

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE PSICOLOGIA

Gilmar Fernando Maieron

Morte: Fragmentos

Porto Alegre  
2016

Gilmar Fernando Maieron

Morte: Fragmentos

Trabalho apresentado como requisito parcial para a  
conclusão do Curso de Graduação em Psicologia pela  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Orientadora: Simone Zanon Moschen

Porto Alegre

2016

## Agradecimentos



Ao Thiago, por ter me ensinado a ver que a beleza da lagoa está em compartilhá-la. De sacada em sacada, vendo gatos pretos gordos e descadeirados, fazendo as flores crescerem pra esquerda e escutando que ‘Tá queimando, cara...’ ‘O que? A pizza?’

À minha mãe, por ter me suportado quando eu achava – todos nós temos esse momento na vida – que tudo era culpa dela. Te amo, mãe! Ao meu pai, por ser pai e ter me dado um nome, o seu nome, do qual tenho orgulho. À minha irmã, por ter sido meu ‘outrinho’ especular que sempre me instigou a buscar coisas novas e por ser minha maior parceria, porto seguro com o qual posso contar quando mais precisar. É nós que voa, bruxão!

À Simone, que me ajudou muito mais do que poderia imaginar durante esses últimos dois anos exercitando sua paciência invejável e sensibilidade, possibilitando que eu encontrasse meu tempo – muito tempo – para a escrita.

Ao Chrystian por ter me ensinado algo sem o qual talvez não estivesse vivo hoje, o cuidado com a saúde, e que bons filmes, bons livros, boas músicas e muito boas conversas também são saúde. Ao Marcos, o eterno Marquês de Oliveira, primeiro colega com quem efetivamente conversei, ainda antes de sermos cobertos de tinta. Ao Lucas, o Imaginário que dá consistência e traz amor. Ao meu irmão piauiense, o Magnus, desde 2011 numa amizade que comporta muitos puxões de orelha entre as risadas.

Aos meus colegas e amigos de curso. Principalmente ao Natan, que nunca existiu entre nós. Aos meus amigos de Casa do Estudante Universitário de Porto Alegre, a CEUPA, em especial ao Mano Will – o primeiro brinde de café – e ao Gustavo, que me acompanhou de perto nas angústias do processo de escrita e me mostrou que uma boa conversa no teto da casa é fundamental para dissipá-las. Aos meus colegas do PET Psicologia, onde via a beleza da vida na pomba que pousava em meio à ata da reunião ou nos matemas e piadas no quadro branco. Ao Amadeu, com quem construí a semente do que viria a se desdobrar nesse trabalho. Aos colegas de trabalho na clínica da UFRGS, que espero que não me detestem ainda por viver então fazendo a incansável piada da ‘cadeia significativa’ com os clips da sala dos terapeutas.

Ao pessoal da Casa de Acolhimento, na qual me sinto acolhido cotidianamente. Em especial à Mirela, à Ane, aos meus colegas estagiários – os que vi saírem e os que ainda estão – e demais colegas. Aprendi ali que somos tribo e que tentar fazer as coisas sozinho acarreta em ladaia. Ah, e que maçãs se comem em grupo, distribuindo as fatias em um ritual antropofágico. Em especial às crianças, com quem reaprendo um pouco a cada dia sobre como ser criança.

À Kinberlyn, com quem me sinto à vontade de seguir em frente não só por eu mesmo. Pela leveza da liberdade de caminhar juntos sendo quem somos, independente do que acontecer. E rindo muito, de preferência. ‘Ué? Cru...’

E ao Thiago. De novo. Que está sempre ali. Este trabalho não existiria sem essa parceria. Por viver em meio às grandes e pequenas neuroses cotidianas, vivenciando o sentido pleno da palavra *amizade*. Obrigado, meu caro! Ambos sabemos o que este momento significa.



## **Epígrafologo**

*Afinal, o que fica de fora, num texto, nem sempre é o “indizível”. Frequentemente, como no estilo elegante de Babel, é o ponto onde o escritor escolheu recuar. A renúncia à pretensão de “dizer o real todo” produz outra linha de estilos, radicalmente diferente da primeira, e outro efeito sobre o leitor. A reflexão, por exemplo, ao invés da intoxicação. Produz outra ética também: a que consiste em implicar o leitor na continuação da escritura e responsabilizá-lo através do pensamento.*

Maria Rita Kehl, *O Sexo, a Morte, a Mãe e o Mal.*

**Resumo:** O presente trabalho tem por objetivo discutir a temática da morte à luz da Psicanálise, tendo como campo de interlocução o filme *O Sétimo Selo*, de Ingmar Bergman. Para tanto utiliza-se como método a análise fílmica, por meio da qual se produz a descrição de duas cenas do filme consideradas importantes no atinente à discussão. Partindo de um incômodo com relação ao tom que adota-se culturalmente frente à morte, bem como sustentando que a Psicanálise tem voz no laço social, discute-se as consequências da ideia de irrepresentabilidade perante o psiquismo como relação possível com a morte para este campo do saber. Ao longo do texto busca-se tomar a morte como palavra não subjetivável, apostando que o ato de reposicionar o pensamento com relação ao tema é suficiente para que se produzam outros efeitos não tão pautados na morte como tabu.

Palavras-chave: Morte, Psicanálise, Cinema.

## Sumário

Introdução -----	8
Apresentação I -----	13
Apresentação II -----	17
breve excuro subjetivo	
Apresentação III -----	20
um plano de fundo	
Apresentação IV -----	23
depois de III e antes de V, uma mudança de plano e ruptura	
Apresentação V -----	28
...assim como no princípio...	
Apresentação VI -----	33
...agora e sempre...	
Apresentação VII -----	38
amém	
Representação -----	44
Referências -----	45

## INTRODUÇÃO

*Eu tô te explicando  
Prá te confundir  
Eu tô te confundindo  
Prá te esclarecer  
Tô iluminado  
Prá poder cegar  
Tô ficando cego  
Prá poder guiar*

Tom Zé, Tô

Bem vindo, leitor.

Este trabalho de conclusão de curso é ensaio. Epitáfio de uma trajetória acadêmica cuja morte é só a primeira etapa de um ciclo.

Antes que adentremos nos pantanosos caminhos que nos aguardam, deixo algumas notas acerca da produção do que segue.

Escrever sobre a morte e as implicações da forma como se aborda o tema em psicanálise usando um filme. Esta é a missão que nos toca pelas próximas páginas. Mas porque especificamente *O Sétimo Selo* de Ingmar Bergman? Sobre isso apenas algumas rápidas palavras: Bergman, em sua forma de filmar, principalmente neste filme, hibridiza linguagens, usando também muitos recursos do teatro, como cenas estáticas e montagem de quadros visuais com o posicionamento dos atores e elementos do cenário. Tomemos como ponto de partida de que o cinema é uma linguagem específica, com recursos imagético-sonoros que lhe são próprios. Em *O Sétimo Selo*, produz-se por meio das peculiaridades das escolhas de filmar um efeito de pergunta pelo autor no espectador. Em muitas narrativas fílmicas consideradas clássicas, as escolhas técnicas do autor tendem a um esforço de esconder as peculiaridades do processo de filmagem do espectador, intentando uma narrativa orgânica que produz principalmente o deleite de testemunhar uma história, um enredo que enreda o espectador. No filme em questão não. As escolhas da filmagem parecem ter sido feitas com o objetivo de evidenciar o processo de filmagem, de escancarar a artificialidade presente na obra, de mostrar que a representação imagética é sim artificial, que há algo a mais para além do que a câmera nos mostra. Tal estilo produz certo incômodo no espectador, produz uma pergunta e não dá resposta. *O Sétimo Selo* é um filme que se propõe a incluir o espectador enquanto



parte da obra, obrigando-o a pensar por meio de suas inúmeras faltas. Parece-me um filme que é feito mais do que não mostra do que o que a câmera nos apresenta.

Tendo tal elemento para pensar é que lançamo-nos em uma retomada teórica acerca dos textos psicanalíticos que nos lancem luz – ou sombra – acerca da finitude da vida. Desde Freud repete-se que a morte é irrepresentável. Não é imajada, não é simbolizável, está fora, é o buraco vazio que está – por não estar – no centro da linguagem. Certo francês de gravata bufante e charuto torto disse, certa vez, que se falamos é porque algo teve de morrer. É graças à morte da coisa enquanto tal que inventamos as palavras. Na gênese de cada falante há uma morte. Somos todos homicidas em potencial, basta nascer. E, é claro, todos morremos.

O que gera o incômodo que dispara a necessidade de produção deste escrito é certa experiência de vida. Tentativa de dar conta de uma pergunta que surge todas as vezes que percebo o que falar de morte produz nas pessoas. De onde vem isso? Porque este tema é tão intimamente delicado que mobiliza tantas coisas? Do rechaço ao medo ao fascínio passando pelo desejo e o desejo passando pela morte. Tema em torno do qual arvoram-se as mais variadas poses, os mais criativos eufemismos, as mais incômodas piadas... Que efeitos essas atitudes produzem no laço social? E aqui encaramos a psicanálise como inegavelmente parte do laço social. Pode parecer curioso, mas no alvorecer deste campo do conhecimento, Freud inventou a psicanálise – ou vice-versa – para dar conta de algo que escapava do conhecimento médico de então, que era negligenciado e escamoteado. A sexualidade, os sonhos, a histeria, todas coisas que ganharam outra dimensão e passaram a ser vistos como fundamentais depois que assumidos enquanto algo muito mais importante do que se presumia. Este escrito, por sua vez, aborda a morte tentando não colocá-la em um nicho predefinido. Busca-se aqui apontar para a possibilidade de pensar o tema da morte de outras formas que não pela via do fascínio ou da repulsa. Pretendo apontar saídas possíveis para que se assumam a morte como parte da vida e que se opere com isso da melhor forma possível contra a ascensão de tabus culturais adoecedores.

Produzir ao menos uma pergunta no leitor é o que move este escrito.

Para tanto, cabe o esclarecimento acerca de algumas escolhas. O trabalho é propositalmente composto de fragmentos. Há costuras que precisam ser feitas pelo leitor. Seria no mínimo incoerente se abordasse o filme justamente pelo que não mostra e não deixasse brechas em meu texto.

Abordando a temática da morte através de mais de dois anos que este texto levou para sair – com a paciência e acolhimento aparentemente infundáveis de minha orientadora – encontrei-me com várias formas possíveis de abordagem, como se a morte muitas faces usasse para se apresentar aos autores. Mas alguma coisa em comum encontrei durante o processo: Parece-me que nos textos os mais implicados, há na maioria das vezes algum depoimento acerca do contato do autor com a morte através do luto de algum ente próximo. São depoimentos nos quais percebo justamente a proposta que lanço através de todo trabalho: que se fale da morte! Tendo em vista isso, intercalo o texto com alguns desses depoimentos. Deles só posso dizer que falam por si mesmos ao longo do texto. Deixo-os soltos e fora do texto, como retalhos que entremeiam o todo e que no fundo são o âmago do escrito. A escolha por não teoriza-los é respeito com algo que deve falar por si.

A estrutura dá-se por subtítulos denominados apresentações. Não poderia deixar de ser senão desta forma, visto que a representação não nos ajuda muito quando se fala de morte.

A última nota que deixo é acerca dos perigos de envolver-se nesta escrita. A ficção é poderosa e ajudou a sustentar o que segue. A produção literária que não entra neste trabalho foi fundamental para escrevê-lo. Aos tropeços, finalmente concluo, após muito tempo aprendendo que convidar a morte para uma partida de xadrez é só postergar o inevitável.

*“Você vai terminar sua vida em casa, cercado de amigos”, foi a minha resposta. Octave reencontrou, num mesmo instante, os pontos de referência do avô de sua infância: “é isso, tenho o cachimbo ao meu alcance, só falta a lareira.” Da morte ele não tratou mais, a não ser para dizer, na véspera de seu falecimento, que “o diabo não o teria”. De fato, em alguma parte Octave achou um lugar como ser imortal (inclusive na minha própria denegação da morte). Seu estado melhorou, em seguida surgiu uma infecção virótica e a morte o surpreendeu num domingo, 30 de julho de 1989, às oito horas da noite, na presença de amigos, de seu filho e seu neto. No entanto, ele não deixava de saber que ia morrer, para ter me falado tanto na noite anterior, falado de amor, “eu amei você de tal maneira, tanto...”. Lançando-me em seguida uma reprovação que me deixou petrificada, e que alimentou, mais tarde, as auto-acusações durante o luto: “você nunca devia ter cuspidado em seu pai aos seis anos.” Esta censura me deixou sem voz. Octave não morreu resignado, mas com raiva. A morte o “apanhara”. Petrificada por sua acusação, não soube escutar sua declaração de amor (ele, que havia sido tão discreto e avaro de confissões), nem seu pedido de que eu lhe dissesse até que ponto também o amava. Escutei-me falando com ele num registro inteiramente outro: “Foi mesmo porque você me deu tanto que o acompanho até o fim da sua vida.” Mas, da morte, Octave não queria ouvir falar. O que ele tentava reaver não seria a forma de um amor tal como o que deveria ter recebido inicialmente de sua mãe? Era mesmo a deusa da morte que iria, no dia seguinte, ocupar o território, obrigando Octave a renunciar ao amor, até mesmo rejeitá-lo. Pois Octave queria viver. A última palavra de sua vida foi um grito de revolta conjuratória, muitas vezes repetido: “O diabo não me terá!” A morte não foi sua escolha.*

Maud Mannoni.

## APRESENTAÇÃO - I

Isto é uma abertura.

As palavras aqui postas antes do primeiro subtítulo servem de convite.

A proposição do convite é explicitação e delimitação da proposta.

Que a leitura possa ser tomada como toma-se a escrita, como um jogo de xadrez. Alguém disse, certa vez, que cada jogo de xadrez é único. As possibilidades de jogada são praticamente infinitas e o desfecho é imprevisível, de certa forma. Pode-se presumir quais serão os próximos movimentos e esboçar todo um planejamento. Mas, ao fim e ao cabo, não há garantia nenhuma de qual vai ser, no amplo leque de possibilidades do tabuleiro, o movimento do parceiro de jogo. Paradoxalmente, no entanto, o fim é sempre um, de um lado ou de outro. Isso é a beleza do jogo.

O xadrez pressupõe dois jogadores, com toda a imprevisibilidade de seus estilos de jogo, certo? Mas seria uma ilusão pensar que é um jogo feito unicamente de dois jogadores. Bem sabemos que, para que haja a imprevisibilidade da jogada, há que se ter antes um tabuleiro, as peças e as regras. E estes elementos devem ser consenso para os jogadores antes que o jogo se dê. Sem isso não há como ver a beleza da surpresa, pois sem isso seria qualquer coisa que não um jogo.

A graça do que aqui proponho não está em ver quem vai ganhar – o ponto final é inevitável – e sim em atentar para as sutilezas da construção e do andamento do jogo. Tanto no que posto está e no que – o mais importante, afinal de contas – as jogadas possibilitam em termos de tensionar os limites do jogo mesmo. Aqui o jogo vai se definindo em processo.

Neste jogo que lhes proponho, o tabuleiro é o Trabalho de Conclusão de Curso. Estas são as páginas onde se desenharão os movimentos no processo do jogo. A partir de uma ideia de escrita, desenha-se um campo por onde a escrita se dará. A leitura é responsabilidade do leitor.

Como tabuleiro acadêmico que é este TCC, suas peças não serão as de madeira, mas sim conceitos. Os movimentos se dão com diferentes conceitos. O jogo inicia com todos (ou ao menos alguns dos) conceitos entalhados bem o suficiente para que os jogadores possam entender que peças são essas e quais as suas diferentes possibilidades de movimentação – até onde vão e o que fazem no jogo. Faz-se necessário que as coloquemos em seus devidos lugares, em formação, antes que brinquemos com elas.

Depois, quando o jogo iniciar, faremos com que nossas peças andem pelo tabuleiro, sendo que o alcance de sua efetividade teórica será definido pelo lugar que ocuparem no texto e em relação com as demais. Podendo estas interagir, à medida que o jogo avança, algumas peças, tendo cumprido a sua função, cairão e serão descartadas. Do mesmo modo que o tabuleiro inicia, vazio, há de terminar. Enumeremos, então, as peças que usaremos e tomemos o excerto que segue como o famigerado “método”. Ou um deles.<sup>1</sup>

### **Análise fílmica**

De Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété:

Analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química da água, decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente “a olho nu”, uma vez que o filme é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto fílmico para “desconstruí-lo” e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. Através dessa etapa, o analista adquire um certo distanciamento do filme. Essa desconstrução pode naturalmente ser mais ou menos aprofundada, mais ou menos seletiva segundo os desígnios da análise.

Uma segunda fase consiste, em seguida, em estabelecer elos entre esses elementos isolados, em compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significativo: reconstruir o filme ou o fragmento. É evidente que essa reconstrução não apresenta qualquer ponto em comum com a realização concreta do filme. É uma “criação” totalmente assumida pelo analista, é uma espécie de ficção, enquanto a realização continua sendo uma realidade. O analista traz algo ao filme; por sua atividade, à sua maneira, faz com que o filme exista. (1994, p. 14-15).

Tomando como (um) método a análise fílmica, faz-se necessário a breve explanação de alguns conceitos de importância nodal no que segue.

- Plano: Unidade mínima do filme. Segundo Vanoye e Goliot-Lété (1994), plano é a “porção do filme impressionada pela câmera entre o início e o final de uma tomada; num filme acabado, o plano é limitado pelas colagens que o ligam ao plano anterior e ao seguinte.” (p. 35).
- Sequência: “Conjunto de planos que constituem uma unidade narrativa definida de acordo com a unidade de lugar ou de ação.” (p.35)

---

<sup>1</sup> Tudo dependerá do grau de metaforização aceitável pelo leitor...

- Fora de campo: Condição de tudo aquilo que está no filme mas não se encontra dentro dos limites do que é apreendido pela câmera.
- Decupagem: Do francês *découpage* (ato de recortar), consiste no detalhamento e numeração de planos, movimentos de câmera, etc. Geralmente utilizada em roteiros para organizar a filmagem, aqui é utilizada para operar a análise.

Posto isso, o que nos cabe é advertir que, quanto a escolha do filme, é tudo menos um argumento em si. Operamos tomando, sim, a especificidade da linguagem cinematográfica como rigor metodológico necessário para que seja possível abordar a *relação* com o filme como mostraçãõ de argumento. Tomar *o filme* em sua especificidade é manter-se prevenido quanto a alguns perigos que se corre na interlocuçãõ entre Psicanálise e Arte. Longe de se propor um trabalho de simples aplicação de conceitos psicanalíticos, fugimos assim das interpretações selvagens e violentas com o autor e sua obra. Ou ao menos tentamos.

Ao longo dos percalços do caminho turbulento e obscuro que tomaremos, toparemos com outras palavras chave que nos guiarãõ através do jogo, tal como psicanálise, linguagem, cinema, representação e, é claro, morte. Esse jogo de coloraçãõ xadrez, onde para cada ponto cheio de tinta há um completamente branco, remete-nos a algumas palavras de Tania Rivera (2008) que podem colorir a explicitaçãõ de nossa proposta:

Após se deixar encerrar entre as paredes da sala de projeção, Roland Barthes dizia gostar de sair do cinema. Já o cultuado diretor francês Chris Marker nota que metade do tempo que passamos nesta sala estamos no escuro – e é essa porção escura que nos acompanha quando saímos, é ela “que fica conosco, que fixa nossa memória de um filme”. Entre cada um dos 24 quadros por segundo que nos dão a ilusão de contiguidade a seu sucessor, há um lapso, um intervalo no mais das vezes invisível, porém fundamental.

Entre a presença de imagens em sucessão e o escuro – o intervalo que o filme nos apresenta (ainda que não o percebamos) –, o cinema pode nos tranquilizar em um mundo homogêneo, ou lançar-nos na vertigem de um aleph. A arte, podemos dizer de forma geral – e, portanto, sempre um tanto grosseira –, desperta no homem o que há nele de mais agudo e essencial, trazendo à tona, numa brecha fulgurante, o que faz dele um sujeito. (p. 8-9)

Assim como o escuro que funda a presença da luz e possibilita a ilusão de movimento, usaremos da morte como ponto de pergunta que faz andar os retalhos do texto. Para tanto, é necessário encará-la como palavra não substantivável.

## **APRESENTAÇÃO II**

### **Breve Excurso Subjetivo**

Mas começamos apressados. Permitamo-nos uma pausa para uma apresentação. Antes de um trabalho de conclusão de curso, este é um trabalho de conclusão de percurso. Marca do fim de uma formação que, para este que vos dirige a palavra neste momento, não é uma simples etapa de onde se sai com um diploma na mão. Tudo o que aqui vai escrito são marcas de escolhas a partir das quais, ao longo dos anos, vão se constituindo balizas por onde se canalizam os caminhos possíveis não apenas de uma vida, mas do desejo mesmo que a torna possível.

Logo, seria impossível falar deste trabalho sem antes dedicar algumas linhas à paixão que o move.

Gilmar Fernando Maieron é um jovem interiorano provindo de Lagoa Bonita do Sul, minúscula cidade do centro geográfico do Rio Grande do Sul. Nascido em 1992, meu pai é pedreiro aposentado, minha mãe professora em um colégio estadual e minha irmã, nascida em 1997, atualmente estudante de enfermagem. O que há em comum entre todos e se faz fundamental no atinente a este trabalho é o amor pela leitura, paixão pelas coisas que se faz e apoio que tive de todos para que pudesse começar a trilhar meu caminho.

Enquanto pesquisador, começo minha carreira cedo. Por volta dos três anos, quando ganho um dinossauro de brinquedo de minha madrinha. Assim como boa parte dos filhos dos anos noventa, fui atingido em cheio pelo fenômeno Jurassic Park. Uma das primeiras lembranças que guardo é quando, em 1996, pela primeira vez o filme vai ao ar em redes televisivas tupiniquins e de todas as peripécias empreendidas com o auxílio de meus pais para que eu pudesse assisti-lo na estreia, na casa de uma amiga da família que tinha a então maravilha tecnológica chamada parabólica. Por meio de todas as vicissitudes de um sinal precário, em uma televisão pequena e num dia de chuva torrencial, sinto pela primeira vez a peculiar e maravilhosa sensação de espectador de uma obra cinematográfica. O filme, por meio de toda a sua engenhosa linguagem, me põe deslumbrado com aquelas criaturas. Em 1999 aprendo a ler e adquirimos um aparelho de vídeo cassete. Pouco tempo depois já havia visto tantas vezes o filme que o sabia de cor, assim como praticamente tudo o que a biblioteca do colégio dispunha em acervo acerca dessas criaturas. Nascia aí minha primeira questão de pesquisa.



Contando com o apoio incessante de meus pais e a rede de contatos de minha mãe enquanto professora, entre os oito e os onze anos já havia sido convidado por professoras de geografia, história e biologia de diversas escolas da região para realizar falas e exposições com os alunos acerca da era mesozoica e das criaturas fascinantes que a habitaram. O tema havia se tornado algo em torno do qual eu organizava a vida. Uma paixão que me instigava a ler mais e mais, a buscar cada vez mais conhecimento e poder compartilhá-lo com meus pares.

E se não houvesse Jurassic Park? Ou, ainda, e se Spielberg fosse menos habilidoso com suas câmeras?

Dando um salto cronológico, ao cabo de meu ensino médio decido-me por Psicologia e, pelo ProUni, inicio o curso na então Escola Superior de Administração, Direito e Economia (ESADE). Sem muitas esperanças, realizo o vestibular da UFRGS para o mesmo curso em 2011 e, para minha surpresa, meu nome aparece no famigerado listão.

Em meio às atribuições envolvidas da vinda para uma Cidade Grande – eu mal havia passado por Porto Alegre em toda a minha vida até então – constituo uma rede sólida de amizades na vida estudantil, seja na faculdade ou nas casas de estudante pelas quais passei a graduação inteira. Anteparo fundamental ao jovem ainda um pouco deslocado do início do curso, os amigos que fiz são de importância capital ao palmilhar pelos tortuosos caminhos da academia e da multiplicidade das psicologias. Foi em conversas em torno – também dentro – das salas de aula que fui aos poucos me aproximando cada vez mais da psicanálise. Com certeza, grande parte do que aprendi foi nos encontros, pelo compartilhamento com os pares, pela discussão, mais ou menos séria, acerca dos difíceis conceitos com os quais operamos. Descobri que sozinho não se faz nada.

Também, mas não menos importante, foi graças a essa vinda para Porto Alegre que, não sem muita emoção, sentei pela primeira vez em uma poltrona de cinema, onde vi meu primeiro filme na telona, dividindo o mágico momento com mais dezenas de pessoas reunidas na sala escura para o mesmo fim. Então com dezoito anos, experimentei pela primeira vez a maravilhosa e inexplicável sensação de ir ao cinema, o que me fez ter isso por hábito.

Minha primeira “produção acadêmica” em Psicologia é um breve ensaio de referencial psicanalítico acerca dos aspectos formais de O Iluminado, de Kubrick. Tacanho, mas com paixão.

Aproximo-me, cada vez mais, da intersecção possível entre Psicanálise e Cinema. Descubro o gosto pelos clássicos. A partir de uma disciplina ofertada pelo professor Amadeu Weinmann cujo tema é a linguagem cinematográfica, em um passeio por distintos gêneros e épocas, torno-me um entusiasta dos aspectos formais que possibilitam as sensações que tanto me cativaram nos filmes. A partir das disciplinas de Psicanálise e dos dois primeiros estágios, realizados na Clínica de Atendimento Psicológico da UFRGS, torno-me um entusiasta dos aspectos formais – ou informais – da montagem de uma narrativa de si. Entre planos cinematográficos e significantes, as construções possíveis dentro da especificidade de linguagens possibilitam a delimitação de uma função e de um campo nas predileções da formação deste que vos fala.

Foi para a disciplina supracitada que decidi escrever acerca do Sétimo Selo, clássico de Ingmar Bergman. Deriva daí um projeto de pesquisa e a aproximação com a temática da Morte.

*“Não à toa, parece que Jurassic Park não é anódino para a discussão, visto que algo morreu para que se desse o que segue”.*

## APRESENTAÇÃO III

### Um Plano de Fundo

**morte** *s.f.* (1266) 1 interrupção definitiva da vida de um organismo 2 fim da vida humana 3 *fig.* fim, desaparecimento, freq. gradual, de qualquer coisa que tenha se desenvolvido por algum tempo <*m. de uma língua*> <*m. de uma civilização*> 4 *fig.* fim, término de qualquer coisa, ger. subjetiva, criada consciente ou inconscientemente pelo homem <*m. das ilusões juvenis*> 5 *fig.* intenso sofrimento, grande dor e angústia 6 ICON representação iconográfica da morte, ger. a imagem de um esqueleto humano armado de foice ► inicial maiúsc. ◊ **m. aparente** MED.LEG m.q. morte clínica • **m. cerebral** MED.LEG a que é caracterizada pela parada definitiva de toda a atividade cerebral, com suspensão da atividade respiratória espontânea e eletroencefalograma plano • **m. clínica** MED.LEG a que é caracterizada por parada respiratória, parada cardíaca e perda de consciência, podendo ser revertida em algumas situações por reanimação cardiorrespiratória; morte aparente • **m. cósmica** ASTR em certas teorias cosmogônicas, fenômeno segundo o qual o Universo entrará em um equilíbrio térmico; morte térmica • **m. morrida** *infrm.* aquela que ocorre naturalmente; morte natural • **m. natural** a que ocorre naturalmente, ger. por agravamento de enfermidade • **m. por causa externa** MED.LEG a que é causada por violência ou acidente • **m. presumida** JUR aquela que a lei impõe presumidamente a indivíduo que está ausente • **m. súbita** MED.LEG a que é inesperada, sobrevindo a um indivíduo que aparentemente goza de boa saúde • **m. térmica** ASTR m.q. MORTE CÓSMICA • **de m. 1** de modo mortal; letalmente <*ferido de m.*> 2 *infrm.* difícil de lidar, de conviver <*é um sujeito de m.*> • **pensar na m. da bezerra** *infrm.* estar distraído ou absorto consigo próprio ■ ETIM lat. *mors, mortis* ‘id’. ■ SIN/VAR decesso, defunção, desaparecimento, exício, falecimento, fim, finamento, libitina, óbito, parca, passamento, perecimento, trânsito ■ ANT começo, nascimento, origem, vida. (HOUAISS)

O objeto que nos moverá através da escrita não está contido na definição acima. Assim como em nenhum ponto do texto que segue.

Sim, falo da morte.

Mas como falar da morte, se quando efetivamente sabemos dela já não mais somos? Ou, em outras palavras, como falar do irrepresentável? A única possibilidade seria se abdicássemos do paradigma da representatividade. Acerca do que nos é

irrepresentável, pensamos. Logo, não seria possível dizer *falo a morte*, e sim *falo da morte*. Ou, antes

Sim, penso a morte.

Mas até que ponto se pode dizer que algo – ou alguém – ou o que pensa nesse alguém – ou o que pensa nisso – pensa a morte? Pensar, então, seria diferente de representar? Os partidários da alternativa *não* para a pergunta anterior, por favor, fiquem<sup>2</sup> e nos ajudem a resolver este impasse com seus contra-argumentos. E, ...mais ainda, como pensar a morte?

Não seria exagero afirmar que do irrepresentável só temos notícias pelos seus efeitos no plano da representação. Se assim for, não podemos, de fato, falar da morte. Podemos, com efeito, falar da morte em relação. A partir do momento em que se opera um recorte e escolhe-se um lado pelo qual atacar a questão, o elemento que escolhemos que nos possibilita ver os efeitos do irrepresentável fabrica a própria ligação possível da morte com o elemento em questão. Logo, qualquer ligação possível aqui exposta é artificial. Não poderia deixar de ser senão necessário um *artifício* que permita ilustrar a relação e o que se pensa a partir dela.

Este trabalho se propõe a pensar a morte, falando dela em sua relação com a psicanálise, tomando como artifício recortes de uma obra cinematográfica.

---

<sup>2</sup>quase escrevi “por favor, se retirem agora deste texto”

*A morte de Françoise Dolto foi mais serena. Essa morte vinha, ela também, cedo demais, amputando a realização de uma obra inacabada. Mas, na sua fé, Françoise se persuadia de que em breve iria reencontrar Boris. Morreu aceitando que fosse assim.*

Maud Mannoni.

## **APRESENTAÇÃO IV – depois de III e antes de V, uma mudança de plano e ruptura**

Fazemos uso do filme como artifício para pensar a morte. A noção de *artifício* seria fundamental a este trabalho. Quando se fala de algo irrepresentável, isto acarretaria na necessidade lógica de que disso não pudéssemos falar. Neste sentido, tem-se possibilidade, ou a necessidade da ficção, do artifício.

### **Breve sinopse do filme**

O sétimo selo inicia com o protagonista, Antunius Bloch, e seu escudeiro voltando das cruzadas para uma Suécia marcada pela peste, a morte e a penitência católica. O filme inicia com a Morte convidando Antunius para uma partida de xadrez. Para este, o termo da vitória seria uma resposta para sua crise de fé, para as perguntas radicais que toda a busca das cruzadas lhe deixara. Perguntas essas que são da ordem do sentido da vida, da existência de Deus. Além disso, a pergunta função da fé na busca por estas respostas.

Ao longo do filme, a partida de xadrez vai se desenrolando, e Antunius acaba encontrando uma trupe de teatro composta por uma família (um casal de atores e seu filho), e o diretor. Nela, acaba encontrando algo que seria da ordem da vida, da alegria de viver, passando a jogar com a morte, a partir daí, não apenas para aceder a suas respostas, mas também para proteger esta família.

No final do filme se dá o confronto inevitável com a Morte, que deixa incólume apenas a família de atores.

### **Descrição dos recortes:**

Tomamos como modelo para o que segue algumas propostas de técnicas de descrição de material fílmico do campo da análise fílmica. Tais modelos de descrição levam em consideração uma série de fatores técnicos de sumária relevância, tais como duração dos planos e nomes técnicos dos movimentos, enquadramentos, etc. No entanto, dado que “o grau de precisão da observação depende (...) do objetivo buscado pelo observador” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 66), tomamos a liberdade de

abrir mão de alguns preciosismos técnicos que nada trariam de muito importante para a discussão que nos propomos. Pelo bem da clareza há que se operar alguns sacrifícios que, em outro contexto, enriqueceriam a análise de um filme que merece um detimento maior.

### **Primeiro recorte**

Inicia aos 2min53seg. de filme e dura 41 segundos.

Contextualização do recorte: O cavaleiro e seu escudeiro estão em uma praia árida e rochosa, entre o mar e uma escarpa de rocha íngreme. O escudeiro dorme estendido ao chão de cascalho, o cavaleiro levanta-se de sua pose reflexiva – ao lado de um tabuleiro de xadrez e escorado em sua espada – e vai até a água lavar-se. Após isso deixa-se cair de joelhos no cascalho pouco aquém do limite das ondas. É a primeira vez que os atores aparecem na projeção. Marulho constante é o que ouve-se na banda sonora. A fotografia é escura e pesada, num preto e branco de altos contrastes.

<b>TRILHA DE IMAGEM</b>	<b>TRILHA DE SOM</b>
<p>Câmera parada. Primeiro plano, angulação altura normal, lado <math>\frac{3}{4}</math> frontal: Cavaleiro em posição de oração (mãos unidas frente ao rosto, olhos fechados). Ao fundo um mar revolto. No horizonte, acima da cabeça do cavaleiro, um sol se encontra cortado ao meio pelo limite entre mar e céu. Lentamente o cavaleiro abre os olhos e abaixa as mãos, enquanto sua expressão franzida e reflexiva se amaina. A oração parece lhe acalmar.</p> <p><b>CORTE</b></p> <p>Câmera parada. Plano aberto, angulação altura normal: Cavaleiro, ao longe, baixa as mãos (agora crispadas), levanta-se e caminha em direção à câmera, saindo de campo pela esquerda. Movimento lateral (câmera) para a direita até enquadrar, em primeiro plano, um tabuleiro de xadrez</p>	<p>Ruído cíclico da arrebentação das ondas. Ouve-se apenas o som delas quebrando contra as pedras da praia.</p>

<p>aberto sobre uma rocha sobressalente. Peças dispostas como num jogo em processo. Ao fundo o mar e o horizonte.</p> <p><b>SOBREPOSIÇÃO</b></p> <p>Fade in (materialização gradual da imagem) da arrebentação das ondas com o sol se pondo – ou nascendo – no horizonte, em imagem sobreposta ao tabuleiro. Fade out (esmaecimento gradual da imagem) do tabuleiro, até permanecer apenas o mar – sol (des)aparecendo em destaque.</p> <p><b>SOBREPOSIÇÃO</b></p> <p>Fade out do plano anterior com sobreposição de fade in do plano seguinte. Câmera fixa (deduz-se que do ponto de vista do Cavaleiro), plano médio, angulação altura normal. Personagem Morte inaugura sua aparição no filme ao centro do quadro. Parada em pé com seu manto negro e rosto inquietantemente branco emoldurado por um capuz justo. Ao fundo e à esquerda, penhasco rochoso e à direita, limite entre as ondas e a praia de cascalho.</p>	<p>Silêncio. O ruído do mar, constante até o momento, some com a transição de plano.</p>
---	--

Segundo recorte:

Inicia aos 1h13min45seg. de filme e dura 33 segundos.

Contextualização: O Cavaleiro inicia uma conversação com uma moça acusada de bruxaria prestes a ser executada em uma fogueira. A moça encontra-se presa dentro de uma carroça de madeira guarnecida por barras do mesmo material, atada a um mastro e com os braços estendidos e atados às bordas, nas barras. Crucificada e cercada por seus algozes, sua postura cansada e tom de voz evanescente são justificáveis pelas marcas que leva pelo rosto, reflexos de sevícias que se pode testemunhar em momento anterior no filme (não é à toa que lê-se certo tom delirante em sua fala). A conversa entre ela e o Cavaleiro antes do recorte abaixo descrito se dá da seguinte forma



(iniciando com a fala do Cavaleiro): “Está me ouvindo?... Dizem que você fez comércio com o demônio.” “Por que pergunta?” “Por razões bem pessoais. Eu, também, quero encontra-lo.” “Por quê?” “Preciso pergunta-lo sobre Deus. É claro que ele sabe.” “Você pode vê-lo a qualquer hora.” “Como?” “Se fizer o que eu lhe disser. Olhe nos meus olhos.”

TRILHA DE IMAGEM	TRILHA DE SOM
<p>Câmera parada. <i>Plongée</i> no rosto do Cavaleiro, emoldurado pelo intervalo das barras de madeira da guarda da carroça. Mão direita segura em uma das barras. Atrás vislumbra-se a pintura da carruagem da trupe de atores que acompanham o Cavaleiro (pintura estilo “profano”, com figuras estilizadas, quase caricatas). O olhar dirige-se à moça, diegeticamente situada à esquerda e acima da câmera.</p>	<p>Aqui silêncio. O som dos algozes batendo tábuas nos preparativos para a execução cessa.</p>
<p>CORTE</p> <p>Câmera parada. <i>Contra-plongée</i> emoldurando a jovem “crucificada” através das barras supracitadas. Cavaleiro <math>\frac{3}{4}</math> nuca à direita no plano. Olhos da moça fitos nos do Cavaleiro. Arregala-os brevemente.</p>	<p>Moça: “<i>Bom, você o vê?</i>”</p>
<p>CORTE</p> <p><i>Plongée</i>. Cavaleiro ainda fitando a moça, cenho levemente franzido.</p>	<p>Cavaleiro: “<i>Eu vejo terror. Nada mais.</i>”</p>
<p>CORTE</p> <p><i>Contra-plongée</i>. Moça parece arregalar ainda mais os olhos. Balança a cabeça para os lados em uma negativa que soa atônita.</p>	<p>Cavaleiro: “<i>Nada mais.</i>”</p> <p>Moça: “<i>Nada? Ninguém?</i>”</p>
<p>CORTE</p>	

<p><i>Plongée.</i></p> <p>CORTE</p> <p><i>Contra-plongée.</i> Moça rompe o contato visual com o Cavaleiro ao lançar os olhos abruptamente para a direita do plano, por sobre o ombro direito do interlocutor. Cavaleiro olha para trás abruptamente, por sobre ombro direito. Movimento de câmera: recuo breve e curto. Moça sai de foco e rosto do cavaleiro a oculta da câmera em seu movimento. Close up do cavaleiro, <math>\frac{3}{4}</math> rosto, semioculto pelas sombras – iluminação à direita do plano. Molha os lábios e volta-se novamente para a moça. Movimento de câmera: adiante e lentamente, até colocar a moça em foco novamente.</p>	<p>Cavaleiro: “<i>Não.</i>”</p> <p>Moça: “<i>Ele não está atrás de você?</i>”</p> <p>Ruído do Cavaleiro virando-se rápido.</p> <p>Cavaleiro: “<i>Ninguém.</i>”</p>
--	--

## APRESENTAÇÃO V

### ...Assim Como No Princípio...

*Se pudermos admitir como um fato sem exceção que todo ser vivo morre, ou seja, retorna ao estado inorgânico devido a razões internas, então podemos dizer que: O objetivo de toda vida é a morte, e remontando ao passado: O inanimado já existia antes do vivo.*

(FREUD, 1920, p.161)

O trecho acima, de *Além do Princípio do Prazer* não nos parece pouca coisa. Tal afirmação peremptória sobre uma questão um tanto quanto... importante como o sentido da vida marca seu peso por vir de quem vem. Inegavelmente um dos maiores pensadores do século passado, não é preciso ser um arguto pesquisador para reconhecer que Freud traz, com a Psicanálise, um novo giro do pensamento ocidental. E é claro que tal papel possibilita com que muitas coisas que escreveu arvoreem-se quase que instantaneamente – o que é uma pena – como Verdades últimas sobre o lodaçal do que nos faz humanos. Não questionamos, aqui, os méritos do que levou Freud a formular tal frase. Basta ler todo o texto supracitado para perceber que tínhamos em Freud um grande crítico de si mesmo que levava às últimas consequências as tentativas de pôr seus argumentos à prova. Ainda que... *mancando* um pouco. Defendemos aqui que a morte é ponto de referência para trazer vida à psicanálise. E, usando Freud, podemos dizer que nem só *toda* vida gira em torno da morte, como só é vida porque há morte. Pode parecer óbvio, mas se tem uma coisa que aprendemos com Freud é a tentar descobrir *por quê* o óbvio é óbvio.

É na trilha de uma mudança de atitude frente à morte que o pai totêmico da Psicanálise vai de encontro às “inferências e construções” (FREUD, 1915, p.234) acerca da atitude do homem primevo frente ao passamento, na segunda parte de *considerações atuais sobre a guerra e a morte*. Neste trabalho, assim como em todos os outros, a morte é apresentada em relação. Aqui em relação à guerra. Freud faz uma crítica ao pensamento filosófico cujos pensadores afirmaram que “o enigma intelectual posto ao homem primitivo pela imagem da morte o obrigou a refletir e veio a ser o ponto de partida de toda especulação” (FREUD, 1915, p. 237). Para Freud, não é qualquer morte que produz movimentos e esses movimentos não são de ordem intelectual para o homem pré-histórico. São conflitos de ordem sentimental, regidos pela ambivalência

frente ao corpo de um ente amado-odiado. E é frente ao corpo de um ser próximo que o homem teve de aprender que ele mesmo poderia morrer, pois morre junto com esse ser um pedaço de si. E se, “para o homem primevo, sua própria morte era certamente tão irreal e inimaginável quanto ainda hoje é para cada um de nós” (FREUD, 1915, p. 236), fica fácil inferir que o conflito de sentimentos gerasse um rechaço perante a ideia da própria morte. Lembremos que, metapsicologicamente, Freud trabalhava nessa época com a noção de homeostase – por meio da descarga das tensões – como objetivo do aparelho psíquico. Mas não paramos por aí.

A morte deixa um resto, inegavelmente. O corpo, no plano mais... objetivo. Graças a esse resto da morte – efeito no plano da representação daquilo que não é representável, lembremos – é que instaura-se a proibição, por meio da culpa frente à satisfação de ver morto quem importa. Primeiro tabu, recalque originário da humanidade. Parece exagero afirmar que a morte está – se não é – na gênese do que nos faz humanos? Não segundo Freud.

Bataille, em *O Erotismo* (1957), postula que o que diferencia o homem do animal é, em suma, o *trabalho*. Se faz anódino à discussão entrar nos méritos do que o autor entende por trabalho. O fundamental, aqui, é o que esse homem primevo fez com a capacidade de trabalhar: Enterrar os mortos. “O que o homem reconheceu de monstruoso e de surpreendente – e mesmo de maravilhoso – com o trabalho foi a morte.” (BATAILLE, 1957, p. 40). Quando opera-se uma diferença entre o morto e qualquer objeto e se tem necessidade de preservá-lo de novas violências – por meio do sepultamento – a morte ganha a dimensão de *interdito*.

Ao cabo do processo de investigar o porquê do óbvio, como dito no início desta sessão – que se encerra agora, trilhamos um caminho que parece indicar que nossa atitude frente à morte sempre foi de rechaço. O problema é que usar *sempre* e *óbvio*, principalmente quando o assunto adquire o estatuto de interdito, tabu e irrepresentável, de certa forma torna o problema, ainda mais, absoluto. Logicamente, não teríamos por que discutir algo que basta a si mesmo. Temos aí um problema *todo*.

Temos até agora que a morte é irrepresentável perante o psiquismo, para Freud. Inegavelmente, esta máxima é constantemente repetida pelos mais variados textos psicanalíticos. O que fazemos com tal afirmação? Sem ter muito o que fazer a partir daqui e eticamente sem responder à interrogação anterior, voltemos ao texto para achar alguma pista. É pelo que segue que se faz evidente o motivo da escolha deste escrito.

A segunda sessão de *Reflexões* intitula-se *Nossa Atitude Perante a Morte* e inicia com uma constatação de Freud de que nossa (enquanto civilização ou cultura) atitude perante a morte teria passado por uma perturbação nos últimos tempos. Devido a guerra, não seria mais possível mantê-la.

Essa atitude não era franca. Para quem nos ouvisse<sup>3</sup>, naturalmente nos dispúnhamos a sustentar que a morte é o desfecho necessário de toda vida, que cada um de nós deve à natureza uma morte e tem de estar preparado para saldar a dívida, em suma, que a morte é natural, incontestável e inevitável. Mas na realidade nós agíamos como se as coisas fossem diferentes. Manifestávamos a inconfundível tendência de pôr a morte de lado, de eliminá-la da vida. Procurávamos reduzi-la ao silêncio; temos um provérbio que diz: “Pensar em algo como na morte”. Como na sua própria, naturalmente. Pois a morte é também inconcebível, e, por mais que tentemos imaginá-la, notaremos que continuamos a existir como observadores. De modo que na escola psicanalítica pudemos arriscar a afirmação de que no fundo ninguém acredita na própria morte; ou, o que vem a significar o mesmo, que no inconsciente cada um de nós está convencido de sua imortalidade. (FREUD, 1915, p. 230)

O escrito segue na linha de que a guerra veio a nos obrigar a encarar a morte tornando-a forçosamente algo do cotidiano. Não se pode mais fugir dela pois ela insiste em se presentificar pela morte de dezenas de milhares de pessoas todos os dias. A guerra vem para tirar o caráter de casualidade da morte (FREUD, 1915).

Não deixa de chamar atenção duas coisas acerca do texto como um todo, mas principalmente no trecho transcrito acima. Freud coloca como convencional a atitude de não se falar sobre a morte – o que deixa a entender que sempre foi assim, tornando possível certa leitura de naturalização da conduta – e situa-se entre um grupo que age diferente com relação à temática, dando a entender que existe uma franqueza possível nas atitudes perante a morte.

Como se pode ser franco frente a algo que nem temos como saber o que é?

Mas talvez estejamos nos precipitando.

Talvez um pouco de imagem para o pensamento nos ajude. Voltemos ao primeiro recorte do filme. Convido a uma releitura das páginas 23 e 24 deste trabalho.

Encontramos neste recorte um claro jogo de contrastes, espécie de brincadeira cinematográfica com a dualidade. A cena passa-se em um litoral, ao pôr ou nascer do

---

<sup>3</sup> Julgamos, por nossa própria conta e risco, que o *nos* refere-se aos psicanalistas.

sol, em um preto e branco altamente contrastante. Mais ainda: No início do filme, onde somos apresentados pela primeira vez aos principais agentes da película. Já de início dá-se o tom. Ressaltemos a ligação clara com o que acabamos de abordar em psicanálise: ódiomor, vida-morte, representável-irrepresentável.

Preto no branco ou branco no preto? Pouco importa. O que nos interessa são justamente as fronteiras, os limites ali onde se confundem as cores – ou não cores, a transição que nem sempre é tão obviamente posta quanto o contraste que se vê ao encarar o todo. Interessamo-nos pelo ponto de encontro entre os limites. Neste aspecto, onde borram-se as fronteiras, temos alguns elementos importantes:

1 – A iluminação utilizada mantém um lado do rosto do cavaleiro na semiescuridão enquanto este ora.

2 – O sol que some ou aparece é cortado ao meio pela linha do horizonte oceânico. É ocaso ou alvorecer. Não é dia. Não é noite.

3 – O recurso de sobreposição na transição de planos onde o tabuleiro de xadrez mescla-se na tela com as imagens do litoral e do sol ao meio coloca em questão a dimensão do jogo. O jogo que o cavaleiro empreenderá pela sua vidamorte.

4 – O aparecimento da personagem morte é marcado por um silêncio. Morre o som quando ela aparece na imagem. Mas aí está o que nos impulsionará a frente nesta discussão e justamente aí está o que de mais importante há na escolha deste recorte: A morte não está onde pode parecer que esteja. A personagem é artifício para introduzir e tornar suportável o que de fato importa. E o que de fato importa não está na imagem, inegavelmente. Está no efeito que o jogo entre o que se escolhe mostrar e ocultar produz na relação com o filme.

É por não apostar na imagem, e sim no som, que abre-se a possibilidade de um estranhamento, estranhamente familiar, que põe a rodar o resto do filme, bem como o impacto possível em um espectador atento.

Deixemos estas pistas por aqui como o que são, pelo menos por enquanto: pistas. Mais a frente teremos a oportunidade de trabalhar melhor com o que aqui nos instiga. Antes é necessário dar seguimento à discussão.

*Em 1964, perdi minha mãe. No verão, quando voltei à pequena aldeia, onde havia muito éramos conhecidos, fui acolhido com as tradicionais expressões de condolências: “Ah! Pobre senhora! Como o senhor deve estar sentido! Ela sofreu?, etc.”*

*Em 1971, perdi meu pai. As mesma excelentes pessoas, exatamente as mesmas que sete anos antes apiedavam-se do destino da pobre senhora – não eram nem jovens estouvados, nem progressistas ávidos da modernidade, mas sim nostálgicos septuagenários -, fugiam de mim ou abreviavam a conversa, a fim de evitar as condolências em que antes se compraziam. Meu pai já não tinha direito ao elogio e ao lamento rituais, nem mesmo ao adjetivo “pobre”, que a ternura do romântico século XIX devotara aos mortos. Isso desaparecera por completo, e o que daí emergia, na presença de seus filhos, constrangia. No intervalo de sete anos, esse pequeno grupo de septuagenários, que se teria acreditado afastado das grandes correntes modernas de sensibilidade, fora atingido e conquistado por uma maneira muito nova de se comportar diante da morte.*

Philippe Ariès

## APRESENTAÇÃO VI

### ...Agora e Sempre...

*Naturalmente, na verdade nunca foi fácil morrer, mas as sociedades tradicionais tinham o hábito de rodear o moribundo e de receber suas comunicações até seu último suspiro. Hoje, nos hospitais e nas clínicas em particular, não há mais comunicação com o moribundo. Ele não é mais escutado como um ser racional, é apenas observado como um caso clínico, isolado, na medida do possível, como um mau exemplo, e tratado como uma criança irresponsável cuja palavra não tem sentido ou autoridade. Sem dúvida, ele se beneficia de uma assistência técnica mais eficaz que a companhia cansativa de parentes e vizinhos. Mas tornou-se, ainda que bem-cuidado e por muito tempo conservado vivo, uma coisa solitária e humilhada.*

(PHILIPPE ARIÈS, 1977, pg. 274)

Ariès, em sua admirável pesquisa histórica, mapeia a atitude do homem ocidental perante a morte desde a época medieval até os dias de hoje. Tomamos de seu valioso estudo mais para apontar o que julgamos problemático nos dias que correm do que para mencionar as mudanças em si. Afinal, “Perguntamo-nos então, (...) se uma grande parte da patologia social de hoje não teria sua origem na expulsão da morte da vida cotidiana, com a interdição do luto e do direito de chorar os mortos” (ARIÈS, 1977, p. 242).

No que tange a essa mudança, Ariès coloca que:

Na França, pelo menos até a década de 1930, a morte era uma grande cerimônia, quase pública, presidida pelo morto. Este estava prevenido, sabia que a morte estava próxima. Pusera em ordem seus negócios, redigira suas últimas vontades, distribuía seus bens a fim de evitar querelas entre seus herdeiros. (...) Era hábito reunir-se à volta dos mortos e – a expressão era banal mas tornou-se obsoleta – ‘assisti-los durante a agonia’. Realmente, acompanham-se todos os episódios de uma agonia, frequentemente muito dolorosa, mas nunca muito longa. (...) Antes da morte, é o moribundo quem preside e comanda. Após a morte, é o morto que se visita e honra.” (ARIÈS, 1977, p. 208-9)

Após, duas grandes mudanças: 1 – O morto é privado de seus direitos, passa a ser tutelado, como uma criança ou como um desarrazoado. “Não tem mais direito de saber que vai morrer; os que o cercam escondem-lhe a verdade até o fim, e dele dispõe –



para seu próprio bem. Tudo se passa como se ninguém soubesse que alguém vai morrer (...)" (ARIÈS, 1977, p. 209);

## 2 – A recusa do consolo aos sobreviventes.

Hoje é vergonhoso falar da morte e do dilaceramento que provoca, como antigamente era vergonhoso falar do sexo e dos seus problemas (...) o decoro proíbe, a partir de então, toda referência à morte. É mórbida, faz-se de conta que não existe; existem apenas pessoas que desaparecem e das quais não se fala mais – e das quais talvez se fale mais tarde, quando se tiver esquecido que morreram. (ARIÈS, 1977, p. 210)

Ariès não está sozinho quando pontua este incômodo. O autor situa na primeira metade dos anos 1950 o nascimento de toda uma nova literatura sobre a morte. Onde antes as publicações versavam sobre principalmente a iconografia, constituindo mais *discursos* sobre a morte do que qualquer outra coisa, depois da década citada passa a existir um novo campo do saber sobre o tema, surgindo uma *história* e uma *sociologia* da morte. Um dos principais estudos desta época é *The Pornography Of Death*, artigo de Geoffrey Gorer publicado em 1955 (ARIÈS, 1977). A partir de então, prolifera-se uma vasta literatura em torno do tema. O que não é nem um pouco surpreendente, arriscamos dizer. Bataille (1957) nos pontua que quanto mais “inviolável” o interdito for, maior fascínio exerce e aprendemos com Freud que quanto mais pressão se há para reprimir algo, maior a força do contra-ataque. Por falar em Freud, lembremos que ele vem a se encontrar com a morte antes de presenciar esses efeitos acadêmicos do silenciamento desta na cultura. Por outro lado, a Psicanálise segue existindo. E cada vez mais... viva.

Maud Mannoni leu Ariès. Quando escreve seu tocante (e implicado) livro *O nomeável e o inominável, a última palavra da vida*, em 1991, enfatiza os efeitos do não lugar que se dá aos que a morrer se encontram e coloca como ponto fulcral para o escamoteamento da morte a medicalização. Morre-se em hospitais e os progressos da medicina tornam mais fácil ludibriar-se frente à inevitabilidade da morte. As equipes hospitalares não são preparadas para lidar com a morte e toma-se como fracasso pessoal quando acontece – e sempre acontece.

Se existe uma decadência psíquica no velho doente, isolado ou mal tolerado em sua família ou na instituição, é porque, na sua relação com o outro, a pessoa idosa não é mais tratada

como um *sujeito*, mas torna-se unicamente objeto de cuidados. Não há mais, para ela, um ancoramento de seu desejo no desejo do Outro. (MANNONI, 1991, p. 29)

Jean Allouch também leu Ariès. Em *Erótica do luto no tempo da morte seca*, de 1995, traz fundamentais contribuições à Psicanálise a partir de uma leitura historicizada da morte e do luto. E o melhor: traz suas críticas a partir da própria psicanálise, apontando justamente ali onde ela aparece em seus pontos... problemáticos. Sem hesitar ao pontuar que *Luto e Melancolia* vem sendo lido equivocadamente desde que foi escrito, aponta que

a psicanálise nunca para de acertar suas contas com o romantismo. (...) Em particular, não parecerá ser evidente senão a identidade pelo menos a congruência entre a relação com a morte e o luto tal como Freud os apresenta e esses mesmos traços no romantismo.” (ALLOUCH, 1995, p. 137)

A respeito disso, basta 1 - lamentarmos não poder entrar em maiores detalhes neste texto admirável e 2 - aconselhar a leitura do mesmo. De Allouch levamos, no que concerne a este texto, duas coisas: A psicanálise é fruto, assim como todo campo do saber, de seu tempo e suas leituras, que quando descontextualizadas, levam a efeitos desastrosos – não só clínicos como culturais e; a iconoclastia.

Os castigos mais severos eram editados contra aqueles que jogavam dados sobre o altar durante o santo sacrifício. Estas coisas me parecem sugerir a existência de uma dimensão de eficácia que singularmente faz falta em nossa época.

Não é por nada que lhes falo de dados e lhes faço jogar o jogo do par ou ímpar. Sem dúvida alguma há um certo escândalo em meter um jogo de dados em cima da mesa do altar, e ainda mais durante o sacrifício. Porém, creio que o fato de isto ser possível nos restitui a ideia de uma capacidade muito mais obliterada do que se crê no meio ambiente do qual participamos. É o que meramente se chama de uma possibilidade crítica.

(LACAN, 1955, p. 298)

Voltemos às imagens. Convido agora a retomar as páginas 24-26 deste trabalho, onde encontra-se a descrição do segundo recorte eleito.

Inicialmente chamo atenção para onde o cavaleiro acha que pode encontrar a resposta para suas questões: Em uma moça destituída de toda sua razão, cujo discurso é tomado como perigoso e desarrazoado. Desumanizada, destituída sua fala de todo valor

– enquanto falante mesmo – é a ela que o cavaleiro recorre. Uma condenada por “fazer comércio com o demônio”, como um dos algozes define o motivo para a morte dela. Teria ela jogado xadrez sobre o altar durante o sacrifício?

A pretensa bruxa lembra-nos dos moribundos dos tempos que correm evocados por Ariès. Mas o que interessa ao escopo do que discutimos não está aí, está nas imagens. Ou não.

Em um recurso de linguagem do cinema clássico, Bergman brinca com as câmeras no já batido jogo de plano/contra plano. Cavaleiro, moça, cavaleiro, moça... Até que, inesperadamente, a pergunta dela *ele não está atrás de você?* lança o olhar do cavaleiro para fora do que é mostrado pela câmera. Por um instante o suspense é mantido, deixando em suspenso o expectador que não pode ver o mesmo que eles veem. Eis que, em um instante, o encanto se quebra e o cavaleiro volta-se para a moça respondendo *ninguém*. Um instante fugaz, onde a pergunta lança o olhar para além do que é mostrado. E o mais importante: a câmera não acompanha. A câmera sustenta o olhar dos interlocutores para algo que está fora. Quebra-se, assim, a previsibilidade da linguagem clássica do cinema. Não esperávamos por isso.

Assim instaura-se, ainda que por um instante, uma pergunta no espectador que não é respondida. O que se vê? O que não se vê. O que nos escapa. Uma escolha de recuo perante uma resposta que não pode ser dada. Mesmo que o cavaleiro responda não ter visto nada, nós espectadores não podemos compartilhar de sua resposta.

Pois vimos, ali onde não se mostra.

O que vemos?

Vemos a pergunta e ficamos com a impressão incômoda de que algo poderia estar ali, sim. Mesmo que nunca saibamos o que é.

Mais adiante voltaremos a isso.

*“Como não somos filiados a uma religião, encontramos-nos, para essa cerimônia, quase completamente privados de ritual. Aqueles que assim o desejarem, joguem um punhado de terra sobre o caixão de Hélène. Estaremos, assim, marcando que deixamos aqui algo de nós mesmos. Diremos também, por esse gesto, o luto que guardamos.”*

*Reler isso encheu-me de um entusiasmo súbito: eu havia realmente identificado aquele pedaço de terra como um pedaço de si. Desde a Gênese, somos apenas, como corpo, um punhado de terra; e aquele gesto que eu propunha comportava, a despeito do que eu declarava, uma forte conotação religiosa. Posso hoje situar seu valor mais pessoal: ele se liga a minha experiência anterior de “corpo de vidro”; eu lançava sobre o túmulo de minha filha aquela areia mesma com a qual era feito aquele corpo de vidro. Eu era bem incapaz de dizê-lo na época, pouco importa, aquele gesto tentava equivaler ao “Que te sirva de vela!”, que eu não sabia nem podia pronunciar.*

*A pane “intelectual” acontecera logo depois de eu ter decidido guardar esse sonho e essa pequena descoberta só para mim. Em que, pois, meus ouvintes podiam ter a ver com aquelas histórias? Que lhes importava que eu tivesse formulado a tal ou tal data a versão do luto que estávamos estudando? Mas, justamente, a pane objetava àquela apreciação, e dois sonhos vieram, então, dizer de que era feita a tensão cujo sintoma ela era. Eles surgem sobre o fundo dessa questão que supomos estava presente: como pude, durante todo aquele tempo, anos, estar cego ao já ali da função do pequeno a (do pequeno monte de terra) no luto?*

Jean Allouch

## APRESENTAÇÃO VII

### Amém

*Gostaria de começar comunicando um certo mal-estar, de minha parte, diante do excesso de fascínio que a ideia de irrepresentável produz, com seus aspectos tanto de gozo quanto de apego ao obscurantismo*  
(KEHL, 2000, p. 139)

A partir do que lemos até agora, fica fácil dizer que o problema da morte escamoteada deve-se a uma ausência de ritualística. Como autor deste trabalho e na posição que me proponho, não poderia dizer senão que não é só isso. Fala-se, em alguns lugares, dentro da psicanálise, inclusive, que tirou-se o estatuto de sagrado da morte. Será mesmo? Não estariam os sacerdotes da derradeira hora hoje apenas usando vestes diferentes – como jalecos assepticamente brancos e crachás de identificação? Não seriam os hospitais os lugares de sustentação do culto social possível da morte hoje? A ritualística – que se apregoa despididamente como ausente em nossos tempos – não continua sendo religiosamente cumprida, só que tendo como ponto de partida o *individual*, e não mais o *comum*?

Inegavelmente, desde sua fundação, a psicanálise trabalha respondendo a toda uma dimensão do *privado*, entre as paredes do consultório. Dimensão esta necessária a todo o contexto clínico. No entanto, também é inegável que muito do mal-estar contemporâneo diz respeito ao *self-made man* neoliberal, cujos louvores enquanto indivíduo apagam a importância do comum na escala dos valores pessoais. Ora, nenhum homem é uma ilha.

Tomando algumas liberdades de extrapolação com relação a Freud, que dizia da morte própria ser irrepresentável perante o psiquismo, diz-se que a morte é irrepresentável no laço social, na esteira da constituição do mal-estar contemporâneo de exacerbação do caráter individual – que também é dual/totalizante, onde sacraliza-se a morte por não estar situada (quicá apenas citada) na dimensão do social.

Se faz dever da psicanálise não esquecer que faz parte da *polis* e é por meio dos que respondem por psicanalistas que vem exercer seu papel. Nas palavras de um iconoclasta:

(...) eu me apoiarei nos dois momentos da junção do que chamarei, neste arrazoado, respectivamente, de psicanálise em extensão, ou seja, tudo o que resume a função de nossa Escola como presentificadora da psicanálise no mundo, e psicanálise em intensão, ou seja, a didática, como não fazendo mais do que preparar operadores para ela.

Esquece-se, com efeito, sua pregnante razão de ser, que é constituir a psicanálise como uma experiência original, leva-la ao ponto em que nela figura a finitude, para permitir o a posteriori, efeito de tempo que, como sabemos, lhe é radical.

(...)

Nossos pontos de junção, onde têm que funcionar nossos órgãos de garantia, são conhecidos: são o começo e o fim da psicanálise, como no xadrez. Por sorte, são eles os mais exemplares, por sua estrutura. Essa sorte deve provir do que chamamos de encontro.”

(LACAN, 2003, p. 251-252)

Chegamos até aqui com um determinado mapa de por onde a morte passa no laço social e percebemos que ela não cumpre outra função que não *passar*. Não há lugar. Por individualiza-la, coloca-se ela em um pedestal intocável, cujas fundações talvez estejam em uma leitura equivocada – talvez deliberadamente – de sua irrepresentabilidade pontuada desde Freud. Por totalizá-la, seu não lugar passa a ser um lugar, o de sagrado/segredo. Um problema lógico.

E que fazemos com o que é sagrado?

Os juristas romanos sabiam perfeitamente o que é “profanar”. Sagradas ou religiosas eram as coisas que de algum modo pertenciam aos deuses. Como tais, elas eram subtraídas ao livre comércio e ao uso dos homens, não podiam ser vendidas nem dadas como fiança, nem cedidas em usufruto ou gravadas de servidão. Sacrilégio era todo ato que violasse ou transgredisse esta sua especial indisponibilidade, que as reservava exclusivamente aos deuses celestes (nesse caso eram denominadas propriamente “sagradas”) ou infernais (nesse caso eram simplesmente chamadas “religiosas”). E se consagrar (sacrare) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar, por sua vez, significava restituí-la ao livre uso dos homens. “Profano” – podia escrever o grande jurista Trebácio – “em sentido próprio denomina-se aquilo que, de sagrado ou religioso que era, é devolvido ao uso e à propriedade dos homens”. E “puro” era o lugar que havia sido desvinculado da sua destinação aos deuses dos mortos e já não era “nem sagrado, nem santo, nem religioso, libertado de todos os nomes desse gênero”.

Puro, profano, livre dos nomes sagrados, é o que é restituído ao uso comum dos homens. Mas o uso aqui não aparece como algo natural; aliás, só se tem acesso ao mesmo através de uma profanação.”

(AGAMBEN, 2007, p. 65)

Tudo bem. O que fazemos com isso?

Se houvesse resposta não haveria por que escrever este trabalho. Se tentasse enuncia-la, mesmo sabendo que esta não existe, condenaria todas as páginas que tens em mãos à ruína dos textos que fracassam enquanto tais por dizer apenas aquilo que bem sabe-se e bastam-se a si mesmos.

Algumas últimas imagens fazem-se necessárias. Portanto retomemos os recortes do filme. Só após dizer tudo o que veio antes é que podemos chegar ao ponto de enunciação do que aqui segue.

Quando ainda utilizava *O Sétimo Selo* para realização de um trabalho de pesquisa, iniciado há mais de três anos e ainda não acabado, colocava a afirmação de que *O Sétimo Selo pensa a morte*. Ao cabo deste escrito não só mais convicto me encontro disso como mais certo estou de que o filme apresenta algo da dimensão mortífera de forma extremamente eficiente.

Como? Para quem nos acompanhou até aqui posso colocar que o segredo do filme para pensar a morte é não representa-la justamente nos momentos onde mais se constrói a atmosfera para seu aparecimento. No primeiro recorte, a morte não está na imagem da, por que não, caricata personagem parca, sim na ausência do som até então onipresente das ondas quebrando. A morte é silêncio. No segundo recorte a morte está no que não vemos e que é visto pelos personagens. A morte é ruptura do circuito do olhar, é invisível. A afirmação de que a morte é apresentada por meio do que não vemos e não ouvimos pode ser curiosa em se tratando de um filme. E é justamente por esses hiatos quebras rupturas que é inegável a presença de algo no filme que não está. Cava-se uma falta na linguagem do filme. Força-se uma espera frustrada no espectador desavisado que tende a preencher as lacunas por antecipação de algo que está acostumado a ver.

O filme, por meio do que nele não está, põe a pensar. As cruéis lacunas deixadas são categóricas em lançar a pergunta. E deixar a resposta em suspenso, é claro.

Nos dois recortes elegidos temos um ponto fulcral responsável pelo efeito de surpresa, constitui-se um centro da cena. A principal característica do centro da cena é que ele é furado. O centro da cena é ausência. É falta.

Com o perdão da brincadeira, o que faz da falta uma fala é a subtração de uma letra. Só que neste caso não é um *a*.

Há algo que está fora do plano que a câmera não mostra e se silencia, mas mesmo assim é o centro da cena. Fora de campo. É aí que se instaura algo fora da ordem da imagem, que possibilita que a imagem surta efeito. O potente da cena é justamente o que não entra no circuito visual do espectador. É furo que nos põe a pensar.

Pensar, talvez, como se pensa à beira de uma cova aberta.

Resta-nos dizer a que e a quem quiser ouvir que damos a morta apontando para o fato de que o próprio pensamento reposiciona a morte por não toma-la como doxa.

O resto é silêncio.

Que caia o rei.



*Em 2005 meu avô materno falece. Dele tenho boas lembranças, uma blusa de lã preta e branca feita pela minha mãe e que ele usava (com a imagem icônica de Carlitos) e o nome do meio: Fernando.*

*Hospitalizado, durante um de seus cada vez mais raros episódios de lucidez, comunica a meu pai, que o acompanhava, que não o submetessem a um procedimento cirúrgico paliativo de alto risco. À revelia da decisão dele e sob protestos de meu pai, a equipe do hospital diz que vai tentar de tudo, independente do que se diga. Quando ele retorna ao quarto e, após um tempo, recobra a consciência, em seu último episódio de lucidez, xinga energicamente meu pai, “por que deixou que fizessem isso comigo?!”. Foram suas últimas palavras.*

*Durante o velório não chorei. Não sentia. Nos momentos finais antes do enterro, enquanto o restante da família recebia as condolências ao redor do caixão, eu ria com alguns amigos meus, sentado nos degraus defronte à igreja. Lembro-me que uma amiga da família nesse momento passa por mim e pergunta-me se estou bem, mas percebo certo choque em seu rosto, como se minha atitude condenável fosse.*

*Em 2015 encontro-me no último dos cinco anos de faculdade e tendo que me haver com um trabalho de conclusão de curso que não andava. Era já por volta de outubro (só-depois percebo que quase exatamente dez – cinco mais cinco – anos após a morte de meu avô) que tenho um sonho:*

*Encontro-me caminhando a esmo, sem saber o que buscar nem para onde ir. A estrada pela qual caminho é ladeada por uma breve elevação do terreno – cerca de sete palmos da base até o topo – à esquerda, sobre a qual há várias casas muito parecidas uma ao lado da outra, com gramados no pátio. Sobre o gramado à frente de uma das casinhas vejo uma pessoa caminhando cuja fisionomia me chama atenção por ser familiar. Aproximo-me e percebo ser meu avô, jovem como nunca o vi pessoalmente. Subo a elevação até a frente de sua casa – última morada – e lhe abraço, dizendo-o que sinto saudades. Recebe-me com um sorriso e sinto que seu abraço me conforta. Após o abraço ele se afasta um pouco, olha-me nos olhos e, mãos nos meus ombros, fala-me, ainda mantendo o sorriso: A morte não é tão ruim assim.*

*O referido trabalho de conclusão de curso seguia inexplicavelmente trancado. Todos os meus esforços de escrevê-lo falhavam miseravelmente. Tentava, a todo o custo, fazê-lo sozinho e me recusava a compartilhá-lo com quem quer que seja – até mesmo com a orientadora e colegas. Mesmo estendendo o prazo para mais um ano, chegava o final*

*de 2016 e encontrava-me apenas cheio de materiais de leitura e notas esparsas acumuladas ao longo de dois anos de procrastinação obsedantemente obstinada.*

*Foi contando com a ajuda de um grande amigo com quem compartilhei de perto os cinco anos da graduação, que em um final de semana – e cinco dias após o prazo que havia posto para o término do trabalho – que consegui formular a estrutura do trabalho. Me ocorre, então, intercalar o texto com alguns depoimentos que havia serendipicamente achado ao longo de leituras de obras canônicas sobre a morte, depoimentos onde os autores relatam experiências pessoais em torno de seus lutos. Lembro-me, então, de meu avô.*

*Naquela tarde, quando tive a certeza de que não poderia deixar de ser senão necessário a inclusão destas linhas, estava na presença de pessoas que amo. Só então, à noite, foi que chorei a morte de meu avô nos braços de minha irmã.*

*Depois gargalhei pelo patético que há em ter demorado tanto tempo a admitir a perda.*

*À título de chiste, deixo dito que de cinco para sinto, a diferença são poucas letras.*

*Ainda bem que há morte. Se não fosse a morte não teria escrito isso nem visto o quanto há de patético na crença de que se é possível acabar um escrito sobre ela.*

*Ao fim, só depois de tantas e tantas voltas, é que brota o trabalho de conclusão de curso, espécie de pedra com que cubro a cova que cavei ao longo da graduação. Acho que a construção é sólida o suficiente para que eu possa dançar em cima. E como não há de ser? Fruto de uma retenção tão longa...*

*Se ao acaso os leitores deste trabalho – e espero que os haja – se incomodarem com alguma coisa, asseguro-lhes que o máximo que posso dizer é sinto muito.*

Gilmar Fernando Maieron.

## REPRESENTAÇÃO

## REFERÊNCIAS

ALLOUCH, Jean. **Erótica do luto no tempo da morte seca**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2004.

ARIÈS, Philippe. **História da morte no ocidente**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2012.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BERGMAN, Ingmar. **O Sétimo Selo**. São Paulo: Versátil Home Video, 2003. DVD, 95 min.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio de prazer**. In **Escritos sobre a psicologia do inconsciente – obras psicológicas de Sigmund Freud volume 2**. Rio de Janeiro: Imago, 2004.

FREUD, Sigmund. **Considerações atuais sobre guerra e morte**. In **Sigmund Freud obras completas volume 12**. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

KEHL, Maria Rita. **O sexo, a morte, a mãe e o mal**. In SELIGMANN-SILVA, Márcio; NESTROVSKI, Arthur R. **Catástrofe e resrepresentação**. São Paulo: Editora Escuta, 2000.

LACAN, Jacques. **O seminário livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

LACAN, Jacques. **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

RIVERA, Tania. **Cinema, imagem e psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, SP: Papyrus, 1994.