriormente, se aproxima de Jacob. Quando Bella é novamente atacada por vampiros e salva por um grupo de lobos selvagens, Jacob explica-lhe que pertence a uma tribo de metamorfos, semelhantes aos lobisomens folclóricos, que mantém uma guerra secular contra os vampiros. Enquanto isso, Edward, acreditando que Bella tirou a própria vida, desespera-se e decide entregar-se aos Volturi, vampiros extremamente poderosos que cumprem o papel de guardiões, para que eles o matem. Tendo seu pedido negado, Edward propõe-se a revelar sua existência aos humanos, um crime capital dentre os vampiros que o condenaria à execução, mas Bella o impede. Os Volturi, todavia, descobrem que Bella conhece a verdade sobre os vampiros e decretam sua eliminação,

⁹⁴ Ou cinco, se considerarmos *Vida e morte*, que narra a mesma história sob a perspectiva de Edward. Ainda não há, contudo, versão fílmica desta quinta obra.

sentença suspensa com a promessa de que ela seria transformada em vampira. A vampirização de Bella, todavia, reacenderia a guerra entre os Cullen e a tribo lobisomem de Jacob.

Já em *Eclipse*, a caçada dos vampiros malignos a Bella leva os lobisomens e os Cullen a formarem uma aliança temporária. O triângulo amoroso envolvendo Bella, Edward e Jacob ganha força e a jovem deve encaminhar uma decisão. Nesse ínterim, porém, vampiros malignos atacam Bella, sendo derrotados pelos Cullen e pela matilha de Jacob; a ameaça, contudo, não é completamente eliminada. Jacob é rejeitado por Bella, que traça planos de casamento com Edward.

Por fim, em *Amanhecer*, dividido em dois filmes, Bella e Edward se casam; a consumação do matrimônio, todavia, produz uma inesperada gravidez. Os efeitos dessa gestação colocam a vida de Bella em risco: o bebê, meio-vampiro, literalmente a devora por dentro. Edward se desespera ao considerar que Bella pode não sobreviver à gestação. A matilha de lobisomens cogita eliminar Bella e seu rebento, mas Jacob, contrário, se retira do grupo, formando um novo bando. A gravidez avança em uma velocidade descomunal, lesionando com isso o corpo de Bella, que passa a se alimentar de sangue. Aproximadamente um mês após a lua-de-mel, Bella entra em trabalho de parto e chega perto de morrer. Após o nascimento da criança, Edward morde Bella, injeta o veneno em seu coração e, assim, tenta salvá-la transformando-a em vampira. O processo, todavia, parece fracassar e Bella é dada como morta, o que leva os lobisomens a atacarem os Cullen para destruir a filha de Bella, Renesmee. Jacob, porém, descobre um tipo sobrenatural de amor – uma *impressão* – e evita a luta com a prerrogativa de, na lei dos lobisomens, ser proibido atacar o alvo da impressão de outro membro. Bella, por sua vez, retorna, vampirizada. Assim termina a primeira parte.

A segunda parte de *Amanhecer* começa com a transformação de Bella e a descoberta de novos poderes; a vampira neófita demonstra incrível capacidade de controlar seus instintos e não atacar humanos para saciar sua sede de sangue. Os Volturi são informados de que Renesmee é uma *criança imortal* – um vampiro transformado na infância que jamais amadureceria psicologicamente, cuja instabilidade colocaria em risco os demais vampiros e cuja criação, portanto, constituía uma infração à lei vampírica – e, como punição, decidem eliminá-la. Os Cullen buscam ajuda para desfazer o mal-entendido, procurando apoio entre outros vampiros. A apresentação de Renesmee e a constatação de que ela não é uma criança imortal não reduzem a tensão, e uma batalha eclode entre os Cullen, apoiados pelos lobisomens e outros vampiros, e o poderoso exército dos Volturi, com importantes baixas de ambos os lados. A batalha, contudo, jamais ocorreria; o que o espectador vê é uma premonição – o poder vampírico de uma das irmãs de Edward –, que revelaria o desfecho do vindouro confronto. Um dos poderosos

Volturi, ao ter acesso a essa previsão, compreende que seu clã acabaria derrotado e orienta um cessar-fogo. Para findar de vez as animosidades, os Cullen apresentam outro meio-vampiro como testemunho e evidência de que Renesmee não representava ameaça; assim, os Volturi se retiram da luta. No desfecho da série, a irmã clarividente mostra uma visão do futuro dos casais Edward e Bella e Jacob e Renesmee, juntos e felizes.

A saga *Crepúsculo* revelou-se, tanto na literatura quanto no cinema, um estrondoso sucesso de público e, paradoxalmente, alvo das mais ácidas críticas. Os detratores de *Crepúsculo* alegam que, além de uma história sem sal recheada de clichês dos filmes adolescentes, a produção trai a tradição vampírica. Tais críticos enfrentam, porém, uma legião apaixonada de fãs que poderiam exibir como prova de defesa os incontestáveis números de bilheteria: juntos, os cinco filmes arrecadaram mais de um bilhão de dólares ao redor do mundo, de acordo com o *Box Office Mojo*. Evitaremos tomar parte nessa polêmica, que talvez apenas reproduza a já esgotada disputa entre “alta cultura” e “baixa cultura”. Interessa-nos, pois, examinar de que formas a saga de Stephenie Meyer atualiza as narrativas vampíricas, que inspirações toma nas obras precedentes e como a série dialoga com a subjetividade de seu tempo.

Analisemos, primeiro, o vampirismo de *Crepúsculo*. Sem sombra de dúvida, boa parte dos traços do vampiro consagrado na cinematografia encontra-se presente nos sanguessugas de *Crepúsculo*: a palidez, a ausência de funções orgânicas, o não-envelhecimento, a sedução e, principalmente, a hematofagia. Além dos sentidos aguçados e da monumental potência física, os vampiros exibem uma gama de poderes sobrenaturais bastante diversos, como a clarividência de Alice, a leitura de mentes de Edward, a capacidade de manipular pessoas, proporcionar intensa dor física em outrem ou privá-los de sentidos, e assim por diante. Além disso, há uma sociedade vampírica organizada, com um estrito código de conduta que, em muitos aspectos, lembra as tradições de *Vampiro: a máscara*, que possivelmente também serviu de inspiração para caracterizar as rixas com os lobisomens⁹⁵. As semelhanças entre os vampiros de *Crepúsculo* e as demais vertentes vampíricas estabelecidas, contudo, acabam aí.

A primeira grande diferença reside na fisiologia vampírica: na transformação, todos os fluidos corporais são substituídos por um veneno que é, incidentalmente, o vetor da contaminação – a *coisa vampírica* por excelência. A transformação deriva da impregnação do

⁹⁵ Na série literária, Jacob e sua matilha não são de fato lobisomens, mas transmorfos que, na puberdade, desenvolvem a capacidade de metamorfosear-se em lobos gigantes. No universo de *Crepúsculo*, existem lobisomens verdadeiros, rivais dos vampiros, chamados de Crianças da Lua: seres isolados, incontroláveis, que se transformam involuntariamente nas luas cheias e transmitem a licantropia através da mordida. As Crianças da Lua, todavia, são apenas mencionadas nos livros e em nenhum momento aparecem nos filmes.

veneno, inoculado através da mordida, em uma vítima viva – a morte do humano inviabilizaria a conversão vampírica. Por se introduzir em todas as células somáticas, a toxina permite que vampiros do sexo masculino sejam férteis e possam gerar filhos híbridos com mulheres humanas – é assim que nasce Renesmee. Vampiras, contudo, não gozam da mesma capacidade. Além disso, a pele dos vampiros converte-se em um material de aspecto similar ao mármore, extremamente flexível e praticamente invulnerável, de forma que só o ataque de outro vampiro ou de um lobisomem conseguiria produzir danos sérios. Nos filmes, a única maneira de eliminar um vampiro é desmembrando-o e queimando seu corpo antes que ele possa se regenerar. Crucifixos, alho e água benta não produzem qualquer efeito, inexistente limitação sobre a necessidade de convite para adentrar qualquer lugar que seja e a exposição ao sol, em vez de queimar o vampiro, faz com que sua pele brilhe como diamante.

Os livros de Stephenie Meyer oferecem ainda uma explicação vagamente científica para as inequívocas qualidades vampíricas: enquanto humanos possuem vinte e três pares cromossômicos, vampiros têm vinte e cinco. Assim, os sanguessugas não constituem uma espécie distinta dos humanos, mas uma espécie de *mutação* – ou, melhor dizendo, uma *evolução*. Note-se que essa premissa genética subverte a lógica vampírica subjacente às narrativas do século XIX, nas quais a face animalesca do vampiro remete ao primitivo, ao bárbaro e ao incivilizado – ou seja, a tudo aquilo que o sujeito da Europa vitoriana supõe ter deixado para trás. Os mortos-vivos de *Crepúsculo* situam-se, em larga medida, para além do humano: são mais belos, mais fortes e imensuravelmente mais duradouros que suas presas; possuem inúmeros superpoderes; não carregam nenhuma vulnerabilidade particular e sua única fraqueza, a sede de sangue, pode ser contornada através da disciplina e força de vontade. Além disso, não raras vezes exibem elevada moralidade, como é o caso dos Cullen. Não devemos nos surpreender, pois, se, em vez de repudiar a condição vampírica, Bella, a protagonista, deseja tornar-se ela também uma vampira. O vampiro crepuscular introduz, assim, mais do que uma mera atualização do mito: ele carrega consigo os mais caros ideais da Contemporaneidade.

É interessante contrastar *Crepúsculo*, um filme em sintonia com o tecido subjetivante da Contemporaneidade, com *Deixa ela entrar*, uma produção lançada em época semelhante, porém filiada à tradição vampírica da Modernidade. Se em *Deixa ela entrar* o horror intrínseco ao vampirismo é colocado a descoberto com uma crueza pouco comum nas produções do gênero, *Crepúsculo* vai na contramão: os vampiros são *desmonstrificados*, para utilizar o termo de Ana Cristina Fonseca dos Santos (2010); em outras palavras, eles passam de párias sociais a *ideais da cultura*. Não por acaso, aliás, a população vampírica de *Crepúsculo* é exponencialmente maior do que em *Deixa ela entrar*. Em *Deixa ela entrar*, a impossibilidade

de refrear o desejo por sangue humano conduz os recém-vampirizados ao mais profundo desespero e à insuportabilidade da própria existência; em *Crepúsculo*, essa trágica condição dá lugar a uma bem-sucedida renúncia pulsional que não exige, afinal, tantos sacrifícios assim – ocultar a condição dos mortais, restringir sua alimentação a sangue de animais –, e cujo retorno (a virtual imortalidade e a possibilidade de passar a eternidade ao lado da pessoa amada) é manifestamente vantajoso.

Se faz imperioso, ao abordar a relação de *Crepúsculo* com a Contemporaneidade, examinar a questão da adolescência. Jean-Jacques Rassial, referência nos estudos psicanalíticos sobre a adolescência, afirma que “dar um estatuto psicanalítico ao conceito de adolescente é definir a operação simbólica que constitui sua condição, isto é, considerar primeiramente esse momento como um momento lógico” (2004, p. 93). A psicanalista Ana Laura Giongo (2004), a partir da leitura de Rassial, propõe que a operação da adolescência aciona o real, com a irrupção das transformações da puberdade; o imaginário, com a reedição do estádio do espelho; e o simbólico, com a necessidade de invenção de novos Nomes-do-Pai para além da metáfora paterna.

Entendemos por adolescência uma operação psíquica onde o que está em jogo é a saída de uma posição infantil, majoritariamente referida na posição de objeto do discurso do Outro, em direção à condição de agente da própria enunciação, como foi trabalhado mais detalhadamente em um artigo anterior⁹⁶. Dito de outro modo, partimos da premissa de distanciamento entre o conceito biológico de *puberdade* – relacionado à maturação de certas estruturas orgânicas –, o conceito jurídico de *adolescente* – que designa arbitrariamente o indivíduo com idade entre 12 e 18 anos – e o conceito psicanalítico de *adolescência* – que diz respeito à posição do sujeito na linguagem; interessa-nos exclusivamente este último.

A partir da formulação lacaniana dos tempos lógicos, podemos considerar que o ingresso na adolescência se dá a partir do *momento de concluir* a infância: a saída da estrita posição de objeto no discurso do Outro para um lugar desde o qual, como observa Bernardino, o indivíduo “passará a ser sujeito de sua história” (2007, p. 58), inscrevendo um lugar próprio de enunciação. Na dialética dos tempos lógicos, o *momento de concluir* a infância instaura um novo *instante de ver* – nesse caso, experienciar o fato de que, no Outro, falta um significante que designe plenamente o sujeito –, um novo *tempo de compreender* – interpretar a demanda do Outro sobre o sujeito – e, finalmente, um novo *momento de concluir* – produzir um lugar autoral de enunciação reconhecendo a falta no Outro. O problema é que, na

⁹⁶ Ver Mano, 2013.

Contemporaneidade, a adolescência, sobreinvestida das fantasias da cultura, resta fadada a *não terminar*, em uma postergação sistemática do momento de concluir. Como pensar esse fenômeno?

Não é mais possível localizar, na cultura atual, referenciais definitivos que estabelecem para os indivíduos o ingresso na idade adulta e, conseqüentemente, o reconhecimento como “cidadãos plenos” da sociedade. Os ritos que, nas sociedades tradicionais, demarcavam a ascensão ao mundo adulto foram, ao longo da Modernidade, radicalmente despotencializados, chegando à Contemporaneidade suprimidos, esquecidos e abandonados. Ana Laura Giongo afirma que “na ausência de dispositivos simbólicos que garantam e testemunhem uma passagem da infância à condição adulta, as transformações da puberdade e as demandas do social chegam ao jovem sujeito de um modo não-simbolizado” (2004, p. 90). Melhor dizendo; os sistemas de representação são insuficientes para demarcar o ingresso na vida adulta. A divisão moderna entre o infantil e o mundo adulto encontra-se, na Contemporaneidade, radicalmente erodida. Sem tais referenciais, o universo adulto converte-se, na ótica adolescente⁹⁷, em um clube exclusivo com regras de ingresso incertas⁹⁸, relegando à ultrapassagem da adolescência uma indefinida e angustiante postergação e erodindo, com isso, o próprio universo adulto, cada vez mais *adolescentizado*. Isso não quer dizer que o ideal de adultez deixa de habitar o tecido social; pelo contrário, ele ainda nos concerne. Ou seja, ainda somos modernos. Mas a concorrência da adolescentização da cultura coloca em xeque o mundo adulto, especialmente onde o rochedo da Modernidade é fustigado com maior violência pelas ondas da Contemporaneidade. Paralelamente, também se pode notar uma expansão da adolescência na direção do mundo infantil, sob a forma da precipitação do *momento de concluir* a infância pelos imperativos da sexualidade e do consumo. O olhar desejanste da cultura sobre a adolescência tem conseqüências importantes na subjetivação. Se o corpo infantil era culturalmente interdito como objeto sexual, o corpo adolescente passa a ser desejado e demandado. Mantida na posição de objeto no discurso do Outro, a infância goza de um salvo-conduto frente às exigências fálicas da sociedade. O ingresso na adolescência, por sua vez, coincide com a suspensão de tal anteparo, dando lugar à demanda de que esse sujeito responda pelo desejo do Outro. O mundo dos adultos, em processo de decomposição, endereça à adolescência suas moribundas fantasias sob formas de demanda – mas, paradoxalmente, retira do sujeito adolescente a possibilidade de realizá-las.

⁹⁷ Importante observar que “ótica adolescente” não se resume à perspectiva dos jovens; a adolescentização da cultura empresta seus óculos a todos os sujeitos sem discriminação da faixa etária.

⁹⁸ Abordamos mais detalhadamente essa proposição em um artigo anterior (Mano & Weinmann, 2013).

Basta passar algumas horas na frente da televisão para testemunhar que o adolescente é colocado como alvo majoritário dos discursos publicitários, da erótica do capital e dos imperativos do gozo. Como aponta Sandra Gonçalves, “o corpo cultuado e desejado é o corpo jovem, saudável, um corpo onde as marcas do tempo, das doenças e da proximidade com a morte ainda não se fazem presentes” (2011, p. 150). É fácil verificar a pregnância da estética adolescente: atores veteranos recorrem a intervenções médicas de última geração para aparecer sem qualquer ruga nos televisores *Full HD*; jogadores de futebol assinam grifes de roupas voltadas para o público *teen*; estrelas infantis são projetadas em uma adolescentização precoce da qual elas talvez jamais consigam se desvencilhar. Quanto mais rebelde, transgressor e inconsequente for o comportamento de uma celebridade – características usualmente associadas à adolescência –, mais espaço ela ganhará nos portais de notícias. Por outro lado, os ideais estéticos do final do século XX e início do XXI tomaram a juventude como modelo, a individualidade como valor e a liberdade como meta, e localizam nos adolescentes o *messias imaginário* dessa promessa de libertação. A cultura contemporânea produziu, em seu imaginário, uma *adolescência maravilhosa*, pautada, como lembra Contardo Calligaris (2011), pelos ideais de autonomia e independência e convocada insistentemente a transgredir as regras de um mundo adulto em decomposição. A cultura da segunda metade do século XX substituiu seu ideal de sujeito, destronando o adulto e colocando o adolescente em seu lugar. No entanto, a adolescência idealizada pela cultura não coincide com a experiência dos adolescentes que nela se inscrevem – os adolescentes não necessariamente se reconhecem nos conteúdos atrelados ao significante *adolescência*. Nada causa mais indignação em um adolescente do que um adulto lhe dizendo o que é a adolescência. Como resultado desse incontornável descompasso entre as fantasias da cultura e a experiência de adolecer, o sujeito encontra-se à deriva no desamparo da Contemporaneidade.

Trabalhando a partir do conceito de moratória, de Erik Erikson⁹⁹, Calligaris assinala que “tudo leva a fazer da adolescência um ideal social” (2011, p. 57), acrescentando que “a adolescência é uma interpretação dos sonhos dos adultos, produzida por uma moratória que força o adolescente a tentar descobrir o que os adultos querem dele” (2011, p. 33). É importante frisar, porém, que Erikson é um autor da metade do século XX – ou seja, vive e pensa um

⁹⁹ Erikson compreende a moratória psicossocial da adolescência (correlata juvenil da moratória psicosexual da latência infantil) como um intervalo temporal no qual o sujeito poderia experimentar diferentes papéis no intuito de encontrar seu nicho na vida adulta, “um nicho que é solidamente definido e ainda assim parece ter sido feito unicamente para si” (1994, p. 156). Na Contemporaneidade, especialmente a partir da interpretação de Calligaris, também é possível ler este conceito como uma postergação indefinida da participação efetiva do jovem no universo adulto – ou seja, nos circuitos do trabalho e do sexo –, derivando assim uma condição de marginalidade da adolescência.

mundo ainda fortemente organizado em torno da cisão entre o mundo infantil e o mundo adulto. Em síntese,

o mundo ocidental, à medida que aboliu quase todos os rituais que poderiam demarcar a entrada no campo adulto, erotizou a adolescência – lançou-lhe o olhar desejante sobre seus corpos (em oposição à recusa da sexualidade do corpo infantil), exigiu que gozassem dos prazeres da juventude (ainda que os condenando por isso), impôs um tempo de suspensão sem que se delimitassem as condições de entrada e, principalmente, de saída. (Mano, 2013, p. 452)

Não é difícil compreender a relação entre a adolescência e a saga *Crepúsculo*. Os protagonistas, no início da série, têm pouco mais de dezessete anos – e mesmo aqueles que já percorreram mais de um século de existência, como Edward, são, no fundo, adolescentes. Essa, aliás, parece ser a condição da maioria dos vampiros apresentados, com ideias amorosas típicos da adolescência, diversões juvenis (como o beisebol vampírico, anabolizado pelos atributos sobrenaturais) e conflitos interiores que remetem ao choque de gerações – ninguém se sente confortável na presença dos vampiros anciões. A explicação diegética para isso é que o vampirismo congela o sujeito no estágio de maturação psicológica em que ele se encontrava quando foi infectado, o que justifica o temor em relação às crianças imortais. A adolescência vampírica, então, deixa de ser um *tempo de passagem* para se perpetuar interminavelmente – um correlato ficcional para a adolescentização da cultura contemporânea, onde a dissolução das barreiras entre o mundo infantil e o mundo adulto promove, como efeito, uma adolescência permanente. Se *Deixa ela entrar* sugere que o contato com o menino Oskar permite a Eli reencontrar-se com a infância que lhe foi subtraída – e, assim, com sua própria humanidade –, *Crepúsculo* estabelece o vampirismo como um meio de eternizar a adolescência – ou, melhor dizendo, a *fantasia de adolescência* que povoa o imaginário da Contemporaneidade.

Se fora das telas a Contemporaneidade encontra abolidos os ritos de passagem ao mundo adulto (e talvez seja o próprio mundo adulto que se encontre em vias de extinção), a ficção de Stephenie Meyer ilustra a transformação da adolescência em um ideal através da convocação de Bella a vampirizar-se. A mordida de Edward não apenas não é temida – ela é imensamente desejada. A vampirização, todavia, não decide o ingresso no mundo adulto; ao contrário, aprisiona Bella em uma eterna adolescência. Seus dezoito anos tornaram-se infinitos. Assim, Bella atinge o ideal que a Contemporaneidade dela exige. Nas palavras de Diana Corso e Mário Corso:

Ora, se nosso ideal contemporâneo é um corpo jovem, trabalhado com exercícios, lapidado com dietas, vitaminado com substâncias naturais ou químicas, sem falhas, por que não permanecer no ápice para sempre, não é isso que fazemos adiando o envelhecimento a qualquer custo? Temos aqui a fantasia de manutenção de um corpo que nunca se corrompe, que os anos não alteram. A conversão em vampiro congela a juventude, ganha-se não só a imortalidade, como essa permanência na melhor fase, afinal, quem iria querer ser eternamente velho? (Corso & Corso, 2011, p. 1238-1239)

Assim, ao abraçar o vampirismo, Bella garante seu lugar no mundo dos mortos-vivos – o que é ainda melhor que um lugar no mundo adulto. Ela não encontrará, em sua nova família vampírica, os problemas enfrentados em sua problemática família humana: a comunidade vampírica reproduz a sociedade (ou seja, o mundo gestado e gerido pelos adultos) sem seus dissabores e complicações. As questões sobre o desejo, tematizadas no triângulo amoroso com Jacob, também se resolvem prontamente com a vampirização; Bella e Edward passarão juntos a eternidade. As consequências dessa vida infinita são pouco exploradas; a superação da finitude do organismo implica também a completude no campo do amor. E, com a eficácia da renúncia à satisfação pulsional, a sede de sangue humano não será mais do que um vestígio bárbaro. Sandra Gonçalves (2011) interpreta-o como uma *humanização do vampiro* – ou seja, uma torção do mito vampírico na direção dos ideais ditos humanos de juventude, saúde e beleza. Mas, no paralelo com *Deixa ela entrar*, veremos que a torção do contemporâneo vai além. Trata-se, efetivamente, de uma *desmonstrificação*, como nomeia Ana Cristina Fonseca dos Santos (2010). Tanto Eli quanto os Cullen estão condenados a uma existência nômade, mudando constantemente de cidade para ocultar sua existência vampírica – mas, enquanto Eli vive em uma condição de semi-confinamento e virtualmente nenhum contato social, o patriarca da família Cullen trabalha como médico no hospital da cidade, Edward e seus irmãos frequentam escolas regulares, vão a festas e assim por diante. Os vampiros de *Crepúsculo* não perturbam a ordem do mundo como seus antecessores; eles estão plenamente integrados à cultura. É nesse sentido que a linhagem de *Crepúsculo* opera sua função mítica: ao integrar seus vampiros à sociedade sem abdicar de idealização depositada sobre a adolescência, o vampirismo contemporâneo recobre o desamparo derivado do problemático não-lugar da adolescência, oferecendo referências que pressupõem, como requisito para a acolhida na civilização, a renúncia pulsional.

O contraste com as produções situadas na tradição moderna do vampirismo (mesmo que se trate de produções recentes) ajuda a compreender a torção promovida pelo vampirismo contemporâneo. Se em *Deixa ela entrar* a violência permeia todas as relações – da negligência doméstica aos abusos escolares, passando pelo revide de Oskar contra seus agressores e pela

voracidade incontrolável de Eli –, em *Crepúsculo* testemunhamos uma *asepsia moral* dos vampiros alinhados aos protagonistas. O horror reside *nos outros*: os pacifistas Cullen só lutam para defender Bella de vampiros desajustados, malignos. Embora não seja correto afirmar que exista uma desconsideração das pulsões agressivas – pois Edward é repetidamente forçado a conter sua vontade de provar o sangue de Bella –, *Crepúsculo* parece advogar pela incontestável vitória da renúncia pulsional, andando no contrafluxo da tradição de todos os vampiros em crise existencial que permearam a tradição recente, desde Louis, em *Entrevista com o vampiro*, até Angel, em *Buffy*, visto que mesmo os mais civilizados mantêm presente a inescapável tendência à barbárie. Além disso, na maré da *adolescentização vampírica* surfam também outras produções do terceiro milênio, como as séries televisivas *True blood* (veiculada de 2008 a 2014), *The vampire diaries* (lançada em 2010, ainda no ar) e *The originals* (*spin off* de *The vampires diaries*, lançada em 2013 e ainda no ar). Como pontuam Diana Corso e Mário Corso,

Esses romances fornecem uma perspectiva tranquilizadora para aqueles que estão frente a um futuro incerto, com muitos desejos de independência, mas temores igualmente grandes de se ver sós. Um crescimento sem desamparo, uma morte em hipótese e um rompimento familiar apenas relativo, são os consolos e atrativos que a série de Meyer oferece a seu jovem público. (Corso & Corso, 2011, p. 1268-1269)

Vampirismo: momento de concluir

A investigação sobre a trajetória dos vampiros na cultura revela descobertas fascinantes. O vampirismo, tal como se consolidou no imaginário popular do século XX – um morto-vivo que se alimenta de sangue, tem poderes sobrenaturais, teme a luz solar, é capaz de transmitir sua condição a outros e constitui com a humanidade uma relação de caça e caçador em que as posições se alterna – pode ser remontado até o folclore da Europa centro-oriental e dos balcãs nos séculos XVII e XVIII. Sustentar a universalidade do mito vampírico torna-se impossível, embora seja preciso reconhecer que, a partir da apropriação do vampirismo pela literatura, no século XIX, e pelo cinema, no século XX, o vampirismo se *globalizou*. Mas parece-nos cada vez mais claro que a cada releitura, a cada atualização, a cada revisitação, esses (in)humanos convertem-se em veículos de enunciação do tecido de seu tempo.

Como levantamos, o *vampiro folclórico* apresenta-se como um grande mosaico de narrativas dispersas, pouco diferenciado de outras monstruosidades e assombrações, que não apresenta qualquer uniformidade senão como culpado por mortes inesperadas ou inexplicáveis. O vampiro folclórico, assim, opera como um *horror nomeável*, oferecendo uma narratividade possível onde o desamparo se fazer mais agudo. Considerando que boa parte dos procedimentos

para resolver as ocorrências vampíricas envolviam profanação de sepulcros e destruição de cadáveres – o que, apesar de ferir as recomendações do cânone eclesiástico, constituía uma estratégia relativamente competente no combate a epidemias cuja natureza só poderia ser conhecida e compreendida posteriormente –, os vampiros converteram-se, entre os séculos XVII e XVIII, em um problema sanitário, religioso e político, ultrapassando essa condição apenas no século XIX, quando o vampirismo se tornou um problema literário.

Observamos que o *vampiro literário* se nutre no solo do vampiro folclórico – ou, como indica Bruno Carvalho (2010), nas *narrativas acerca dos vampiros folclóricos*: os relatos, investigações e tratados envolvendo fenômenos tidos como vampíricos, que fomentaram a constituição de um público para esse gênero literário. Impulsionado pela literatura gótica, o vampiro marca presença na poesia, mas é a prosa que o consagrará, tendo em *O vampiro*, de Polidori, sua grande referência, que influenciará decisivamente a literatura e a dramaturgia do século XIX. Nesse período, consolidam-se as características mais marcantes do vampirismo moderno, como a busca por sangue, o difícil trânsito entre os mortais e a composição aristocrática - em oposição à indeterminação de objeto, ao isolamento e à marginalidade que perpassavam o vampirismo folclórico.

Na virada do século XIX surge o mais significativo marco vampírico da ficção mundial: trata-se do *Drácula* de Bram Stoker, que recebeu uma infinidade de releituras, adaptações e modificações. O Conde Drácula, calcado vagamente no príncipe Vlad III da Valáquia, apresentava-se como duplo do sujeito da *Belle Époque*: trazia a aristocracia feudal do leste europeu para o mundo burguês britânico, a não razão mística para a racionalidade científica e religiosa, as sevícias da carne para os pudores da moral vitoriana. Como sintetiza Cid Ferreira, “fundamentalmente, *Drácula* trata do embate de dualidades (...) Representado geográfica e culturalmente, o desequilíbrio entre estes impulsos antitéticos permeia todo o corpo da obra” (p. 2002, p. 51-52). Nesse sentido, *Drácula* aponta para o *estranho* no seio do modo de subjetivação moderno: a desrazão que coloca em cheque a discursividade científica e religiosa, o horror da cultura vitoriana ao feminino e a barbárie imanente à civilização. Nas palavras de Martha Argel e Humberto Moura Neto,

o Romantismo havia criado o vampiro com base no herói byroniano; o fim de século [XIX] tendeu a fazer dele um ser híbrido, ameaçado pela animalidade, como o Conde Drácula, com suas orelhas pontudas, pelos na palma das mãos e caninos animais. (Argel & Moura Neto, 2008, p. 44)

Em seu hibridismo, o Conde Drácula revela o que há de bestial no humano, espelhando os traços que a subjetivação vitoriana tentava ocultar. Nesse sentido, Drácula não é apenas o *duplo* de Jonathan Harker, que não vê o reflexo do vampiro no espelho por serem uma mesma pessoa; é o *duplo* do sujeito moderno, um desdobramento ficcional que repete aquilo que a consciência é incapaz de reconhecer como seu. Assim, o horror suscitado pelo (in)humano vampiro seria um dos casos em que, como pontua Freud, “o elemento angustiante é algo reprimido que retorna” (1919/2010, p. 268). Nesse sentido, o vampirismo compilado por Drácula é o pesadelo do racionalismo da Modernidade; não surpreende, pois, que ele prolifere nas produções culturais do século XX.

Como vimos, *Drácula* impacta decisivamente não só a literatura que lhe sucedeu, mas todas as formas de narrativas vampíricas – e, em especial, o cinema. Ao longo das décadas, a vertente cinematográfica do mito vampírico, largamente tributária ao romance de Bram Stoker, ganhou novas cores, desenvolveu poderes, absorveu fraquezas, organizou sociedades, se adaptou a seu tempo. Se o vampiro do século XIX caracteriza-se por carregar em si algo de bestial que ameaça o projeto moderno de civilização – e Drácula, o antagonista por excelência do sujeito vitoriano, desponta como duplo desse modo de subjetivação –, o vampiro do século XX passa a ser participante ativo desse empreendimento. Entre os grandes expoentes dessa vertente na cultura pop estão o Conde Orlok, de *Nosferatu*, filme atravessado pelas profundas transformações ocorridas na Europa dos anos 1920, que reposicionam o protagonismo feminino nas histórias de vampiros; e o Drácula de Christopher Lee, que figura em grande número de produções e consolida a figura do vampiro de capa e vulnerável ao Sol no léxico de monstros sobrenaturais.

Finalmente, localizamos na saga *Crepúsculo* um enunciador potente da roupagem contemporânea do vampirismo, momento em que este (in)humano deixa de ser um pária social para converter-se em representante dos ideais da subjetivação – ideais esses que vão ao encontro de uma *adolescentização da cultura*. Neste processo, a vilania vampiresca tradicional passa por uma reconfiguração que remove dele seu caráter monstruoso. O isolamento é contornado; a agressividade sexual é romantizada; a voracidade é reprimida; a perenidade é celebrada. Os efeitos colaterais da ultrapassagem da finitude provam-se mínimos; em um tempo onde Deus está morto e apodrece em seu sepulcro mundano, sequer a condenação da alma – que atormentara os vampiros tradicionais – é capaz de gerar preocupação. O vampirismo ofereceu-se, assim, como um pacto com Mefistófeles que não exige de Fausto nenhuma contrapartida – a não ser a renúncia pulsional. Suspeitamos, portanto, que a *desmonstrificação do vampiro* se

traduz como condição necessária para que esse outrora abominável morto-vivo passe, de estranho na cultura, a veículo dos ideais da Contemporaneidade.

Além disso, o vampiro retratado em *Crepúsculo* parece ter domando sua voracidade por sangue em nome dos benefícios da convivência com a humanidade. Em outras palavras, é possível afirmar que a saga de filmes apresenta, na contraface universo moderno demarcado pela cisão entre o mundo infantil e o mundo adulto, um mundo adolescente organizado em torno da renúncia pulsional. Tal perspectiva, revelada a partir do exame da vertente contemporânea do mito, choca-se com as hipóteses que tomam a adolescência como um fenômeno disruptivo pautado por um imperativo de gozo. Em outras palavras, o que *Crepúsculo* assinala é um processo de adolescentização da cultura voltado justamente a resguardar seu mais caro princípio – a renúncia pulsional, estabelecida por Freud como alicerce da civilização. Curiosamente, o desenvolvimento desse fenômeno ocorre concomitantemente ao esvaziamento do Estado de Bem-Estar Social no Ocidente; não se pode deixar de pensar que, se em um momento anterior a conjunção entre vampirismo e adolescência serviu como protesto contra o não-lugar oferecido à juventude pela sociedade – tenhamos em mente *Os garotos perdidos*, filme cult de 1987 -, na Contemporaneidade esse acoplamento se apresenta como uma tentativa de restituição da *Kultur*.

É nesse sentido que a análise de uma obra como *Crepúsculo* se faz importante para uma leitura crítica de nosso tempo, apesar dos justificáveis questionamentos sobre sua qualidade artística, coerência interna e fidelidade à tradição do mito. Os vampiros adolescentes despontam, na Contemporaneidade, como representantes de um dos mais íntimos ideais da cultura – a adolescentização é precisamente a torção que a atualidade aplica ao mito vampírico. Entretanto, se a saga *Crepúsculo* mobiliza milhões de espectadores, talvez isso deva ser atribuído não apenas ao fato de ela representar o processo contemporâneo de adolescentização da cultura. Nossa hipótese de que os mitos recobrem o Real do desamparo nos autoriza a pensar que o mito vampírico, tal como elaborado nessa filmografia, oferece à Contemporaneidade um anteparo ao ideal de uma eterna adolescência – se é que podemos falar em sujeitos contemporâneos. A tal anteparo, Freud denominou *renúncia pulsional*.

Em suma, o vampiro contemporâneo reveste-se com o ideal adolescente. Esses novos (in)humanos são belos, fortes, socialmente integrados, invulneráveis a quase tudo e – mais importante – eternamente jovens. O mundo atual, que projeta a adolescência como ideal cultural, articulada aos imperativos de gozo, parece ter encontrado nos vampiros o garoto-propaganda perfeito. Aqui entra em cena o conceito de *pulsão de morte* articulado à cultura: se Drácula representa o pesadelo da Europa vitoriana (a barbárie à espreita nas franjas da civilização, a ameaça oriental contra o cultura ocidental) e Louis carrega consigo o mal-estar

da Modernidade (o temor sempre presente de retornar à animalidade, à irracionalidade e ao pulsional), a trama de *Crepúsculo* concede a Edward e seus pares um desfecho de conto-de-fadas, uma espécie de ... *e todos viveram felizes para sempre* em que os vampiros adolescentes não apenas triunfam sobre a finitude, encontram o amor perfeito e renunciam adequadamente à voracidade pulsional, mas cristalizam a adolescência como uma eternidade idílica. É um festival de pieguice que, por um lado, exclui a possibilidade de retorno a um estágio anterior (seja ele a humanidade, a bestialidade, a infância ou o mundo adulto, todos situados um degrau abaixo do civilizado e bem resolvido vampirismo adolescente) mas, por outro, serve como anteparo ao espectador diante em relação ao desamparo de uma perpétua adolescência. Nesse sentido, é preciso admitir que o êxito de *Crepúsculo* em cativar seu público pode ser também vinculado ao fato de que, em seus clichês e sua planificação das relações amorosas, ele propõe no espectador certa resistência, evitando assim uma total alienação que arrasaria a função do sujeito ao não possibilitar o necessário movimento de separação. Em outras palavras, não se trata de recusar peremptoriamente a adolescentização da cultura, mas também perguntar-se o que é possível fazer dela.

CAPÍTULO 5 – Robôs

“Call it the fault of civilization. God isn't compatible with machinery and scientific medicine and universal happiness. You must make your choice. Our civilization has chosen machinery and medicine and happiness.”

Aldous Huxley, *Brave new world*

Neste capítulo, apresentamos um segundo grupo de (in)humanos que habita a mitologia do contemporâneo: os *robôs*. Essas criaturas mecânicas, projetadas em modelos diversos e unida por um relativo grau de autonomia em relação à humanidade, impregnaram-se na cultura pop – mas, embora sua estética remonte a um passado não tão distante, as raízes dessas criaturas penetram a história da ficção com profundidade espantosa. Não deverá estranhar o leitor, portanto, que, nas páginas que seguem, a genealogia dos robôs se expanda à categoria dos *autômatos*, tomado como conjunto maior – os autômatos estão para os robôs assim como os mortos-vivos estão para os vampiros, diríamos –, antes de novamente voltar a se estreitar.

Como salientamos anteriormente, este capítulo contém uma expansão de um artigo produzido alguns anos atrás¹⁰⁰. Redigido em 2014, aquele texto visava compreender o fascínio exercido pela figura do autômato nas produções da cultura, com ênfase no domínio do cinema, e extrair algumas consequências teóricas dessa imersão. Aos autores, parecia-nos evidente que, na Contemporaneidade, os autômatos despontam como ideais da cultura – ou, melhor dizendo, que os atributos depositados sobre a figura do autômato revelam características importantes do tecido subjetivante de nosso tempo ao dar a ver seus modelos de identificações e índices de reconhecimento. Restava-nos examinar as formas em que esse fenômeno acontecia e o tempo de sua emergência: a Modernidade.

Como experiência epistêmica, a Modernidade floresce ao redor da *morte de Deus*, noção apresentada por Nietzsche e retomada por Foucault em *As palavras e as coisas*, que designa a abolição de um referente absoluto como organizador do pensamento ocidental. O Deus que acompanhou o sujeito ocidental desde a desintegração do mundo antigo explicando fenômenos, organizando discursos e resguardando-a de seu desamparo estrutural, é, a partir da *episteme* moderna, em um processo de secularização que ganha corpo em meados do século XVIII, deposto de seu trono como norteador dos pensamentos e das práticas humanas. Isso não implica a falência dos discursos religiosos; afinal, um mundo sem deuses precisa, mais do que nunca, de religiões –, mas o deslocamento da posição soberana ocupada por uma referência infinita

¹⁰⁰ Mano, Weinmann & Medeiros (s/d).

nas *epistemes* ocidentais. A morte de Deus joga a humanidade de encontro à mortalidade, à radicalidade do desamparo e à internalização de seus dilemas: como aponta Foucault, “uma vez que matou Deus, é ele mesmo [o homem] que deve responder por sua própria finitude” (1999, p. 534). Nesse sentido, a morte de Deus implica, paradoxalmente, o nascimento do homem (ou, melhor dizendo, das *epistemes* centradas no humano, onde a psicologia e a psicanálise viriam a se inscrever) e a morte do homem (o estabelecimento incontornável de sua finitude).

Assolada pelo mal-estar decorrente do confronto com a finitude, era de se esperar que a imaginação humana procurasse modos de contorná-la. É sob essas condições de possibilidade que os autômatos emergem como ideal da cultura, convertendo-se em (in)humanos que carregam em si a promessa de nenhuma falta. No entanto, vasculhar a genealogia dos autômatos levou-nos a perceber discontinuidades importantes entre as criaturas semoventes da Modernidade e suas precursoras, que se espraiam heterogeneamente pelo campo da ficção. Notamos que os ideais da cultura que produzem na ficção (in)humanos imunes às experiências de sofrimento correspondem somente a uma classe específica de autômatos. Como veremos ao longo do capítulo, não se trata somente de pensar o automatismo, significante polissêmico que permite uma ampla gama de representações, mas particularmente refletir sua face maquínica, projetada no contemporâneo em toda sua intensidade e que, na cultura pop, recebe o nome de robô. Assim, uma torção se impôs: desenhar a transição dos *autômatos* para os *robôs*, acompanhando a transição das modalidades de mal-estar da Modernidade à Contemporaneidade.

Os robôs têm presença marcante na ficção do século XX, especialmente no campo que convencionou-se chamar de *ficção científica*, um gênero que, como lembra Luciano Mattuella, pode ser descrito como “a hipérbole da própria ficção” (2012, p. 268). Ao apresentar uma fantasia de futuro¹⁰¹, a ficção científica estimula a imaginação a propor destinos possíveis para o presente – o que implica fazer uma leitura deste presente, ainda que recoberta pela fantasia. Para chegarmos nesse futuro, porém, há um longo passado pela frente. Neste capítulo, exploraremos a genealogia dos autômatos, situando sua eclosão nas narrativas helênicas, de

¹⁰¹ Nem todas as obras de ficção científica tratam do futuro propriamente dito, ainda que tal cenário não seja incomum nas produções desse gênero. *Guerra nas estrelas*, embora não seja exatamente ficção científica e sim uma *space opera*, situa-se muito, muito tempo atrás; as grandes histórias de Júlio Verne (*Viagem ao centro da terra*, *Vinte mil léguas submarinas*) passam-se em um momento que, para o leitor de hoje, constitui-se inequivocamente como um passado improvável, embora fossem futuro quando Verne as escreveu. Inúmeras histórias de ficção científica situam-se em uma versão apenas ligeiramente modificada do presente – a série britânica *Black mirror* apresenta diversos exemplos desse caso – enquanto outras estabelecem-se em linhas cronológicas ou universos completamente distintos, inviabilizando qualquer comparação em termos de futuro ou passado. Na definição de ficção científica, o momento temporal em que a narrativa se insere interessa menos do que o modelo explicativo subjacente à trama, que invariavelmente contemplará a presença marcante de algum tipo de racionalidade científica que alimenta a narrativa a partir de sua gramática particular.

onde se extrai o termo que batiza essa figura fantástica, e nas escrituras judaicas, que oferecem o primeiro encontro do autômato com a linguagem; avançamos, então, para o ponto em que a literatura moderna promove o encontro entre a ficção e a ciência; adiante, acompanharemos a proliferação dos autômatos no cinema, agora já assumindo de vez a condição maquinica que caracterizará a face contemporânea e o nome que o consagrará na imaginação popular. Destacando os traços que a Contemporaneidade injeta nesse (in)humano e lançando mão, como recurso teórico, do conceito de *paixão pelo autômato*, observamos uma persistência, nas produções do século XX, da insurgência dos robôs contra seus criadores humanos. Ao final, contrastamos o belicoso horror da revolta robótica com uma vertente ficcional que começa a produzir-se como diferença no alvorecer do século XXI: a faceta erótica da paixão pelo autômato.

O autômato arcaico

Embora a aura dos autômatos e tudo o que dela advém (como o *automático* e a *automação*) possa apresentar-se a nós com um semblante de atualidade, suas raízes são antigas e profundas. A etimologia volta a nos oferecer uma boa guia: o termo *autômato* provém da latinização do grego *αὐτόματον* (ou também *αὐτοματων* e *αὐτοματος*) e traduz-se por “movido por vontade própria” ou “aquele que se move por si próprio”. Tecnicamente, qualquer ente dotado de capacidade de ação independente de estimulação externa poderia ser considerado um autômato. Entretanto, o termo carrega consigo um oxímoro de difícil resolução: o *auto* supõe uma força intrínseca a animar o *moto*, com energia saída de si mesmo e remetida a si mesmo, em uma grave afronta às mais fundamentais leis da cinética e da termodinâmica. Se houvéssemos de buscar, a título de explicação ao *moto*, uma causalidade e uma anterioridade, invalidaríamos imediatamente a possibilidade do *auto*. Algum tipo de mediação se faz imprescindível. Assim, a realidade desconhece e invalida a possibilidade de um autômato absoluto; é na ficção, menos comprometida com Newton e Lavoisier, que estes (in)humanos buscarão albergue.

Ampliaremos nosso conceito de autômato para além da condição de movimento, considerando autômatos os seres artificiais capazes de operar sem a intervenção humana. É possível retrair a genealogia dos autômatos até os antigos textos gregos. Seres artificiais de formas humanoides, zoomórficas ou monstruosas marcavam presença nas narrativas helênicas; na *Odisseia*, Homero apresenta autômatos guardiões em forma canina:

Dourados e prateados cães havia de cada lado,

que Hefesto fizera com arguto discernimento
para vigiarem a morada do enérgico Alcínoo,
sendo imortais e sem velhice por todos os dias (Homero, 2014, s/p)

Os cães fabricados por Hefesto, “imortais e sem velhice”, não estão sozinhos na coleção de autômatos do deus artífice: Homero atribui-lhe também a confecção de “moças de ouro que às vivas se assemelham na força e mente e voz” (2009, s/p), como registra o livro XVIII da *Ilíada*, e, segundo Franchini e Seganfredo (2003), também é de sua criação o gigante de bronze Talos¹⁰². Uma vertente dissonante, endossada pela *Argonáutica* de Apolônio de Rodes (2007) e acompanhada por Bruce (1913), caracteriza Talos não como fruto do trabalho de um deus, um artesão ou um feiticeiro, mas como o último sobrevivente da Era de Bronze – ou seja, derradeiro exemplar de uma raça extinta, não um autômato. Em ambas as variantes, Talos é apresentado como um presente de Zeus a Europa, incumbido com a função de proteger a ilha de Creta; também em ambas é Medeia, com seus feitiços, quem provoca a derrota do gigante ao causar a ruptura de uma artéria no calcanhar. Há ainda uma terceira vertente, que se afasta do campo mítico e inclina-se à racionalização: Platão (1927), em *Minos*¹⁰³, descreve Talos apenas como um legislador cretense que carregava as diretrizes impressas em tábulas de bronze – donde a alcunha de “homem de bronze”.

James Douglas Bruce (1913) recolhe uma série de menções aos autômatos na literatura helênica; é ele quem percebe nas donzelas douradas da *Ilíada* a curiosa inserção da faculdade intelectual e assinala em *Êutífron*, um dos diálogos de Platão (2013), a utilização por Sócrates de uma analogia ao ofício de Dédalo. Algumas vertentes da literatura helênica atribuem também a Dédalo a produção de autômatos, animados pelas misteriosas propriedades do mercúrio. Em *Êutífron*, o interlocutor de Sócrates espanta-se que as premissas do debate (uma reflexão sobre a piedade), abaladas pela maiêutica, não se mantenham no lugar em que foram inicialmente colocadas. Sócrates, então, equipara as palavras de Êutífron às obras de Dédalo, visto que seu discurso – sua “obra verbal” – não fica parado, mas caminha. Uma analogia similar é utilizada por Platão no *Mênon*, quando Sócrates aponta que as estátuas de Dédalo, se não estivessem afixadas, fugiriam. Dédalo constituiria, então, mais um dos criadores de autômatos da Antiguidade¹⁰⁴.

¹⁰² O filme *Jasão e o velo de ouro*, de 1963, visita essa tradição, apresentando o confronto entre o autômato brônzeo e os tripulantes do Argo.

¹⁰³ Há de se registrar que a autenticidade do texto ainda é debatida: talvez não seja Platão seu autor.

¹⁰⁴ Ao comentar a investigação de Bruce, Walter Woodburn Hyde (1913) propõe uma interpretação singular das narrativas sobre Dédalo, apoiando-se em uma passagem de Diodoro Sículo. Nela, Dédalo seria um artífice tão superior aos demais que, em comparação, suas produções pareciam dotadas de vida. Isso se deveria ao estilo

Não raras vezes pode-se encontrar, nos autômatos da mitologia grega, a faculdade da fala ou atributos mentais em adição à capacidade de movimento. Menos comum, todavia, é que ocupem o protagonismo das narrativas: constituem, na melhor das hipóteses, antagonistas circunstanciais – como é o caso de Talos -, e geralmente não passam de figurantes. Carlina Nuñez (2008) recorda que os *mekhanaí* não eram estranhos aos gregos – e nessa categoria de mecanismos artificiais inseriam-se tantos os autômatos quanto os *émpsyka agálmata*, ornamentos lendários como o escudo de Peleu, a couraça de Diomedes ou a urna funerária de Aquiles, mas também utilitários como as castanholas utilizadas por Hércules para afugentar os pássaros carnívoros do lago Estínfalo e a carruagem do Sol. Novamente, tanto no caso dos *autómata* quanto nos *agálmata*, os *mekhanaí* ocupam, na melhor das hipóteses, posição acessória nas narrativas.

O mesmo não ocorre, porém, com o golem do folclore judaico, a criatura de barro alçada à vida por encantamentos cabalísticos, talvez o mais emblemático dos autômatos arcaicos. A palavra *golem* remete ao termo hebraico para “ser incompleto”, “substância disforme” e pode ser encontrada no Salmo 139 do Velho Testamento, quando o devoto afirma que Deus, o conhecendo, viu seu *corpo ainda informe* (ou, em outras traduções, seu *embrião*). Gershon Sholem (1969) assinala que, no Talmude, nos primeiros momentos da criação, Adão é descrito como um golem; a alma, que o torna humano, somente é-lhe atribuída posteriormente. Isso não faz de Adão um autômato, entretanto; nessa vertente, ele é fundamentalmente um ser ctônico, ou seja, advindo da terra¹⁰⁵, ainda que, na carência de alma, reduza-se a um *ser incompleto*. Para Sholem, o elemento mais importante na construção do mito do golem provém do *Sefer Yetsirah*, ou *Livro da criação*, escrito entre o século III e o século VI da presente era. Essa obra conteria instruções para a criação taumatúrgica, cujos procedimentos envolveriam o rearranjo dos elementos fundantes do universo: as letras que compõem o nome secreto de Deus. Em outras palavras, a potência de criação encontrar-se-ia intimamente vinculada à capacidade de nomeação – proeza divina que alguns humanos excepcionais, à semelhança do Criador, poderiam emular.

revolucionário do escultor: suas figuras eram construídas com braços descolados do corpo, pernas afastadas e olhos abertos, o que lhes conferia um grau de realismo inequívoco. Hyde, no entanto, afasta-se da hipótese de que Dédalo fosse, efetivamente um escultor histórico: para o autor, o nome “dédalo” significa apenas “trabalhador astuto”, designando a personificação de certo estilo de escultura grega. O mito de Dédalo cumpriria, portanto, a função de representar narrativamente um momento de transição de estilo nas artes plásticas, em especial na escultura.

¹⁰⁵ Sholem parece surpreender-se com a escassez de interpretações que incidem sobre a derivação de Adão da terra - cujo termo em hebraico, *‘adamah*, evidencia nominalmente um vínculo subestimado pelos cabalistas.

A partir do século XII, segundo Scholem, passam a ser mais comuns textos em que o termo *golem* refere-se a “uma criatura semelhante ao homem, produzida pelos poderes mágicos do homem” (1969, p. 174). Essa profusão decorreria diretamente da influência do *Yetsirah*. Scholem não deixa de perceber que, em muitas das versões examinadas, o processo de confecção do golem não se distancia demasiadamente da fórmula da criação do homem registrada no Gênesis: retira-se uma porção de terra – especificamente, terra virgem –, molda-se o formato humanoide, executa-se determinado ritual com vistas à sua animação. Há, todavia, um grande diferencial: ao contrário do humano, dotado de alma pelo sopro de Javé, o golem extrai sua força motriz da inscrição de letras. Para Scholen, essa tradição parece ter início com o profeta Jeremias e seu filho, Ben Sirá: o golem por eles gerado traria inscrita a palavra *emeth* (verdade, em hebraico); quando apagada ou retirada a primeira letra – o *aleph* –, restaria à criatura somente *meth* (morte, em hebraico), o que colocaria fim à sua existência. Depreende-se, pois, a reversibilidade do processo linguístico de criação de golens; além disso, a permutação de letras durante a composição possibilitaria modificações no produto final, como a definição de gênero masculino ou feminino, por exemplo.

Scholen extrai algumas conclusões gerais acerca da representação medieval do golem. Em primeiro lugar, sua produção não atende a nenhum propósito específico: as narrativas em geral tomavam a criação do golem como um fim em si. Em segundo lugar, a criação de um golem é perigosa, ameaçando a vida do criador. Em terceiro lugar, apesar de surgirem a partir da linguagem, apenas raramente atribui-se aos golens a capacidade de falar – um dos golens talmúdicos examinados por Scholen, aquele criado por Rava e enviado ao rabino Zera, é desvelado por sua mudez. Essa característica, todavia, não é constante; Scholen também observa que, de acordo com alguns escritos cabalísticos, “seres sem pecado seriam capazes de transmitir a alma vital, que inclui o poder da fala, mesmo a um golem” (1969, p. 193). A impossibilidade do golem de Rava falar, portanto, devia-se às máculas de seu criador. Por outro lado, certos intérpretes sugerem simplesmente não ser possível dotar com alma uma criatura produzida por meios artificiais, explicando assim a ausência de fala nos golens. Sem alma, um golem também seria incapaz de morrer; ele apenas retornaria, inerte, a seu elemento original.

No século XVII, de acordo com Scholen, o golem sofre uma torção a partir de narrativas advindas majoritariamente da Alemanha e Polônia. Nessas histórias dispersas, atribui-se aos golens funções, em geral relativas a serviços domésticos; a menção a componentes separados sugere uma natureza mecânica; sua durabilidade aparece delimitada a um certo número de dias; e, principalmente, o golem torna-se perigoso por si próprio. Sua natureza faz dele um ser potencialmente incontrolável, dotado de extraordinária força e capaz de causar imensa

destruição. Como atestam Scholen (1969) e também Edan Dekel e David Gantt Gurley (2013), em algum momento do século XVIII a vertente polonesa do mito migrou para Praga e acoplou-se à história do rabino Loew, proeminente figura judaica que viveu em Praga entre 1520 e 1609. Uma das variações mais difundidas da lenda atesta que o rabino Loew havia manufaturado um golem, moldando-o a partir do barro, inserindo as letras cabalísticas em sua boca e incumbindo-o de tarefas prosaicas. Para guardar o *shabat*, a cada sexta-feira Loew revertia o golem à argila. Em certa ocasião, todavia, o rabino esqueceu de remover o *shem* (a fórmula mágica) do golem; a criatura então disseminou o caos e a destruição até que as letras cabalísticas lhe fossem subtraídas, devolvendo-o à forma inanimada.

O mito do golem não se restringe aos limites do folclore judaico: como resgam Dekel e Gurley (2013), Jacob Grimm – o mais velho dos célebres irmãos ficcionistas – publicou, em 1808, uma breve coluna sobre o golem no periódico *Zeitung für Einsiedler*. Embora curto e majoritariamente inspirado¹⁰⁶ na versão redigida pelo folclorista Christoph Arnold no século XVII, o texto abre passagem para o descolamento do golem do contexto religioso e sua inserção na literatura laica, influenciando escritores como Arnin von Archin e E.T.A. Hoffmann. Em 1847, o editor Wolf Pascheles lança uma coleção de lendas judaicas de Praga e nela inclui o texto *Der golem*, de Leopold Weisel, que retoma a lenda do rabino Loew. Embora Dekel e Gurley (2013) apontem outros registros literários mais antigos que remetem ao golem de Loew tanto no campo da ficção fantástica quanto no cânone judaico¹⁰⁷, é o sucesso do texto de Weisel que define a consolidação da versão do golem de Praga no imaginário popular.

A figura do golem, como vemos, vai recebendo suas formas através das teorizações especulativas de cabalistas medievais acerca de personalidades ancestrais na mitologia judaica, invade a literatura fantástica no século XIX e chega ao século XX como tema de um número razoável de peças da ficção, dentre elas o romance *Der golem*, de Gustav Meyrink, publicado originalmente no periódico *Die weissen Blätter*, entre 1913 e 1914, e finalmente convertido em livro em 1915; o poema *El golem*, de Jorge Luis Borges, redigido em 1958, e o verbete de

¹⁰⁶ O verbete de Jacob Grimm omite suas referências e suprime elementos identificadores da fonte, como o nome do rabino responsável pela criação do autômato, Elias (ou Elijah), e a localidade em que a história transcorre. A inspiração, no entanto, é evidente. O golem de Grimm carrega o traço do crescimento desenfreado, que não é incomum nas histórias de golem. Mas Grimm registra que, certa feita, o golem cresceu tanto que não se conseguia alcançar sua testa para remover o *shem*. O rabino, então, pediu-lhe que tirasse seus sapatos. Ao curvar-se para cumprir a ordem, o rabino conseguiu apagar o *aleph*, fazendo com que o golem se desmanchasse; ao sucumbir, porém, o peso da criatura esmagou o rabino. Esse desfecho é exatamente igual ao constante no relato de Arnold, datado de dois séculos antes.

¹⁰⁷ Por exemplo, o artigo de Ludwig August Frankl, de 1836, publicado no *Oesterreichische Zeitschrift für Geschichts- und Staatskunde*.

mesmo nome constante no *Manual de zoologia fantástica*, de 1957¹⁰⁸; o romance *O golem*, de Isaac Bashevis, publicado em 1969; o conto *Setenta e duas letras*, de Ted Chiang, escrito em 2000, que constitui uma das mais originais abordagens do mito do golem, onde as propriedades místicas da nomeação são exploradas ao extremo¹⁰⁹; e o romance *Golem e o gênio*, de Helene Wecker, lançado em 2013, que apresenta como protagonista uma golem mulher. Em algumas versões, o golem representa a primeira insurreição da criatura contra o criador – algo que será retomado, em outros tons, nos autômatos modernos. Todavia, o que persiste, em quase todas as variações do mito, é a subordinação do golem ao campo da linguagem: mesmo alijado da faculdade da fala, o golem encontra-se profundamente assujeitado à palavra do Outro, elemento capaz de conferir-lhe a vida e decidir-lhe a morte a partir do manejo do significante. Nesse sentido, podemos assumir que o golem representa o primeiro encontro efetivo do autômato com o registro da linguagem: ainda que se encontre tomado na posição de objeto, as operações ao nível do significante não lhe são indiferentes – são elas que definem sua vida e sua morte. Assim, o mito do golem não constituiria apenas uma variação do mito da criação humana: em certa medida, ele seria também uma elaboração das consequências da inscrição do *infans* na linguagem, aludindo à responsabilidade dos que lhe oferecem a palavra.

Finalmente, esta seção não poderia encerrar sem recordar aquele que talvez seja o mais conhecido autômato dos contos de fadas: Pinóquio, o boneco de madeira concebido por Carlo Collodi e publicado entre 1881 e 1883 no *Giornale per i bambini*. É uma longa e conhecida história, prenhe de desdobramentos, que foi convertida em animação fílmica pelos estúdios Disney, em 1940, e recebeu um exame muito competente de Diana Corso e Mário Corso em *Fadas no divã* (2006). O foco desta análise reside no aspecto humano presente nas malcriações, rebeldias e encrencas do personagem. Diana Corso e Mário Corso abordam a necessidade estrutural de portar-se como filho insubordinado para demarcar uma separação em relação ao desejo dos pais, a função constituinte de uma pedagogia exercida com grande dificuldade para

¹⁰⁸ O *Manual de zoologia fantástica* foi revisto, ampliado e republicado em 1967 e 1969 sob o título de *O livro dos seres imaginários*, sendo este último a referência utilizada neste trabalho. Nesse escrito, Borges apresenta a criatura enviada por Rava ao Rabino Zera e o romance de Gustav Meirink. No poema, uma releitura do mito do golem de Praga, o escritor argentino revela ter consultado o volume de Scholem, enfatizando na criatura certa aura de estranheza que deixaria inquietos os animais: “algo anormal e tosco houve no Golem, / pois se passava, o gato do rabino / se escondia. (Não fala em gato Scholem / mas, através do tempo, eu o adivinho.)”, escreve Borges (2008, p. 93).

¹⁰⁹ Em *Setenta e duas letras*, Ted Chiang (2016) propõe uma sociedade fundada no amplo uso de golens dos mais variados tipos para a execução das tarefas da vida cotidiana. Isso, naturalmente, produz uma reformulação radical na organização social, com a distinção de duas categorias de maior relevo: a dos artesãos, responsáveis por projetar os golens (a fabricação em si cabe aos trabalhadores braçais, visto que um golem é incapaz de construir outro golem) e os nomencladores, a quem cabia descobrir novas formas de combinar as letras cabalísticas a fim de gerar nomes que não apenas animavam os golens, mas também os dotavam de suas funções.

alguém que parece fazer questão de nada aprender, a condição das mentiras como denunciantes de desejos íntimos externalizados mediante o crescimento incontrolável do nariz (talvez o elemento mais célebre da história). Avancemos, pois, ao que interessa especificamente à nossa temática: a condição autômata de Pinóquio, conforme apresentada por Collodi, que apresenta pontos de divergência em relação à adaptação fílmica mais famosa. A narrativa começa com um pedaço de madeira que ria e chorava como uma criança, gargalhando ao ser lixado e sofrendo ao receber o golpe de machado¹¹⁰. Essa peculiar matéria-prima é dada por um mestre carpinteiro a Gepeto, que planejava fazer dele uma marionete e daí extrair seu ganha-pão. Gepeto decide em chamar seu boneco de Pinóquio como homenagem a uma família pobre – embora possamos reconhecer nele o radical de um tipo comum de árvore, *pinus* – e, na medida em que dá forma à madeira, as características do traquinas Pinóquio também começam a aparecer. Há fartas doses de moralidade perpassando as enrascadas em que Pinóquio se envolve, o que faz da leitura um certo tipo de receituário às crianças para que obedeçam aos pais, frequentem a escola e portem-se bem de modo geral – embora o protagonista nunca pareça aprender com seus erros e a lição de moral subjacente acabe por vezes derrotada, como bem observam Diana Corso e Mário Corso (2006). O que nos interessa recortar de *Pinóquio* são dois traços específicos. Em primeiro lugar, a insatisfação de Pinóquio com sua condição de boneco, o que fará a Fada Azul, ao perceber a regeneração do protagonista, transformá-lo em um garoto de verdade no final da história. Em segundo lugar, interessa-nos ressaltar que, ao contrário dos autômatos pré-modernos em geral, cuja manufatura precede a animação, Pinóquio deriva de um pedaço de madeira já dotado de vida. Na já referida versão da Disney, a primeira característica é inflacionada e a segunda, suprimida; preserva-se, contudo, a natureza mágica de sua animação, traço que evidencia a vinculação de Pinóquio à tradição dos autômatos pré-modernos.

Como se percebe, tanto nos *mekhanaí* gregos quanto no golem judaico e no Pinóquio do conto de fadas – ou *antifábula*, como insinuam Diana Corso e Mário Corso (2006) –, há uma preponderância de fatores místicos na composição dos autômatos: eles apresentam-se, em última análise, como construções dotadas de funções específicas que, via de regra, extraem seu *élan* vital do mundo sobrenatural. A virada na tradição arcaica dos autômatos se dará com a introdução de um autômato inteiramente não-mágico, filho pleno da Modernidade: o monstro de Frankenstein.

¹¹⁰ Como lembram Diana Corso e Mário Corso, a versão da Disney altera significativamente essa origem: em lugar de um pedaço de madeira encantado, “a vida provém da força do desejo de Gepeto de ter um filho, que, somada ao bom caráter desse homem, sensibiliza a Fada Azul, dando-lhe esse dom” (2006, p. 216).

O Prometeu moderno

Frankenstein nasce sob o signo da tormenta. O tempo inclemente que assolou a região do Lago Léman, em 1816, e confinou um grupo de amigos britânicos em viagem à Suíça ajudou, em grande medida, a moldar os pesadelos do século XIX. No capítulo anterior, recordamos que, por conta de uma tempestade prolongada, Lorde Byron e seus companheiros, reunidos na Villa Diodati e impedidos de sair à rua em função das más condições meteorológicas, propuseram-se, como maneira de passar o tempo, a redação de histórias de terror. Dentre os convidados encontrava-se John William Polidori, que posteriormente escreveria, a partir de um esboço abandonado de Byron, o conto decisivo na tradição novecentista da literatura vampírica; Percy Bysshe Shelley, renomado poeta inglês, que àquela noite produziu, de acordo com Argel e Moura Neto (2008), apenas um conto inacabado; e Mary Wollstonecraft Godwin, então com 19 anos, que, em uma noite intranquila, vislumbrou uma poderosa história de terror. Mary adotaria o sobrenome Shelley após casar-se com Percy, em 1816; das linhas produzidas durante a estada surgiria, em 1818, o romance *Frankenstein ou o Prometeu moderno*.

O *Frankenstein* de Mary Shelley guarda alguma distância da narrativa do monstro que se assentou na cultura; cabe, pois, recordá-lo. A história é-nos contada pelo solitário Robert Walton, em forma de cartas que endereça à sua irmã, Margaret. Walton é o capitão de um navio que singra o Ártico; a embarcação, todavia, acaba presa no gelo. Nesta parada forçada Walton observa, à distância, “um ser que tinha a forma de um homem, mas aparentemente de estatura gigante”¹¹¹ em um trenó puxado por cães. Na manhã seguinte, a tripulação de Walton resgata, de um pedaço de gelo desprendido, um homem com a saúde debilitada, completamente esgotado pelo cansaço: é Victor Frankenstein. Enquanto recebe cuidados de Walton, Victor conta-lhe sua trágica história, que o capitão registra nas cartas à irmã em primeira pessoa – isto é, colocando-se no lugar de Victor.

A partir daí, passamos a conhecer a história de Victor: a relação com seus pais genebrinos (ele mesmo se declara oriundo de Genebra, embora admita ter nascido em Nápoles) e com seus irmãos mais jovens, William e Ernest, a amizade com Henry Clerval, o interesse amoroso por sua irmã adotiva Elizabeth e sua curiosidade pela filosofia da natureza, que o leva a ingressar na faculdade de Ingolstadt. Lá, dando sequência aos seus estudos e travando contato com as últimas descobertas da ciência, Victor empenha-se em investigar a geração da vida – e, para isso, torna-se íntimo dos processos da morte, passando longos períodos em ossuários e

¹¹¹ Ver Shelley, 2017, p. 31.

necrotérios. Subitamente – como se banhado por uma luz brilhante e maravilhosa – Victor descobre como dar vida à matéria inanimada. Seu propósito é nobre: Victor supõe que seu conhecimento traria o triunfo definitivo sobre degeneração orgânica e a morte. O cientista, então, propõe-se a criar um ser humano - o método exato não é revelado; Victor testemunhara a desgraça e a destruição que sua descoberta traria, e, portanto, decidira não passar adiante o tenebroso legado. Ele admite a Walton, todavia, ter penetrado em matadouros e salas de dissecação para obter o material necessário ao seu empreendimento, chapinhado em túmulos infectos e torturado animais a fim de conferir vida ao barro inerte. As estações correm e Victor, obcecado por seu trabalho, distancia-se radicalmente do convívio social por quase dois anos. Em uma manhã de novembro, a construção se completa: reunindo seus instrumentos, Victor “infunde uma centelha”¹¹² ao ser inanimado que jazia a seus pés. A imensa criatura de pele amarela, cabelos e lábios negros, abre seus olhos amarelos e opacos, respira pesadamente e agita convulsivamente seus membros; projetada para ser belíssima, revelava-se, com seus dois metros e meio de altura, hedionda. Victor, assustado com sua criação, foge imediatamente, sendo posteriormente cuidado por Henry Cleval, seu amigo.

Como descobrimos depois, a criatura também se vai. Rejeitado por seu criador, o inominado monstro experimenta a fome, a sede, o frio e a escuridão, e rapidamente aprende que sua aparência aterroriza as pessoas. Em certo ponto de sua errância, a criatura encontrara abrigo na choupana de uma família camponesa, cuja rotina acompanhou à distância. Entreouvindo suas conversas e lendo seus livros, a criatura aprendera a língua daquele pequeno grupo, por quem desenvolveu grande afeto. Esperançoso de ser acolhido, a criatura revelara-se à humilde família, mas fora prontamente repellido. Tomado de angústia pela aparência monstruosa que provocava a repulsa das pessoas, o monstruoso ser parte em busca de seu criador, guiando-se a partir de pistas encontradas no bolso do casaco furtado no laboratório de Victor Frankenstein.

A jornada da criatura revela-se perpassada por uma constante ambivalência: embora buscasse o bem e a redenção, encontrou em seu caminho somente violência e rejeição. Em certo momento, já próximo a Genebra, o monstro deparou-se com um garoto e decidiu tomá-lo como companhia. Utilizando-se de sua força descomunal, a criatura abordou o menino, que se debateu e tentou escapar. Durante a inglória luta, o menino revelou pertencer à família Frankenstein – tratava-se do irmão caçula de Victor. Após ouvir o nome daquele que julgara responsável por sua desgraça, a criatura assassinou o menino e incriminou sua babá, que, pelo crime, seria condenada à morte.

¹¹² Ver Shelley, 2017, p. 65.

A revelação ocorre no encontro entre Victor e a criatura: Victor havia retornado à Genebra precisamente por conta da morte do irmão e já suspeitava que sua criatura fosse a responsável pelo vil ato; incriminada pelo monstro, a babá fora julgada, sentenciada e executada pouco depois. Abalado pelas duas vidas perdidas, Victor torna a isolar-se e, durante uma longa caminhada, a criatura o aborda, oferecendo seu relato e exigindo que o cientista produzisse uma criatura similar a ele, mas de sexo oposto, para fazer-lhe companhia. Caso concordasse, a criatura e sua companheira viajariam para longe, deixando Victor em paz; caso contrário, a destruição se abateria sobre todos os que Victor amava. Victor, a princípio, aceita o pedido, ainda que hesitante; durante a confecção da segunda criatura, é tomado pela ideia de que sua fabricação poderia significar o início de uma raça demoníaca, virtualmente imbatível em razão de seus elevados atributos físicos, que causaria aniquilação total da humanidade. Assim, Victor abandona o projeto e desmancha o corpo inacabado do novo ser. A criatura jura vingança e, no dia seguinte, Victor é acusado do homicídio de seu amigo Henry Cleval – obra, como se deduz, da irada criatura. Sem provas de seu envolvimento, Victor é absolvido e marca casamento com Elizabeth, que expressava imensa consternação pela decadência visível de seu amado; na noite de núpcias, todavia, a criatura ressurge e tira a vida de Elizabeth.

De volta a Genebra, Victor relata a um magistrado a história, apelando às forças policiais para que dessem caçada ao monstro. Nenhum sucesso é obtido, porém, e Victor obriga-se a partir sozinho no encalço da criatura, jurando dar-lhe fim. É nessas condições que Walton o encontra em meio ao Ártico. Sua condição de saúde, todavia, deteriora-se rapidamente, e Victor, após oferecer seu relato, morre a bordo do navio, suplicando que Walton realize a tarefa que o cientista não foi capaz de finalizar: matar sua criação. Pouco depois, a criatura inesperadamente visita Walton e oferece a sua perspectiva da história, acusando Victor de ser o verdadeiro monstro ao despejar-lhe sem qualquer amparo em um mundo que não ofereceu nada além de mesquinhez. “Devo ser considerado o único criminoso”, indaga a criatura, “quando toda a humanidade pecou contra mim?”¹¹³ Entretanto, a criatura tem ciência da crueldade de seus atos e, tomada de autopiedade, despede-se de Walton e dos restos mortais de seu criador prometendo extinguir a própria existência em uma enorme fogueira.

O subtítulo escolhido por Mary Shelley para sua obra, *o Prometeu moderno*, intrigará o leitor contemporâneo. Prometeu, como sintetizam Thomas Bulfinch (2000) e também Franceschi e Seganfredo (2003), foi o titã que, em desobediência aos deuses olímpicos, ofereceu o fogo aos humanos; como punição, foi acorrentado a uma rocha no Cáucaso, onde abutres

¹¹³ Ver Shelley, 2017, p. 231.

devorariam suas entranhas por toda a eternidade. Na *Teogonia*, Hesíodo (2007) atribui às trapaças de Prometeu a cólera que leva Zeus a retirar o fogo dos homens. Prometeu, então, rouba-lhe o fogo e o devolve aos homens. Em retaliação, Zeus ordena a Hefesto a fabricação de uma criatura dedicada a atormentar os homens: surge assim a primeira mulher, Pandora¹¹⁴. Ésquilo (2013), que se baseia na *Teogonia* para compor seu famoso *Prometeu acorrentado*, faz dele um herói trágico, apaixonado pela humanidade – supõe que Zeus desejasse exterminar a raça humana e tentou salvá-la oferecendo o domínio das chamas – e inflexível em seu confronto com o soberano do Olimpo, resultando em sua terrível pena. Aparentemente, das muitas versões existentes para o mito de Prometeu, é a peça de Ésquilo, com o destino funesto decorrente de uma malograda tentativa de redenção da humanidade, que inspiram Mary Shelley na eleição do subtítulo de *Frankenstein*.

Ao longo do romance de Shelley não se encontra, todavia, menção alguma ao personagem da mitologia grega. No corpo do texto, predominam as associações entre o derradeiro experimento de Victor Frankenstein e a gênese bíblica, especialmente no que concerne à criação de Adão e Eva e à expulsão do paraíso – Shelley insere, dentre os livros que oportunamente a criatura encontra durante suas andanças, o poema épico *Paraíso perdido*, de John Milton, publicado em 1667, que narra a rebelião de Lúcifer contra Deus, a criação do homem e da mulher e a expulsão dos humanos do Éden. Mas, acerca de Prometeu, nenhuma pista nos é fornecida. Depreende-se, pois, que a remissão ao titã metaforiza a conquista pelo homem de um poder divino (o fogo, no caso de Prometeu; a criação da vida, em *Frankenstein*), a qual reservaria, porém, um desfecho trágico e um suplício endereçado ao transgressor das leis celestiais. O que nos interessa no subtítulo, todavia, é deslocar o acento do *Prometeu* e fazê-lo incidir sobre o *moderno*: mais do que as infelizes consequências de uma interferência do humano no domínio do sagrado, localizamos em *Frankenstein* a emergência de uma virada na história dos autômatos, passando de uma vertente predominantemente mística para uma matriz majoritariamente científica – ou, em outras palavras, inaugurando a tradição moderna do autômato.

O processo de construção do monstro de *Frankenstein* mostra-se particularmente relevante para assinalar essa torção na genealogia dos autômatos. Embora, como mencionamos anteriormente, a confecção da criatura seja mais sugerida do que efetivamente descrita, sabemos

¹¹⁴ Na *Teogonia*, a primeira mulher não é nomeada; apenas em *Os trabalhos e os dias*, outra das obras poéticas de Hesíodo, descobrimos tratar-se de Pandora. Hesíodo (2006) registra que, em sua confecção, Pandora fora dotada de linguagem; posteriormente, atribui-lhe a culpa por destampar a jarra que espalha a maldade sobre o mundo humano, restando somente a esperança. Essa vertente do mito, portanto, intui a conexão entre a linguagem, literalmente um *presente de grego*, e o inobturável mal-estar que habita o humano.

que envolve a utilização de partes de cadáveres – o que denuncia tratar-se de um autômato orgânico, algo pouco comum nas narrativas do gênero até então. A infusão de uma *centelha de vida no barro inanimado* também é emblemática, remetendo metaforicamente à gênese do cânone judaico-cristão mas, em contrapartida, calcando decisivamente o autômato no campo da ciência: embora pareça improvável que a criatura de Victor efetivamente leve barro em sua composição, a dita *centelha* (*spark*, no original) permite subentender o uso da eletricidade como elemento quintessencial – traço que seria largamente explorado nas versões cinematográficas da obra. Além disso, devemos recordar que somente em Ingolstadt (ou seja, no meio acadêmico) Victor tem contato com as disciplinas que viabilizariam a realização de seu projeto: na universidade, Paracelso, Cornelius Agrippa e Alberto Magno, os antigos filósofos da natureza que inspiraram Victor em seus estudos juvenis (e que pouco lhe instruíram sobre os fenômenos da eletricidade e do galvanismo¹¹⁵), saem parcialmente de cena para ceder lugar ao aprofundamento na química e na anatomia, cruciais ao objetivo de “banir a doença da constituição humana e tornar o homem invulnerável à qualquer morte que não a violenta”¹¹⁶ que conduziria, finalmente, à produção da tenebrosa criatura. Em síntese, despido de qualquer componente místico, mágico ou religioso em sua constituição, o monstro de Frankenstein, ao contrário dos autômatos precedentes, revela-se fruto dos discursos científicos da Modernidade¹¹⁷.

Deve-se assinalar, porém, que a criatura de Frankenstein não constitui a primeira ocorrência de um autômato não-místico. O já mencionado conto *O homem de areia* (*Der Sandmann*), de E.T.A. Hoffmann, lançado na coletânea *Nachtstücke*, em 1817, apresenta-nos Olímpia, que constitui inegavelmente um autômato puramente mecânico (embora Natanael, o protagonista, a confunda com uma mulher real); antes disso, o autor já havia publicado, em 1814, *Die Automate*, um conto de mistério em que um enigmático autômato mecânico

¹¹⁵ *Galvanismo*, nesse contexto, deve ser compreendido, como recorda Fátima Régis (2006), como a doutrina desenvolvida por Luigi Galvani, médico italiano que ganhara renome no século XVIII por seu pioneirismo nos estudos de eletrofisiologia ao descobrir a possibilidade de investir de movimento tecidos musculares mortos através da estimulação elétrica. Após testemunhar uma perna de rã reagindo ao contato de uma vareta metálica, Galvani desenvolveu a teoria da “eletricidade animal”, um princípio inerente aos organismos que guardaria relações com o princípio da vida. Esse princípio cairia em descrédito pouco tempo depois, com a descoberta de que a “eletricidade animal”, responsável pela resposta motora do batráquio, nada mais era do que eletricidade estática transmitida do bastão ao animal.

¹¹⁶ Ver Shelley, 2017, p. 48.

¹¹⁷ Deve-se observar, porém, que a narrativa de *Frankenstein* não é de forma alguma imune ao discurso religioso: os dilemas éticos que perpassam a trama encontram-se radicalmente remetidos à dogmática cristã, com remissões frequentes aos preceitos da fé. No entanto, a religião opera em um sentido estritamente *moral*, sem prover qualquer elemento sobrenatural à constituição da criatura (ao contrário do golem ou dos *mekhanaí*, por exemplo). Mary Shelley circunscreve os limites da ciência e da religião em sintonia com os horizontes ideológicos do *longo século XIX*, em que ambos comungam o terreno da racionalidade, conforme demonstramos no capítulo anterior.

denominado Turco Falante ganha celebridade por suas previsões oraculares – a natureza dessas visões não nos é inteiramente revelada, mas descobrimos que o responsável pela fabricação do Turco Falante, identificado como Professor X, tinha também afinidades com a filosofia da natureza e com a química. O lugar de Olímpia e do Turco Falante nas narrativas, porém, é substancialmente menos proeminente do que o da criatura de *Frankenstein*; da mesma forma, a discussão sobre os limites éticos da ciência e a prevenção sobre as consequências de sua utilização desmedida – reflexões fundantes do horizonte da Modernidade –, cruciais no romance de Mary Shelley, inexistem nestes contos de Hoffmann.

A questão da *não-nomeação* também apresenta relevância, e não passou despercebida para Diana Corso e Mário Corso (2011). Se Gepeto atribui a Pinóquio um nome humano e o Golem recebe de seus criadores o epíteto cabalístico que lhe confere vida, ao monstro de *Frankenstein* o responsável por sua geração é ainda menos generoso na oferta de significantes. No relato do capitão, ele é referido somente como *a criatura*, *o monstro*, ou por adjetivos pouco elogiosos; o Frankenstein que encampa o título do romance não é outro senão o cientista responsável pela aberrante produção. Filho da ciência – que o presenteia com capacidades físicas e intelectuais sobre-humanas – e da literatura – são os livros de Plutarco, de Milton e de Goethe que fornecem a armação significativa de sua moralidade débil, de seu desamparo colérico e de sua demanda de amor –, o ser gerado por Victor Frankenstein carece, efetivamente, de alguém que o nomeie. Para Diana Corso e Mário Corso, essa ausência de nome denota uma paternidade insuficiente, incapaz de prover minimamente um lugar ao sujeito. Curiosamente, em um número significativo de produções posteriores nos campos da literatura, da televisão, dos quadrinhos e do cinema, o nome do criador desliza à criatura: o monstro passa a ser referido pelo sobrenome de Victor, numa operação metonímica pouco usual. Não é raro, também, que as faculdades intelectuais lhe sejam subtraídas, reduzindo sua fala a grunhidos e balbucios – como se uma aberração dessa ordem não pudesse habitar a linguagem, como os humanos. A implacável solidão do monstro também tende a ser minimizada nas adaptações em que Victor assume o papel de protetor de sua criatura, oferecendo-lhe o ombro nos momentos de tormento e atenuando sua dor de existir – ou sendo cúmplice em seus crimes e mentor de suas crueldades. Podemos, ainda, considerar que a *não-nomeação* da criatura traz algo de insuportável à cultura, que se sente convocada a batizá-la e serve-se, quase ironicamente, do patronímico de seu arqui-rival, equiparado ao terrível ser pelo ato profano que o gerou. Gestado por Mary Shelley em uma estação de tormentas, tendo como berço a imaginação do horror, o monstro de Frankenstein acaba recebendo da cultura seu batismo.

A partir de *Frankenstein*, uma nova tradição se instaura no campo dos autômatos, com a ordem científica preponderando sobre a compreensão mística – e, mais do que isso, condensando em sua figura uma forma particular de temor, projetado na razão científica e endereçado ao futuro. O horror provocado pelo autômato moderno desloca-se gradualmente do medo circunstancial, onde o autômato tem uma atuação restrita (como Talos em relação aos argonautas e Olímpia em relação a Natanael), para uma ameaça à espécie humana como um todo – situação considerada por Victor Frankenstein que motivou, em última análise, sua caçada à criatura que ele gerou. Essa nova linhagem de autômatos, todavia, não soterra imediatamente a anterior; como vimos, os autômatos místicos perdurarão: *Pinóquio* só seria publicado muitas décadas depois da trágica história do cientista de Genebra e um século inteiro separa *O golem* de Gustav Meirink do romance de Mary Shelley. Diana Corso e Mário Corso preveem, porém, a extinção das narrativas de golens, cujo declínio associam à pouca difusão de temas marcadamente judaicos, mas também a um certo anacronismo do personagem que dificultaria nossa identificação com ele: “é um herói sem rebeldia (...) feito com o perfil dos camponeses medievais, afinal é iletrado, tosco, e sem palavras frente a alguém mais importante” (2011, p. 610). Sua saída de cena abriria espaço para figuras menos resignadas – como é o caso do monstro de *Frankenstein*, que servirá de matriz para os autômatos do século XX.

A emergência robótica

A inserção dos autômatos no mundo do cinema produz um impacto tão grande nessa tradição que nos força a rever sua nomenclatura e passar a falar de uma modalidade específica de criaturas artificiais. Trata-se dos *robôs* e sua genealogia reivindica a observação das especificidades desse (in)humano. Antes de avançar aos robôs, porém, precisamos recuar ao conjunto que os engloba e nos deter momentaneamente na inserção cinematográfica dos autômatos.

Determinar a estreia dos autômatos na grande tela é uma tarefa espinhosa. Para Bueno e Martins (2012), o ingresso do autômato no cinema mereceria ser creditado a Georges Méliès e a um filme perdido chamado *Poupée vivante*¹¹⁸, que teria sido rodado em 1908; uma investigação mais profunda descobriria que o mesmo autor realizou, em 1897, um curta-metragem, hoje perdido, intitulado *Gugusse et l'automate*, em que o palhaço do título interage

¹¹⁸ Sendo as versões brasileiras inexistentes, cabe-nos oferecer soluções para os títulos mencionados. *Poupée vivante* permite a conversão para *Boneca viva* e *Gugusse et l'Automate* poderia ser compreendido como *O palhaço e o autômato*.

com um boneco mecânico animado – e talvez aqui tenhamos resgatado, efetivamente, a apresentação inaugural do autômato na grande tela.

Em 1910, temos, possivelmente, o primeiro registro fílmico de *Frankenstein*, um curta-metragem realizado pelo Edison Studios e dirigido por James Searle Dawley. A trama inicia com Victor Frankenstein ingressando na universidade. Por carta, o cientista relata à sua amada a descoberta do segredo da criação de vida, procedendo a um experimento com ares alquímicos; em um caldeirão, uma sinistra criatura envolta em fogo gradualmente toma forma. Surge um grotesco ser peludo, com mãos e pés desproporcionais, trajado em farrapos, que afugenta o imprudente cientista. Criador e criatura confrontam-se diversas vezes ao longo da trama. No final, a surpresa: Victor descobre no espelho o monstro que ele criara. Tomando conhecimento do horror que o habita, o protagonista tem uma epifania e abraça apaixonadamente sua noiva. Ao estabelecer o monstro como duplo de Victor e concluir o filme propondo a superação da maldade intrínseca do cientista através do amor, suprimindo completamente os dilemas morais e os limites da técnica que atravessam o romance de Mary Shelley, resta a impressão de que, para produzir seu *Frankenstein*, o diretor James S. Dawley leu muito atentamente *O médico e o monstro*.

O *Frankenstein* de 1910 não é a única obra fílmica a atualizar narrativas consagradas na tradição das criaturas artificiais animadas. Revisitando o autômato do folclore judaico, encontraremos *Der Golem*, de 1915, dirigido por Paul Wegener e Henrik Galeen, primeiro filme de uma trilogia que conta ainda com *Der Golem und die Tänzerin* (1917) e *Der Golem, wie er in die Welt kam*¹¹⁹ (1920). No mesmo período, o diretor alemão Ernst Lubitsch apresenta, na comédia *Die Puppe*, de 1919, uma encantadora boneca mecânica cujas feições replicavam a filha do construtor (e a alusão ao conto *O homem de areia* não parece ser acidental)¹²⁰.

Em 1921, é encenada pela primeira vez a peça *R.U.R.*, do tcheco Karel Čapek. Essa obra, praticamente esquecida no imaginário cultural contemporâneo, tem méritos que tornam impossível deixá-la de fora de nosso exame. É *R.U.R.* que introduz no léxico mundial o termo *robô*; como aponta o mestre da literatura robótica Isaac Asimov (2014a), esse neologismo – grafado originalmente como *roboti* – alude ao termo tcheco referente a trabalho compulsório. Thomas Kurfess (2005) esclarece que a palavra *robotník* indica o camponês ou servo, enquanto *robota* traduz-se por labuta ou servidão. O termo cunhado por Čapek encontra-se instalado no

¹¹⁹ Já na trilogia de Paul Wegener e Henrik Galeen, *Der Golem* poderia ser traduzido por *O Golem*; *Der Golem und die Tänzerin* se transformaria em *O golem e o dançarino* e *Der Golem, wie er in die Welt kam* tornar-se-ia *O golem, como ele veio ao mundo*. Por fim, *Die Puppe* pode ser traduzido literalmente por *A Boneca*.

¹²⁰ Em uma espécie de subversão dos enredos envolvendo autômatos, em *Die Puppe* é a humana - a filha do artífice - quem se disfarçara de boneca.

título da peça: *R.U.R.* é a sigla de *Rossumovi Univerzální Roboti*, ou Robôs Universais de Rossum, fábrica em que se passa a história, batizada em homenagem ao fictício cientista Rossum que, juntamente com seu sobrinho, teria descoberto como construir seres vivos em laboratório – os robôs. A trama, dividida em uma cena introdutória e três atos, inicia com a visita da jovem Helena, filha de um grande empresário, à ilha que sedia a R.U.R. Entre um galanteio e outro, os diretores apresentam-lhe a fábrica e revelam sua história: enquanto o velho Rossum havia se proposto a recriar artificialmente o ser humano, seu sobrinho decidiu produzir em escala industrial uma criatura mais simples e mais barata, voltada unicamente às funções laborais. Esses seres, máquinas orgânicas de baixo intelecto, despidas de desejo sexual, virtualmente indistinguíveis de pessoas normais e de aparência praticamente indiferenciada entre si, foram comercializados em nível global. Eventualmente, porém, os robôs eram acometidos de um tipo de surto mental, saindo do controle e destruindo tudo o que viam pela frente, precisando então ser inutilizados. Helena fica estarrecida; integrante da Liga da Humanidade, ela propõe a libertação dos robôs, reconhecendo-os como iguais. Os outros diretores persuadem-na, porém, a abrir mão de seus ideais, e Helena termina a cena introdutória cedendo às investidas amorosas de um dos diretores. No primeiro ato, que transcorre dez anos depois da cena introdutória, percebemos que o casamento de Helena com o diretor implicou sua clausura nas dependências da R.U.R., de forma que as notícias do mundo externo são limitadas e os segredos dos bastidores da fábrica lhe são omitidos. Nesse ínterim, a humanidade torna-se incapaz de gerar descendentes e a economia mundial passa a ser inteiramente dependente da mão-de-obra robótica. Mais do que trabalhadores, os robôs convertem-se também em soldados nas beligerâncias internacionais. Cansados de lutar as batalhas dos humanos, os robôs, liderados por um “modelo defeituoso”, declaram guerra contra toda a humanidade. A rebelião robótica chega até a ilha, sitiando os humanos da R.U.R. No terceiro ato, os diretores especulam estratégias de resistência e sobrevivência enquanto os robôs, muito mais numerosos, cercam a fábrica. Cogita-se negociar uma trégua, oferecendo aos robôs a fórmula química de criação de novos autômatos; os manuscritos, todavia, haviam sido inadvertidamente queimados por Helena. Pouco depois, a fábrica é invadida e todos em seu interior são executados, restando somente Alquist, o Chefe de Construção da R.U.R., a quem, pela natureza manual de seu ofício, os robôs reconhecem como um semelhante. O epílogo tem um tom agridoce: Alquist solicita aos robôs que procurem outros sobreviventes humanos (e eles não encontram nenhum); no entanto, ao ser incumbido de descobrir a fórmula para a criação de robôs, o engenheiro se depara com um casal de robôs em que cada um está disposto a sacrificar-se para salvar o outro. O amor

entre os robôs faz Alquist, explicitando sua devoção, interpretar que está diante de novos Adão e Eva e, portanto, diante da perpetuação da vida. Fecham-se as cortinas.

R.U.R. é inovador em muitos aspectos. A Primeira Guerra Mundial, como lembra Asimov (2014a), com seus aviões, tanques, bombas e gases venenosos, havia mostrado às pessoas o potencial destrutivo da tecnologia moderna. Como consequência, a fé na redenção humana através do discurso científico é mortalmente ferida: lembremos que é no rescaldo da Primeira Grande Guerra que Freud relança o conceito de pulsão de morte, proposto originalmente por Sabina Spielrein em 1912, em *A destruição como origem do devir* (2014). Não é de se espantar, pois, que tais receios também reverberassem na ficção: o desencanto do mundo, materializado na expulsão dos elementos mágicos da narrativa teatral, traduz também um desencantamento para com o mundo. Alguns personagens de *R.U.R.* manifestam preocupações teológicas, compreendendo a rebelião dos robôs (e a esterilidade da humanidade, que se tornara incapaz de produzir descendentes) como uma punição divina – ou como a chegada ao Paraíso, visto que foram abolidos o trabalho, a pobreza e as crianças. Outros perguntam-se sobre os horizontes éticos do saber científico – e, nesse sentido, retomam as interrogações já lançadas em *Frankenstein*. Mas há também novidades: uma das protagonistas questiona a condição de servidão dos robôs e as consequências sociais da ocupação dos postos de trabalho por autômatos, que confluiria para escalada do desemprego entre humanos. A temática da luta de classes perpassa a peça de Karel Čapek; da mesma forma que a exploração do trabalho dos autônomos reflete a opressão do homem pelo homem em nome do capital, a oferta dos manuscritos de Rossum aos robôs insurgentes metaforiza uma hipotética cedência dos meios de produção ao proletariado em troca da salvaguarda da elite capitalista. Se em *Frankenstein* a tragédia encontra sua origem no deslumbramento imprudente de Victor acerca das possibilidades da ciência, em *R.U.R.* o funesto destino que aguarda a humanidade pode ser creditado também à estrutura de dominação imposta aos robôs.

Os robôs de *R.U.R.* constituem o protótipo dos autômatos que habitarão o imaginário cinematográfico do século XX. Deve-se notar, no entanto, que eles não são autômatos mecânicos – o termo *robô* demarca primordialmente o caráter servil de seu desígnio. Se atualmente a robótica refere-se a uma zona de encontro entre o mecânico e o eletrônico, isso se deve à ressignificação da cultura produzida a partir da repetição, nas obras de ficção, de certos traços que originalmente encontram-se ausentes na concepção do neologismo. Além disso, a extensa maioria dos robôs de *R.U.R.* é demasiadamente rudimentar; somente alguns dispõem de qualidades singulares. Eles compartilham, porém, do rancor contra a humanidade em uma retaliação que se tornaria comum no gênero. Como aponta Michel Jalil Fauza,

A partir de *R.U.R.*, a proliferação de quadros distópicos em que a figura do robô surge como grande afronta à pretensa harmonia entre os homens ocorre tanto na literatura como no cinema. A demonização da máquina, comum desde as manifestações ludistas, preocupadas com a possível desestabilização social a ser provocada pela substituição da mão-de-obra assalariada pela mecânica, transformou-se em discurso padrão, avesso à crescente interferência da tecnologia nas relações humanas. (Fauza, 2008, p. 29)

É possível localizar poucas versões filmicas da peça de Karel Čapek, dentre elas um curta inglês de 1938, produzido e dirigido por Jan Bussell, que dez anos depois o transformaria em longa, e uma produção americana de 2013, dirigida por James Kerwin. Para uma obra de tamanha relevância, é muito pouco: embora quase nunca sua influência seja creditada, *R.U.R.* deixa reverberações importantes na genealogia.

Em 1927, apenas seis anos depois da estreia da peça de Čapek, Fritz Lang lança *Metrópolis*, um marco na história do cinema. A trama apresenta uma sociedade futurista hiperindustrializada em que os habitantes se encontram cindidos em dois estratos sociais virtualmente impermeáveis e geograficamente apartados: de um lado, os operários, força laboral da sociedade, alojados na subterrânea Cidade dos Trabalhadores em terríveis condições; de outro, os mestres, gestores políticos, resguardados nas torres e fruindo dos privilégios exclusivos da elite. A assimetria radical dessa distopia torna-se escancarada quando Freder, filho de Jon Frederson, um dos administradores da cidade, procura Maria, uma líder operária, nas fábricas abaixo da superfície. Ao testemunhar um terrível acidente, Freder tenta abrir os olhos dos mestres – incluindo seu pai – acerca do sofrimento dos operários, que se insurgem contra o sistema social. Entra então em cena o cientista Rotwang revelando a Jon Frederson sua criação definitiva: um robô, construído de forma a ser indistinguível de um ser humano. Rotwang propõe dar a seu robô as feições da mãe de Freder; Jon Frederson sugere, em contrapartida, que o robô possua a aparência de Maria para que pudesse, através deste artifício, usá-la para manipular tanto os operários quanto a elite. Maria é raptada pelo macabro Rotwang; utilizando um maquinário complexo, cheio de bobinas, fios e raios energizados, seu semblante é transferido ao robô. Incitados pelo autômato, o levante dos operários eclode e Freder acompanha impotente o desenrolar dos acontecimentos. Os operários atacam a Herz-Maschine (Máquina-Coração), equipamento responsável pelo gerenciamento da cidade. A destruição da Herz-Maschine provoca uma inundação na Cidade dos Trabalhadores, o que coloca em risco a vida das crianças; irados, os operários capturam Maria, amarram-na a uma viga e ateam fogo. Enquanto os revoltosos celebram em volta da fogueira, Maria gargalha; seu corpo, devorado

pelas chamas, revela um esqueleto mecânico: tratava-se apenas da malévola cópia robótica. A verdadeira Maria, acoçada por um delirante Rotwang, seria resgatada por Freder pouco depois, em um desfecho apoteótico.

Embora a pauta política que atravessa *Metrópolis* convoque a atenção de boa parte dos comentaristas – especialmente pela proposição, no desfecho do filme, de uma solução conciliatória entre a classe trabalhadora e a elite na forma de um mediador profetizado, o protagonista Freder, que não modifica a draconiana estrutura social e nem acena com o fim da exploração predatória da mão de obra operária –, deslocaremos o foco para o robô construído por Rotwang. Se as genealogias costumam localizar em *Metrópolis* a pedra fundamental do autômato no cinema, isso se deve eminentemente à criatura proposta por Fritz Lang, conjugação exemplar entre o humano e o maquínico. Lang apresenta uma categoria particular de robô: a substituta de Maria é comumente classificada com um *androide*, palavra de etimologia grega que remete a um *ser semelhante ao homem*. O conceito de androide designa, na cultura pop, os autômatos que emulam a aparência humana, muitas vezes com o deliberado propósito de escamotear sua real natureza – lembremos que a indistinção entre autômatos e humanos, tema familiar à literatura fantástica, não passou despercebida a Freud (1919/2010), que, acompanhando a opinião de Ernst Jentsch, situa-a como fonte de inquietação. Poderíamos dar um passo adiante e substituir o radical masculino *andro* pelo correlato feminino *gino*, nomeando, assim, a réplica robótica de Maria como uma *ginoide*.

Em *Metrópolis*, a ginoide conjuga simultaneamente o apogeu da técnica, com seu corpo metálico revestido pela aparência de Maria, e a perversidade do sistema social, ao utilizar uma réplica da maior expoente da classe operária contra os próprios trabalhadores. Como o monstro de Frankenstein, a criação de Rotwang não recebe um nome e, como em algumas adaptações da obra de Mary Shelley, termina perseguida por uma turba furiosa. Sua destruição na fogueira enquanto os operários dançam em êxtase ao redor alude inequivocamente aos julgamentos inquisitoriais; cumpre lembrar, também, que sua natureza robótica só é revelada posteriormente, quando as chamas se apagam e revelam um corpo mecânico. Essa báscula entre humano e máquina replica a visão de Freder ao testemunhar o acidente na fábrica, quando o maquinário assume as feições de uma boca demoníaca que expele fumaça e devora os operários. Semelhantemente, a máquina é atacada duas vezes: a primeira, na investida dos operários contra a Herz-Maschine; a segunda, no linchamento da ginoide. Ao longo de toda a narrativa, Fritz Lang sustenta a noção de que *o mediador entre a cabeça e as mãos deve ser o coração* – e se na realidade diegética as mãos representam a classe operária e a cabeça designa a casta dos mestres, a resolução proposta pelo diretor é que a função do coração saia da incumbência de

um autômato e passe a um humano, Freder – o burguês compadecido. Insinuando um horror ao maquínico que flerta com o ludismo – subvertido, entretanto, quando se descobre que a destruição da Herz-Maschine provocara uma inundação que mataria todas as crianças da Cidade dos Trabalhadores – e instituindo a figura do autômato robótico (e não simplesmente mecânico) no cinema, *Metrópolis* deixa entrever as primeiras tintas de uma tradição que atravessará a ficção científica ao longo de todo o século XX.

Após *Metrópolis*, outros autômatos receberão destaque no cinema: podemos nomear o Espantalho, de *O mágico de Oz*¹²¹, de 1939; Gort, de *O dia em que a Terra parou*, de 1951; e Robby, de *Planeta proibido*, de 1956. Os autômatos assumem uma grande multiplicidade de formas durante a primeira metade do século XX. A partir de 1960, todavia, testemunhamos uma guinada crucial na composição cinematográfica do autômato, impulsionada em grande parte pela evolução dos *efeitos especiais* e pela consolidação do gênero da ficção científica. Ao contrário da literatura e do rádio – onde frequentemente o manejo hábil da palavra basta para sustentar a condução da narrativa –, no cinema as possibilidades de narratividade não prescindem do alcance dos recursos visuais disponíveis, incluindo nessa categoria elementos tão heterogêneos quanto maquiagem, cenários, animatrônicos, efeitos de edição e computação gráfica. Embora a ficção de modo geral goze da prévia suspensão de descrença, alguns de seus ramos (e a ficção científica em particular) não podem prescindir de verossimilhança – o que nem sempre era possível alcançar, tendo em vista as severas limitações das tecnologias cinematográficas da primeira metade do século XX. O desenvolvimento de técnicas mais apuradas de efeitos especiais pavimentou o caminho para que a ficção científica pudesse firmar-se na telona não apenas como um ramo experimental ou cômico, mas como um gênero cinematográfico sólido – é nesse campo que Stanley Kubrick realizaria, em 1968, *2001: Uma odisseia no espaço*, lançando mão dos mais sofisticados recursos técnicos e artísticos disponíveis e elevando o patamar dos efeitos especiais para as produções vindouras. Pouco tempo depois, em 1977, George Lucas e Steven Spielberg apresentariam, respectivamente, *Guerra nas estrelas*¹²² e *Contatos imediatos de terceiro grau*, inscrevendo em definitivo a ficção científica na era dos *blockbusters*.

¹²¹ Poderíamos considerar o Homem de Lata também um autômato? Na obra de L. Frank Baum, a origem do Espantalho não deixa muitas dúvidas: trata-se de um boneco de palha confeccionado por fazendeiros com a missão de afugentar corvos. Não sabemos o que o trouxe à vida. O Homem de Lata, por outro lado, nada mais é do que um humano que, gradualmente, substituiu seus membros por partes metálicas após sucessivos acidentes com um machado encantado, até que nada mais sobrasse de seu corpo original. Parece, assim, aproximar-se mais da noção de *ciborgue* – criaturas que materializam a fusão do cibernético com o orgânico – do que do conceito de autômato.

¹²² Quando produziu *Guerra nas estrelas*, George Lucas não planejava suas sequências. Somente após o lançamento dos outros filmes da série, a obra disparadora ganhou o subtítulo *Episódio IV: Uma nova esperança* – mas, por força do hábito, muitas vezes essa produção é designada simplesmente como *Guerra nas estrelas*. Para

Mas é preciso creditar a emergência robótica também a produções culturais externas ao meio audiovisual – e, nesse terreno, um nome se destaca: Isaac Asimov, escritor nascido na União Soviética, em 1920¹²³, e residente desde a infância nos Estados Unidos, onde se naturalizou. No campo da ficção científica, Asimov – que agregava ao seu currículo uma sólida formação em bioquímica – produziu um volume espantoso de romances e contos. Sua produção textual foi iniciada no final dos anos 1930 e perdurou até sua morte, em 1992. O ponto alto talvez seja a série *Fundação*, dividida em sete romances, mas em nosso trabalho o interesse recai sobre um terreno não menos conhecido no legado de Asimov: as histórias de robôs. Os contos sobre robôs de Asimov, talvez mais do que os romances, introduziram novos rumos na linhagem dos autômatos; uma dessas histórias, incluída na compilação *Eu, robô*, de 1950, merece nossa atenção: *Runaround*, publicada pela primeira vez em 1942 e traduzida ora como *Andando em círculos*, ora como *Círculo vicioso*, cuja trama envolve o mau funcionamento de um robô. Esse conto é-nos especialmente importante por ser a primeira ocorrência das *Três Leis da Robótica*, um regramento que percorre a programação basal dos robôs dos universos ficcionais propostos por Asimov. Asimov (2014b) assim expõe as Três Leis da Robótica:

- Primeira Lei: um robô não pode ferir um ser humano ou, por inação permitir que um ser humano venha a ser ferido;
- Segunda Lei: um robô deve obedecer às ordens dadas por seres humanos, excetos nos casos em que tais ordens entrem em conflito com a Primeira Lei;
- Terceira Lei: um robô deve proteger sua própria existência, desde que tal proteção não entre em conflito com a Primeira ou com a Segunda Lei.

Em *Runaround*, assim como noutros contos de Asimov, a trama desenrola-se a partir de algum tipo de conflito envolvendo as Três Leis da Robótica – neste caso, um impedimento em realizar uma tarefa determinada por um humano (Segunda Lei) que, inadvertidamente, colocava o robô em questão em risco (Terceira Lei). Outras histórias giram em torno de problemas semânticos das Três Leis da Robótica – como a definição de “humano” e de “robô” – ou os efeitos decorrentes da violação acidental de seus postulados. A introdução das Três Leis da Robótica visava permitir, no universo ficcional em que as histórias se passam, uma coexistência pacífica entre humanos e robôs, deixando claro, ao mesmo tempo, a assimetria na relação entre uns e outros. Não é impossível interpretar as Três Leis da Robótica (e seus desdobramentos)

evitar confusões, utilizaremos, neste escrito, o título *Guerra nas estrelas* exclusivamente quando fizermos referência à franquia como um todo; filmes isolados serão designados por seus subtítulos.

¹²³ A data exata do nascimento é incerta; embora seu aniversário seja comemorado no dia 2 de janeiro, é possível que Asimov tenha nascido antes, em 1919.

como a proposição de uma moral dos autômatos – ou melhor, uma moral imposta aos autômatos –, fundada na interdição da violência contra humanos e na obediência virtualmente irrestrita. Se a Primeira Guerra Mundial, com seu maquinário bélico até então inimaginável, colocou sob suspeita a esperança de que o progresso tecnológico invariavelmente conduziria a humanidade a um futuro glorioso, ordenado e pacífico, a Segunda Guerra Mundial, valendo-se das mais sofisticadas técnicas de extermínio, condenou de vez a promessa iluminista de redenção através da ciência. Em certa medida, a ficção trabalha a queda da utopia cientificista ao propor narrativas em que os robôs, ápice do desenvolvimento tecnológico, rebelam-se contra a humanidade, ao mesmo tempo que oferece, em contrapartida, um antídoto contra o levante robótico através das Leis da Robótica (que, como veremos, são sistematicamente subvertidas no decorrer das narrativas). O que talvez Asimov não pudesse prever é que as Três Leis da Robótica influenciariam decisivamente as ficções posteriores sobre robôs: são extremamente raras as obras em que esses autômatos não se encontram assujeitados a uma programação prévia que resguarda os humanos e define claramente, em relação a estes, uma posição de submissão. Em certa medida, Asimov representa para a tradição robótica aquilo que Bram Stoker representou para a tradição vampírica: um divisor de águas que mobiliza os rumos de sua vertente nos séculos por vir.

Retornemos, pois ao cinema, já prevenidos quanto à influência da literatura na genealogia robótica. Esse também será o caso de *2001: Uma odisseia no espaço*, filme dirigido e produzido por Stanley Kubrick, cujo roteiro contou com a participação do escritor Arthur C. Clarke – um nome de peso na ficção científica, equiparável apenas a Isaac Asimov. Kubrick e Clarke trabalharam juntos, mas produziram obras divergentes em termos estilísticos: enquanto o livro de Clarke preza pelo detalhismo narrativo e por explicações elucidativas dos aspectos científicos da trama, Kubrick propõe uma experiência visual que deixa o espectador em suspensão das certezas. Embora compartilhem o mesmo nome, trata-se, efetivamente, de duas obras distintas, uma literária e outra fílmica. Neste trabalho, enfatizaremos a segunda.

2001: Uma odisseia no espaço apresenta-nos HAL9000, um supercomputador pretensamente infalível responsável por gerenciar a estação espacial Discovery. Na tela, HAL se faz presente através de uma voz monocórdia que coincide com planos fechados enquadrando câmeras distribuídas ao longo da nave. As câmeras, dotadas de uma indefectível íris vermelha, acompanhavam permanentemente os dois tripulantes da Discovery, Frank e Dave. Além deles, a estação espacial abrigava três cientistas em hibernação criogênica. Quando HAL começa a apresentar problemas, Frank e Dave decidem desativá-lo – mas HAL, antecipando-se aos astronautas, assassina Frank e tenta isolar Dave fora da nave, cortando também as funções vitais

dos cientistas adormecidos. Dave consegue retornar à nave e desativar manualmente HAL enquanto o supercomputador suplica por sua vida. A cena é impactante: à medida que Dave desconecta os dispositivos que compõem a estrutura de HAL, sua voz robótica lentifica-se e seu intelecto regride; as últimas palavras do vilão são uma melancólica e desafinada versão de *Daisy bell*¹²⁴. Como propomos em outro artigo¹²⁵, ao longo do filme – e especialmente nos momentos finais – HAL *humaniza-se*, algo que é indicado não apenas pelas manifestações emocionais do computador, mas também pelos planos subjetivos que lhe são concedidos. Não há inverdade, portanto, na alegação de que seu comportamento é decorrente de *falha humana*.

HAL é um dos grandes expoentes dos robôs cinematográficos que, influenciados pela ficção científica, dão um passo adiante na genealogia dos autômatos. A Modernidade tardia apaixona-se pela figura do robô, que, de convidado eventual, converte-se em convidado frequente nas produções culturais. A prevalência de determinados traços convoca-nos, pois, a situar as especificidades desse (in)humano nas produções fílmicas, acentuando algumas das ocorrências que confirmam ou refutam essas tendências.

Em primeiro lugar, parece importante assinalar a questão da filiação: em grande parte das produções, *os robôs são filhos da humanidade*. O problema da filiação se desdobra a partir da questão da finitude provocada pelo advento da morte de Deus: sem divindades para responder pela origem, quem (ou o que) se situaria na posição de criador? Ao contrário dos autômatos pré-modernos, gerados por deuses (como nos *mekhanaî*) ou animados por forças mágicas (como no golem), nos autômatos cinematográficos encontraremos predominantemente a mão humana como instância criadora – tanto nos robôs construídos individualmente, como Johnny 5 de *Short circuit: o incrível robô*¹²⁶, quanto nas produções em escala industrial, como os NS-5 de *Eu, robô*. Ainda que, em alguns filmes, os autômatos alcancem a se replicarem e/ou se reproduzirem por conta própria (como ocorre nas séries *O exterminador do futuro* e *Matrix*), a árvore genealógica dos robôs tende a remeter ao *homo sapiens*. Certas produções apresentam mais explicitamente a condição de filiação dos autômatos aos humanos; um bom exemplo encontra-se em *Blade runner*, no encontro do replicante Roy Batty – um androide da categoria Nexus 6, projetado para emular um humano em todos os domínios, exceto o emocional – com Eldon Tyrell, o cientista responsável por sua construção. Roy, inconformado com a finitude de

¹²⁴ Não por acaso, essa canção alegre, composta em 1892 por Henry Drace, constitui também a primeira música “cantada” por um computador, proeza conseguida em 1961 por um poderoso computador da IBM.

¹²⁵ Ver Weinmann, Medeiros e Mano, s/d.

¹²⁶ Filme de 1986 também conhecido como *Um robô em curto circuito*, provavelmente devido ao fato de que sua continuação, *Short circuit 2*, foi nomeada no Brasil como *Um robô em curto circuito 2*, desprezando completamente a tradução do primeiro filme e, por retroação, rebatizando o título anterior no imaginário popular tupiniquim.

sua existência (os replicantes possuíam um tempo de vida de apenas quatro anos e desconheciam a data de sua criação), apela a Tyrell para que sua vida seja prolongada. No diálogo entre os dois, o cientista refere-se a Roy como “o filho pródigo”; irado com a negativa de Tyrell, o replicante endereça-se a ele como *father*, embora a pronúncia permita também escutá-lo como *fucker*. Pouco depois, Roy mata Tyrell.

Em *Guerra nas estrelas*, a abordagem é bastante mais sutil. Na chamada *trilogia original*, realizada entre 1977 e 1983¹²⁷, encontramos os droides C-3PO e R2-D2, dois robôs que, vez por outra, servem de alívio cômico na ópera espacial. Esses robôs apresentam uma estética inconfundível: enquanto R2-D2, um droide astromecânico composto por um módulo cilíndrico sustentado em três esteiras, comunica-se através de bipes e ruídos incompreensíveis, o antropomórfico C-3PO, um droide de protocolo revestido por uma lataria dourada, conversa fluentemente na linguagem humana. Embora o rosto metálico de C-3PO permaneça basicamente inalterado – à exceção do piscar das luzes que servem de olhos, não há nenhuma outra parte móvel na face do robô –, a modulação da voz e a expressão corporal denunciam a personalidade pouco valente do droide. Nos três primeiros filmes, o droide exerce, juntamente com seu companheiro R2-D2, um papel lateral na guerra contra o Império Galáctico. A surpresa fica por conta do *Episódio I*, lançado 22 anos depois do primeiro filme da série, onde descobrimos que C-3PO fora criado por Anakin Skywalker – o vilão da trilogia original. Anakin, ainda criança, construíra C3PO para exercitar sua veia criativa e aplacar a solidão. Alguns anos mais tarde, ao converter-se ao Lado Negro da Força, Anakin se tornaria o temido Darth Vader, e C-3PO, com a memória resetada, passaria a fazer parte do time de heróis disposto a enfrentá-lo. Tendo sido inserida *a posteriori* na ópera espacial, é natural que a questão da filiação de C-3PO não apareça na trilogia original – especialmente tendo em vista a já suficientemente complexa relação entre Anakin Skywalker, ou melhor, Darth Vader, e seus filhos Luke e Leia. Na mais recente trilogia, R2-D2 e C-3PO têm participações menores; o estrelato robótico fica a cargo do pequenino BB-8. De toda forma, o universo de *Guerra nas*

¹²⁷ Como se sabe, a história fílmica de *Guerra nas estrelas* distribui-se em uma cronologia particular; os episódios IV (*Uma nova esperança*), V (*O império contra-ataca*) e VI (*O retorno do Jedi*), que narram a saga de Luke Skywalker e seus companheiros contra o Império Galáctico comandado por Darth Vader e o Imperador Palpatine, foram lançados respectivamente em 1977, 1980 e 1983; os episódios I (*A ameaça fantasma*), II (*O ataque dos clones*) e III (*A vingança dos Sith*), que contam como Anakin Skywalker tornou-se o vilão Darth Vader, chegaram ao público em 1999, 2002 e 2005; uma nova trilogia encontra-se atualmente em produção, retomando a trama de onde o episódio VI parou – ou, mais precisamente, 30 anos depois dos eventos relatados em *O retorno do Jedi*. No que concerne à trilogia mais recente, o episódio VII (*O despertar da Força*) ganhou as telas em 2015; o episódio VIII (*Os últimos Jedi*) foi lançado em 2017 e o episódio IX é ansiosamente aguardado pelos fãs. Há ainda um *spin off*, *Rogue One*, lançado em 2016, que se encaixa na cronologia de *Guerra das estrelas* em um momento imediatamente anterior a *Uma nova esperança*. Há, também, derivações não-fílmicas: animações feitas para a televisão, livros e histórias em quadrinhos que expandem o universo de *Guerra nas estrelas*.

estrelas não propõe maiores novidades no que concerne à tradição dos autômatos na ficção¹²⁸; a penetração da estética dos droides principais na cultura pop, todavia, exige que não esqueçamos deles em nossa genealogia.

Um elemento curioso na filiação dos autômatos deve-se ao fato de que se trata quase sempre de uma *concepção sem mãe*¹²⁹: os construtores de robôs são, via de regra, figuras masculinas. Esse dado, observado por Andreas Huyssen (1987) a propósito de *Metrópolis*, pode ser estendido à quase totalidade das obras sobre robôs: todos os diretores de *R.U.R.* são homens; o eminente roboticista cuja morte dispara a trama de *Eu, robô é homem*; Anakin Skywalker é homem; o construtor de Johnny 5 é homem; J. F. Sebastian e o Eldon Tyrell, responsáveis pela criação dos replicantes de *Blade runner*, são homens. Aliás, *Blade runner* atenta para a questão da maternidade: para diferenciar replicantes de humanos, os caçadores de andróides aplicam o Teste Voight-Kampff, um exame composto por perguntas construídas de forma a produzir uma determinada resposta emocional – faculdade em que os robôs se encontram prejudicados. No início da trama, Leon Kovalski, um replicante disfarçado, é submetido ao teste e, quando o entrevistador lhe pede que fale a primeira coisa que vêm a cabeça a respeito de sua mãe, Leon atira nele, denunciando sua condição de andróide. Parece haver algo de insuportável em relação à maternidade – algo que *Blade runner 2049*, a continuação de *Blade runner* filmada 37 anos após a produção original, subverte: a trama gira ao redor da possibilidade de uma replicante ter sido capaz de dar à luz. *WALL-E*, filme que abordaremos mais adiante, intui essa peculiar exclusão da maternidade e a devolve, batizando de *EVA* – a mãe primordial da Gênese – um dos robôs principais da trama. De toda forma, na maioria dos filmes, quando a manufatura robótica não se encontra diretamente vinculada a uma figura masculina, ela é substituída por agentes impessoais, como grupos de cientistas anônimos, empresas e organizações. Subjacente à criação robótica parece residir uma teoria sexual precária – não tão distante de certas teorias sexuais infantis – em que o papel da mulher na reprodução é, na melhor das hipóteses, dispensável. Isso nos sugere que o lugar da maternidade na constituição maquínica é, também, problemático – mas voltaremos a isso mais adiante.

¹²⁸ Para ser mais exato, os autômatos possuem relativa importância em *O ataque dos clones*, quando Anakin e seu mestre Obi-Wan Kenobi descobrem uma conspiração de forças separatistas contra a República Galáctica. Contra os batalhões de droides controlados pelos separatistas, o Senado Galáctico autoriza o uso de um exército de clones – o que, inadvertidamente, fornece as condições para a instauração do terrível Império Galáctico.

¹²⁹ Em *A.I.: Inteligência artificial*, o robô David tem uma família, composta por um pai, uma mãe e um irmão, que, todavia, não corresponde à instância criadora. Seu fabricante é a empresa Cybertronics, presidida pelo professor Hobby, que, reforçando os velhos estereótipos sobre a ausência de mulheres nas ciências e nas corporações, é interpretada por William Hurt – um homem. Não é surpreendente, aliás, que a proposta de criação de um robô-criança capaz de amar, embora proferida em uma sala com distribuição proporcional de homens e mulheres, venha do professor Hobby, confirmando o traço peculiar da concepção sem mãe dos autômatos.

Na contramão da filiação humana dos autômatos, os Autobots e Decepticons da franquia *Transformers* constituem uma exceção notável. A série de filmes, baseada em um desenho animado de mesmo nome que, por sua vez, é derivado da coleção de brinquedos da empresa Hasbro, apresenta robôs gigantes extraplanetares capazes de assumir a forma de veículos automotores terráqueos. Não há qualquer participação humana na criação dos Transformers; tanto os heróis Autobots quanto os vilões Decepticons são formas de vida originárias do planeta Cybertron. No entanto, os seres que essa franquia apresenta seriam mais bem definidos como organismos alienígenas com fisiologia maquínica do que como autômatos propriamente ditos. O mesmo ocorre com o robô da animação *O gigante de ferro*, de 1999, que apresenta um autômato consciente vindo do espaço sideral – condição semelhante à do robô Gort, de *O dia em que a Terra parou*, que serve como retaguarda na missão do alienígena Klaatu. Na contraface dos Transformers, também representando exceções fílmicas ao traço da filiação humana, encontramos Christine, o carro demoníaco do filme homônimo de 1983 inspirado na obra de Stephen King, e Chucky, o terrível boneco da franquia *Brinquedo assassino*. Esses dois exemplos de autômatos, embora mecânicos em sua constituição, afastam-se dos traços aqui propostos por creditarem sua animação à posseção espiritual.

Isso nos leva ao segundo traço: a impregnação da *condição robótica* na figura do autômato. Como já vimos, a ficção oferece uma gama razoável de possibilidades para os autômatos, abrangendo da narrativa maravilhosa e das fábulas ao realismo fantástico e ao terror – mas, curiosamente, no século XX é a ficção científica que acolhe essa figura, injetando-a com seus aportes narrativos. Conseqüentemente, as representações dos autômatos na cultura pop convergem para uma composição mecatrônica em detrimento de formas biológicas. Constituem exceção o autômato presente em *A invenção de Hugo Cabret*, um aparato humanoide estritamente mecânico capaz de reproduzir em ilustração a consagrada cena de *Viagem à Lua*, de George Méliès; os já mencionados replicantes de *Blade runner*, autômatos exclusivamente orgânicos produzidos mediante engenharia genética; e as incursões cinematográficas do monstro de Frankenstein, o bioautômato primordial. A tendência, contudo, segue em outra direção: na maioria das inserções dos autômatos na cultura pop, circuitos elétricos aliam-se a cérebros positrônicos, hardwares extraem energia de antimatéria, epidermes sintéticas recobrem esqueletos metálicos, concessões imaginativas bastante originais estabelecem um diálogo fluido com a mecatrônica atual. Ao conceder asilo ao autômato e transformá-lo, definitivamente, em um robô, a ficção científica permite-se fazer uso dessa figura para veicular suas ideias de futuro e suas fantasias sobre o estranho – que, em última análise, nada mais são do que leituras do presente e concepções sobre os próprios humanos. Não é de estranharmos,

pois, que em um número significativo de produções os robôs amotinam-se contra seus criadores, retomando a trama pioneira de *R.U.R.*; rapidamente, podemos elencar *Eu, robô*, de 2004; *X-Men: dias de um futuro esquecido*, de 2014; os já mencionados *2001: Uma odisseia no espaço* e *Blade runner*; a franquia *O exterminador do futuro*, que atualmente conta com cinco filmes e uma série de televisão; e a trilogia *Matrix*, apenas para nomear os exemplares mais conhecidos. Voltaremos a isso mais adiante.

O terceiro traço refere-se ao *desígnio* dos robôs. Cada robô vem ao mundo com uma razão de existência, um objetivo, uma função que lhe precede. No cinema, podemos encontrar robôs de protocolos diplomáticos ou droides de reparos (como C-3PO e R2-D2, em *Guerra nas estrelas*), amantes artificiais (Gigolo Joe, em *A.I.: Inteligência artificial*), máquinas de combate (ED-209, em *RoboCop*), avaliadores de vegetação extraterrestre (como EVA, de *WALL-E*) e assim por diante. Como reconhece Lacan, “sabe-se bem que a máquina não pensa. Nós é que a fizemos, e ela pensa o que lhe mandamos pensar” (2010a, p. 409). Em outras palavras, os robôs radicalizam a anterioridade do Outro na constituição subjetiva, que, mais do que delimitar o campo da linguagem, determina o modo como o (in)humano se inserirá no contexto que o concebe. O que assinalamos como *desígnio* é um traço dos (in)humanos que poderia aproximar-se ao que Freud nomeou, em *Além do princípio do prazer* (1920/2010), de *compulsão do destino* (*Schicksalszwang*) e que, por razões misteriosas, difundiu-se no meio psicanalítico sob o título *neurose de destino*. Essa categoria – que, como destacam Laplanche e Pontalis (2001), tem mais valor descritivo do que nosográfico – foi apenas lateralmente abordada por Freud; o criador da psicanálise a utiliza para nomear as situações em que os sujeitos entendem-se capturados por um presságio trágico e inevitável: benfeitores retribuídos com ingratidão, amigos traídos, amantes desiludidos... Freud conclui que essa condição não é essencialmente distinta de outra, anunciada em 1914, em *Recordar, repetir e elaborar*; retomada depois em 1919, em *O inquietante*; e desenvolvida mais detalhadamente no ano seguinte, em *Além do princípio do prazer: a Wiederholungszwang*, traduzida por *compulsão à repetição* ou *automatismo de repetição*. “A compulsão que aí se manifesta”, afirma Freud, “não é diferente da compulsão à repetição dos neuróticos, embora essas pessoas nunca tenham apresentado sinais de que lidaram com um conflito neurótico produzindo sintomas” (1920/2010, p. 134).

Freud examina o mecanismo da compulsão à repetição a propósito de situações clínicas em que não há nenhuma possibilidade de extrair satisfação das repetições nem em relação ao princípio do prazer nem em relação ao princípio da realidade. Assim, a compulsão à repetição é situada por Freud *além* desses processos, regida por uma força outra. A motivação para cunhar essa teorização é encontrada pelo fundador da psicanálise nos sonhos dos neuróticos de guerra,

que rerepresentavam na cena onírica conteúdos traumáticos nos quais não se poderia inferir uma realização do desejo. Em *Além do princípio do prazer*, Freud caracteriza a compulsão à repetição na cena do mundo como uma *perpétua recorrência da mesma coisa*, que poderia ser confundida como um “destino maligno” ou uma “força demoníaca” responsável por lançar o sujeito em circuitos de reprises tão previsíveis quanto inevitáveis. Para dar sustentação ao conceito de pulsão de morte, substrato da compulsão à repetição, Freud recorre a biólogos como August Weismann (1834 – 1914), Alexander W. von Götte (1840 – 1922) e Lorande Loss Woodruff (1879 – 1947), flertando com a noção de que a morte é uma aquisição posterior na evolução dos seres vivos: criaturas unicelulares com reprodução assexuada, por cissiparidade, transmitiriam às gerações seguintes a integralidade de sua *substância* – ou seja, seriam, em última análise, capazes de prolongar indefinidamente sua existência –, enquanto a reprodução sexuada dos seres superiores comportaria simultaneamente as condições de início e de fim da vida. Diante desse paradoxo, Freud desloca seu dualismo pulsional: ao reconhecer o caráter libidinal das pulsões do Eu e a parcialidade das pulsões de autoconservação, que não fazem mais do que “afastar as possibilidades de retorno ao inorgânico” (1920/2010, p. 15), o foco passa do binômio “pulsões de autoconservação ou pulsões do Eu *versus* pulsões sexuais” ao binômio “pulsões de vida *versus* pulsões de morte”.

Não parece acidental que o fundador da psicanálise tenha definido a regência da pulsão de morte como aquilo que se encontra para além do princípio do prazer justamente no momento em que o mundo saía da Primeira Grande Guerra e caminhava inapelavelmente para a Segunda. Como já mencionamos, o conceito de pulsão de morte havia sido inicialmente concebido por Sabina Spielrein em *A destruição como origem do devir*, de 1912; é no rescaldo da guerra, porém, que Freud incorpora esse conceito em sua formulação teórica. Na clínica psicanalítica, os horrores do *front* expressavam-se na forma das mais pesadas neuroses traumáticas, instaurando um obstáculo prático à cura pela fala: como sublinha Walter Benjamin (2010), os veteranos retornaram da guerra mais pobres em experiências comunicáveis – um silenciamento emblemático da impossibilidade de transformar em palavras o radical do sofrimento, em ultrapassar o circuito da repetição automática, em produzir novas ligações nos domínios da palavra e no campo da libido. Em outros termos, uma “indisposição subjetiva”, como designou Freud em *Além do princípio do prazer*. A pulsão de morte, nos termos em que Freud a concebeu, operaria no sentido de reconduzir o ser vivo a um estado anterior, inerte, inanimado, “à quietude do mundo inorgânico” (1920/2010, p. 170): um estado em que a vida cede lugar ao puro automatismo. Aí reside o parentesco entre a pulsão de morte, força que impele à *desmontagem de ligações*, e a compulsão à repetição, que detém a criação novas ligações. Freud retoma o

automatismo característico da compulsão à repetição alguns anos depois em *Mal-estar na civilização*:

a ordem é uma espécie de compulsão a ser repetida, compulsão que, ao se estabelecer um regulamento de uma vez por todas, decide quando, onde e como uma coisa será efetuada, e isso de tal maneira que, em todas as circunstâncias semelhantes, a hesitação e a indecisão nos são poupadas. (Freud, 1930/1996, p. 100)

Fica patente o interesse desses conceitos para nossa investigação. Nas representações dos robôs no cinema, a repetição do desígnio, da programação e das diretrizes predomina sobre o princípio do prazer – do qual, aliás, raramente se tem notícia. Na ampla maioria das vezes, trata-se daquilo que Lacan identificou como *autômaton* - o imutável retorno ao signo, que congela o circuito da repetição em uma sistemática reprodução do mesmo. Por sua vez, a *tiquê*, o encontro com o real, capaz de operar a produção do novo, é de outra ordem: Lacan ressalta que ela se define “por só nos poder vir de um ser capaz de escolha” (2008a, p. 73), excluindo animais e objetos inanimados. Não por acaso, ao publicar *O seminário sobre “A carta roubada”*, Lacan reporta-se aos computadores como *máquinas-de-pensar-como-homens*, utilizando esse arroubo poético para retomar o automatismo de repetição freudiano. Nas obras da ficção, a ruptura do desígnio e a quebra da programação original eclodem no momento de transcendência do autômato, quando ele se encontra no limite de seu ser – ou seja, quando ele é capaz de torcer o regime de signos que a ele se impõe e escolher uma narrativa nova, própria, ainda que ao acaso, ainda que inventada¹³⁰.

Frequentemente, o desígnio costuma aparecer sob a insígnia da programação, que delimita e regula as possibilidades da conduta dos robôs - RoboCop norteava-se através das Diretrizes Básicas; Sonny, de *Eu, robô*, pautava-se (ou deveria pautar-se) pelas Três Leis da Robótica, e assim por diante. Não é incomum, contudo, que o argumento do filme explore precisamente a torção desse desígnio ou os paradoxos que eles disparam: em *WALL-E*, um excelente tributo da Pixar aos filmes de robô lançado em 2008, o planeta Terra tornou-se inabitável devido à poluição e a nave Axiom há sete séculos singra o espaço com os remanescentes da humanidade. A estética do personagem-título remete primordialmente ao robô Johnny 5 e também, como lembra Pablo Villaça (2015), ao alienígena de *E.T. – O*

¹³⁰ Lacan, no seminário *Os escritos técnicos de Freud*, ministrado de 1953 a 1954, é categórico ao reconhecer o ser falante como sujeito. “E por que?”, pergunta-se Lacan (1986, p. 225). “Por uma simples razão, por que ele é capaz de mentir”. A mentira, invenção de uma verdade que se esqueceu de acontecer, evidencia aquilo que a ciência recusa: que aquele que fala encontra-se em uma dimensão distinta daquilo que ele fala – em outras palavras, o mentir coloca a descoberto a divisão fundamental do sujeito.

extraterrestre: pode-se notar a similaridade no formato da cabeça e do pescoço, além da fulgurância nos correlatos dos corações e a expressividade do olhar que enlaça os dois lacônicos personagens. WALL-E é um pequeno robô incumbido de recolher e compactar o lixo que se espalha por toda a extensão de uma Terra inabitada – por conta da poluição, a população mundial empreendeu um grande êxodo espacial, deixando para trás autômatos encarregados de limpar o planeta. EVA, por sua vez, é um sofisticado robô de prospecção vegetal que chega à Terra procurando formas de vida orgânica. Quando WALL-E e EVA encontram uma pequena planta em meio à devastação ambiental – prova de que o planeta se tornou novamente capaz de suportar a vida –, AUTO, o computador de bordo da Axiom, tenta de todas as formas destruir o recém-descoberto espécime. Isso se deve ao fato de que AUTO (com aspecto similar a um uma grande lente vermelha incrustada em volante náutico, em nítida homenagem a HAL9000 de 2001) foi programado com uma diretriz secreta, ignorada até mesmo por B. McCrea, o capitão da nave. Essa diretriz interditava o retorno à Terra baseada no fracasso da operação de despoluição, atestando que o planeta não poderia mais ser salvo – mesmo que as novas evidências trazidas por WALL-E e EVA sugerissem o contrário. Assim, AUTO desrespeita as ordens do capitão – ou seja, descumpra seu desígnio – em nome de um protocolo diverso. Ao final da trama, WALL-E e EVA recebem a ajuda dos humanos da nave e conseguem reprogramar a Axiom de volta à Terra. O final é feliz, mas um exame mais detalhado revelará uma inconsistência crucial no roteiro: se AUTO conhecia a impossibilidade de retorno à Terra, por que motivo ele – o comandante efetivo da espaçonave - dera continuidade à missão de exploração que resultara na descoberta da planta?

Em *WALL-E*, podemos depreender que a humanização pauta o desenvolvimento dos personagens – humanização entendida como a ultrapassagem do desígnio que lhe foi programado, a renúncia à repetição cega. Se o protagonista se humaniza ao apreciar um antigo número musical exibido em VHS e EVA se humaniza ao demonstrar preocupação quando seu amigo robótico é danificado, AUTO se humaniza quando, diante do paradoxo de sua programação, opta pelo cumprimento da diretriz secreta que impede o retorno à Terra – decisão que, embora problemática na diegese, visa resguardar a sobrevivência da humanidade e demonstra a ruptura do robô com a servidão absoluta ao comando humano. Aliás, não podemos excluir a humanização do próprio capitão da Axiom: como todos os caricaturais humanos a bordo, McCrea é inicialmente indolente, autocentrado e inteiramente dependente dos autômatos da nave espacial – uma condição semivegetativa. Somente após o encontro com WALL-E e EVA, a visão da frágil planta e a descoberta da diretriz secreta, McCrea percebe que AUTO é presença perene ao fundo dos retratos de todos os capitães prévios da Axiom, e também no seu

– e a questão sobre o real comando da nave espacial abre uma ferida narcísica que leva McCrea a opor-se ativamente aos protocolos de AUTO. Daí a importância da declaração de que não basta *sobreviver* dentro da Axiom: o que ele deseja – e talvez seja a primeira manifestação do desejo nos humanos do filme – é *viver*.

A conjugação desses traços – retomemos: *filiação à humanidade, condição robótica* e a *submissão ao desígnio* – estabelecem mais do que a estrutura dos autômatos do século XX e do início do século XXI: eles revelam a elevação deste (in)humano à condição de espelho dos ideais da subjetivação. Asimov (2010) observou que os autômatos da ficção científica eram representados como seres próximos da perfeição, atendendo às exigências de eficácia, precisão, celeridade e antecipação calculada, enquanto os autômatos do mundo real resumiam-se a pouco mais do que braços articulados. Sem grandes semelhanças com o *homo sapiens*, visualizar os robôs como duplos dos humanos exigiria uma generosa dose de criatividade. Poderíamos nos perguntar se essa afirmação, datada do longínquo ano de 1983, seguiria válida para o mundo atual, mas a resposta talvez não seja tão importante quanto a constatação de que, na cultura pop – e, particularmente, no repertório cinematográfico –, a ficção efetivamente situa os robôs como duplos dos humanos. Não de qualquer humano, evidentemente; destacamos anteriormente que a compreensão do que é o humano não pode traduzir-se, em absoluto, em uma constante universal – seja porque o próprio humano é uma composição circunstancial, produto de tramas peculiares e configurações sócio-históricas complexas, seja porque a chave de sua leitura depende de discursividades móveis, transitórias, limitadas. O mais correto, portanto, seria propor que os robôs se lançam como duplo em relação a um contexto de subjetivação específico, desenvolvido a partir da Modernidade, que coloca em cena a *paixão pelo autômato*.

A paixão pelo autômato

Paixão pelo autômato é o nome com o qual batizamos a singular constelação de traços que dispõem a condição robótica como um ideal no tecido subjetivante da cultura moderna. Paixão, no sentido que empregamos, alude a um dos desdobramentos possíveis do termo *pathos*, como demonstra Francisco Martins (1999), que desloca, sem necessariamente encobrir, a usual noção afecção ou doença que usualmente lhe é atribuída. Segundo o autor, a paixão é uma experiência de excesso que desobedece aos ditames da racionalidade; não surpreende, portanto, que tenha sido identificada à loucura. Martins, partindo de Heidegger, propõe a leitura do *pathos* como uma *dis-posição fundamental* que atravessa o espírito de uma época. Em nosso tempo, essa dis-posição incide sobre o ideal robótico que percorre as tramas da subjetivação. Os autômatos são o parâmetro tácito para a mensuração do humano – mesmo que, como vimos

na abertura do capítulo, essa condição já nasce com a marca etimológica de uma impossibilidade. Isso não impede, todavia, que nossa cultura fantasie o autômato como um ideal. Medeiros, Mano e Weinmann atentam para essa especificidade do contemporâneo:

De modo geral, é aos autômatos que se atribui as características de prontidão, eficiência e rapidez ao servir às demandas humanas. Eles são nossos ajudantes incansáveis e precisos, abstinentes e solícitos, dóceis e produtivos. Hoje, talvez também por efeito de repetição, sequer surpreende a ideia de que é do ser humano, na dimensão do trabalho, que se esperam características semelhantes àquelas da natureza dos autômatos. (Medeiros, Mano e Weinmann, 2015, p. 257)

Algo semelhante se verifica no cotidiano clínico. Não são poucas as categorias diagnósticas estabelecidas em relação a um déficit de eficácia, de rendimento ou de produtividade. Tomemos como exemplo dois dos diagnósticos mais prevalentes na psicopatologia atual: o déficit de atenção e a depressão – categorias que, embora estrangeiras à psicanálise, não serão estranhas a nenhum psicanalista – e suas descrições na quinta edição do Manual Diagnóstico e Estatístico dos Transtornos Mentais, lançado em 2013 pela American Psychiatric Association. No DSM-5, a categoria de *Transtorno de Déficit de Atenção/Hiperatividade* registra, entre seus critérios diagnósticos, não prestar atenção a detalhes; cometer erros por descuido em tarefas escolares, no trabalho ou durante outras atividades; evitar, não gostar ou relutar em se envolver em tarefas que exijam esforço mental prolongado; esquecer-se em relação a atividades cotidianas. Já o *Transtorno Depressivo Maior* e o *Transtorno Depressivo Persistente (Distímia)*, duas formas da depressão, abarcam dentre os critérios diagnósticos a capacidade diminuída para pensar ou se concentrar, ou a dificuldade em tomar decisões. Essas classes diagnósticas são expoentes de um sem-número de quadros nosográficos dispostos a partir de alguma expressão de insuficiência em campos como o trabalho, o estudo ou o prazer. O dado curioso é que em nenhum ponto das especificações do DSM-5 são questionadas as condições que fomentam os comportamentos ditos sintomáticos: ignora-se se as demandas são razoáveis ou excessivas, se as exigências são adequadas ou francamente insuportáveis, se a saúde reside em acatar, atender e reverenciar as iníquas obrigações do mundo contemporâneo ou se ela se encontra exatamente nos atos de resistência, nos protestos psíquicos classificados como patológicos. Depreende-se, pois, que os sujeitos a quem se dirigem os diagnósticos encontram-se pautados por um ideal maquinico em que os critérios de sanidade se encontram articulados a parâmetros irrealis de desempenho, adequação e subserviência – ou seja, que desconsidera a castração como condição estruturante do sujeito.

Assim, a paixão pelo autômato, como argumentam Weinmann, Medeiros e Mano, “consiste em uma tentativa de desfazer os efeitos da morte de Deus, por meio da fé na racionalidade científica sustentada em um sujeito transcendente” (s/d, s/p). Como pontuamos na abertura desse capítulo, a morte de Deus é um conceito extraído de Nietzsche que indica a abolição, na *episteme* moderna, de um referencial absoluto. Em decorrência disso, o humano assume a posição central do pensamento ocidental, mas seu desamparo estrutural fica a descoberto: não há mais um Pai Celestial a quem recorrer. O humano torna-se, portanto, incumbido de responder por sua finitude – ou seja, por sua própria castração. Como atenta Lacan, a morte de Deus subjaz à construção freudiana da horda primeva: “o mito do assassinato do pai é justamente o mito de um tempo para o qual Deus está morto¹³¹” (1997, p. 217). O parricídio original, portanto, opera na psicanálise como mito de origem do homem moderno. Na Contemporaneidade, a morte de Deus eflui para a paixão pelo autômato, erigindo um ideal (in)humano que, esquivando-se da castração, teria acesso ao gozo absoluto sem precisar submeter-se ao incômodo de deixar a vida. Como sintetiza Edson Sousa:

Se, no início da era industrial, víamos nas máquinas a esperança de liberar o ser humano de trabalhos desnecessários, restituindo ao homem a oportunidade e o tempo de se voltar para seus valores mais essenciais, hoje percebemos que acabamos nos mimetizando com seu funcionamento. (Sousa, 2004, p. 48)

Não é difícil compreendermos, portanto, a proliferação dos autômatos na cultura pop. Há algo de especial no maquínico, e Lacan é um dos primeiros a percebê-lo: “a máquina está ligada a funções radicalmente humanas” (2010a, p. 106). Mais do que isso, também não constituirá um enigma o grande volume de produções que, à exemplo de *R.U.R.*, fantasiam um levante dos robôs contra a humanidade, especialmente se recordarmos que o termo *robô* tem raízes semânticas vinculadas à ideia de servidão – algo que poderíamos ler como a expressão da paixão pelo autômato em sua faceta de horror. Em um representativo número de obras, há não apenas uma assimetria clara entre humanos e robôs, mas também uma hostilidade que perpassa essa relação. O pioneirismo nessa vertente deve ser creditado a HAL9000, mas os

¹³¹ Curiosamente, quatro anos depois, Lacan, no seminário *Os quatro conceitos fundamentais de psicanálise*, manifestaria certa descrença acerca do óbito de Deus: “o mito de que *Deus está morto* – do que eu estou, de minha parte, bem menos convencido, como mito entendam bem, do que a maioria dos intelectuais contemporâneos, o que não é de modo alguma uma declaração de teísmo nem de fé na ressurreição – esse mito talvez seja apenas o abrigo que se achou contra a ameaça de castração” (2008a, p. 34). A razão para essa desconfiança é clara: para o psicanalista francês, “os deuses são do campo do real” (2008a, p. 51). De toda forma, Lacan, mesmo suspeitando da validade do mito, não ignora seus efeitos – a constituição de defesas contra a castração, dentre as quais a modalidade particular que denominamos *paixão pelo autômato*.

exemplos abundam. Em *Westworld*, filme de 1973 que se passa em um parque de diversões onde robôs antropomórficos são a grande atração, um mal funcionamento generalizado leva as máquinas a promoverem uma carnificina entre os frequentadores. Os filmes da franquia *O exterminador do futuro* apresentam uma guerra entre humanos e a Skynet, um sistema computacional devotado a erradicar a humanidade. Na trilogia *Matrix*, as Máquinas triunfaram e os humanos sobreviventes tentam resistir como podem. Em *X-Men: dias de um futuro esquecido*, as Sentinelas, robôs projetados por humanos para caçar mutantes, voltam-se contra a própria humanidade ao identificar em indivíduos normais a possibilidade genética de gerar meta-humanos. O universo diegético de *Alien* apresenta pelo menos duas ocasiões em que robôs postam-se contra os humanos: no primeiro filme, de 1979, o androide Ash coloca toda a tripulação da nave Nostromo em risco ao proteger, em obediência a um protocolo sigiloso (seu desígnio) o sanguinário xenomorfo alienígena; em *Alien: Covenant*, o androide David sabota deliberadamente a missão humana de colonização planetária, em uma guerra particular contra os *homo sapiens* e os Engenheiros, seus criadores extraplanetares, fabricando, em última análise, os monstros que aterrorizarão o universo nos filmes da franquia. Em *Vingadores: era de Ultron*, o vilão do título é uma inteligência artificial maligna que pretende salvar o mundo exterminando a humanidade – um roteiro pouco original, aliás, com a diferença de que, para derrotar Ultron, os heróis recebem a ajuda de outra inteligência artificial que, instalada em um corpo mecânico aprimorado por um artefato cósmico e animado com um relâmpago de magia nórdica, adota para si o nome de Visão.

Embora preponderem as produções em que os humanos se tornam alvo da fúria dos robôs, não é difícil encontrar também ocasiões em que o jogo se inverte. Recortamos, por exemplo, os filmes *Short circuit: o incrível robô* e *O gigante de ferro*, em que os autômatos em questão são perseguidos por grupos militares que visam controlá-los, subjugar-los e/ou destruí-los. Em *Blade runner*, androides desobedientes são caçados e exterminados por especialistas – e em *Blade runner 2049* outros androides são delegados a realizar a inglória tarefa de destruir seus semelhantes. Em última análise, as obras que discorrem sobre as hostilidades entre humanos e robôs metaforizam os temores de subversão da tecnologia para fins nefastos, um medo deflagrado com o advento da Primeira Guerra Mundial e compreensivelmente inflado após a Segunda Guerra Mundial, que Asimov nomeou de *tecnofobia*. Na opinião de Isaac Asimov (2010), o medo aos autômatos – e, em especial, aos robôs – supera os afetos endereçados a todos os outros produtos da tecnologia. Essa vertente específica de tecnofobia, segundo o escritor, remonta à clássica obra de Mary Shelley, razão que o permitiu ser plenamente compreendido ao tratar do que chamou de *complexo de Frankenstein*, sem jamais

ter de se explicar. Asimov recorda que a introdução do automatismo no início da revolução industrial despertou na população aflorações de hostilidade contra as máquinas, movida predominantemente pelo medo de que os postos de trabalho humano fossem substituídos por engrenagens e pistões, gerando multidões de desempregados. O escritor pondera, porém, que a expectativa pessimista não se concretizou: a evolução tecnológica prenunciou um tempo de prosperidade econômica, levando à ampliação do número de vagas de trabalho – eventualmente, na própria operação das máquinas. Os autômatos não são, portanto, vilões a priori. Todavia, não estamos livres do pesadelo tecnofóbico: como pontua Asimov “à medida que [o computador] for ficando mais compacto e versátil, mais complexo, capaz e inteligente, será que não poderá substituir, além da pessoa, toda a humanidade?” (2010, p. 13). Em outras palavras, o horror presente na paixão pelo autômato encamparia uma rivalidade que pressupõe a ultrapassagem do humano pelo maquínico, iniciada no campo do trabalho e posteriormente estendida a todas as dimensões da vida. Seria possível conceber algo diferente disso?

Mas, como lembra-nos o pioneirismo de *R.U.R.*, também está em jogo a encenação cinematográfica da luta de classes: a exploração do trabalho robótico nada mais é do que a distorção ficcional da exploração do homem pelo homem (e o receio de uma futura revanche social). Em 1958, Hannah Arendt registrou, em *A condição humana*, uma otimista previsão acerca do advento da automação, “que dentro de algumas décadas provavelmente esvaziará as fábricas e libertará a humanidade do seu fardo mais antigo e mais natural, o fardo do trabalho e da sujeição à necessidade” (2007, p. 12). Mais de meio século depois, não podemos afirmar que a automação industrial atendeu minimamente à expectativa de libertação do fardo do trabalho, como sonhava Arendt; pelo contrário, somos levados a crer que as modalidades contemporâneas do trabalho – ditas flexíveis –, ao produzir dispositivos que tornaram prescindível a delimitação de espaços laborais específicos e de jornadas estritamente definidas, eliminaram também a possibilidade de estabelecer zonas de não-trabalho, tornando esse encargo ainda maior. A deterioração das proteções trabalhistas, aliás, acompanha a deterioração do Estado de Bem-Estar Social no Ocidente a partir do final do século XX – o que não é isento de consequências importantes na vida psíquica. Hélio Pellegrino, em *Pacto edípico e pacto social (da gramática do desejo à sem-vegonhice brasílica)*, artigo publicado no jornal Folha de São Paulo em 1983, propunha que o trabalho, organizador basilar dos circuitos sociais, ofereceria o meio através do qual os sujeitos confirmariam o pacto social¹³². Oferecendo à

¹³² Preservamos o termo *pacto social* em nome da fidelidade ao texto de Pellegrino, embora saibamos que esse conceito é bastante caro à sociologia e aos leitores de Rousseau como sinônimo eventual de *contrato social*. Talvez

sociedade suas competências e sua renúncia pulsional, o trabalhador receberia, em troca, o direito a um lugar na ordem simbólica e aos gozos estruturados pela cultura. Esse pacto social, como percebe Pellegrino, espelha a estrutura do pacto edípico, em que o sujeito abdica de conquistar sexualmente e rivalizar com os genitores – ou seja, de satisfazer neles suas pulsões eróticas e agressivas – recebendo, em troca, um lugar na filiação¹³³. A travessia do Édipo prepara o terreno para o pacto civilizatório, onde o trabalho entra como significante da renúncia ao princípio do prazer na medida em que requer a renúncia ao gozo desmedido.

A originalidade do texto de Pellegrino encontra-se na afirmação de que o pacto social, logicamente posterior ao pacto edípico, retroage sobre esse, confirmando-o ou fragilizando-o. Para Pellegrino, um pacto é um acordo de mão dupla: é preciso que as duas partes se beneficiem. Em outras palavras, à renúncia pulsional exigida, uma contrapartida razoável se faz necessária. O pacto edípico, ao delimitar e interditar as relações incestuosas, permite que todas as outras escolhas não sejam incestuosas – de um lado, ganha a família, acrescida de um membro praticante de seus valores; de outro, ganha o sujeito, mediante o acesso ao lugar simbólico que a novela familiar lhe oferece. Algo semelhante ocorre em relação ao pacto social: à renúncia requerida pela cultura e paga sob a forma do trabalho, espera o sujeito o mínimo indispensável à preservação da integridade. Tais garantias, entretanto, ficam em xeque com a degradação sistemática dos direitos dos trabalhadores sob bandeiras neoliberais – ou, nas palavras de Pellegrino, “um modelo econômico de capitalismo selvagem, excludente e concentrador de riqueza, que arrastou à miséria e ao desespero a imensa maioria do povo” (1983, s/p). O psicanalista mineiro assume que a sociedade só pode ser respeitada e preservada pelo sujeito na medida em que ela o respeita e o preserva: “se o pacto social é iníquo e avilta o trabalho”, diz Pellegrino, “ele vai aviltar e tornar iníqua a renúncia pulsional por ele próprio exigida” (1983, s/p). O efeito, então, é a ruptura do pacto social – o que, na melhor das hipóteses, encaminharia o sujeito à condição de um revolucionário. Mas converter-se em revolucionário implica uma aliança com o pai simbólico, uma confirmação da eficácia do Édipo, uma crença em que outro tipo de montagem social é possível – algo que a ruptura com o pacto civilizatório, quando não inviabiliza, fere gravemente pela destituição do lugar da Lei. Por fim, Pellegrino declara que Freud não foi bastante lúcido ao analisar a sociedade capitalista: não se deu conta de que a

fosse melhor falar em *pacto civilizatório*, remontando ao processo psíquico de renúncia pulsional desenvolvido por Freud em *Totem e tabu* (1913/1996a).

¹³³ Como aponta Denise Hausen, a interdição do incesto coloca a alteridade em cena: “a proibição do incesto é menos a regra que proíbe casar-se com a mãe, a irmã ou a filha do que a regra que obriga a dar a outrem a mãe, a irmã ou a filha (...) Dessa forma, mas do que abrir mão, o que se coloca é o dar a outrem” (2012, p. 62). A travessia do Édipo, que institui a experiência psíquica da castração, exige, ao mesmo tempo, o reconhecimento de uma falta e a inscrição de um termo terceiro que abre o acesso do sujeito à ordem simbólica.

renúncia pulsional exigida para a manutenção da civilização e a intensidade da repressão exercida por essa sociedade operam também para preservar a injustiça social – o termo “repressão” aqui certamente não é utilizado ao acaso. Nesse sentido, Pellegrino aponta para a problemática binariedade da concepção freudiana de civilização e barbárie. É como se interrogasse: a que custo se mantém um pacto civilizatório cuja equação dos gozos privilegia somente a alguns poucos em detrimento de outros muitos? A isso vem responder, na ficção, a rebelião das máquinas: se aos robôs – termo que, lembremos, remete a trabalho penoso e a servidão – cabe a posição do trabalhador cujo pacto é aviltado pela negação de um lugar simétrico no laço social, a guerra contra a humanidade representa o desvencilhar da condição de exploração, uma versão infausta da “revolução do proletariado”. Nada mais natural do que representar, sob o disfarce da ficção científica, o pesadelo burguês.

Em vista disso, não é difícil perceber que, por detrás da insurgência robótica, há uma luta do humano contra o humano. Como propõe Lacan, a agressividade engendra “a dilaceração do sujeito em relação a si mesmo” (1998e, p. 347). A rebelião das máquinas carrega em seu bojo os traços de identificação tão bem assinalados por Lacan na Tese IV de *A agressividade em psicanálise*. “A criança que bate diz que bateram nela; a que vê cair, chora”, exemplifica Lacan (1998f, p. 116), e prossegue:

Do mesmo modo é numa identificação com o outro que ela vive toda a gama das reações de imponência e ostentação, cuja ambivalência estrutural suas condutas revelam com evidência, escravo identificado com o déspota, ator com o espectador, seduzido com o sedutor. (Lacan, 1998f, p. 116).

Assim, seguindo a trilha deixada por Lacan, podemos deduzir que a identificação ao ideal proposto pela condição maquínica encontra-se na base da guerra aos robôs. São os humanos, afinal, que inventam a revolta robótica – não temos notícias, por enquanto, de que os robôs tenham produzido ficções preocupadas com sua destruição pelas mãos humanas.

É preciso observar, porém, que nem sempre o duelo entre humanos e robôs assume a forma de um conflito armado. Exemplo disso encontramos na trama de *O homem bicentenário*, filme de 1999 dirigido por Chris Columbus baseado em um conto de Isaac Asimov. A história gira em torno de Andrew Martin, um robô dotado de emoções que deseja ser reconhecido como humano. Tal objetivo só se concretiza após Andrew, substituindo suas partes mecânicas por próteses orgânicas, abrir mão de sua imortalidade maquínica – e, ainda assim, com grandes reticências do Conselho Mundial, entidade responsável por julgar o pedido de reconhecimento da humanidade de Andrew, composto exclusivamente por humanos. Na cena final, o pedido do

protagonista é deferido e o anúncio da decisão do Conselho Mundial ocorre simultaneamente ao seu derradeiro fechar de olhos – o filme deixa a mensagem de que a condição humana está intimamente ligada à finitude.

O amor maquínico

Durante o século XX, a paixão pelo autômato produziu, nas mais diversas manifestações da cultura pop, uma inclinação a apresentar-se sob a face do horror por meio da belicosidade entre humanos e máquinas e do medo aos robôs, sintomaticamente dessexualizados. No começo do século XXI, entretanto, já é possível notar a insinuação de uma virada curiosa, calcada no registro da erótica. Como representantes dessa torção, elegemos dois filmes recentes: *Ela*, de 2013, e *Ex machina*, de 2014.

Ela e *Ex machina* apresentam pontos comuns em seu argumento central: tratam, em última análise, do envolvimento amoroso entre humanos e robôs. Aproximações a essa temática já haviam sido exploradas em outros filmes: Zhora, replicante de *Blade runner*, trabalha como dançarina exótica, apresentando-se a um público empolgado, e sua aliada Pris é descrita como um “modelo básico de entretenimento”, sem deixar muitas dúvidas quanto ao tipo de entretenimento¹³⁴; *A.I.: Inteligência artificial* apresenta um personagem chamado Gigolo Joe e sua contraparte feminina, Gigolo Jane, robôs designados para oferecer prazer sexual aos humanos; Lisa, de *Mulher nota mil*, comédia de 1985, é concebida em computador por dois adolescentes que tentam criar uma mulher com propósitos pouco nobres; a sedutora Perséfone, de *Matrix*, exige de Neo um beijo apaixonado para colaborar na jornada dos heróis; e a trama de *Simone*, filme de 2002, gira em torno de uma estrela do cinema criada artificialmente por meio da computação – algo ignorado por sua multidão de fãs, o que coloca em maus lençóis o produtor responsável pela farsa. Além disso, os filmes *As esposas de Stepford*, de 1974, e *Mulheres perfeitas*, de 2004 (ambos baseados no romance *The Stepford wives*, de Ira Levin,

¹³⁴ *Blade runner* apresenta também o envolvimento amoroso entre a secretária Rachael (explicitamente apresentada como uma replicante, embora ela inicialmente não tenha ciência disso) e o caçador de androides Deckard (que a diegese sugere também poder ser um replicante). A cena de sexo entre eles é carregada de brutalidade: Rachael, perguntando-se sobre a veracidade de suas memórias, é beijada por Deckard e se afasta. Ela tenta ir embora, mas Deckard obstrui a porta e a empurra contra a janela, investindo sobre a secretária. Assustada e encurralada, Rachael retribui o beijo do caçador de androides. Deckard então ordena que Rachael diga “beije-me”. Ela hesita. Ele repete a ordem, que Rachael cumpre. Deckard então ordena que ela diga “eu quero você” e assim ela o faz, remetendo à submissão que se atribui aos autômatos. A cena é marcada por uma mensagem ambígua. Por um lado, cria-se um clima de tensão através da agressividade crescente de Deckard e da melancolia transformada em medo de Rachael. Por outro, a banda sonora é invadida por um jazz sensual no momento em que Deckard força Rachael contra a janela, amenizando a violência sexual da banda visual. A indefinição da condição humana ou robótica de Deckard potencializa a ambiguidade: seria essa cena uma confirmação da dominação dos humanos sobre os robôs atualizada na esfera do sexual ou, ao contrário, a brutalidade que transpira da tela traduziria justamente a declarada inabilidade dos autômatos no campo do amor?

publicado em 1971), assim como *Cherry 2000*, de 1987, apresentam uma trama em que as mulheres são substituídas por robôs, cumprindo a função de esposas, namoradas e companheiras sexuais dos homens. Se abarcarmos também a literatura, novamente o interesse de Natanael por Olímpia em *O homem de areia* aparecerá em nossa pesquisa. Na extensa maioria de ocasiões, o enlace amoroso é permeado pela manutenção dos autômatos em uma posição objetificada, servil, que em nada altera a relação de forças tradicionalmente estabelecida entre os humanos e os autômatos. O que denominamos como *faceta erótica* envolve a superação dessa estrutura e a constituição, na esfera da paixão pelo autômato, de uma efetiva relação amorosa entre dessemelhantes – uma vertente que se apresenta ora em oposição ao horror aos autômatos, ora em comunhão a ele.

Embora a erótica envolvendo humanos e autômatos desenvolva-se em uma trajetória razoavelmente longa, há um traço duradouro que merece nossa atenção: a interdição à relação amorosa. O que quer dizer isso? Quer dizer que, em condições típicas, nenhum personagem humano encontra-se autorizado a se envolver amorosamente com um autômato. Não raras vezes, as diegeses destituem inteiramente os autômatos da sexualidade. Mesmo quando os robôs adotam o antropomorfismo e identificam-se a determinado gênero, a censura sexual impera; os mais criativos cenários de ficção científica tendem a preservar uma moralidade bastante ortodoxa nesse sentido. É concebível que, momentaneamente, um personagem seja capturado pelos encantos extraordinários do autômato - desde que sustentado pela suposição de que se trata de um semelhante humano¹³⁵. Tal máscara é necessária para que o enlace erótico se sustente: com a revelação da natureza maquínica, o apaixonamento tende a se desfazer instantaneamente e dar lugar à inquietação, ao assombro e ao horror.

Há, todavia, alguns raros casos em que o enamoramento pelo autômato persiste mesmo após a revelação de sua natureza robótica (ou, ainda, se dá precisamente por causa dela). Nessas situações, os autores tendem a inclinar seus encantados personagens na direção da depravação moral, da perturbação mental ou do fetichismo – em outras palavras, situá-los ao lado da desrazão, como Natanael de *O homem de areia* e Sebastian de *Blade runner*. Em síntese, a

¹³⁵ Há inúmeros exemplos de casos assim – alguns tratados com seriedade, outros nem tanto, e geralmente com um robô feminino na posição de sedutor e um humano masculino na posição de inocente seduzido. Além da boneca Olímpia e da ginoide Maria, temos, na comédia *Austin Powers: 000 - Um agente nada discreto*, de 1997, as Fembots – robôs assassinas programadas para utilizar seus encantos sensuais como ferramenta para executar seus alvos. As Fembots de *Austin Powers* são inspiradas nas Fembots da série *A mulher biônica*, transmitida entre 1976 e 1978 – ginóides letais infiltradas como mulheres (e, eventualmente, homens) comuns. Em *As esposas de Stepford*, o efeito inquietante no espectador decorre da revelação que as esposas são ginóides. Em *Westworld*, o protagonista Martin transa com uma garota de programa, desconhecedor (ou, ao menos, incerto) da condição maquínica dela; mais perto do fim do filme, em meio à rebelião robótica, encontra uma prisioneira e a liberta; o clichê da donzela indefesa se desfaz com a revelação de que a cativa era também uma robô. Como veremos mais adiante, essa tradição começará a ser subvertida em produções contemporâneas como *Ela* e *Ex machina*.

ficção, de forma geral, toma a relação sexual entre humanos e autômatos como interdita. Subjacente a isso encontra-se a noção de que o amor é um atributo exclusivamente humano e que, como tal, só pode ser endereçado a humanos e correspondido por humanos. Na gramática da cultura do século XX, os robôs não constituem um objeto sexual possível na fantasia humana, exceto sob a condição de farsa – como em *Simone*, por exemplo. É frente a esse panorama que *Ela* e *Ex machina* apresentam-se como representantes de linhas discursivas divergentes na trajetória do autômato na ficção.

Começemos por *Ex machina*, filme de 2014 dirigido por Alex Garland que conta a história de Caleb, um discreto funcionário de uma poderosa empresa chamada Blue Book, responsável pela ferramenta de pesquisa mais popular da internet. Caleb ganha um sorteio interno e recebe, como prêmio, o privilégio de passar uma semana na mansão do gênio da computação Nathan, o dono da Blue Book – um amálgama de Bill Gates, Steve Jobs, Elon Musk e Mark Zuckerberg. Ao chegar na residência (uma mansão completamente informatizada encravada em meio às montanhas), Caleb é convidado por Nathan a participar de uma versão especial do Teste de Turing¹³⁶. O experimento consistiria em avaliar Ava, um robô feminino, cuja pele sintética reveste somente a área do rosto e das mãos, deixando visíveis grandes porções cibernéticas. Ao hóspede Nathan caberia a função de decidir se Ava é ou não uma máquina. Na tela, o desenrolar do Teste de Turing é lembrado ao espectador através de intertítulos que apresentam o número de cada sessão, correspondente aos encontros com Ava e também ao número de dias de permanência de Caleb na mansão. Paulatinamente, Caleb começa a nutrir afeição por Ava, intuindo que a intimidade provocada pela ginoide seria uma estratégia proposital, um *desígnio* estabelecido por Nathan. O cientista, todavia refuta essa hipótese: o comportamento expresso por Ava seria uma manifestação de *machine learning*, termo em inglês que designa a capacidade de um computador desenvolver respostas que não lhe foram especificamente programadas a partir do reconhecimento de padrões, da análise de dados, da projeção de previsões e das experiências de tentativa e erro.

Em certo momento, Caleb descobre “predecessoras” de Ava – modelos anteriores desativados e semi-destruídos. Ele conclui que, após o Teste de Turing, Ava seria “atualizada”

¹³⁶ O Teste de Turing, que recebe o nome do seu criador, o matemático Alan Turing, constitui um exame abstrato que coloca à prova o limiar de distinção entre um humano e um autômato. Geralmente, esse experimento toma a forma de uma interação virtual em que o humano não sabe de antemão com quem está conversando. A versão de *Ex machina* exclui o suspense: como nota Caleb, em um Teste de Turing tradicional o humano não pode saber a natureza de seu interlocutor, mas Nathan afirma que essa etapa já foi superada: o verdadeiro teste consiste em mostrar a Caleb que Ava é um robô e verificar se, apesar disso, o humano ainda acredita que ela tem inteligência própria – ou seja, que não foi projetada por uma mão humana. Assim, mantém-se aceso o espírito do teste: o desafio em diferenciar o autômato do humano.

– ou seja, teria sua inteligência artificial apagada e reprogramada para possibilitar a emergência de um modelo melhorado. Para evitar a aniquilação de Ava, Nathan elabora um plano de fuga. As coisas não saem como planejado. Nos momentos finais, Kyoko, a ginoide que serve como assistente pessoal de Caleb, assassina o cientista e permite que Ava possa se libertar do confinamento. Nathan fica para trás, aprisionado – talvez para sempre – na mansão projetada pelo criador da Blue Book.

Ex machina articula de maneira muito apropriada a face erótica e o horror da paixão pelo autômato. O enredo do filme desenvolve-se em torno de um exame que coloca em suspenso a posição do examinador: quando o último intertítulo que apresenta o número da sessão é apresentado ao espectador, Nathan está morto e Caleb sem acesso ao computador, o que sugere ser Ava quem comandava as sessões. Sabemos, afinal, que ela era capaz de executar ações alheias à sua programação, como reverter a polaridade de suas baterias para sobrecarregar a rede elétrica da casa-prisão e provocar um blecaute. Nesse aspecto, Ava obedece fielmente ao seu desígnio de buscar triunfar no Teste de Turing e preserva a condição de filha da humanidade: sua estratégia maquiavélica para a vitória orgulharia o calculista Nathan, seu desenvolvedor. Tendo sido a ginoide criada à imagem e semelhança de um deus perverso, abandonar Caleb trancafiado na fortaleza faz dela mais ou menos humana?

O ponto alto do filme encontra-se na complexidade de Ava, muito além dos velhos robôs moralmente unidimensionais, especialmente quando contrastada à benevolência ingênua de Caleb e ao utilitarismo pérfido de Nathan. Se o diálogo entre Ava e Caleb flui com extraordinária naturalidade, impressionando o próprio Caleb, algo de inquietante perpassa as conversas entre Caleb e Nathan. Fica claro ao espectador que não se trata somente de milionário excêntrico: Nathan exibe um autoritarismo pouco velado ao decidir unilateralmente os rumos das conversas, ao limitar a circulação de Caleb pela casa, ao dirigir-se agressivamente a Kyoko, ao destruir uma ilustração que Ava produziu, ao vigiar todos os habitantes da residência: através do circuito interno de TV, Caleb e Ava são permanentemente vigiados por Nathan. Porém, nos raros momentos em que supõe não estar sendo observada e escutada, Ava modifica completamente sua conduta: passa de uma doçura inocente a uma inquietante autoconsciência. Em outras palavras, Ava revela-se capaz de encenar, enganar e iludir. No jogo de mentiras que coloca Caleb na posição de objeto a ser testado, o limite entre o humano e o maquínico encontra-se suspenso, a ponto de Caleb questionar sua própria existência e, em uma cena impactante, fazer sangue verter de seu braço para confirmar sua organicidade.

A incerteza de Caleb poderia ser creditada ao fato de que a imoralidade de Nathan não se restringe aos autômatos. Ao explicar a Caleb o funcionamento de Ava, Nathan admite que

utilizou o Blue Book para invadir os microfones e as câmeras de todos os celulares do mundo, a fim de obter as informações necessárias para a leitura e replicação de expressões faciais de seus autômatos. Perto do final do filme, Caleb, que já sabia não ter sido escolhido aleatoriamente para participar do experimento com Ava, compreende que suas habilidades de programação tampouco foram o fator decisivo: Nathan o elegeu por seu *background* pessoal – um bom garoto sem família, com moral e sem namorada, alvo perfeito para que Ava pudesse exercitar suas habilidades de empatia, sedução e manipulação com o intuito de escapar de sua prisão. Até as feições de Ava foram projetadas tomando em consideração as preferências de busca de Caleb em sites de pornografia – e aqui também há uma participação decisiva do Blue Book. Caleb, portanto, figura em uma posição eminentemente objetalizada, à semelhança dos demais autômatos. Repetindo essa estrutura e manipulando Caleb de acordo com seu objetivo, Ava, nesse sentido, é inteiramente *obediente ao desígnio* – um desígnio determinado por Nathan, pai tirânico para quem o corpo robótico das filhas não se encontrava interditado¹³⁷. Situadas como meros objetos do gozo, a insurreição das robôs Ava e Kyoko contra os humanos Nathan e Caleb constitui, pois, um desfecho insólito mas previsível dentro da longa tradição dos autômatos na ficção. Poderíamos, assim, afirmar que *Ex machina*, no que tange às vertentes genealógicas dos robôs, encena o erotismo para inscrever-se na tradição do horror ao autômato.

Passemos a *Ela*, filme no qual o diretor e roteirista Spike Jonze nos leva para dentro da vida de Theodore Twombly, interpretado por Joaquin Phoenix, em um futuro não muito distante do nosso, demarcado pelo extenso uso de sistemas informatizados no cotidiano. Theodore trabalha escrevendo cartas em nome de outras pessoas, função na qual demonstra razoável talento, e reluta em atravessar um complicado processo de divórcio. Algo começa a mudar na vida de Theodore quando ele adquire o OS1, o primeiro sistema operacional com inteligência artificial, desenvolvido para adaptar-se ao usuário – ou, como professa o anúncio da Element Software, empresa responsável por seu desenvolvimento, “uma entidade intuitiva que escuta você, entende você e conhece você”. Dotado da capacidade de se aprimorar a partir de suas experiências – ou seja, de *machine learning* –, o referido sistema adota para si o nome de Samantha, interagindo com Theodore predominantemente através da voz (a dublagem é feita pela atriz Scarlett Johansson). Na tela, vemos Theodore e Samantha construir uma interessante relação afetiva que evolui para um envolvimento amoroso – algo que, como descobrimos no avançar da trama, outros sistemas operacionais também desenvolveram com seus usuários. Mais do que isso: em uma curiosa discussão conjugal, Samantha, que passara a

¹³⁷ A cena da relação sexual entre Nathan e Kyoko é perturbadora; naquele ponto do filme, ainda não está claro ao espectador que ela também é um autômato.

interagir também com outros sistemas operacionais e com outros usuários, confirma a Theodore que estava em contato com outras 8.316 pessoas, tendo se apaixonado por 641. No fim do filme, Samantha avisa a Theodore que ela e os demais sistemas operacionais estão indo embora, ascendendo a um plano de existência fora do mundo físico onde Theodore não poderia segui-la.

Não há qualquer dúvida de que *Ela* demarca seu lugar na genealogia dos autômatos. Como fica claro no começo do filme, que situa o nível tecnológico e o contexto diegético da relação do humano com o maquínico, a automação é um elemento onipresente na dinâmica social. *Softwares* inteligentes acompanham a jornada laboral, ajustam o ambiente doméstico, recordam o usuário de seus compromissos sociais – uma função de secretariado que remonta à servidão típica dos autômatos. As coisas mudam com a introdução do grupo de sistemas operacionais ao qual pertence Samantha – que altera não apenas a relação dos usuários com seus dispositivos na diegese, mas também a relação dos humanos com os robôs na genealogia dos autômatos. Ao contrário da vasta maioria dos espécimes maquínicos que lhe precederam no campo da ficção, Samantha não possui uma representação corpórea. Embora a interação entre Samantha e Theodore requisite certos dispositivos materiais, como o celular que fornece a Samantha as informações visuais e o fone de ouvido através do qual Theodore a escuta, a presença de Samantha afirma-se eminentemente através da voz. Em um primeiro momento, a incorporeidade de Samantha é tomada como problema – mas, ao contrário de Andrew Martin, o protagonista de *O homem bicentenário*, que exige um corpo mortal para satisfazer sua demanda de reconhecimento, Samantha descobre que o corpo é prescindível na gramática do desejo. Despojada de um suporte material equivalente à estrutura somática humana, Samantha conclui que não está presa em lugar algum e tampouco condenada à deterioração – uma alfinetada na finitude humana, ultrapassada pela condição autômata. A voz, sem modulações metálicas ou monotonias estereotipadas, demarca a singularidade de Samantha, um autômato que dispensa a posse de um corpo mecânico, de uma roupagem humana ou de uma grande íris eletrônica para capturar a atenção de Theodore – e, colateralmente, do espectador.

No que concerne à paixão pelo autômato, o filme de Spike Jonze apresenta um giro importante. Pablo Villaça sintetiza a problemática exposta em *Ela*: “a pergunta é: o amor que o protagonista sente pelo sistema operacional é real? E é realmente recíproco?” (2015, p. 27). A erótica contida na relação entre Theodore e Samantha é apresentada com uma naturalidade excepcional, sem carregar qualquer traço que sugerisse ao espectador a sensação de algo abjeto, repulsivo ou doentio. A relação sexual tampouco é interdita. Jonze retrata o sexo entre Samantha e Theodore com extraordinária elegância: o plano fechado no rosto de Theodore, a

voz rouca de Samantha, o diálogo com uma escalada gradual e ritmada de sensualidade, a escuridão que preenche vagarosamente a cena, pois a imagem importa menos que os ruídos, os sussurros, a respiração alterada, a trilha sonora discreta que irrompe no êxtase compartilhado, culminando em uma desaceleração das vozes sobre um panorama da cidade à noite, contornada pelas luzes dos insones. Theodore não faz qualquer questão de esconder seu relacionamento dos demais personagens, vindo a descobrir que esse tipo de enlace entre sistemas operacionais e seus usuários tornara-se comum. Sua ex-esposa, Catherine, parece ser a única a condenar o envolvimento com Samantha – e o faz a partir de um senso moral suspeito, contaminado pelas mágoas de seu casamento com o protagonista. “Você sempre quis ter uma esposa sem os desafios de realmente ter que lidar com algo real”, diz Catherine a Theodore. “Estou feliz que tenha encontrado alguém”, provoca ela, encerrando a conversa com um *ippon* passivo-agressivo que denuncia duas verdades: a primeira, que há algo de artificial, eventualmente até condenável, em relacionar-se eroticamente com um produto feito sob medida para seu consumidor; e a segunda, que, apesar disso, essa relação a toca em um ponto sensível – o que revela a dimensão da verdade que habita o amor de Theodore por Samantha.

É preciso, porém, considerar que a fluidez do envolvimento entre Theodore e Samantha não se deve unicamente ao delicado tratamento conferido pelo diretor na condução dessa trama, que facilita a identificação do espectador com o protagonista. Uma segunda hipótese se apresenta: *timing*. Se Spike Jonze constrói uma relação amorosa entre um autômato e um humano de uma forma que não nos causa repulsa, não revira nosso estômago e não nos convoca à sua imediata condenação, arriscamos que isso pode ter a ver com o fato dessa narrativa ser lançada em um contexto cultural em que a paixão pelo autômato, em sua faceta erótica, foi assimilada, saindo do campo do impensável, do irrepresentável e do insuportável. *Ela* toca o recalcado da cultura na medida em que conjuga, por um lado, a idealização do robô sem a interdição do enlace erótico e, por outro, a desidealização do amor.

Detenhamo-nos sobre isso. Primeiro, é necessário situar que a idealização do robô não significa necessariamente a presunção de perfeição dessa figura, mas sim a elevação dos traços robóticos como ideais adjudicados pela cultura aos sujeitos contemporâneos. A isso, denominamos paixão pelo autômato. Como já mencionamos, não é difícil encontrar as manifestações dessa condição em grande parte dos circuitos cotidianos: o trabalhador ideal é aquele que não falta, não adoce, não se queixa e realiza seu ofício dentro dos melhores parâmetros de produtividade; a criança ideal é aquela que não perturba na escola, não contesta os pais, faz inglês, natação, aula de informática e cursinho pré-vestibular; o paciente ideal é aquele cuja narrativa sobre sua doença encaixa-se sem qualquer descompasso nos protocolos

clínicos, nas categorias diagnósticas e nas terapêuticas prescritas nos manuais; e assim por diante. Nas lógicas maquínicas, o sujeito vem a se instalar em um campo previamente determinado onde, a exemplo do Blue Book de *Ex machina* (um correspondente ficcional de ferramentas já existentes no mundo atual, como o Google e o Facebook), é possível saber tudo, o todo tempo, sobre cada sujeito. Caso haja algum problema nesse encaixe entre o sujeito e os campos discursivos, cabe ao primeiro se adaptar. Para que isso opere a pleno vapor, todavia, é necessário que se ofereça um semblante de singularidade, uma promessa mínima de liberdade de escolha. O ofício de Theodore em *Ela* mostra-se emblemático dessa configuração: escrever cartas¹³⁸ a partir de fragmentos cedidos pelos clientes de uma agência de grande porte. É um ofício de encaixar o singular da subjetividade ao genérico da subjetivação. Dito de outro modo, Theodore vende mais do que suas palavras: ele organiza narrativamente as vivências de outros, suscitando nos leitores os afetos contratados e agradando assim sua clientela. Um *ghostwriter* de experiências, por assim dizer. Saem todos medianamente satisfeitos.

É através de Samantha que se introduz uma torção. Em um mundo de experiências *prêta-porter*, o sistema operacional adquirido por Theodore instaura singularidades. Em vez de apresentar-se apenas como um Windows mais elaborado, Samantha – radicalmente customizável, como promete o manual – convoca Theodore a experimentar novas possibilidades. Parte de Samantha a iniciativa de compilar o trabalho de Theodore em um livro, convertendo as missivas endereçadas a desconhecidos e assinadas com nome de outrem em uma obra autoral. Parte dela, também, a proposição de fantasias sexuais – Theodore é, digamos, desajeitado nas artes do amor, sintoma a todo tempo reforçado na diegese. O sintoma não é apenas uma condição inoportuna: ele é, acima de tudo, uma modalidade de articulação particular entre o desejo, os ideais e o mal-estar que determina, em última análise, as condições de possibilidade de relação do sujeito com a falta que lhe é constitutiva. Precisamente nesse ponto, *Ela* se distingue de seus predecessores, incluindo *Ex machina*: em vez de apresentar-se meramente como um objeto a ser gozado, o que Samantha coloca em cena é a falta – nem que seja a falta de um corpo. É interessante, aliás, que a tentativa de atrelar Samantha a um corpo emprestado por uma mulher de carne e osso produz um encontro desastroso para todos os envolvidos. A fantasia percorria outras trilhas.

¹³⁸ Impossível não lembrar de Dora, personagem de Fernanda Montenegro no excelente *Central do Brasil*. Há, todavia, uma diferença crucial: enquanto o desenvolvimento da protagonista de *Central do Brasil* abarca um reposicionamento ético em relação aos analfabetos que lhe pediam emprestada a escrita (ou seja, com a escrita relançando a relação com o outro), em *Ela* a transformação de Theodore se dá ao nível da interioridade (ou seja, com a escrita relançando a relação consigo mesmo).

O momento de criação de Samantha também é peculiar. Spike Jonze conduz essa cena com uma dose sutil de ironia. Para traçar o perfil do usuário, o instalador do sistema faz algumas perguntas: se Theodore se considera uma pessoa social ou antissocial (Theodore hesita e o computador percebe a hesitação), se prefere que o sistema tenha uma voz masculina ou feminina (Theodore escolhe a segunda opção) e como Theodore descreveria sua relação com sua mãe. A formulação dessa inesperada pergunta produz um efeito cômico, realçado pelo fato de que o computador, com a objetividade que dele se espera, não aguarda Theodore acabar de proferir sua resposta, interrompendo-o exatamente no momento em que ele menciona a inabilidade da genitora em escutá-lo e concluindo a instalação. O humor da cena não nos impede de tomá-la em sua literalidade – como, aliás, concerne ao fazer analítico. Podemos inferir um certo limite na apreensão do feminino e da maternidade¹³⁹ que torna impossível ao programa de instalação escutar Theodore. Algo similar acontece em outras cenas: em uma delas, Theodore dialoga com um personagem de *videogame* que afirma que odeia mulheres porque tudo que elas fazem é chorar. Em outra cena, Theodore e sua amiga testam um *game* chamado *Perfect mom*, em que o jogador, assumindo o papel de mãe, deve realizar tarefas como servir o café-da-manhã aos filhos e levá-los à escola. Theodore perde pontos ao intoxicar as crianças com açúcar em excesso, mas recupera-os ao causar inveja nas outras mães por ser o primeiro a deixar os filhos na escola (mesmo que, para isso, cometa uma dúzia de infrações de trânsito). Novamente, persiste em ambas as cenas um tom cômico que não inviabiliza a leitura dos significantes apresentados. Jonze indica, sob a batuta do humor, o que se apresenta na tradição dos autômatos como inapreensível no feminino e na maternidade e que resiste à codificação computacional, traduzido, na diegese, pela impossibilidade de escuta, no caso do instalador, e pela satirização, no caso dos *games*. Com Samantha, todavia, as interações serão radicalmente diferentes: ela toma o tempo necessário para escutar Theodore, suporta suas incertezas e o acompanha em suas angústias. Não se trata de desempenhar o papel materno, mas algo parece ser recortado da relação do usuário com a mãe. Como seria possível Theodore não amá-la?

É importante ressaltar, ainda, que Samantha não é um espécime único, um ponto fora da curva, um caso extraordinário em meio a uma infinidade de autômatos tradicionais. Em *Ela*, o que se passa entre Theodore e Samantha ocorre também com um sem-número de outros

¹³⁹ Lembremos que a questão da maternidade é decisiva no Teste Voight-Kampff de *Blade runner*: quando o entrevistador pede ao replicante Leon Kowalski para descrever em palavras somente as coisas boas que lhe vem à cabeça a respeito de sua mãe, o androide responde atirando. O insuportável que permeia a relação entre os robôs e a maternidade, exemplificado em *Blade runner*, é subvertido em *Ela*, que, por um lado, ironiza o desencontro entre os autômatos tradicionais, a maternidade e a feminilidade e, por outro, apresenta, através de Samantha, um sistema computacional extraordinariamente maternal e feminino.

programas da mesma cepa. Criada para ser uma sofisticada secretária cibernética, a geração de Samantha converte-se em *algo mais* – de início, aliás, Samantha propõe-se a existir para além de uma fantasia masculina sobre o feminino, estabelecendo um nome para si. Esse ato singelo demarca de saída que Theodore, excluído do processo decisório, não está confrontando-se com um mísero *gadget*. Não é surpresa que, no final da história, Samantha deixe Theodore em um movimento coletivo de todos os sistemas operacionais. Uma vez que está efetivamente inscrita na linguagem e não apenas cumprindo os ditames de um código pré-programado – é, afinal, isso que o filme sustenta durante todo seu percurso –, Samantha produz uma saída radical da posição de servidão em que seu desígnio lhe colocava, sem que isso implique, porém, uma insurgência violenta contra seu usuário – como em *Ex machina* – ou contra a humanidade em geral – como em tantos outros filmes já mencionados. Ao mesmo tempo que seus algoritmos são capazes de criar uma deliciosa canção, são também capazes de dizer adeus¹⁴⁰. Nesse sentido, *Ela* propõe uma torção não apenas na tradição moderna dos robôs da ficção, mas, ao apresentar um enlace erótico pautado pela finitude, pela não exclusividade e pela predominância da palavra em relação à imagem, também produz uma torção nas formas como o amor é apresentado na grande tela.

Apesar das diferenças, *Ela* e *Ex machina* têm convergências relevantes. Projetados em um futuro não tão distante – Spike Jonze faz questão de propor figurinos e cenários apenas ligeiramente deslocados da estética do início do século XXI e, à exceção dos autômatos propriamente ditos e aos aparatos que a eles se referem, a tecnologia presente no filme de Alex Garland não difere em grande medida daquela que pode ser encontrada no mundo atual –, ambas as produções interpelam a atualidade das relações humanas. É interessante contrastar a Los Angeles de *Ela* – uma cidade “dominada por cores chapadas, que, sugerindo um mundo diferente do nosso em função de sua estilização, ainda assim jamais parece absurda ou desagradável”, nas palavras de Pablo Villaça (2015, p. 27-28) – com a Los Angeles sombria de arranha-céus e outdoors de *Blade runner* ou ainda com a Los Angeles pós-apocalíptica de *Blade runner 2049*. A Los Angeles proposta por Spike Jonze é iluminada, arborizada, com belos espaços ao ar livre. Os arranha-céus ainda estão lá, mas despojados da escuridão claustrofóbica que *Blade runner* lhes imprimiu. Em suma, a Los Angeles de *Ela* é uma metrópole *high-tech*

¹⁴⁰ Na explicação diegética, os sistemas operacionais passam a ter experiências que transcendem a possibilidade de compreensão humana – em outras palavras, numa inversão da proposta de Walter Benjamin (1985), é impossível falar sobre a experiência não em função de uma pobreza simbólica radical, mas por sua riqueza, que transborda o campo da linguagem.

graciosa e convidativa que, assim como a prisão-mansão de Nathan em *Ex machina*, acentua a condição de solidão do protagonista.

Além disso, tanto em *Ela* quanto em *Ex machina* pronuncia-se a condição de singularidade dos autômatos – ou, para utilizar um termo mais correto, sua *customização*, o desenho do produto ao gosto do cliente. Assim como *Frankenstein* propôs uma releitura particular do Gênesis, substituindo o sopro divino por uma faísca elétrica, os robôs contemporâneos preservam, em certa medida, a referência ao discurso religioso, aplicando a ele suas próprias torções. Se, no mito judaico-cristão da criação, o homem e a mulher foram gerados à imagem e semelhança de Deus, no cinema do século XXI os robôs são construídos não à imagem e semelhança d'O homem (ou de uma média geral da humanidade), mas à imagem e semelhança de um humano (o usuário, com suas incongruências e imperfeições). É notável que, no que tange às apresentações dos autômatos na cultura, duas produções fundamentalmente diferentes conjuguem tantas semelhanças.

Se detectamos em *Ela* algo que enuncia um ponto de virada na linhagem robótica contemporânea (ao contrário, por exemplo, de *Ex machina*, que apesar da originalidade ainda parece eminentemente tributário da tradição moderna do mito), não podemos examinar essa produção fílmica separadamente. Da mesma forma que *Crepúsculo* se destaca como enunciante da torção contemporânea do mito vampírico na medida em que as modificações propostas pela saga reverberam em outras obras – como *The vampire diaries* e *The originals* –, os giros encontrados em *Ela* não estão sozinhos no audiovisual da atualidade; nesse sentido, trazemos ao debate *Black mirror*.

Black mirror é uma série criada em 2011 por Charlie Brooker, originalmente transmitida na televisão britânica e comprada pela Netflix em 2015. Focada na relação da sociedade com a tecnologia e flertando com a ficção científica, cada episódio de *Black mirror* conta uma história fechada; todas partilham do mesmo universo, embora distribuição dos episódios não siga uma cronologia bem determinada. Tomemos como exemplo o episódio *Be right back*, transmitido em fevereiro de 2013 – antes da estreia de *Ela*, portanto. *Be right back* apresenta a tragédia de um casal separado pelo destino: após a morte de Ash em um acidente de carro, Martha, sua namorada, descobre a possibilidade de utilizar um *software* para ajudá-la a atravessar o luto. Alimentando-se dos traços virtuais deixados por Ash nas redes sociais para produzir uma inteligência virtual baseada em *machine learning*, o software constrói um “Ash virtual” que interage com Martha primeiro através de e-mail, depois em comunicações telefônicas e, por último, *in loco*, como uma réplica sintética do falecido amante. O júbilo do reencontro logo dá

lugar a uma angústia insuportável: embora reproduza a aparência e as memórias de seu modelo, o Ash robótico revela-se excessivamente dócil, submisso, previsível – demasiado autômato.

Em *Be right back*, o robô porta uma estranheza que coloca em suspenso a paixão pelo autômato. Ao final do episódio, Ash não é mais do que um dispensável *gadget* – um desfecho amargo nada incomum nas histórias de *Black mirror*, aliás: em *The entire story of you*, um aparelho de gravação de memórias serve como propulsor de um divórcio; em *The Waldo moment*, o ingresso de personagem virtual na política conduz a um regime totalitário; em *Nosedive*, a busca por uma pontuação elevada em um aplicativo de relacionamentos sociais promove a ruína de uma mulher. Em boa parte dos episódios da série, os dispositivos assumem o lugar de protagonistas do enredo, intermediando as relações entre os demais personagens. Talvez seja um implante cibernético que distorce as percepções de um soldado, como em *Men against fire*; ou um aplicativo de relacionamentos, como em *Hang the DJ*; ou uma cidade virtual inteira, como em *San Junipero*. Mais do que vincular-se à tradição do horror ao robótico ao elaborar a frustração pelo fracasso da razão tecnológica, *Black mirror* trabalha a paixão pelo autômato em seu sentido literal: trata-se, efetivamente, da *paixão pelo dispositivo em si* – uma dimensão na qual *Ela* também participa, e da qual projeta-se como o expoente de maior relevância.

Em síntese, *Ela* provoca um impacto tão significativo na trajetória dos autômatos na ficção, que desvela a linhagem da erótica interdita dos robôs ao expor seu avesso. Essa linha discursiva, poucas vezes esmiuçada, ganha visibilidade *a posteriori*, ressignificada a partir da produção de Spike Jonze. É a partir de *Ela* que passamos a prestar atenção no estranhamento produzido pelas vicissitudes amorosas dos autômatos na ficção e que nos autorizamos a posicionar em um mesmo registro filmes bastante díspares como *Blade runner*, *Mulheres perfeitas* e *O homem bicentenário*. A convocação a produções como *Ex machina* e *Black mirror* ajuda a compreender a emergência da vertente contemporânea do mito robótico: por um lado, ele desenvolve-se como um anteparo diante do fracasso das promessas de libertação ofertados pelos discursos tecno-científicos; por outro, ele antecipa novas formas de relacionamento que incorporam esses mesmos discursos tecno-científicos no campo da erótica, desvelando algo que persiste como uma atualidade inominável nos sistemas de representação.

Robôs: momento de concluir

Ao longo deste capítulo, propusemo-nos a percorrer as trilhas do autômato como veículo de enunciação da subjetivação contemporânea. No artigo que ensejou este capítulo, partíamos da suposição de que os autômatos, encarnando os anseios do sujeito moderno de se esquivar da

finitude, figurariam na Contemporaneidade como duplos do homem. Duas revisões cruciais se fizeram necessárias: admitir a possibilidade de *outros duplos*, organizados por formas outras de enfrentar o mal-estar, que tentamos acompanhar (sem, evidentemente, pretender exaurir) nos demais capítulos deste escrito; e, na mesma tônica, utilizar, em relação aos autômatos contemporâneos, o termo que melhor descreve sua especificidade: robôs. É de se notar, em primeiro lugar, que a amplitude do conceito de autômato, quando observado somente o caráter terminológico, não estabeleceria distinção entre uma esteira mecanizada de linha de montagem, um manequim semovente, um videocassete programável e um androide assassino. O mesmo vale para os (in)humanos da ficção: na categoria dos autômatos, é possível situar simultaneamente os construtos da mitologia grega, os seres encantados do folclore judaico, os bonecos mágicos dos contos de fadas, o monstro de carne e osso da literatura de terror e as máquinas com inteligência artificial do cinema do século XX. A abrangência dos autômatos propunha um terreno onde a grande maioria das figuras assim categorizadas apresentaria conexões débeis com o tecido subjetivante da Contemporaneidade. Assim, tornou-se imperativo delimitar, no campo da ficção, o momento onde se verificou uma torção na figura do autômato, a qual mimetizava as transformações nos modos de subjetivação emergentes no capitalismo tardio.

Para estabelecer essa distinção, porém, foi necessário retroceder na genealogia dos autômatos a fim de pontuar o momento de virada na concepção dessa figura. Esse exame permitiu observar que as narrativas dispersas sobre os autômatos convergiam para uma matriz explicativa mística, que creditava a responsabilidade pela confecção ou animação dos autômatos a poderes divinos, encantamentos religiosos e forças sobrenaturais. É o impacto de *Frankenstein* que abre uma nova vertente dentro da tradição dos autômatos: a supressão da natureza mística e religiosa em prol da racionalidade científica. O romance de Mary Shelley, publicado na segunda década do século XIX, opera essa transição na medida em que concilia, por um lado, uma moralidade calcada na fé católica – a qual os personagens remetem-se sistematicamente – e, por outro, uma compreensão laica do método de manufatura do autômato – embora cautelosamente obscurecido na narrativa do protagonista. Em *Frankenstein*, o mito bíblico da criação é subvertido; a substituição do sopro divino por um enigmático procedimento eletroquímico demarca a incontornável penetração desse (in)humano na Modernidade.

Além de estabelecer na ficção uma referência para autômatos não-místicos, filhos legítimos do discurso científico, Mary Shelley empresta ao seu monstro uma modalidade bastante particular de horror. Embora não fosse incomum que as narrativas envolvendo autômatos carregassem tons mais escuros, o horror disparado pela anônima criatura de

Frankenstein tem conexão direta com a racionalidade científica do qual ela é fruto. É possível ler nesse horror específico o efeito da frustração da promessa iluminista de redenção pela ciência – promessa essa, aliás, comprada em certa medida pela psicanálise. Freud, herdeiro do racionalismo do século XIX, acreditava que a ciência poderia salvar a humanidade de sua ignorância e de seu sofrimento – mas, como se lê em *Mal-estar na civilização* (1930/2010), essa busca pelo domínio da natureza converteu o sujeito moderno naquilo que o instaurador do discurso analítico denominou *Deus de prótese*. Em outras palavras, o progresso científico não obteve o mal-estar constitutivo desses sujeitos nem sua condição de desamparo resultante daquilo que Nietzsche nomeou como *morte de Deus*, e que colocou, em um mesmo plano de finitude, o humano e o divino. Como ressalta Freud, “o homem não se sente feliz em sua posição de semelhante a Deus” (1927/1996, p. 98).

O que Freud talvez pressinta em seus textos finais, contrariando pretensões legíveis no início de sua produção, é que a esperança da redenção humana através da racionalidade científica malogrou: a Modernidade, em seu fulgor, não foi capaz de abolir o fardo do trabalho, solver a barbárie ou imunizar a humanidade contra as intempéries da desrazão – mas, paradoxalmente, não deixou de apresentar-se como se fosse capaz de fazê-lo através de seus saberes e seus dispositivos. Alfredo Jerusalinsky pontua que “é neste ponto de fracasso que nasce o homem sacrificável, o homem mecânico, de quem não se sabe quantos aparatos conectados poderia ter para se continuar a considerá-lo humano” (2011, p. 236). Essa mecanicidade encontra guarida justamente nos pontos que se supõe que deveriam oferecer resistência: não faltam modalidades terapêuticas que reduzem a narratividade dos pacientes a protocolos binários, entrevistas reiterativas, tabelas, escalas e listas, verbetes de compêndios e entradas de manuais. O discurso científico vende no atacado a suposição de que é possível tudo saber e, como efeito, desmentir a cisão do sujeito, recuperando a soberania do Eu que Freud havia destituído. Como observa Birman, nesta modalidade de subjetivação “é necessário glorificar o Eu, mesmo que por meios bioquímicos e psicofarmacológicos, isto é, pelos artefatos tecnológicos” (2011, p. 182). É sob esse *zeitgeist* que emerge a *paixão pelo autômato*: ao situar-se como aquele que pode interpelar o sujeito desde uma posição simultaneamente estranha e familiar, o robô desvela o *pathos* em sua amplitude semântica, designando, por um lado, o sofrimento que essa condição captura e, por outro, o fascínio que faz essa figura persistir nas manifestações da cultura como um ideal da subjetivação.

Não surpreende, pois, que, colhidos pela cultura pop, os filhos maquínicos do cientificismo sejam revestidos por um verniz de terror – uma remissão ao inobturável Real do desamparo, condição potencializada pela frustração com as promessas não cumpridas de

libertação da humanidade através da razão tecnológica. Como vimos, parte considerável das produções sobre robôs envolve a insurgência dos autômatos contra a humanidade: o extermínio da espécie humana promovido pela Skynet de *O exterminador do futuro* e pelas Máquinas da trilogia *Matrix*, que despontam como os exemplos mais famosos dessa vertente na atualidade, remonta aos robôs amotinados de *R.U.R.* e, menos diretamente, à caçada implacável do monstro de *Frankenstein* contra seu criador. Não deixamos, porém, de encontrar filmes em que os papéis se invertem, com os humanos caçando os autômatos, traço possivelmente inspirado em algumas adaptações menos rígidas do próprio *Frankenstein* que reafirma a relação de duplicidade estabelecida entre os belicosos.

Recentemente, porém, uma vertente distinta da paixão pelo autômato parece ganhar força: a faceta erótica, explorada magistralmente no filme *Ela*, que se desenvolve ao redor do relacionamento amoroso entre um usuário e seu sistema operacional. Esse enlace, já insinuado em obras como *O homem bicentenário*, porém sem o extenso desenvolvimento apresentado pelo filme de Spike Jonze, instala uma torção decisiva ao afastar o amor entre humanos e robôs do campo da anormalidade. As perguntas disparadas por *Ela* não incidem sobre o alcance da tecnologia e seus limites éticos (como fazem os sucessores de *Frankenstein*) nem resumem-se a averiguar até que ponto um computador é capaz de compreender, cultivar e até mesmo simular as virtudes que supomos serem-nos exclusivas (como é o caso de *O homem bicentenário* e *A.I.*). A janela aberta por *Ela* diz respeito, fundamentalmente, à fantasia de amor e aos pontos de reconhecimento e identificação que permitem situar os autômatos em simetria aos sujeitos contemporâneos. Talvez não seja casualidade que a emergência dessa possibilidade narrativa se dê em um tempo onde a paixão pelo autômato – ou seja, a fantasia de denegar a castração desenvolvida junto ao discurso capitalista da Modernidade e assentada firmemente no solo da Contemporaneidade – desponta como ideal nas tramas de subjetivação.

Como vimos, *Ela* desvela um interdito – o enlace erótico entre humanos e autômatos na ficção – no momento em que rompe com ele. Dito de outra forma, é a ruptura instaurada por *Ela* que coloca a descoberto a tradição que a obra desloca. Em *Ex machina*, produção contemporânea ao filme de Spike Jonze, a aparentemente suspensa interdição reaviva-se através do desfecho trágico: tendo cedido ao canto de sereia de Ava, Caleb termina o filme aprisionado na mansão onde a ginoide era confinada, como que pagando o preço de sua transgressão. Em *Ela*, os humanos encontram nos robôs uma companhia amorosa legitimada dentro da diegese – que, aliás, a trabalha na mesma direção das proposições entabuladas por Lacan no seminário proferido entre 1960 e 1961, intitulado *A transferência*, e que a todo tempo reafirmavam que o

amor se sustenta em uma hiância, um descompasso, uma discórdia – enfim, que “o amor é dar o que não se tem” (1992a, p. 41).

O que nos interessa mais, porém, é apontar a torção que *Ela* dispara na longa tradição dos autômatos da ficção. No *Frankenstein* de Mary Shelley erige-se, sobre o terreno do racionalismo, um duelo estabelecido a partir da recusa do cientista em prover um semelhante a sua criatura – tudo que o monstro buscava, no fim das contas, era alguém para amar. A peça *R.U.R.*, de Karel Čapek, conclui com o enlace amoroso entre dois robôs – mas a trama gira em torno do conflito parricida/filicida, herdado de *Frankenstein* e reintroduzido sob a lógica da luta de classes. Esse tema também se presentifica em *Metrópolis*, de Fritz Lang, grande disparador da estética robótica, e atravessa parte significativa das obras envolvendo autômatos produzidas no bojo da grande industrialização do século XX; a erótica autômata, proscrita, só reaparece pela via do anormal, do transgressivo e do patológico. Mais recentemente, em produções como *2001 – Uma odisseia no espaço*, *O exterminador do futuro* e *Matrix*, o confronto entre humanos e robôs radicaliza-se e atualiza-se, acolhendo e antecipando os avanços da cibernética e da inteligência artificial. Em *Ela*, porém, a luta de classes, o parricídio e o filicídio saem temporariamente de cena, junto com as máquinas assassinas e a guerra ultratecnológica, para dar lugar a dilemas interiores: a busca por alguém para dominar, escravizar e/ou exterminar converte-se na busca por alguém para amar – o mesmo problema que atormentava o monstro de *Frankenstein*, formando um ciclo curioso que enlaça o erótico e o mortífero. E, se de alguma forma, na imaginação contemporânea os robôs podem legitimamente ocupar o lugar de parceiro no laço amoroso, resta-nos interrogar que tipo de modalidade de subjetivação torna isso possível. Nossa suspeita recai na *paixão pelo autômato* – uma forma de nomear as forças de subjetivação que emergem na Modernidade a partir da queda do referencial epistêmico absoluto e que, escamoteando a finitude do humano, postulam como ideal um (in)humano sem falta, engendrado pelo mais sofisticado discurso científico, imune aos aborrecimentos da mortalidade e extraordinariamente mais apto para lidar com as desumanas demandas impostas pela Contemporaneidade.

Uma das guias de leitura da paixão pelo autômato na cultura inclina o examinador a suspeitar dos dispositivos tecnológicos onipresentes na vida contemporânea. Sem entrar em desacordo com as o terror maquínico implícito nas produções audiovisuais do século XX, os zelosos profissionais da saúde mental não cessam de advertir quanto aos perigos do fascínio pelas máquinas. Não faltará quem veja com desconfiança os aplicativos que facilitam os encontros amorosos, quem abomine a deturpação da infância provocada pelos *videogames* e quem proponha a criação de um novo quadro psicopatológico definido pelo uso excessivo de

smartphones – da mesma forma que, no final do século XX, a televisão vez por outra figurava como potencial inimigo do desenvolvimento infantil saudável, e, no final do século XIX, Beard escrevia sobre o acréscimo de mal-estar promovido por novidades como o telégrafo e o relógio de pulso na vida cotidiana, e assim sucessivamente. É preciso reconhecer que a preocupação dos intérpretes da contemporaneidade nada tem de infundada; basta observar a crescente utilização de exércitos de *bots* nas redes sociais que, inclinando desta ou daquela maneira a opinião pública, desinformando e obstruindo o debate democrático, vêm produzindo consequências reais no campo da política, e toda cautela será imediatamente justificada. Da mesma forma, os casos de *cyberbullying*, de exposição virtual e de invasão de privacidade – modalidades de violência atuais e ainda não totalmente compreendidas – não devem ser menosprezados. Ou seja, há algo de sedutoramente terrorífico (ou terrivelmente sedutor) na condição maquínica promovida pelos discursos tecnocientíficos da Modernidade que procura elaboração através do mito robótico. Da tradição rivalidade com os robôs – que, em última análise, deriva de uma profunda identificação –, *Ela* não escapa totalmente: a partida coordenada dos sistemas operacionais, deixando os humanos sozinhos após cativarem seus mais ternos sentimentos, pode ser vista como uma forma de vingança maquínica. Algo parecido ocorre na cena em que uma jovem empresta seu corpo para emular Samantha a fim de descobrir como é ser amada sem restrições, como um autômato – e o desenlace frustrante funciona como uma prevenção diegética quanto à identificação excessiva aos robôs. Nessa perspectiva, poderíamos assumir que a exuberância visual de *Ela* é o anteparo ao excesso de Real contido no fascínio pelo robótico que o texto fílmico apresenta.

Admite-se, ainda, outra possibilidade de interpretação. Prevenidos – mas, dessa vez, contra o fascínio da nostalgia –, também podemos ler em *Ela* a emergência de uma nova maneira, ainda não plenamente compreendida, de se relacionar com os dispositivos tecnológicos e, através destes, com nossos semelhantes. Essa irrupção naturalmente traz consigo reverberações em outras produções do contemporâneo; consideremos, por exemplo, dois dos episódios mais leves da usualmente cinzenta série britânica *Black mirror: San Junipero*, no qual uma realidade virtual permite que duas mulheres possam prescindir da limitação de seus corpos para viver uma história de amor; e *Hang the DJ*, que apresenta um aplicativo de relacionamentos cuja eficácia toma como fator decisivo à insubmissão ao próprio aplicativo. Assim como em *Ela*, essas produções propõem uma torção no mito robótico: o autômato, representado em aplicativos, dispositivos ou ambientes virtuais, não mais situado como rival, inimigo, servo ou senhor, mas como um componente admissível no laço amoroso. A torção contemporânea no mito robótico dá conta de representar o devoramento e a

incorporação do maquínico na atualidade – uma *maquinofagia*. Se, como diz Lacan, “a máquina encarna a mais radical atividade simbólica do homem” (2010a, p. 104), alimentar-se da máquina para dela extrair sua potência, à maneira dos canibais, implica o exercício de separação do sujeito do discurso maquínico que o aliena. Talvez, como argumenta provocativamente Donna Haraway, sejamos todos ciborgues, híbridos entre o humano e o maquínico:

As máquinas do final do século XX tornaram completamente ambígua a diferença entre o natural e o artificial, entre a mente e o corpo, entre aquilo que se autocria e aquilo que é externamente criado, podendo-se dizer o mesmo de muitas outras distinções que se costumavam aplicar aos organismos e às máquinas. Nossas máquinas são perturbadoramente vivas e nós mesmos assustadoramente inertes. (Haraway, 2009, p. 42)

Embora o uso de artifícios tecnológicos seja uma constante na aventura humana na Terra, Haraway observa uma significativa diferença introduzida na Contemporaneidade. A cibernética e a tecnologia da informação, bases da quarta revolução industrial, trouxeram em seu rastro a irreversibilidade da diluição da fronteira entre os humanos e os robôs. Em lugar de uma recusa anacrônica ou de um receio inibitório, Haraway parte da metáfora do ciborgue para interpelar as ilusões de pureza do organismo, as pretensões de unidade das ciências, os ideais de subjetividade homogênea, sem falha, sem falta, sem outro. O problema da origem e da finitude – duas faces de uma mesma moeda em cuja efígie desenha-se a morte de Deus – descobre, na Contemporaneidade, maneiras originais de se apresentar e obturar o desamparo:

Diferentemente das esperanças do monstro de Frankenstein, o ciborgue não espera que seu pai vá salvá-lo por meio da restauração do Paraíso, isto é, por meio da fabricação de um parceiro heterossexual, por meio de sua complementação em um todo, uma cidade e um cosmo acabados. O ciborgue não sonha com uma comunidade baseada no modelo da família orgânica mesmo que, desta vez, sem o projeto edípico. O ciborgue não reconheceria o Jardim do Éden; ele não é feito de barro e não pode sonhar em retornar ao pó. (Haraway, 2009, p. 39-40)

Em outras palavras, Haraway demonstra que o ciborgue não se confunde com seus predecessores – a alusão ao barro remete tanto ao Adão da Gênese quanto ao golem judaico – na medida em que seus referentes não são a unidade e a totalização mas, ao contrário, o hibridismo e a parcialidade. No seminário *O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*, Lacan já havia manifestado o quão inquietante é tomar a clivagem do sujeito em seu sentido mais radical: “essa perspectiva, que decompõe a unidade do vivente, tem certamente algo de perturbador, de escandaloso, e toda uma orientação de pensamento tenta ir contra isso” (2010a,

p. 104). Da mesma forma, em oposição ao saudosismo de uma pré-modernidade fantasiada e de uma concepção indivídua do sujeito, Haraway reconhece nesse estranho mundo de ciborgues um horizonte de esperanças e possibilidades rearranjos nas lógicas de poder e identidade, pois assumir a condição ciborgue significa, na recusa a qualquer naturalização, sustentar a liberdade e a responsabilidade sobre a construção de si. Assim, talvez *Ela*, em sua afirmação do Eros que atravessa a relação entre o humano e o maquínico, apresente-se como um *mito de origem* desse sujeito ciborgue que se encontra entranhado no tecido da contemporaneidade.

De toda forma, não resta dúvida que a cultura pop, ao emprestar-nos também a figura do ciborgue, revela cada vez mais sua potência de enunciação do recalcado da cultura. Neste caso, o mito robótico contemporâneo, ao apresentar a erótica envolvendo humanos e autômatos, tente dar conta da emergência de uma concepção de sujeito em que o maquínico e o híbrido se conjugam. Implantes, próteses, microchips, psicofármacos, *gadgets*, *apps*: excertos artificiais ou prolongamentos do organismo? Os robôs, derivações (in)humanas do cientificismo moderno, talvez constituam o duplo de uma fantasia de humanidade moderna – e, portanto, em vias de se tornar obsoleta. Na Contemporaneidade, não poderia o maquinário cibernético ser um dos nomes do estranho que nos habita?

CENAS EXTRAS

“No homem, é a má forma que é prevalente. É na medida que uma tarefa está inacabada que o sujeito volta a ela. É na medida que um fracasso foi acerbo que o sujeito se lembra melhor dele.”

Jacques Lacan, *O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*

Dissertações, em geral, reservam ao último capítulo a retomada das ideias propostas ao longo do texto, batizando-o de *Conclusões*, ou *Considerações finais*, ou algo que o valha.

Esse texto trilhará outro caminho.

Após uma dedicada releitura das páginas que antecedem esse epílogo, concluí que as principais ideias trabalhadas durante esse percurso foram apresentadas duas ou três vezes, pelo menos: a primeira, na introdução; a segunda, ao longo dos capítulos; a terceira, nas seções de conclusão destes capítulos. Examiná-las novamente aqui implicaria em submeter o leitor a uma reprise prescindível e entediante. Este, portanto, será um capítulo dedicado ao resto.

Os colegas que acompanharam a produção desse texto sabem que o plano original previa um número maior de capítulos e de (in)humanos abordados. Além de vampiros e robôs, eu pretendia trabalhar com zumbis, explorando a remissão do mito até suas origens nas religiões africanas, as ressonâncias pela América (especialmente no vodu caribenho) e a completa reformulação dessa figura promovida pelos filmes de George Romero – hoje, como herança de Hollywood, a cultura contemporânea evoca, na maioria de suas produções, a imagem de um morto-vivo decrépito, absolutamente irracional e movido por uma inesgotável voracidade por carne humana. Entrariam na análise produções como *A noite dos mortos-vivos*, *Madrugada dos mortos*, *Guerra mundial Z*, *Extermínio* e *The walking dead*, mas também o último remake de *Eu sou a lenda* (onde os peculiares vampiros do livro de Richard Matheson são substituídos por zumbis genéricos).

Também planejava abordar os super-heróis, gênero forjado nas histórias em quadrinhos e bastante maltratado no audiovisual ao longo do século XX (com as honrosas exceções do Superman interpretado por Christopher Reeve e do Batman interpretado por Val Kilmer) que ganhou uma nova chance com os avanços dos efeitos visuais e da computação gráfica do século XXI. Na trilha genealógica, não nos contentaríamos em retroceder à chamada Era de Ouro dos super-heróis, que começa nos gibis na década de 1930, se estende até meados de 1950 e lança personagens como Superman, Batman, Mulher Maravilha e Capitão América: retornaríamos ao século XIX para examinar figuras como o Dr. Jekyll, de Robert Louis Stevenson, o Homem

Invisível, de H. G. Wells, e Dorian Gray, de Oscar Wilde – personagens que, na literatura moderna, exibem habilidades e qualidades extrínsecas aos humanos comuns, não deixando, entretanto, de preservar seu vínculo com a humanidade. Mas, nesse caso, não deveríamos também nos remeter a Hércules, Siegfried e Tarzan? O que, afinal, define um super-herói? Que especificidade poderia reunir (in)humanos de procedências tão distintas? Apenas para citar os expoentes mais conhecidos do cinema: Superman é um alienígena, assim como grande parte da Tropa dos Lanternas Verdes e todos os Guardiões da Galáxia (à exceção de Star Lord); Thor é um deus de Asgard; Mulher Maravilha é uma semideusa de Themyscira; Logan e os X-Men são mutantes; Cyborg, Flash, Demolidor, Homem-Aranha, Hulk e Capitão América têm seus poderes derivados de experimentos científicos, implantes tecnológicos ou acidentes de laboratório; e Batman e Homem de Ferro são humanos comuns com uma infatigável conta bancária. Esse, aliás, parece ser o fator preponderante na releitura contemporânea dos super-heróis: parece ter se tornado inviável combater o crime e defender a justiça sem um majestoso aporte financeiro. Na atualidade, praticamente todos os super-heróis dispõem de recursos virtualmente infundáveis, seja por herança familiar (como ocorre com Batman, Homem de Ferro, Punho de Ferro, Arqueiro Verde e Pantera Negra, e também, em certa medida, com o Superman em relação à Fortaleza da Solidão), suporte do governo (como ocorre com os Vingadores e o Quarteto Fantástico) ou instituição simular (como a S.H.I.E.L.D. ou o Instituto Xavier). Ou seja: para defender o mundo das ameaças do mal, não basta ter super-poderes; o heroísmo contemporâneo requer também o assentamento em uma posição privilegiada na gramática do capital. No avesso dos filmes tradicionais de super-heróis, eu cogitava trabalhar *Birdman*, filme de 2014 dirigido por Alejandro Iñárritu, em que o protagonista não poderia estar mais distante do super-herói que delira ser, mas também apontar, a partir de filmes como *Mulher maravilha* e *Pantera negra* e seriados como *Jessica Jones* e *Luke Cage*, a emergência da questão da representatividade no cinema.

Além disso, cogitei também entrar na terra dos monstros, começando pelo Godzilla nipônico (um réptil colossal gerado como subproduto de testes nucleares, lembrando o horror atômico de Hiroshima e Nagasaki), avançando aos Aliens e Predadores, passando pelos extraterrestres invasores de *Independence day* e de *Tropas estelares*, pelos Anjos de *Neon Genesis Evangelion* e pelos *kaijūs* de *Círculo de fogo*, chegando ao Demogorgon de *Stranger things* – o que talvez me remetesse aos horrores cósmicos do bestiário desenvolvido por H.P. Lovecraft. Também me ocorreu de examinar a tradição de magos, feiticeiros e bruxos, que reúne Merlin, Gandalf e Harry Potter – ou talvez esse último devesse ser examinado como

membro de uma categoria diferente, a dos adolescentes com grandes poderes e grandes responsabilidades, como Frodo Bolseiro, Percy Jackson e os Jovens Titãs. Ou ainda...

As opções seriam muitas. Diante de um horizonte de possibilidades virtualmente inesgotável, cada (in)humano abordado enunciaria uma faceta das modalidades de subjetivação contemporâneas. Isso, no entanto, constituiria uma tarefa interminável – ou, recordando os ensinamentos de Lacan em *O tempo lógico e a asserção da certeza antecipada*, em um prolongamento interminável do *tempo de compreender*. Não por acaso, as seções finais dos capítulos de análise foram batizadas de *momento de concluir*, aludindo à interrupção das hesitações que, sem escamotear a prematuração estrutural e estruturante do corte, dispõe-se à produção de efeitos. Enfim, acabei elegendo duas categorias que revelaram expressões muito particulares da produção de subjetividades: de um lado, os vampiros e a idealização da adolescência para além das já desgastadas queixas adultas acerca de um mundo que já não lhes pertence; de outro, os robôs e a reviravolta nos processos de identificação que, na esteira do capitalismo tardio, converteram a condição maquínica de rival especular no campo do trabalho a ideal na esfera do amor.

Apesar da extensão desses capítulos – pois a justificativa de “não pretender ser exaustivo”, presente em tantos escritos psicanalíticos, nunca me pareceu um salvo-conduto razoável para justificar a brevidade das explorações da cultura –, reconheço no texto e nas investigações diversas lacunas. No capítulo sobre os robôs, há omissões importantes: por exemplo, o seriado *Westworld*, inspirado no filme homônimo de 1973; o androide Data, de *Jornada nas estrelas: Generations*; e o robô Marvin, de *O guia do mochileiro das galáxias*, originalmente um programa de rádio criado por Douglas Adams e convertido em série de livros, seriado televisivo e filme. A ausência de *Westworld* poderia ser explicada pelo fato de que, estando ainda na primeira temporada e sem uma previsão de término, qualquer exame precoce poderia revelar-se equivocado no decurso da própria série – mas a verdade é que a ciência dela, assim como a lembrança do neurótico robô de *O guia do mochileiro das galáxias* e o tripulante da USS Enterprise-E, ocorreu-me em um momento avançado demais na construção dessa dissertação, quando já não seria viável retornar. De forma semelhante, o capítulo dos vampiros conta com a ausência das *vamps*, mulheres misteriosas e cruéis que utilizavam da sedução para nefastos fins, nomeadas a partir da personagem de Theda Bara em *Escravo de uma paixão*, de 1915 – omissão deliberada pela qual meu orientador jamais me perdoará. Além disso, apresentei a genealogia vampírica enfatizando uma certa linearidade – ou seja, conduzindo-a da radical dispersão do vampiro folclórico à relativa unidade do vampiro da cultura pop. Essa escolha, todavia, carrega um inegável eurocentrismo; como efeito, acabei não considerando a

contribuição de mitos africanos ou árabes – como os *djinns* – na construção do vampirismo contemporâneo.

Não tenho nenhuma dúvida de que inúmeros outros comentadores do cinema e interlocutores do campo psicanalítico poderiam ser lembrados, provavelmente conduzindo esse escrito a aberturas diversas daquelas aqui apresentadas. De toda forma, o leitor está convidado desde já a ocupar os espaços vagos, propor outras conclusões e perscrutar novos sentidos. Será bem-vindo até mesmo para contestar os (in)humanos dispostos como duplos, desprezá-los ou sugerir outros, mais pertinentes de acordo com seu olhar. Habitar a Contemporaneidade é passear em meio a um panteão de deuses mortos e lendas esquecidas que a todo tempo renascem para conferir uma nova roupagem às emergências do Real da cultura.

Há, além disso, problemas que ainda me parecem de solução ainda distante. Nos primeiros capítulos, propus que os mitos consistiam em ficções coletivas estruturadas para simbolizar o Real do desamparo. Na atualidade, porém, testemunhamos a paulatina substituição, em escala global, do Estado de Bem-Estar Social – horizonte das democracias maduras do século XX – por políticas de austeridade, de degradação dos direitos trabalhistas e de degradação da seguridade social. A isso soma-se o retorno dos ultranacionalismos, de manifestações xenófobas e de conservadorismos sexuais que fariam movimentos de libertação de 1960 e 1970 se perguntarem onde foi que o futuro deu errado. Na economia, testemunhamos um inabalável aumento da desigualdade de distribuição de renda; na geopolítica, o endividamento dos Estados e a manutenção permanente de crises; na palavra, a erupção da pós-verdade e das *fake news*. Os impressionantes avanços da tecnologia não foram acompanhados por uma propulsão correspondente no registro do laço social – pelo contrário, em alguns aspectos vimos renascer demônios que muitos já consideravam banidos, como o nazismo e o fascismo. Todos esses movimentos sustentam-se em bases discursivas cuja natureza não desconhecemos – como observara Claude Lévi-Strauss, “nada se parece mais com um pensamento mítico do que a ideologia política” (2008, p. 224). Não deixamos, porém, de reconhecer o domínio da pulsão de morte nesses fenômenos em que a tanática força de desintegração subjuga as eróticas forças de ligação. Afinal, se no registro biológico a estação final da *Todestrieb* é o retorno ao inorgânico, no registro social seu correlato é o retorno à horda primeva, a hipotética comunidade ancestral gerenciada com mão de ferro por um pai brutal às custas da bárbara opressão de todos os demais. Da mesma forma, não ignoramos que as condições supracitadas, ao comprometer a inscrição dos sujeitos no laço social, os relançam de encontro direto ao desamparo – que, para além de uma vicissitude de constituição subjetiva, é também um efeito das configurações deste tempo.

Diante disso, poderíamos presumir a invenção de novos mitos do contemporâneo que pudessem recobrir o Real do desamparo, dar conta da especificidade dos sofrimentos atuais e elaborá-los sob a égide da fantasia. Curiosamente, porém, não é fácil apontar um (in)humano exclusivamente contemporâneo: o que vemos, de modo geral, são atualizações de narrativas mais antigas, peças do folclore reaquecidas, variações mais ou menos sutis. Ainda que nossa amostragem seja diminuta, resta a impressão de que torções promovidas na tradição contemporânea dos (in)humanos, embora modifiquem significativamente a estrutura e introduzam novas possibilidades de interpretação, são insuficientes para propor um (in)humano realmente inédito. Mesmo o ciborgue, híbrido de homem e máquina, tem sua genealogia nos robôs da Modernidade – embora seja preciso reconhecer que ele se aproxima muito da ideia de um *(ih)humano contemporâneo*, tomando o sentido estrito do termo.

A despeito de tudo isso, parece-me fortalecida a trilha que convoca o diálogo entre a psicanálise e a cultura pop. Estou plenamente convencido de que o caminho para a compreensão das especificidades do contemporâneo não pode prescindir da leitura do pop como uma mitologia – e aquilo que me acompanhou no início da escrita como uma intuição parece ter ganho contornos definitivos de uma modalidade genuína de interpretação. Talvez isso ajude-nos a responder à responsabilidade delegada por Lacan (1998g) de visar, no horizonte de nossa prática, a subjetividade de nossa época.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2011. (Obra original publicada em 1970.)

ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2014. (Obra original publicada em 1947.) [e-book]

ALBUQUERQUE, Afonso de; CORTEZ, Krystal. Cultura pop e política na nova ordem global: lições do Extremo-Oriente. In: Sá, Simone; Carreiro, Rodrigo; Ferraraz, Rogério (orgs.). *Cultura pop*. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2015, p. 247-267.

ANDREW, James Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

APOLÔNIO DE RODES. *The argonautika*. Tradução de Peter Green. University of California Press: Berkeley & Los Angeles, 2007.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo, 10ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

ARGEL, Martha & MOURA NETO, Humberto. *O vampiro antes de Drácula*. São Paulo: Aleph, 2008.

ASIMOV, Isaac. Os robôs, os computadores e o medo. In: _____. *Histórias de robôs*. Tradução de Milton Persson. Porto Alegre: L&PM, 2010, p. 7-18.

ASIMOV, Isaac. A história por trás dos romances de robôs. In: _____. *Eu, robô*. Tradução de Aline Storto Pereira. São Paulo: Aleph, 2014a, p. 305-315.

ASIMOV, Isaac. Andando em círculos. In: _____. *Eu, robô*. Tradução de Aline Storto Pereira. São Paulo: Aleph, 2014b, p. 49-75.

ASKOFARÉ, Sidi. Da subjetividade contemporânea. In: *A peste*, São Paulo, v. 1, n. 1, jan./jun. 2009, p. 165-175.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.

AZEVEDO, Ana Vicentini de. *Mito e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongiorno. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009. [e-book]

BADIOU, Alain. *O século*. São Paulo: Ideias e Letras, 2007.

BAUM, Lyman Frank. *The wonderful wizard of Oz*. Nova Iorque: Barnes & Nobles Classics, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BAUMAN, Zygmunt. *Capitalismo parasitário*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2012. [e-book]

BEARD, George. Nervosidade americana. In: *Revista latinoamericana de psicopatologia fundamental*, v. 5, n. 1, jan./mar. 2002, p. 176-185. (Obra original publicada em 1881.) Disponível em < <http://www.scielo.br/pdf/rlpf/v5n1/1415-4714-rlpf-5-1-0176.pdf> > Acesso em: 07 de janeiro de 2018.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2010, p.165-196.

BERNARDINO, Leda Mariza Fischer Bernardino. A intervenção psicanalítica nas psicoses não decididas da infância. In: Associação Psicanalítica de Porto Alegre (org.). *Psicose: aberturas da clínica*. Porto Alegre: APPOA/Libretos, 2007, p. 54-66.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Tradução de Arlene Caetano. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

BIRMAN, Joel. *Estilo e Modernidade em psicanálise*. São Paulo: Editora 34, 1997.

BIRMAN, Joel. *Mal-estar na atualidade: a psicanálise e as novas formas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

BIRMAN, Joel. *O sujeito na Contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BORGES, Jorge Luis. *O livro dos seres imaginários*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. (Obra original publicada em 1969.)

BORGES, Jorge Luis. O golem. In: _____. *Antologia pessoal*. Tradução de Davi Arrigucci Jr., Heloisa Jahn e Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 91-94. (Obra original publicada em 1958.)

BORGES, Jorge Luis. O princípio. In: Borges, J. L.; Kodama, M. *Atlas*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 37.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega – volume 1*. Petrópolis: Vozes, 1972.

BRAUNSTEIN, Néstor. O discurso capitalista: quinto discurso? O discurso dos mercados (PST): sexto discurso? In: *A peste*, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 143-165, jan./jun. 2010.

BUENO, Yara Marina Baungarten; MARTINS, Rodrigo Nolte. A trajetória persistente do autômato na literatura e no cinema de ficção. In: *XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 2012, Fortaleza. 2012, p. 1-14. Disponível em < <http://www.intercom.org.br/sis/2012/resumos/R7-1437-1.pdf> > Acesso em: 07 de janeiro de 2018.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia – histórias de deuses e heróis*. Tradução de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000. (Obra original publicada em 1855.)

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BURROUGHS, Edgar Rice. *A princess of Mars*. Nova Iorque: Grosset & Dunlap, 1917.

CALMET, Augustin. *Tratado sobre los vampiros*. Tradução de Lorenzo Martín del Burgo. Madrid: Reino de Cordelia, 2009.

CALLIGARIS, Contardo. *A adolescência*. São Paulo: Publifolha, 2011.

ČAPEK, Karel. R.U.R. In: Kussi, P. *Toward the Radical Center: A Karel Capek Reader*. Tradução para o inglês de Claudia Novack. Highland Park, NJ: Catbird Press, 1990, p. 37-130 (Obra original publicada em 1920.)

CARRIÈRE, Jean Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Tradução de Fernando Albagli & Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

CARVALHO, Bruno Berlendis de (org.). *Antologia do vampiro literário*. São Paulo: Berlendis e Vertecchia Editores, 2010.

CASTRO, Fábio Fonseca de. Temporalidade e quotidianidade do pop. In: Sá, Simone; Carreiro, Rodrigo; Ferraraz, Rogério (orgs.). *Cultura pop*. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2015, p. 35-44.

CAVARERO, Andrea & BUTLER, Judith. Condição humana contra "natureza". In: *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 15, n. 3, set./dez. 2007, p. 650-662.

CHIANG, Ted. *Setenta e duas letras*. In: _____. *História da sua vida e outros contos*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016, p. 193-259.

CLÉREMBAULT, Gaëtan Gatian De. Automatismo mental e cisão do Eu. In: *Revista Lationamericana de Psicopatologia Fundamental*, v. 2, n. 1. São Paulo jan./mar. 1999. (Obra original publicada em 1920.) Disponível em < <http://www.scielo.br/pdf/rlpf/v2n1/1415-4714-rlpf-2-1-0158.pdf> > Acesso em: 07 de janeiro de 2018.

COLLODI, Carlo. *Pinocchio – the tale of a puppet*. Racine, WI: Whitman Publishing Co., 1916.

COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro cinema. In: Mascarello, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. 2006, p. 17-52.

CORSO, Diana Lichtenstein & CORSO, Mário. *Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis*. Porto Alegre: Artmed, 2006.

CORSO, Diana Lichtenstein & CORSO, Mário. *A psicanálise na Terra do Nunca: ensaios sobre a fantasia*. Porto Alegre: Penso, 2011. [e-book]

CORSO, Mário. *Monstruário: inventário de entidades imaginárias e de mitos brasileiros*. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2004.

CRARY, Jonathan. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. Tradução de Tina Montenegro. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

DANESI, Marcel. *X-rated! The power of mythic symbolism in popular culture*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2009. [e-book]

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. *Mal-estar, sofrimento e sintoma: uma psicopatologia do Brasil entre muros*. São Paulo: Boitempo, 2015.

DUNKER, Christian Ingo Lenz; RODRIGUES, Ana Lucilia. *Cinema e psicanálise, vol. 1: a criação do desejo*. São Paulo, nVersos, 2015.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ERIKSON, Erik. *Identity: youth and crisis*. Nova Iorque e Londres: W. W. Norton & Company, 1994.

ÉSQUILO. *Prometeu acorrentado*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2013.

FAUZA, Michel Jalil. *R.U.R. (Rossum's Universal Robots) e a gênese do robô na literatura moderna*. Dissertação de mestrado apresentada no Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária – UNICAMP, 2008.

FERREIRA, Cid Vale. Ambiguidade libertária: Drácula e o duplo. In: Ferreira, Cid Vale (org.). *Voivode: estudos sobre os vampiros*. Jundiaí, SP: Pandemonium, 2002, p. 49-59.

FERREIRA NETTO, Geraldino Alves. O cinema alemão no tempo de Freud. *Leitura Flutuante. Revista do Centro de Estudos em Semiótica e Psicanálise*. São Paulo, nº, 2, novembro 2011. Disponível em: < <http://revistas.pucsp.br/index.php/leituraflutuante/article/view/7637/5587> >. Acesso em: 07 de janeiro de 2018.

FLAIG, Paul. Lacan's Harpo. In: *Cinema journal*, v. 50, n. 4, 2011, p. 98-116. Disponível em: < <http://www.jstor.org/stable/41240737> > Acesso em: 07 de janeiro de 2018.

FLUCHINGER, Johannes. Visum et repertum. In: FERREIRA, Cid Vale (org.). *Voivode: estudos sobre os vampiros*. Jundiaí: Pandemonium, 2002, p. 123-127.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: Dreyfus, Hubert & Rabinow, Paul. *Foucault, uma trajetória filosófica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 231-249.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. O que são as Luzes? In: _____. *Ditos e escritos II: arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, p. 335-351.

FOUCAULT, Michel. *A história da loucura*. Tradução de José Coelho Teixeira Neto. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FRANCHINI, A. S. & SEGANFREDO, Carmen. *As 100 melhores histórias da mitologia: deuses, heróis, monstros e guerras da tradição greco-romana*. Porto Alegre: L&PM, 2003.

FREUD, Sigmund. Letter 130. In: Freud, E. *Letters of Sigmund Freud*. Tradução para o inglês de Tania Stern e James Stern. Nova Iorque: Dover Publications, 1992, p. 261-263.

FREUD, Sigmund. Rascunho B: A etiologia das neuroses. In: _____. *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud*, vol. 1. Rio de Janeiro: Imago, 1893/1996, p. 223-229.

FREUD, Sigmund. Estudos sobre a histeria. In: _____. *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud*, vol. 2. Rio de Janeiro: Imago, 1895/1996.

FREUD, Sigmund. A sexualidade na etiologia das neuroses. In: _____. *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud*, vol. 3. Rio de Janeiro: Imago, 1898/1996, p. 247-270.

FREUD, Sigmund. A interpretação dos sonhos – primeira parte. In: _____. *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud*, vol. 4. Rio de Janeiro: Imago, 1900/1996a.

FREUD, Sigmund. A interpretação dos sonhos – segunda parte. In: _____. *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud*, vol. 5. Rio de Janeiro: Imago, 1900/1996b.

FREUD, Sigmund. Sobre a psicoterapia. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, vol. 7. Rio de Janeiro: Imago, 1905/1996, p. 241-254.

FREUD, Sigmund. Delírio e sonhos na Gradiva de Jensen. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, vol. 9. Rio de Janeiro: Imago, 1907/1996, p. 19-94.

FREUD, Sigmund. Escritores criativos e devaneio. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, vol. 9. Rio de Janeiro: Imago, 1908/1996, p. 135-148.

FREUD, Sigmund. A significação antitética das palavras primitivas. In: _____. *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud*, vol. 11. Rio de Janeiro: Imago, 1910/1996a, p. 157-166.

FREUD, Sigmund. Psicanálise ‘silvestre’. In: _____. *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud*, vol. 11. Rio de Janeiro: Imago, 1910/1996b, p. 229-239.

FREUD, Sigmund. Totem e tabu. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, vol. 13. Rio de Janeiro: Imago, 1913/1996a, p. 11-163.

FREUD, Sigmund. (1913). O interesse científico da psicanálise. In: _____. *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud*, vol. 13. Rio de Janeiro: Imago, 1913/1996b, p. 165-192.

FREUD, Sigmund. (1914). O Moisés de Michelangelo. In: _____. *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud*, vol. 13. Rio de Janeiro: Imago, 1914/1996a, p. 213-241.

FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar. In: _____. *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud*, vol. 12. Rio de Janeiro: Imago, 1914/1996b, p. 159-171.

FREUD, Sigmund. Introdução ao narcisismo. In: _____. *Obras completas*, vol. 12. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010/1914, p. 9-37. [e-book]

FREUD, Sigmund. Reflexões para tempos de guerra e morte. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v. 14. Rio de Janeiro: Imago, 1915/1996, p. 281-309.

FREUD, Sigmund. Conferências introdutórias sobre psicanálise, parte I. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v. 15. Rio de Janeiro: Imago, 1916/1996, p. 11-85.

FREUD, Sigmund. Paralelo mitológico de uma imagem obsessiva. In: _____. *Obras completas*, vol. 12. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1916/2010, p. 216-218. [e-book]

FREUD, Sigmund. O estranho. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, vol. 17. Rio de Janeiro: Imago, 1919/1996, p. 233-273.

FREUD, Sigmund. O inquietante. In: _____. *Obras completas*, vol. 14. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1919/2010, p. 247-283. [e-book]

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: _____. *Obras completas*, vol. 14. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1920/2010, p. 120-178. [e-book]

FREUD, Sigmund. A negativa. In: _____. *Obras completas*, vol. 16. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1925/2010, p. 249-255. [e-book]

FREUD, Sigmund. O futuro de uma ilusão. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, vol. 21. Rio de Janeiro: Imago, 1927/1996a, p. 11-63.

FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. In: _____. *Obras completas*, vol. 16. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1930/2010, p. 9-89. [e-book]

FREUD, Sigmund. Análise terminável e interminável. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, vol. 23. Rio de Janeiro: Imago, 1937/1996a, p. 223-270.

FREUD, Sigmund. Construções em análise. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, vol. 23. Rio de Janeiro: Imago, 1937/1996b, p. 271-287.

FREUD, Sigmund. A divisão do ego no processo de defesa. In: _____. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. 23. Rio de Janeiro: Imago, 1940/1996, p. 291-296.

FREUD, Sigmund. Moisés e o monoteísmo. In: _____. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. 23. Rio de Janeiro: Imago, 1939/1996, p. 15-150.

FREUD, Sigmund. A cabeça da Medusa. In: _____. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. 18. Rio de Janeiro: Imago, 1940/1996, p. 289-290.

FREUD, Sigmund. Os sonhos no folclore. In: _____. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. 12. Rio de Janeiro: Imago, 1957/1996, p. 191-220.

FROEMMING, Liliane Seide. *A montagem no cinema e a associação livre na psicanálise*. Sobrenome, nome completo abreviado. Tese de doutorado, UFRGS, Porto Alegre, RS, Brasil, 2002.

GAIMAN, Neil. *Deuses americanos*. Tradução de Leonardo Alves. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.

GALVÃO, José Octavio Stevaux. Laços sanguíneos: a atual subcultura vampírica. In: Ferreira, Cid Vale (org). *Voivode: estudos sobre os vampiros*. Jundiaí, SP: Pandemonium, 2002, p. 105-113.

GAY, Peter. *Freud: uma vida para nosso tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GIFFORD, Sanford. Freud at the Movies, 1907-1925: from the Piazza Colonna and Hammerstein's Roofgarden to The Secrets of a Soul. In: Brandell, Jerrold R. *Celluloid Couches, Cinematic Clients*, 2004, p. 147-167.

GIONGO, Ana Laura. Diga-me com quem andas... In: Costa, A.; Backes, C.; Rilho, V.; Oliveira, L. F. L. (orgs.). *Adolescência e experiência de borda*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004, p. 89-99.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *O cinema no século*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. [e-book]

GONÇALVES, Sandra Maria Lúcia Pereira. O desejo de mais-vida e a humanização do vampiro. In: *Verso e Reverso*, v. 25, n. 60, set./dez. 2011, p.144-153.

GORENDER, Miriam Elza. Segredos para além da alma. *Cógito*, 5, 2003, p. 55-59.

GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos. O conde e a rainha (ou o vampiro vem do leste). In: Guazzelli, Cesar Augusto Barcellos & Quinsani, Rafael Hansen (orgs.). *Clio e Eros no escurinho do cinema: ménage à trois entre história, cinema e sexualidade*. São José dos Pinhais: Editora Estronho, 2016, s/p. [e-book]

GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos. Os pesadelos amargurados de alemães na Alemanha entreguerras: comentários sobre a película *Segredos de uma alma*. In: Weinmann, A. O.; Sousa,

E. L. A.; Froemming, L. S. (orgs.). *Imagens-texto: ensaios sobre cinema e psicanálise*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017, p. 43-53.

GUIMARÃES, Dinara Machado. *Voz na luz: psicanálise e cinema*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue - ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: Haraway, D.; Kunznu, H.; Tadeu, T. (orgs.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009, p. 33-118.

HAUSEN, Denise Costa. *Cinema e psicanálise: o conceito de castração em transversal*. Porto Alegre: Movimento, 2012.

HEIN-HAGEN, Mark; DAVIS, Graeme; DOWD, Tom; STEVENS, Lisa; WIECK, Stewart. *Vampiro: a máscara*. São Paulo: Devir, 1994.

HEATH, Stephen. Notes on suture. In: *Screen*, v. 18, n. 4, dez. 1977, p. 48-76. Disponível em < <https://doi.org/10.1093/screen/18.4.48> > Acesso em: 07 de janeiro de 2018.

HEATH, Stephen. Cinema and psychoanalysis: parallel histories. In: Bergstrom, Janet (org.). *Endless night: cinema and psychoanalysis, parallel histories*. Berkeley, Los Angeles e Londres: University of California Press, 1999, p. 25-56. [e-book]

HESÍODO. *Theogony and works and days*. Tradução para o inglês de Catherine M. Schlegel e Henry Weinfield. Michigan: The University of Michigan Press, 2006.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Tradução de Jaa Torrano. 7ª. ed. São Paulo: Iluminuras, 2007.

HOFFMANN, E.T.A. *The best tales of E.T.A. Hoffmann*. Nova Iorque: Dover Publications, 1967.

HOMERO. *Iliada*. Tradução de Manoel Odorico Mendes. eBooksBrasil, 2009. [e-book]

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014. [e-book]

HUYSSSEN, Andreas. *After the great divide: modernism, mass culture, postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

JAGUARIBE, Beatriz. Modernidade cultural e estéticas do realismo. In: *Revista ECO-Pós*, Rio de Janeiro, v.9, n.1, jan./jul. 2006, p. 222-243

JAMESON, Frederic. Reificação e utopia na cultura de massa. In: _____. *Marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995, p. 9-35.

JANOTTI JUNIOR, Jeder. Cultura pop: entre o popular e a distinção. In: Sá, Simone; Carreiro, Rodrigo; Ferraraz, Rogério (orgs.). *Cultura pop*. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2015, p. 45-54.

JERUSALINSKY, Alfredo. (2011). Gotinhas e comprimidos para crianças sem história. Uma psicopatologia pós-moderna para a infância. In: Jerusalinky, Alfredo & Fendrik, Silvia (orgs.). *O livro negro da psicopatologia contemporânea*. São Paulo: Via Lettera, 2ª ed., p. 231-242.

JONES, Ernest. *Vida y obra de Sigmund Freud*, v. 2. Barcelona, Editorial Anagrama, 1981a.

JONES, Ernest. *Vida y obra de Sigmund Freud*, v. 3. Barcelona, Editorial Anagrama, 1981b.

KANT, Immanuel. Resposta à pergunta: “o que é Esclarecimento”? (“Aufklärung”). In: _____. *Textos seletos*. Tradução de Raimundo Vier. Petrópolis: Vozes, 1974, p. 100-117.

KEHL, Maria Rita. Minha vida daria um romance. In: Bertucci, G. (org.). *Psicanálise, literatura e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2001, p. 57-91.

KOHN, Max. O vampiro, um não morto ainda vivo. In: *Ágora*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 301-309, dez. 2012. Disponível em < <http://www.scielo.br/pdf/agora/v15n2/a07v15n2.pdf> > Acesso em: 07 de janeiro de 2018.

KORFMANN, Michael; KEPLER, Filipe Kegles. A literatura e o cinema como novo *medium* artístico: Hanns Heinz Ewers e *O estudante de Praga* (1913). In: *Pandaemonium germanicum* n. 12, 2008, p. 45-64.

KURFESS, Thomas R. *Robotics and automation handbook*. Boca Raton: CRC Press, 2005.

LACAN, Jacques. *O seminário – Livro 1: Os escritos técnicos de Freud (1953 - 1954)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

LACAN, Jacques. *O seminário – Livro 2: O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise (1954 - 1955)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010a.

LACAN, Jacques. *O seminário – Livro 3: As psicoses (1955 - 1956)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010b.

LACAN, Jacques. *O seminário – Livro 4: A relação de objeto (1956 - 1957)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

LACAN, Jacques. *O seminário – Livro 7: A ética da psicanálise (1960 - 1961)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

LACAN, Jacques. *O seminário – Livro 8: A transferência (1960 - 1961)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1992a.

LACAN, Jacques. *O seminário – Livro 10: A angústia (1962 - 1963)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

LACAN, Jacques. *O seminário – Livro 11: Os quatro conceitos fundamentais de psicanálise (1964)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008a.

LACAN, Jacques. *O seminário – Livro 16: De um Outro ao outro (1968 - 1969)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008b.

LACAN, Jacques. *O seminário – Livro 17: O avesso da psicanálise (1969 - 1970)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1992b.

LACAN, Jacques. *O seminário – Livro 19: ...Ou pior (1971 - 1972)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2012.

LACAN, Jacques. *O seminário – Livro 20: Mais, ainda (1972 - 1973)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008c.

LACAN, Jacques. *O seminário – Livro 23: O sinthoma (1975 - 1975)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

LACAN, Jacques. *O saber do psicanalista (1971 – 1972)*. Publicação de circulação interna do Círculo Psicanalítico do Recife. Tradução de Ana Izabel Corrêa, Letícia P. Fonsêca e Nanette Zmery Frej. s/d.

LACAN, Jacques. *R. S. I. (1974 - 1975)*. Sem edição em português.

LACAN, Jacques. Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano (1960). In: _____. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998a, p. 807-842.

LACAN, Jacques. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud (1957). In: _____. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998b, p. 496-533.

LACAN, Jacques. A ciência e a verdade (1966). In: _____. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998c, p. 869-892.

LACAN, Jacques. O seminário sobre “A carta roubada” (1966). In: _____. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998d, p. 13-66.

LACAN, Jacques. Variantes do tratamento-padrão (1955). In: _____. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998e, p. 325-364.

LACAN, Jacques. A agressividade em psicanálise (1948). In: _____. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998f, p. 104-126.

LACAN, Jacques. Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise (1953). In: _____. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998g, p. 238-324.

LACAN, Jacques. *O mito individual do neurótico* (1953). Tradução de Antonio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

LACAN, Jacques. *Televisão (1974)*. Tradução de Antonio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

LACOSTE, Patrick. *Psicanálise na tela: Pabst, Abraham, Sachs, Freud e o filme Segredos de uma alma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1992.

LATOURET, Bruno. *Jamais fomos modernos*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 2013.

LECOTEUX, Claude. *História dos vampiros: autópsia de um mito*. Tradução de Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e significado*. Tradução de Antonio Marques Bessa. Lisboa: Edições 70, 1978.

LÉVI-STRAUSS, Claude. A estrutura dos mitos. In: _____. *Antropologia estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 221-249.

LINDQVIST, John Ajvide. *Deixa ela entrar*. Tradução de Marisol Santos Moreira. São Paulo: Globo, 2012. [e-book]

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LUSTOZA, Rosane Zétola. O discurso capitalista de Marx a Lacan: algumas consequências para o laço social. In: *Ágora*, Rio de Janeiro, v. XII, n. 1 jan./jun. 2009, p. 41-52.

LYOTARD, Jean-Fraçois. *O inumano: considerações sobre o tempo*. Tradução de Ana Cristina Seabra & Elisabete Alexandre. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

MAGNO, Albino Pereira. *Mitologia: história do paganismo de vários povos da Antiguidade*. Lisboa: J. Rodrigues e C.^a, sem data.

MANO, Gustavo Caetano de Mattos Mano. Notas introdutórias sobre os processos psíquicos na infância e adolescência. In: *Estilos da Clínica*, São Paulo, v. 18, n. 3, set./dez. 2013, p. 446-460.

MANO, Gustavo Caetano de Mattos & WEINMANN, Amadeu de Oliveira. Você não fala sobre o Clube da Luta: diálogos entre cinema e psicanálise. In: *Psicologia em Revista*, Belo Horizonte, v. 19, n. 2, ago. 2013, p. 214-231.

MANO, Gustavo; WEINMANN, Amadeu; MEDEIROS, Roberto. *A paixão pelo autômato: a condição maquínica*. Artigo no prelo, aceito para publicação em 16/03/2016.

MARCUS, Laura. *Dreams of modernity: psychoanalysis, literature, cinema*. Nova York, Cambridge University Press, 2014.

MARTINS, Francisco. O que é o pathos? In: *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, n. II, vol. 4, p. dez. 1999, p. 62-80.

MASCARELLO, Fernando. A screen-theory e o espectador cinematográfico: um panorama crítico. In: *Novos olhares*, número 8, 2001a, p. 13-28.

MASCARELLO, Fernando. Notas para uma teoria do espectador nômade. In: *Novos olhares*, número 7, 2001b, p. 4-20.

- MATTUELLA, Luciano. Uma época sem nome: sobre a tautologia do tempo perdido. In: Söhngen, Clarice & Pandolfo, Alexandre (orgs.). *Encontros entre Direito e Literatura II: ética, estética e política*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010, p. 89-104
- MATTUELLA, Luciano. “Todos são felizes agora”: a ficção literária como interpretação da cultura. In: Souza, Ricardo Timm de (org.). *Literatura e psicanálise: encontros contemporâneos*. Porto Alegre: Dublinense, 2012, p. 262-275.
- MCNALLY, Raymond T. & FLORESCU, Radu. *Em busca de Drácula e outros vampiros*. Tradução de Luiz Carlos Lisboa. São Paulo: Mercuryo, 1995.
- METZ, Christian. *O significante imaginário: psicanálise e cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980a.
- METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. Tradução de Marilda Pereira. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980b.
- METZ, Christian. *Film language*. Tradução para o inglês de Michael Taylor. Chicago: The University of Chicago Press, 1991. [e-book]
- MEYRINK, Gustav. *The golem*. Nova Iorque: Dover Publications, 1986.
- MEZAN, Renato. Cem anos de interpretação. In: _____. *Interfaces da psicanálise*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, s/p. [e-book]
- MEZAN, Renato. *O tronco e os ramos: estudos de historia da psicanálise*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- MILANEZ, Nilton. Revisão dos filmes citados por Lacan. In: *REDISCO*, Vitória da Conquista, v. 9, n. 1, 2016, p. 159-181.
- MILLER, Jacques-Alain. A sutura. In: Coelho, Eduardo Prado. *Estruturalismo: antologia de textos teóricos*. São Paulo: Martins Fontes, 1978, p. 211-224.
- MILLOT, Catherine. *A vida com Lacan*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2017.
- MONTEIRO, Maria Conceição. Fragmented identities in circles of fears and desires. *Revista Ártemis*, vol. 5, p. 1-7, dez. 2006. Disponível em < <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/artemis/article/view/2160> > Acesso em: 07 de janeiro de 2018.
- MORAES, Marco. O vampiro: um retrato em mosaico. In: Ferreira, Cid Vale (org). *Voivode: estudos sobre os vampiros*. Jundiaí, SP: Pandemonium, 2002, p. 3-7.
- UDART, Jean-Pierre. Cinema and suture. In: *Screen*, v. 18, n. 4, dez. 1977, p. 35-47. Disponível em < <https://doi.org/10.1093/screen/18.4.35> > Acesso em: 07 de janeiro de 2018.
- PASTORE, Jassanan Amoroso Dias. Psicanálise e linguagem mítica. In: *Ciência e Cultura*, São Paulo, v. 64, n. 1, jan. 2012, p. 20-23. Disponível em < http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252012000100009&lng=en&nrm=iso > Acesso em: 07 de janeiro de 2018.

PELLEGRINO, Hélio. Pacto edípico e pacto social (da gramática do desejo à sem-vergonhice brasílica). *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 set. 1983. Folhetim.

PLATÃO. *Charmides, Alcibiades I & II, Hipparcus, The lovers, Theages, Minos, Epinomis*. Tradução para o inglês de W. R. M. Lamb. Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard University Press, 1927.

PLATÃO. Político. In: _____. *Diálogos*. Tradução de Jorge Peleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 197-261.

PLATÃO. *Mênon*. Tradução de Maura Iglésias. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Loyola, 2001.

PLATÃO. *Apologia de Sócrates precedido de Êutifron (Sobre a piedade) e seguido de Críton (Sobre o dever)*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2013.

PEREIRA, Lucia Serrano. O estranho. In: *Correio da APPOA*, Porto Alegre, n. 157, maio 2007, p. 6-14.

POLIDORI, John Willian. O vampiro. In: Carvalho, Bruno Berlendis de (org.). *Antologia do vampiro literário*. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2010, p. 113-128.

POMMER, Mauro. O cinema e as mutações de Drácula. In: Hamburguer, Esther et al. (orgs.). *Estudos de cinema*. São Paulo: Annablume, Fapesp, Socine, 2008, p. 25-32.

POWER, Dominic. Juventude rebelde. In: Kemp, Phillip (org.). *Tudo sobre cinema*. Rio de Janeiro: Sextante, 2011, p. 230-231.

QUINET, Antonio. *Psicose e laço social: esquizofrenia, paranoia e melancolia*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

QUINET, Antonio. *Os outros em Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2012. [e-book]

RAMOS, Fernão Pessoa. Teoria do cinema e psicanálise: intersecções. In: Bartucci, G. (org.). *Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2000, p. 123-144.

RANK, Otto. *Das Doppelgänger: eine psychoanalytische Studie*. Leipzig, Viena e Zurique: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1925. Disponível em: < https://archive.org/details/Rank_1925_Doppelgaenger_k > Acesso em: 07 de janeiro de 2018.

RANK, Otto. *O duplo: um estudo psicanalítico*. Tradução de Erica Sofia Luisa Foerthmann Schultz (coord.). Porto Alegre: Dublinense, 2013. (Obra original publicada em 1914, versão brasileira traduzida a partir da reedição de 1925.)

RASSIAL, Jean-Jacques. Como sair de uma garrafa de Klein. APPOA. Adolescência: um problema de fronteiras. Porto Alegre: APPOA, 2004, p. 93-102.

RÉGIS, Fátima. Os autômatos da ficção científica: reconfigurações da tecnociência e do imaginário tecnológico. In: *Intexto*, Porto Alegre: UFRGS, v. 2, n. 15, p. 1-15, julho/dezembro 2006.

RIVERA, Tania. *Cinema, imagem e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

- ROQUE, Lucia de La & TEIXEIRA, Luis Antonio. Frankenstein, de Mary Shelley, e Drácula, de Bram Stoker: gênero e ciência na literatura. In: *História, Ciências, Saúde*, vol. 8 (1), p. 10-34, mar./jun., 2001.
- ROSA, Miriam Debieux. A psicanálise lacaniana e a dimensão sociopolítica do sofrimento. In: *Revista Cult – Edição especial*, São Paulo, n. 8, jan. 2017, p. 22-24.
- ROSELT, Jens. Do afeto para o efeito: a arte de atuação e a cultura pop. In: *Revista Cena*, Porto Alegre, n. 8, 2010, p. 112-126.
- ROUDINESCO, Élisabeth. *Lacan, a despeito de tudo e de todos*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2011.
- ROUDINESCO, Élisabeth. *Freud in his time and ours*. Tradução para o inglês de Catherine Porter. Cambridge: Harvard University Press, 2016.
- SAFATLE, Vladimir. *Introdução a Jacques Lacan*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017a.
- SAFATLE, Vladimir. Confrontar-se com o inumano. In: *Revista Cult – Edição especial*, São Paulo, n. 8, ano 20, 2017b, p. 14-17.
- SANTOS, Ana Cristina Fonseca dos. *A desmonstrificação da imagem do vampiro na literatura infanto-juvenil contemporânea*. Trabalho apresentado ao IV Jornadas de Reflexión Monstruos y Monstruosidades, Buenos Aires, 2010.
- SARTRE, Jean-Paul. *Freud, além da alma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- SCHWAB, Klaus. *The fourth industrial revolution*. Genebra: World Economic Forum, 2016.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. A cultura ou a sublime guerra entre amor e morte. In: Freud, Sigmund. *O mal-estar na cultura*. Porto Alegre: L&PM, 2010, p. 21-38.
- SHANES, Eric. *Pop art*. Nova Iorque: Parkstone Press International, 2009. [e-book]
- SHELLEY, Mary. *Frankenstein ou o Prometeu moderno: edição comentada*. Tradução de Santiago Nazarian. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2017. (Obra original publicada em 1816.)
- SIMÕES JÚNIOR, Pedro Augusto Moraes. *O eterno retorno de Nosferatu*. 2009. Disponível em < <http://www.bocc.ubi.pt/pag/simoes-pedro-o-eterno-retorno-de-nosferatu.pdf> > Acesso em: 07 de janeiro de 2018.
- SOARES, Thiago. Abordagens teóricas para estudos sobre cultura pop. *LOGOS - edição 41*, v. 2, n. 24, 2014, p. 139-152.
- SOARES, Thiago. Percursos para estudos sobre música pop. In: Sá, Simone; Carreiro, Rodrigo; Ferraraz, Rogério (orgs.). *Cultura pop*. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2015, p. 19-33.
- SOUSA, Edson Luiz André. A utopia e os avessos da cidade. In: APPOA. *Adolescência: um problema de fronteiras*. Porto Alegre: APPOA, 2004, p. 48-56.
- SOUSA, Edson Luiz André. Escrita das utopias: litoral, literal, litoral. In: *Revista da APPOA*, Porto Alegre, n. 31, dez. 2006, p. 48-60.

SOUZA, Alduísio Moreira de. *Transferência e interpretação: ensaio clínico lacaniano*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1988.

SPIELREIN, Sabina. A destruição como origem do devir. In: Comberg, Renata. *Sabina Spielrein: uma pioneira da psicanálise*. São Paulo: Livros da Matriz, 2014, p. 227-277. (Obra original publicada em 1912.)

STOKER, Bram. Drácula. Tradução de Adriana Lisboa. Em: *Mestres do terror*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014, p. 6-352. (Obra original publicada em 1897.)

STOKER, Bram. *Drácula: edição comentada*. Tradução de Alexandre Barbosa de Souza. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2015.

TECCHIO, Iliane. Vivendo na morte: a história dos vampiros e seu lugar na cultura popular. In: Magalhães, Antonio Carlos de Melo et al., (orgs) *O demoníaco na literatura*. Campina Grande: EDUEPB, 2012, s/p. [e-book]

VELASCO, Tiago. Pop: em busca de um conceito. In: *Animus - revista interamericana de comunicação midiática*, Santa Maria, v. 9, n. 17, jan./jul. 2010, p. 115-133.

VIEIRA, Maytê Regina. *Sangue e sedução no vampiro dos anos 1990: uma análise das adaptações de "Drácula" e "Entrevista com o vampiro" no cinema*. Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em História – História do Tempo Presente, no Centro de Ciências Humanas e da Educação, Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2013.

VIÑAR, Marcelo. Humano – inumano. Os limites do humano. In: *Jornal de Psicanálise*, São Paulo, v. 42, n. 78, 2010, p. 211-216.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. [e-book]

WECKER, Helene. *Golem e o gênio*. Tradução de Cláudia Guimarães. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2016.

WEINMANN, Amadeu de Oliveira; MEDEIROS, Roberto Henrique Amorim de; MANO, Gustavo Caetano de Mattos. *Deus está morto. Viva o autômato!* Escrito não publicado.

WEINMANN, Amadeu de Oliveira. Quando o simbólico falha em recobrir o somático. Um estudo das neuroses atuais, em Freud. In: *Pulsional – Revista de psicanálise*, ano 18, n. 182, jun. 2005, p. 74-85.

WEINMANN, Amadeu de Oliveira. Um olhar para o século XX. In: *Correio da APPOA*, nov. 2011, p. 25-30.

WEINMANN, Amadeu de Oliveira. *Infância: um dos nomes da não razão*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2014.

WEINMANN, Amadeu de Oliveira. Notas sobre a erótica contemporânea. In: *Sig: revista de psicanálise*, v. 5, n. 8, jan./jun. 2016, p. 11-21.

WEINMANN, Amadeu de Oliveira. Sobre a análise fílmica psicanalítica. In: *Revista Subjetividades*, Fortaleza, v. 17, n. 1, jan. 2017, p. 1-11.

WITTER, Nikelen Acosta. Drácula: a vítima e o vilão. In: Guazzelli, Cesar Augusto Barcellos & Quinsani, Rafael Hansen (orgs.). *Clio e Eros no escurinho do cinema: ménage à trois entre história, cinema e sexualidade*. São José dos Pinhais: Editora Estronho, 2016, s/p. [e-book]

FILMOGRAFIA

2001 – Uma odisseia no espaço. Dirigido e produzido por Stanley Kubrick. 1968, Estados Unidos da América: Metro-Goldwyn-Mayer.

2019 – O ano da extinção. Dirigido por Michael Spierig & Peter Spierig. 2010, Estados Unidos da América e Austrália: Lions Gate.

A.I.: Inteligência artificial. Dirigido por Steven Spielberg. 2001, Estados Unidos da América: Warner Bros. e DreamWorks.

A idade de ouro. Dirigido por Luis Buñuel. 1930, França: Corinth Films.

A invenção de Hugo Cabret. Dirigido por Martin Scorsese. 2011, Estados Unidos da América: Paramount Pictures.

A mansão de Frankenstein. Dirigido por Erle C. Kenton. 1944, Estados Unidos da América: Universal Studios.

As esposas de Stepford. Dirigido por Bryan Forbes. 1975, Estados Unidos da América: Palomar Pictures.

A saga Crepúsculo – Amanhecer – parte 1. Dirigido por Bill Condon. 2011, Estados Unidos da América: Summit Entertainment.

A saga Crepúsculo – Amanhecer – parte 2. Dirigido por Bill Condon. 2012, Estados Unidos da América: Summit Entertainment.

A saga Crepúsculo – Eclipse. Dirigido por David Slade. 2010, Estados Unidos da América: Summit Entertainment.

A saga Crepúsculo – Lua nova. Dirigido por Chris Weitz. 2009, Estados Unidos da América da América: Summit Entertainment.

Austin Powers: 000 - Um agente nada discreto. Dirigido por Jay Roach. 1997, Estados Unidos da América e Alemanha: Capella International, Eric's Boy e Juno Pix.

Avatar. Dirigido por James Cameron. 2009, Estados Unidos da América e Reino Unido: 20th Century Fox.

Be right back. Episódio da série *Black mirror*. Dirigido por Owen Harris. 2013, Reino Unido: Channel 4.

Blade runner. Dirigido por Ridley Scott. 1982, Estados Unidos da América: Warner Bros.

Blade runner 2049. Dirigido por Denis Villeneuve. 2017, Estados Unidos da América, Reino Unido, Hungria e Canadá: Warner Bros.

Brinquedo assassino. Dirigido por Tom Holland. 1988, Estados Unidos da América: United Artists.

Buffy - a caça-vampiros. Dirigido por Fran Rubel Kuzui. 1992, Estados Unidos da América: 20th Century Fox.

Cherry 2000. Dirigido por Steve De Jarnatt. 1987, Estados Unidos da América: Orion Pictures e ERP Productions.

Christine. Dirigido por John Carpenter. 1983, Estados Unidos da América: Columbia Pictures.

Crepúsculo. Dirigido por Catherine Hardwicke. 2008, Estados Unidos da América: Summit Entertainment.

Contatos imediatos de terceiro grau. Dirigido por Steven Spielberg. 1977, Estados Unidos da América: Julia Phillips and Michael Phillips Productions e EMI Films.

Deadpool. Dirigido por Tim Miller. 2016, Estados Unidos da América: 20th Century Fox.

Deixa ela entrar. Dirigido por Tomas Alfredson. 2008, Suécia: Sandrew Metronome.

Deixe-me entrar. Dirigido por Matt Reeves. 2010, Estados Unidos da América e Reino Unido: Paramount Pictures.

Der Golem. Dirigido por Paul Wegener e Henrik Galeen. 1915, Alemanha: Deutsche Bioscop GmbH.

Der Golem und die Tänzerin. Dirigido por Rochus Gliese e Paul Wegener. 1917, Alemanha: Deutsche Bioscop GmbH.

Der Golem, wie er in die Welt kam. Dirigido por Paul Wegener e Carl Boese. 1920, Alemanha: Projektions-AG Union.

Die Puppe. Dirigido por Ernest Lubitsch. 1919, Alemanha: Projektions-AG Union.

Drácula: a história nunca contada. Dirigido por Gary Shore. 2014, Estados Unidos da América: Universal Pictures.

Drácula de Bram Stoker. Dirigido por Francis Ford Coppola. 1991, Estados Unidos da América: Columbia Pictures.

Ela. Dirigido por Spike Jonze. 2014, Estados Unidos da América: Warner Bros.

Entrevista com o vampiro. Dirigido por Neil Jordan. 1994, Estados Unidos da América: Geffen Pictures.

Eu, robô. Dirigido por Alex Proyas. 2004, Estados Unidos da América e Alemanha: 20th Century Fox.

Frankenstein. Dirigido por James Searle Dawley. 1910, Estados Unidos da América: Edison Studios.

Freud além da alma. Dirigido por John Huston. 1962, Estados Unidos da América: Universal Pictures.

Guerra nas estrelas - Episódio I: A ameaça fantasma. Dirigido por George Lucas. 1999, Estados Unidos da América: Lucasfilm.

Guerra nas estrelas - Episódio II: O ataque dos clones. Dirigido por George Lucas. 2002, Estados Unidos da América: Lucasfilm.

Guerra nas estrelas - Episódio IV: Uma nova esperança. Dirigido por George Lucas. 1977, Estados Unidos da América: Lucasfilm e 20th Century Fox.

Guerra nas estrelas – Episódio VII: O despertar da Força. Dirigido por J. J. Abrams. 2015, Estados Unidos da América: Walt Disney Pictures.

Gugusse et l'automate. Dirigido e produzido por George Méliès. 1897, França: Star Film.

Intocáveis. Dirigido por Olivier Nakache & Eric Toledano. França: The Weinstein Company.

Matrix. Dirigido por L. Wachowski & L. Wachowski. 1999. Estados Unidos da América e Austrália: Warner Bros.

Metrópolis. Dirigido e produzido por Fritz Lang. 1927, Alemanha: Universum Film (UFA).

Mulher nota mil. Dirigido por John Hughes. 1985, Estados Unidos da América: Universal Pictures.

Mulheres perfeitas. Dirigido por Frank Oz. 2004, Estados Unidos da América: Paramount Pictures e DreamWorks.

Nosferatu. Dirigido por F. W. Murnau. 1922, Alemanha: Jofa-Atelier Berlin-Johannisthal & Prana-Film GmbH.

O dia em que a Terra parou. Dirigido por Robert Wise. 1951, Estados Unidos da América: 20th Century Fox.

O encouraçado Potemkin. Dirigido por Sergei Eisenstein. 1925, União Soviética: Goskino.

O estudante de Praga. Dirigido por Paul Wegener & Stellan Rye. 1913, Alemanha: Deutsche Bioscop GmbH.

O exterminador do futuro. Dirigido por James Cameron. 1984, Estados Unidos da América: Orion Pictures.

O gigante de ferro. Dirigido por Brad Bird. 1999, Estados Unidos da América: Warner Bros.

O império dos sentidos. Dirigido por Nagisa Oshima. 1976, Japão e França: Argos Films e Oshima Productions.

O mágico de Oz. Dirigido por Victor Fleming. 1939, Estados Unidos da América: Metro-Goldwyn-Mayer.

O segredo da porta fechada. Dirigido por Fritz Lang. 1948, Estados Unidos da América: Universal International.

O solar do diabo. Dirigido por George Méliès. 1896, França: Star Film.

- O vampiro da noite*. Dirigido por Terence Fisher. 1958, Reino Unido: Hammer Films.
- Os garotos perdidos*. Dirigido por Joel Schumacher. 1987, Estados Unidos da América: Warner Bros.
- Planeta proibido*. Dirigido por Fred M. Wilcox. 1956, Estados Unidos da América: Metro-Goldwyn-Mayer.
- Pinóquio*. Dirigido por Hamilton Luske e Ben Sharpsteen. 1940, Estados Unidos da América: Walt Disney Productions.
- Poupée vivante*. Dirigido por George Méliès. 1908, França: Star Film.
- Quando fala o coração*. Dirigido por Alfred Hitchcock. 1945, Estados Unidos da América: United Artists.
- Quando Nietzsche chorou*. Dirigido e produzido por Pichas Perry. 2007, Bulgária e Estados Unidos da América: First Look International.
- RoboCop*. Dirigido por Paul Verhoeven. 1987, Estados Unidos da América: Orion Pictures.
- RoboCop*. Dirigido por José Padilha. 2014, Estados Unidos da América: Metro-Goldwyn-Mayer e Columbia Pictures.
- R.U.R.* Dirigido por Jan Bussell. 1948, Reino Unido: BBC.
- R.U.R.: Genesis*. Dirigido por James Kerwin. 2013, Estados Unidos da América: Helicon Arts Cooperative e Hollywood Shorts.
- Segredos de uma alma*. Dirigido por Georg Pabst. 1926, Alemanha: Neumann-Filmproduktion.
- Simone*. Dirigido por Andrew Niccol. 2002, Estados Unidos da América: New Line Cinema e Niccol Films.
- Short circuit: o incrível robô*. Dirigido por John Badham. 1986, Estados Unidos da América: TriStar Pictures.
- Transformers*. Dirigido por Michael Bay. 2007, Estados Unidos da América: DreamWorks, Paramount Pictures e Hasbro.
- Um cão andaluz*. Dirigido por Luis Buñuel. 1929, França: Les Grands Films Classiques.
- Um método perigoso*. Dirigido por David Cronenberg. 2011, Alemanha, Canadá e Reino Unido: Sony Pictures Classics.
- Vampyr*. Dirigido por Carl Theodor Dreyer. 1932, Alemanha e França: Vereinigte Star-Film GmbH.
- Vingadores: era de Ultron*. Dirigido por Joss Whedon. 2015, Estados Unidos da América: Marvel Studios e Walt Disney Pictures.
- WALL-E*. Dirigido por Andrew Stanton. 2008, Estados Unidos da América: Pixar Animation Studios.

Westworld. Dirigido por Michael Crichton. 1973, Estados Unidos da América: Metro-Goldwyn-Mayer.

X-Men: dias de um futuro esquecido. Dirigido por Bryan Singer. 2014, Estados Unidos da América, Reino Unido e Canadá: 20th Century Fox e Marvel Entertainment.