



## **Diálogos entre cinema e psicanálise: introdução ao estudo da função lacaniana ‘Nome-do-pai’ no audiovisual brasileiro a partir de 1970<sup>1</sup>**

Anderson COSTA<sup>2</sup>

Universidade Estadual do Centro-Oeste, Guarapuava, PR.

### **RESUMO**

Este artigo tem por objetivo promover um diálogo entre cinema e psicanálise, a partir do estudo introdutório da função ‘Nome-do-Pai’, desenvolvida pelo psicanalista francês Jacques Lacan em meados de 1953. A proposta básica é identificar e analisar a maneira como se articula essa função psicanalítica no transcorrer da produção audiovisual brasileira a partir de 1970, especificamente nos filmes *Toda Nudez Será Castigada* (1973), *Pixote – A Lei do Mais Fraco* (1981), *Central do Brasil* (1998) e *Lavoura Arcaica* (2001). A metodologia vem da abordagem de Angelo Moscarillo e de Francis Vanoye Goliot-Léte.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema, psicanálise, Lacan, Nome-do-Pai.

### **1. O Nome-do-pai, em Lacan**

A expressão *Nome-do-pai*, na psicanálise, foi criada por Jacques Lacan em 1953 e delineada e conceituada por ele três anos mais tarde. Serviu para designar o significante da função paterna, cujo conceito, ao que tudo indica, partiu de experiências da própria vida.

Na família, Lacan teve de suportar as falhas do pai, Alfred Lacan (1873-1960), que por sua vez teve uma convivência dolorosa com o avô de Jacques, Émile (1839-1895). Além disso, significou muito para Lacan o fato de, em 1941, ter se tornado pai pela quarta vez e não poder repassar o sobrenome à filha, devido à ocupação francesa na Segunda Guerra Mundial. A criança foi registrada com o sobrenome da mãe, Silvia Bataille (1908-1993), que ainda era esposa legítima de Georges Bataille (1897-1962). “Esse imbróglio infernal do nome do pai, decorrente da legislação francesa sobre a filiação, duraria até 1964 e o mergulharia, como manifestou Lacan em diversas ocasiões, numa culpa terrível” (ROUDINESCO e PLON, 1998, p. 542).

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no DT 1 – Jornalismo do XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul e realizado de 26 a 28 de maio de 2011.

<sup>2</sup> Mestrando do Curso de Linguagem, Identidade e Subjetividade da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG-PR), Especialista em Cinema (UTP-PR). Graduado em Comunicação Social – Jornalismo (Unipar) e Professor de jornalismo na Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro). Pesquisador na área de Cinema e Literatura. E-mail: naoentrempanico@gmail.com



A inquietação de sua mente com essa situação o levou, tal como Freud, a pensar a questão da paternidade.

Em 1938, em seu artigo magistral sobre a família, mostrou que a psicanálise nascera, em Viena, de um sentimento de declínio da imago paterna e da vontade freudiana de revalorizá-la. Lacan adotou o mesmo modelo de reformulação simbólica da paternidade, embora integrando as teses Kleinianas referentes às relações arcaicas com a mãe (ROUDINESCO e PLON, 1998, p. 542).

Lacan utilizou pela primeira vez o sintagma do homem do pai (sem hífen) em 1953, quando comentava o caso do *Homem dos Ratos*<sup>3</sup>. Tendo como base o livro *As Estruturas Elementares do Parentesco*, de Claude Lévi-Strauss, publicado em 1949, Lacan defendia que o Édipo freudiano podia ser pensado como uma passagem da natureza para a cultura.

Segundo essa perspectiva, o pai exerce uma função essencialmente simbólica: ele nomeia, dá seu nome, e, através desse ato, encarna a lei. Por conseguinte, se a sociedade humana [...] é dominada pelo primado da linguagem, isso quer dizer que a função paterna não é outra coisa senão o exercício de uma nomeação que permite à criança adquirir sua identidade (ROUDINESCO e PLON, 1998, p. 542).

A partir daquele momento Lacan começou a trabalhar essa função, e conforme a delineava chamou-a de formas diferentes. A princípio ‘função do pai’, depois de ‘função do pai simbólico’ e mais tarde ‘metáfora paterna’, o que o levou a interpretar o complexo de Édipo não mais em referência a um modelo de patriarcado ou matriarcado, mas em função de um sistema de parentesco. Porém, foi somente em 1956, que definiu a função em si, grafando-a como Nome-do-Pai. O conceito foi então associado ao de forclusão. Evocando a natureza da relação de Daniel Paul Schreber como o pai, Lacan fez da psicose do filho uma ‘forclusão do nome-do-pai’. Mais tarde, estendeu esse protótipo à própria estrutura da psicose. Lacan foi o primeiro dos psicanalistas que discutem a obra freudiana a ter por base essa interpretação do caso de paranoia de Schreber para teorizar a relação entre o sistema educacional do pai e o delírio de um filho. Nesse sentido é que se pode imaginar que ela tenha ‘trabalhado’ na escrita a difícil convivência que teve com seu pai, Alfred, e com seu avô, Émile.

A transição edipiana da natureza para a cultura efetua-se da seguinte maneira: sendo a encarnação do significante, por chamar o filho por seu nome, o pai intervêm junto a este como privador da mãe, dando origem

---

<sup>3</sup> *Homem dos Ratos* é um pseudônimo dado por Sigmund Freud para o paciente Ernst Lanzer (1878-1914)



ao ideal do eu na criança. No caso da psicose essa estruturação não se dá. Sendo então foracluído o significante do Nome-do-Pai, ele retorna no real sob uma forma de delírio contra Deus, encarnação de todas as imagens malditas da paternidade (ROUDINESCO & PLON, p. 542).

O Nome-do-Pai refere-se a um poder simbólico condicionador das ações dos dependentes. Diante da omissão de tal poder, falha ou dano, a relação se quebra causando o conflito. A instituição Pai é responsável por manter determinado equilíbrio.

Lacan coloca o Édipo como uma armadura significativa mínima que permite a entrada do sujeito no mundo simbólico. Por ser simbólica, é possível operar a função paterna como uma metáfora; assim, o nome-do-pai entra em substituição ao falo como objeto de desejo da mãe. Produzindo o nome-do-pai, a criança nomeará, metaforicamente, o objeto fundamental de seu desejo, embora sem o saber, já que o significante originário foi recalcado. Mas esse processo é passível de falha na estrutura simbólica, e implica na foraclusão do nome-do-pai, acidente que ressoa sobre a estrutura imaginária, dissolvendo-a e conduzindo-a à estrutura elementar, o que provoca a desestruturação imaginária, paradigmática da psicose (RAMIREZ, 2004, p. 1).

No plano imaginário, o pai, pura e simplesmente, intervém como privador da mãe, conforme explica o próprio Lacan:

Ou seja, o que é aqui endereçado ao outro como demanda, é remetido a um tribunal superior, é substituído, como convém, pois sempre, sob certos aspectos, aquilo sobre o que interrogamos o 'outro', à medida que ele o percorre em toda a sua extensão, encontra no outro esse 'outro' do outro, isto é, sua própria lei. E é a esse nível que se produz alguma coisa que faz com que o que retorne à criança seja pura e simplesmente a lei do pai, enquanto imaginariamente concebida pelo sujeito como privando à mãe (LACAN, 1958).

Marie e Freitas explicam que o pai, portador do falo, símbolo da potência, estabelece com um corte - por seu lugar como terceiro na estrutura mínima de relações sociais que supõe a existência de um novo ser humano – a interdição do gozo infinito. Isto é, a interdição da relação contínua mãe/criança.

Na relação especular está suposta uma presença constante que, desfazendo-se, dá lugar à intermitência, presença e ausência, mediação necessária para que se abra à Linguagem, ou seja, para substituição da coisa pela relação simbólica (MARIE e FREITAS, 1992, p. 48).



## 2. O cinema vai ao divã: questões metodológicas

Para a análise dos filmes se considerará a metodologia apontada por Moscariello no livro *Como ver um filme*. A opção se deu pelo fato de o pesquisador trabalhar na referida obra questões pontuais e inter-relacionadas da história, da técnica e da teoria da produção cinematográfica e, além disso, o autor faz uma leitura crítica dos modelos da crítica cinematográfica. Entretanto, não se deixou de levar em conta que a pesquisa é de 1985, carecendo de atualizações. Por isso, a análise terá como apoio a obra *Ensaio sobre a análise fílmica*, de Vanoye e Goliot-Léte. Entre os modelos discutidos por Moscariello, três interessam a esse artigo, as críticas psicológica, sociológica e psicanalítica. Apoiando-se nas relações entre esses modelos críticos, sem ter a pretensão de engendrar-se em um, se desenvolverá a pesquisa.

De acordo com Moscariello, a crítica sociológica, ao contrário dos modelos tradicionais, não encerra o filme em si. Em verdade, busca a completude do filme no contexto de realização e, sobretudo, na realidade tratada no filme. Pede-se ao filme, não que seja “significativo”, mas sim “sintomático” de uma dada situação histórica. “Deste modo, um discurso mistificante poderá ser considerado não menos revelador do que um discurso intencionalmente provocatório”. (p. 88). Porém, o autor entende que esse método é bastante limitado por considerar o filme não como linguagem formalizada, mas como meio de comunicação de massas isento de instancias conotativas (p. 88).

Mais do que descobrir a “polivalência” do texto, procura desvendar a sua eventual “equivocidade” e ler os “signos” fílmicos como outros tantos “sinais” extrafílmicos. Eficaz quando aprecia o aspecto industrial do cinema, a crítica sociológica comporta-se de modo esotérico e equívoco quando se trata de dar conta do funcionamento poético dos filmes considerados individualmente (MOSCARIELLO, 1985, p. 88).

Já a crítica psicologista, preocupa-se não com uma realidade exterior, mas interior, ou seja, preocupa-se com a realidade psicológica das personagens.

A “verdade” humana dos caracteres é o objeto primário deste tipo de análise. Na base de uma tal atitude crítica está a convicção de que existem caracteres bem reconhecíveis que o filme deve projectar na tela com o máximo de precisão documental. O verosímil fílmico é equiparado ao verosímil psíquico, com o resultado de atribuir ao filme a função de espelhar – também neste caso com máxima fidelidade – as aparências exteriores de uma Consciência considerada unitária e transparente (MOSCARIELLO, 1985, 87).



Nesta abordagem, entretanto, foge ao olhar da análise o caráter ‘comportamentista’ do filme, da mesma forma que o escapa a estreita relação existente entre linguagem fílmica e a fenomenologia (p. 87).

Pretendendo que o filme obedeça a uma espécie de impressionismo da alma, apela a uma regressão dos modos de qualificação do cinema para os moldes naturalistas do romance oitocentista, cujos caracteres eram, precisamente, “totalmente modelares” e onde as personagens eram artífices do seu destino narrativo. Ao passo que o filme, como se sabe, é o filho direto da crise cognoscitiva que no início do século marco o fim da psicologia tradicional assim como do “herói” individual a ela ligado (MOSCARIELLO, 1985, p. 87-88).

Por fim há a crítica psicanalítica, que, ao contrário da visão psicologista, não se detém sobre o EU das personagens do filme, mas procura pelo ‘ser’ do autor, “explicando em termos de psicologia do profundo as constantes poéticas e as imagens repetidas na obra deste último” (p. 88). Esse método crítico também supõe que existe uma semelhança entre a experiência onírica e o discurso fílmico e os instrumentos utilizados na interpretação dos sonhos são usados para as análises fílmicas, “operando uma equivalência entre as ‘figuras’ elaboradas pela linguagem cinematográfica e os processos mentais que se ativam na mente durante o sonho” (p. 88).

A chamada crítica psicanalítica fica-se pela interpretação dos “significados” aparentes e descarta os “significantes” latentes, com o resultado – na maior parte das vezes decepcionante – de fazer falar a “história” ocasional presente no filme mas não o “discurso” correspondente. E este último, com bem sabemos, é o único a merecer confiança em qualquer tipo de investigação, psicanalítica ou não (MOSCARIELLO, 1985, 88-89).

### **3. Análise**

Foram selecionados quatro filmes que servirão de objetos de análise. Vale ressaltar que os filmes foram selecionados exclusivamente pensando em situações narrativas que permitissem tal diálogo, ou seja, não foram consideradas leituras que hierarquizem filmes como melhores e piores. Os filmes são: *Toda Nudez Será Castigada*, *Pixote*, *Central do Brasil* e *Lavoura Arcaica* (2001).



### 3.1 Lavoura Arcaica

O representante da década de 2000 nesta análise é *Lavoura Arcaica*, também grafado *LavourArcaica*. Lançado em 2001, o filme é dirigido por Luiz Fernando Carvalho, que também assina o roteiro inspirado no livro de mesmo nome de Raduan Nassar, publicado em 1975.

O filme começa com o encontro de Pedro (Leonardo Medeiros) com o irmão mais novo, André (Selton Mello). Pedro foi enviado pela mãe para convencê-lo de voltar para casa e, para isso, fala do quanto a família sente falta dele e de quão importante é a manutenção das tradições familiares pregadas pelo pai (Raul Cortez): a união, o trabalho, a hierarquia, o tempo, a paciência, a terra... todas incrustadas na doutrina cristã.

A resposta de André a Pedro passa ser a narrativa do filme, que mostra em *flashbacks* os episódios contados. De forma não linear, a história transita desde a infância dos irmãos até aquele momento em que ambos já são adultos. Neste trajeto delinea-se: (1) o carinho de André pelo aconchego da mãe; (2) a lembrança amarga da rejeição familiar devido à um problema de saúde; (3) o amor não correspondido pela irmã Ana (Simone Spoladore); (4) e o repúdio dos costumes e valores impostos pelo pai: André tem pressa, anseia ser livre, profeta da própria história.

Esses fatores motivam André a fugir da fazenda e procurar uma vida nova na cidade, mas após muita discussão acaba aceitando o pedido do irmão Pedro e voltam para a fazenda. André é recebido de forma calorosa pela mãe e pelas irmãs, menos por Ana, que evita o encontro. O pai quer compreender o que levou o filho a fugir. Eles têm uma longa conversa, a qual evidencia o impasse entre as gerações.

No dia seguinte, é organizada uma festa de boas-vindas a André. Ana aparece fora de controle, dança de maneira frenética vestida com roupas e acessórios de prostitutas que André guardara e trouxera da cidade. A situação causa a ira do pai e uma tragédia causa a morte da jovem. Fica claro o conflito intransponível das gerações. O filme é comumente tratado como um retrato inverso da parábola do filho pródigo.

*Lavoura Arcaica* nos permite transpor de forma literal o conceito lacaniano. A família é a peça chave da narrativa e tudo gira em torno dela. E a figura do Pai na condução dessa estrutura parentesca é fundamental, pois todos estão sob o seu poder, sob o poder dos seus sermões. Aos 13 minutos, André diz:



Eram esses nossos lugares na mesa na hora das refeições ou na hora do sermão. O pai à cabeceira. A sua direita, por ordem de idade, vinha primeiro Pedro, seguida de Rosa, Zuleica e Ruda. A sua esquerda vinha minha mãe, em seguida eu e Ana. O galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco, desde as suas raízes. Já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz, como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma anomalia, uma protuberância mórbida pela carga de afeto.

André, ao contrário do irmão apegado ao pai e aos ensinamentos dele, é mais ligado a mãe, mais que as próprias irmãs. A narrativa deixa claro que há um desejo de afeto recíproco entre mãe e filho e isso o torna fraco aos olhos do pai. Tendo o pai como interdito desse desejo, André desenvolve uma paixão pela irmã, consciente de que o pai não aceitará tal relação. Essa situação associada ao fato de não querer o destino que lhe é imposto é o estopim de um conflito familiar que acarreta a fuga de André para a cidade em busca de uma vida longe das amarras paternas.

Quando Pedro o encontra, em um hotel barato, André lhe diz: “Tudo em nossa casa, Pedro, tudo é morbidamente pregado pela palavra do pai”. Um pouco mais adiante na mesma cena: “Ninguém conheceu melhor o caminho da nossa união, sempre conduzida pela figura do nosso avô”. E por fim: “Não tinham consistência os sermões do pai”. Tais trechos permitem verificar que, primeiro, a figura do pai é que detêm o poder e, tal poder, é inquestionável; segundo, que o referido poder é histórico no sentido de que é passado de geração a geração, sempre ligado a figura paterna; e terceiro, que a negação de tal poder gera o conflito.

Ao fugir, André se desgarra do pai, coloca-se fora do sistema familiar, está foracluído, e, assim, também se distancia de Ana e da mãe, que permanecem sob os olhos da instituição paterna. A foraclusão faz com que André entre em um conflito psicológico, uma psicose que o próprio personagem se atribui: “Estou louco”.

### **3.2 Toda Nudez Será Castigada**

Em 1973 é lançado o filme *Toda Nudez Será Castigada*, dirigido por Arnaldo Jabor, que também assina o roteiro adaptado da peça homônima de Nelson Rodrigues.

A produção cinematográfica da década de 70 luta [...] pela conquista do público e, numa média anual de 80 filmes, encontramos alguns que obtiveram sucesso incomparavelmente superior à média dos filmes importados. O sucesso de bilheteria que alcançaram filmes como *Toda*



*Nudez, Será Castigada, Independência ou morte, Xica da Silva, Dona Flor e seus dois maridos, A dama do loteação, Lúcio Flávio*, todas as fitas dos Trapalhões e as de Mazzaropi apontam a diversidade de público que o cinema brasileiro pode atingir (SOUZA, 1998, p. 139).

Herculano (Luís Linhares) chega ao casarão da família e chama por Geni (Cleyde Yáconis). Na casa aparentemente vazia, Herculano nota um gravador ligado sobre um dos móveis. Ele ajeita a fita gravada, volta ao início e começa a ouvir a voz da amada, que diz estar morrendo e antes do fim quer lhe contar toda a verdade. A partir deste momento, a narrativa se torna um grande *flashback*.

As tias faladeiras e beatas da família conservadora de Herculano estão preocupadas com o estado de saúde dele, até por que é dele o dinheiro que gastam. Herculano sofre com a morte da sua primeira esposa e jura que jamais se relacionará com outra mulher, inclusive para o filho, com o qual possui uma relação complicada.

Cabe ao irmão, endividado no jogo e enrolado com mulheres, tentar o resgatar da amargura e, para isso, articula o encontro de Herculano com Geni, uma prostituta. Ele resiste em nome da honra, mas tomado pela embriaguez vai ao encontro da moça, se relaciona com ela e dorme no bordel. Ao acordar não sabe o que faz ali, sente-se envergonhado, ofende Geni e vai embora.

Ocorre que Herculano sente-se atraído pela moça, da mesma forma que ela se apaixonou por ele. Escondido da família, ele volta a entrar em contato com Geni, pede para que ela deixe a profissão e se torne uma mulher digna. Ela diz que sente a falta dele, pede para que vá vê-la. Entretanto, com a interferência do irmão do Herculano, há desencontros e eles voltam a ficar juntos somente com a promessa dela de sair da prostituição e dele de casamento. Ele leva Geni para o casarão da família, longe dos olhares dos outros. Ela ficará até a viagem do filho de Herculano, Serginho, quando poderão anunciar o romance e a data do casamento. Acontece que, influenciado pelas tias, Serginho não quer ir viajar. Com a falta de solução e com a promessa de casamento mais distante, Herculano tem problemas com Geni, que ameaça ir embora.

Ao flagrar o pai com a amante, Serginho vai para um bar, se envolve em um briga e acaba na prisão, onde é estupro. Ao saber do fato, o pai culpa Geni, a expulsa de casa e vai para o hospital ver o filho violentado. O filho não quer conversar ele, mas recebe Geni, que logo se sente atraída pelo menino. Serginho diz que ficará com ela se ela se casar com o pai, assim poderia vingar a memória da mãe.



Herculano se casa com Geni, que logo se torna amante de Serginho. Pouco tempo depois o filho diz a madrasta que vai embora sem o pai saber. Geni entra em desespero, pois o ama, mas acaba aceitando, tanto que o acompanha até o aeroporto. Lá o vê embarcar no avião com o amante, o mesmo ladrão que o estuprou na cadeia.

De volta ao casarão, Geni resolve contar tudo a Herculano por meio de uma gravação em uma fita, em seguida corta os próprios pulsos. O filme termina com Herculano desligando o gravador e a câmera deixando ele e subindo as escadas da mansão, chegando ao corpo de Geni.

Em *Toda Nudez Será Castigada* há uma situação diversa a de *Lavoura Arcaica*. A mãe, que era o elo entre o pai e o filho e o objeto de desejo de ambos, morre, gerando por consequência o distanciamento entre as partes masculinas.

Conforme a narrativa avança fica evidente que o filho era mais ligado ao afeto da mãe do que o pai, que logo se apaixona por outra. Esse afeto será justamente o combustível das ações do jovem, que passa a cobrar que pai honre a figura materna.

Quando Serginho vê Herculano com outra mulher, sente que a imago materna foi violada e isso o deixa confuso. Decide então vingar a mãe se relacionando com a madrasta. Assim, ao tornar Geni seu objeto de desejo, o pai novamente se torna um obstáculo a ser transposto. Geni e Herculano se casam com a benção de Serginho, que logo se torna amante da madrasta. Ao consumir o desejo por ela torna o pai uma figura de poder transposta. Tal fato faz com que Serginho mude novamente o seu o objeto de desejo, que passa a ser o ladrão que o abusou na cadeia e com o qual foge.

### **3.3 Pixote - A Lei do Mais Fraco**

O filme referência da década de 1980 é *Pixote – A Lei do Mais Fraco* (1981), de Hector Babenco. A obra tem por base o livro *Infância dos Mortos*, de José Louzeiro, sendo que o roteiro foi escrito pelo próprio Babenco em parceria com Jorge Durán. No elenco, Fernando Ramos da Silva, Jorge Julião, Gilberto Moura, Edilson Lino, Zenildo Oliveira dos Santos, Claudio Bernardo, Marília Pêra e Jardel Filho.

Os anos em 80 começam surpreendentemente: o primeiro deles foi um dos poucos no século em que a produção ultrapassou a casa dos cem filmes – e isso só em termos de longa-metragens. A justificativa para certa euforia, porém, não se limita à quantidade. Fitas como *Pixote, a lei do mais fraco*, de Hector Babenco (...) foram bem acolhidas nos circuitos exibidores e pelo público. O fenômeno *Pixote* merece reflexão



à parte. O cinema brasileiro (...) nunca havia abordado de maneira tão contundente a temática da infância abandonada e marginal às estruturas sociais “normais” (SOUZA, 1998, p. 141-142).

Após uma abertura documental, com um enunciador apresentando algumas estatísticas a respeito da pobreza, da violência e da criminalidade na cidade de São Paulo, são apresentados os personagens que conduzirão a narrativa fictícia.

Dito, Lilica, Chico, Fumaça e Pixote são alguns dos menores de idade recolhidos pela polícia por mau comportamento nas ruas. Antes de serem encaminhados a um dos reformatórios de São Paulo, responderam três perguntas para confirmação do registro policial: ‘Nome?’, ‘Nome do pai?’ e ‘Onde mora?’. Pixote, então com dez anos de idade, foi categórico ao ser questionado sobre o pai: ‘meu pai morreu’. O policial o corrige: ‘pai desconhecido’.

No reformatório, Pixote e Fumaça flagram policiais questionando alguns garotos sobre o assassinato de um desembargador. Na noite seguinte, Pixote, Fumaça e outros menores são entregues clandestinamente à polícia. Os policiais matam dois desses meninos desconhecidos, por motivos não claros, porém relacionados à morte da autoridade. Fumaça consegue fugir. Ao voltar, Pixote conta o ocorrido aos amigos, que, em troca da informação, lhe dão cola para cheirar. Ele passa mal e é levado a enfermaria, onde testemunha policiais trazendo Fumaça inconsciente e com ferimentos graves. Fumaça não resiste aos ferimentos e morre no outro dia. Pixote, fingindo dormir, ouve o diretor do reformatório culpar o inspetor e o médico por deixarem os policiais levarem Fumaça e trazerem naquele estado. Quer uma solução para o assunto, afinal, terá de explicar a morte do rapaz.

A versão oficial transmitida pelo noticiário afirma que Fumaça foi morto por um dos colegas de reformatório, o que causou indignação dos jovens internados. Para dar uma lição nos meninos e acabar com as reclamações, outro jovem, o suposto assassino de Fumaça também é morto. Lilica, namorado do acusado, se revolta e incita uma rebelião, que culmina com o incêndio do dormitório. No dia seguinte, o Juiz de Menores visita a instituição buscando informações a respeito dos homicídios e do incêndio. Enquanto isso, Pixote e outros garotos fogem.

Nas ruas, Dito e Lilica, por serem mais velhos, se tornam espécie de pais para Chico e Pixote. O grupo sobrevive de pequenos assaltos até que acertam com um traficante a tarefa de levar cocaína para uma compradora no Rio de Janeiro chamada Débora. Ela, entretanto, os engana e desaparece com boa parte do produto. Com o que



restou, os jovens buscam outro comprador em um hotel. Quando chegam ao local marcado encontram, por acaso, Débora. Há uma discussão, Chico é morto e Pixote acaba matando Débora.

Sem droga e sem dinheiro, voltam a São Paulo, onde fazem um acordo com a prostituta Sueli. Ela atrai homens para o quarto e os garotos o surpreendem em um assalto. O negócio ilegal dá certo e vivem bem até que Dito e Sueli começam a ter um caso, fazendo com que Lilica, enciumada, vá embora, e Pixote comece a questionar o comportamento de Dito. Em um dos assaltos, devido a uma falha de Pixote, Dito e o cliente de Sueli morrem.

O menino e a prostituta ficam sozinhos e ele começa a se aproximar dela, encontra em seu colo um tipo de amor que não conhecera antes, o afeto maternal. Ela, porém, o rejeita e Pixote vai embora.

No caso do filme *Pixote – A Lei do Mais Fraco*, o personagem Pixote não conhece o pai e está fora de uma estrutura familiar, mas, ao contrário do que em *Lavoura Arcaica*, o personagem não entra em conflito psicológico, pois se percebe como sujeito perante o mundo. Entendamos este aspecto em CABAS.

O estado prematuro da criança ao nascer faz com que ela estabeleça uma relação de dependência com a pessoa que a cuida, normalmente a mãe, que desempenha a função daquele que supre suas carências tanto no plano biológico como no plano imaginário. Como a prematuridade não é apenas biológica, mas simbólica também, ela necessita do Outro no lugar do código para mediar seu desejo.

Para Cabas, num primeiro momento, este Outro é o Outro Real, da primeira dependência, da relação dual, imaginária, na qual um se confunde com o outro.

Ao satisfazer as necessidades físicas da criança, a mãe o faz segundo um código simbólico que determina essa relação, permitindo que seu desejo se articule em demandas que fará a criança desejada, ou não, possibilitando sua entrada na erogenização. É por meio dessa mediação, na qual a mãe ocupa a função de Outro Absoluto, provendo a criança de alimentos, amor e palavras, que ocorrerá o acesso ao campo do simbólico (CABAS, 1980, apud RAMIREZ, 2004, p. 92-93).

Sendo assim, conquista da *gestalt* corporal pela criança se dá no reconhecimento de sua imagem no espelho, mediada pela imago da mãe. Essa experiência se organiza em três tempos:



No primeiro momento, o que existe é uma confusão entre ela própria e o outro, em virtude da relação estereotipada que tem com a mãe, pois é no outro que ela se vivencia e se orienta. A criança percebe sua imagem no espelho e a toma como a de um ser real de quem tenta se aproximar. É seu assujeitamento ao registro do imaginário. No segundo tempo, ela descobre que o Outro no espelho não é um outro real, mas uma imagem (CABAS, 1980, apud RAMIREZ, 2004, p. 92-93).

Essa descoberta propicia que ela não mais procure se apoderar dessa imagem e lhe permite distinguir a imagem do Outro da realidade do Outro.

O passo seguinte é a dialetização dos dois momentos anteriores. Em primeiro lugar, ela já está segura de que o que aparece no espelho é apenas uma imagem e que aquela é a sua imagem, o que permite a ela se reconhecer e recuperar a dispersão do corpo esfacelado, numa totalidade unificada, representação do corpo próprio. Porém, o estágio do espelho unicamente não é suficiente para que o ser possa tomar posse de seu corpo, que só se constitui como tal a partir do corpo simbólico. “O sujeito ainda precisa simbolizar a legalidade que rege a relação existente entre o objeto, a imagem, o espelho e o sujeito.” (CABAS, 1980, apud RAMIREZ, 2004, p. 92-93).

Pois bem, quando Pixote é detido pela polícia e enviado ao reformatório, a função Nome-do-Pai se fecha com as Leis da instituição que o aprisionou, ou seja, o poder do pai é deslocado, se configurando como poder simbólico.

A narrativa segue até que Pixote e os colegas fogem do sistema, da instituição. Os mais velhos, Dito e Lilica, assumem a liderança do grupo. Dito assume a figura do pai, e Lilica, um homossexual, a figura da mãe. Vivem bem até que Dito e Lilica começam a ter desencontros devido o caso de Dito com a prostituta Sueli. Pixote, que tem afeto por Lilica, não concorda com o comportamento de Dito e discute com ele.

A discussão não leva a nada e Lilica vai embora. Dito continua a representar o pai, mas a mãe passa ser Sueli e Pixote logo transpõe o seu desejo de afeto a ela. Tanto que quando Dito morre, Pixote vê o obstáculo ‘pai’ transposto, não há mais interdito entre ele e a mãe e, então, busca o colo de Sueli. Porém, ela mantém o desejo pela figura do pai e assim rejeita o menino, fazendo com que ele novamente se perceba como sujeito e siga sozinho para a cidade.



### 3.4 Central do Brasil

*Central do Brasil*, o filme escolhido da década de 1990, foi um grande sucesso de público e crítica quando foi lançado em 1998. Dirigido por Walter Salles, com o roteiro de Marcos Bernstein e João Emanuel Cordeiro. O maior trunfo do filme, de acordo com Souza, é arrastar às “salas de exibição espectadores cujo único contato com as manifestações audiovisuais brasileiras não passavam das telenovelas e minisséries nacionais” (SOUZA, 1998, p. 174).

Dora (Fernanda Montenegro) é uma senhora de mais de sessenta anos que vive como camelô na Central do Brasil, maior estação de trens do Rio de Janeiro. Sempre de mau humor, de cabelos despenteados e roupas desleixadas, não liga para a moral e a ética, vivendo da malandragem. Ela escreve cartas para os analfabetos, e diz que as envia para os destinatários, mas não o faz para ficar com o dinheiro. Para Dora, as coisas são o que são e ponto final.

Ana (Soia Lira) e o filho, Josué (Vinícius de Oliveira), um menino introvertido de apenas nove anos, deixaram o nordeste em busca de uma vida melhor. Na estação Central do Brasil, eles encontram Dora, e pedem a ela que escreva uma carta para Jesus, o pai de Josué. Dias depois, voltam para falar com Dora, pedindo dessa vez que ela reescreva a carta em um tom mais respeitoso, já que a primeira poderia passar uma impressão errada da intenção da mãe e do filho.

Na saída da estação, Ana morre atropelada e Josué fica sozinho. Mesmo precoce – a ausência do pai deu a ele a obrigação de maturar antes da hora e de desenvolver um instinto de proteção em relação à mãe –, Josué fica inseguro e sem reação. O que passa a lhe mover é o desejo de encontrar o pai, que nunca conheceu, e que será quem o libertará do estado de ‘catatonia’.

Dora, mesmo que a contragosto, acaba acolhendo o menino, envolvendo-se com ele e o levando para o interior do nordeste à procura do pai. Na viagem, Dora conhece um motorista de caminhão, tenta se aproximar dele, e acabam sem a carona que haviam conseguido. Só conseguiram seguir a diante quando Dora troca o relógio por carona até Bom Jesus.

Descobrem que Jesus, o pai de Josué, se mudou, mas não possuem dinheiro para viajar até o novo endereço, então, Josué tem a ideia de Dora escrever os agradecimentos dos analfabetos para os santos, com o que conseguem o dinheiro. Chegando lá, ficam sabendo que Jesus foi embora, restando somente os irmãos Isaías e Moisés. Em uma



carta deixada por Jesus, descobrem que ele foi ao Rio de Janeiro procurar Ana. Depois disso, Dora deixa Josué com os irmãos e parte para uma viagem sem rumo.

Em *Central do Brasil*, diferentemente dos demais filmes, há a busca pelo pai. O menino Josué se vê perdido e inseguro em relação a que caminho tomar após a morte da mãe. Então, ao encontrar-se com Dora, personagem de Fernanda Montenegro, projeta nela o desejo de afeto materno. Ela, mesmo com certa relutância, o aceita, talvez pelo anseio de se redimir com ela mesma.

O afeto de Josué por Dora se revela aos poucos, é até mais tardio do que a revelação do afeto dela por ele. Ainda na estação, quando Dora vê Josué sozinho em um dos bancos, senta-se ao lado dele e diz: “Ela não vem mais, meu filho”, referindo-se ao fato de a mãe dele ter morrido. Ao chamá-lo de filho, ao invés do costumeiro moleque, marca o surgimento do desejo e do afeto maternal.

Dora e Josué partem então para o nordeste, em busca do pai do garoto. Quando Dora tenta se aproximar do motorista do caminhão que deu carona a eles, Josué fica incomodado, como se quisesse protegê-la, mas cede aos pedidos dela e vai brincar longe da mesa onde eles estão. Quando o motorista os deixa para trás, o menino dá a primeira demonstração de afeto por Dora, a defende, a elogia, como se desejasse a proteger do ‘pai’. Ressurge no menino o instinto de proteção que mantinha pela mãe, Ana.

No final do filme, Josué se encontra com os irmãos, não há mais a figura do pai. A existência dele poderia sugerir a permanência de Dora naquele ambiente, ou seja, se reestabeleceria a estrutura familiar. Entretanto, diante dessa ausência e pelo senso de ‘dever cumprido’, Dora vai embora, caminha sem rumo ou de volta a São Paulo. Mas Josué ainda deseja Dora, agora projetando nela a figura materna, e corre até o ponto de ônibus para impedir que ela o deixe. É tarde demais. Começa a busca dela pelo poder paternal, de um afeto que não pode ser dado pelo filho. Ocorre que Dora é atormentada pela lembrança do comportamento do próprio pai, que ela não consegue esquecer.

#### **4. Considerações finais**

Percebemos que os filmes analisados podem ser divididos em dois grupos. Em *Lavoura Arcaica* e *Toda Nudez Será Castigada* há a figura do pai como obstáculo a ser transposto. Enquanto que no primeiro o pai se configurou como barreira intransponível, inclusive gerando uma psicose no personagem André, no segundo é um



poder superado que permite o filho, não só consumir o desejo pela mãe, mas transpor esse desejo a outra pessoa, no caso, o mexicano que havia abusado dele na prisão.

Nos outros dois filmes, *Pixote* e *Central do Brasil*, a figura do pai é ausente. *Pixote*, o personagem principal do primeiro filme é indiferente ao pai, tanto que o anuncia morto quando inquirido pela autoridade policial e isso o impulsiona a se identificar como indivíduo, se percebe como tal no mundo. Em *Central do Brasil*, a narrativa é inversa. O filho, sozinho e com dificuldade de se estabelecer como indivíduo, passa a buscar o pai, que tem o poder de lhe dirigir e unir novamente a família. Ao mesmo tempo, *Central do Brasil* traz a saga de Dora em busca do afeto masculino e da superação das lembranças do próprio pai.

## REFERÊNCIAS

- FREITAS de, Jeanne Marie Machado. **Comunicação e Psicanálise**: Coleção: Ensaios – Comunicação. Ed. Escuta: São Paulo, 1992. 132 p.
- LACAN, Jacques. **O seminário, livro 5**: as formações do inconsciente. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.
- \_\_\_\_\_. **O seminário, livro 11**: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Op.cit, 1985.
- MOSCARIELLO, Angelo. **Como ver um filme**. Editora Presença: Lisboa, 1985.
- ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- RAMIREZ e, Heloísa Helena Aragão. **Sobre a metáfora paterna e a forclusão do nome-do-pai**: uma introdução. Mental - Revista de Saúde Mental e Subjetividade da Unipac (Universidade Presidente Antônio Carlos): Minas Gerais, 2004. 17 p.
- SOUZA, Carlos Roberto de. **Nossa aventura na tela**. São Paulo: Cultura Editores Associados, 1998.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTE. **Ensaio sobre a análise fílmica**. São Paulo: Editora Papirus, 1994.
- ZENONI, Alfredo. **Versões do Pai na psicanálise lacaniana**: o percurso do ensinamento de Lacan sobre a questão do pai. Psicologia em revista: Belo Horizonte, 2007. 12 p.