

O ponto de fuga:

sedução e incesto em *Vaghe Stelle dell'Orsa...*

Renato Mezan

Houve ou não houve incesto entre os irmãos? Ambíguo, suntuoso, enigmático, o filme de Visconti mostra como o passado continua a pesar sobre o presente, e coloca ao psicanalista a questão das conseqüências psíquicas de um amor proibido.

Na filmografia de Luchino Visconti, *Vaghe Stelle dell'Orsa...* (as reticências fazem parte do título) vem logo após *O Leopardo*. Filmada em preto e branco, a obra contrasta com a suntuosidade cromática do épico lampedusiano, e não apenas sob este aspecto: ao grande afresco histórico do filme anterior, centrado no personagem magnífico do Príncipe de Salina, esta opõe um drama escrito em grande parte para a figura feminina, intensa porém mais modesta, interpretada por Claudia Cardinale. Apresentado pela primeira vez no Festival de Veneza de 1965, *Vaghe Stelle...* não obteve grande sucesso, e até hoje permanece como um dos filmes menos vistos do cineasta italiano.

Entretanto, um olhar mais atento nos revela uma obra-prima indiscutível, pela força das imagens, pelo brilhantismo da direção e das interpretações individuais, e pelo delicado equilíbrio que Visconti consegue obter entre as partes e dimensões mais diversas, sem

prejuízo da *ambigüidade* desejada por ele quanto a quase todos os aspectos da história. O preto e branco funciona (entre outras coisas) como uma metáfora do claro-escuro, da indefinição quanto ao que se passou no passado, e que pesa sobre o presente de maneira angustiante.

A trama

Começemos por um rápido resumo do enredo: ele será útil para compreender as observações que farei a seguir. O filme se inicia com uma recepção em casa de

Renato Mezan é psicanalista, membro de Departamento de Psicanálise do Instituto Sedes Sapientiae, onde coordena a revista *Percurso*. É também professor titular da PUC/SP e autor de vários livros, entre os quais *A Sombra de Don Juan*, *A Vingança da Esfinge* e *Escrever a Clínica* (Casa do Psicólogo), *Freud, Pensador da Cultura*, *Tempo de Muda* e *Interfaces da Psicanálise* (Companhia das Letras).

Sandra (Claudia Cardinale) e seu marido Andrew (Michael Craig), alto funcionário americano, que conheceu a jovem quando esta fazia pesquisas em Auschwitz sobre o destino de seu pai: o cientista judeu Emmanuele Wald Luzzati fora deportado da cidade de Volterra em 1942, e tudo indica que veio a morrer naquele campo de concentração. No dia seguinte a esta recepção, Andrew e Sandra vão de carro até a antiga cidade, fundada pelos etruscos, na qual se situa o palacete em que ela vivera toda a sua infância e adolescência, em companhia da mãe – uma grande concertista de

nos jardins do palácio. Deste ato público, participarão a família e autoridades locais: uma espécie de serviço fúnebre reparatório, a ser oficiado por um rabino (é a última cena do filme). Sandra e Gianni devem assinar também um termo de doação destes jardins à cidade de Volterra, com o que eles se tornarão um parque aberto à visitação do público.

Ao chegar ao palácio, a primeira surpresa: Gianni, que Sandra não vê há tempos e que acaba de atingir a maioridade, confessa que vem roubando da velha casa objetos e obras de arte para vender, pois a

do justamente *Vaghe Stelle dell'Orsa...*, palavras que tirou de um verso do poeta romântico Giacomo Leopardi. Sandra se inquieta a respeito deste livro, e aos poucos compreendemos que o motivo de sua preocupação é o temor de que o romance contenha revelações escandalosas sobre o vínculo que a unia a Gianni durante aqueles anos.

Pouco a pouco, vai-se desvelando o conflito que opõe Sandra e seu irmão ao advogado e à mãe. Estes são acusados, principalmente por ela, de terem denunciado à Gestapo o paradeiro do pai, e portanto de terem sido causa direta da morte dele. Já Gilardini fala em tons apocalípticos da relação “monstruosa” entre os irmãos; na cena decisiva do jantar no palácio, ele dirá abertamente que entre eles houve “amores incestuosos”. Mas nenhum dos dois acusadores mostra provas do que afirma, e nesta ambigüidade reside o essencial do filme: um passado nebuloso, objeto de fantasias e de acusações por terceiros, mas também causa distante das perturbações atuais, impossível de ser superado e esquecido.

Após a assinatura da doação dos jardins, que tem lugar na Prefeitura da cidade, Gilardini tem com Andrew uma longa conversa, ambientada no museu etrusco. Ali, entre vasos e urnas funerárias, ele conta que os irmãos tiveram uma adolescência difícil; ele, Gilardini, tentou mandá-los para um colégio interno a fim de que obtivessem uma boa educação, mas o jovem Gianni simulou um suicídio; a mãe, aterrorizada por esta chantagem perigosa, acabou por deixá-los frequentar a escola local. É neste momento que Andrew entende, pelas meias-palavras do advogado, que sua mulher guarda um terrível segredo, do qual ele apenas agora toma um vago conhecimento.

Esta suspeita vem abalar Andrew, que até então estivera mais no papel de testemunha dos fatos presentes; como estrangeiro e re-

Nenhum
dos dois acusadores
mostra provas
do que afirma,
e nesta ambigüidade
reside o essencial
do filme.

piano – e do irmão Gianni, alguns anos mais novo. A mãe, no momento em que se passa a ação – vinte anos após a deportação do pai, ou seja, em 1962 – sofre há anos de uma doença mental; quem cuida dos interesses da família é o advogado Gilardini (Renzo Ricci), o qual, acabada a guerra, desposou a viúva e continua sendo seu marido.

O objetivo da viagem é participar de uma homenagem ao cientista, cujo busto deve ser descerrado

mesada que Gilardini lhe dá não é suficiente para suas despesas. Gianni aparece pela primeira vez no filme quando Sandra vai ao jardim em busca do busto de seu pai, ainda coberto por um pano. Fica imediatamente claro que ele tem pela irmã uma forte atração erótica: coloca a cabeça no colo da moça, aspira profundamente o perfume que ela exala... Ele conta a Sandra e a Andrew que escreveu um romance sobre seus anos de adolescência, intitula-

cém-chegado à família, não havia tomado parte, a não ser como figurante atencioso, no drama que visivelmente ali se desenrolava. Diversos elementos sugerem a ele, e ao espectador, que de fato a intimidade entre os irmãos havia ultrapassado os limites do simples carinho fraterno. Primeiro, ele encontra num relógio que representa Psique e Eros, e que fica nos aposentos outrora habitados pela mãe, um bilhete no qual “o seu fiel escravo” convoca Sandra para um encontro “no local de sempre”. Sandra pretende que o papel fora escrito por seu irmão muitos anos atrás, quando ambos se uniam contra Gilardini, e combinavam encontros através de mensagens deste tipo. Andrew não fica muito convencido; com a conversa que tem no dia seguinte com o advogado, junta dois com dois, e decide tentar esclarecer o que de fato aconteceu, ou pelo menos conseguir uma trégua nas hostilidades permanentes entre Gilardini e os filhos do finado cientista.

Antes do jantar em que todos se encontrarão, duas cenas entre Gianni e Sandra dão o tom da relação entre eles, tanto no passado quando no momento presente. Na primeira, ela – com os cabelos trançados à volta da cabeça, como as antigas damas etruscas – desce à cisterna abandonada do palácio, onde anos antes ocorriam os encontros com Gianni. Ao fazer isto, segue as instruções do bilhete encontrado no relógio, mostrando que foi nestes dias, e não no passado remoto, que seu irmão o escreveu. A conversa entre os irmãos culmina no pedido de Gianni para que Sandra lhe entregue sua aliança de casamento, por um dia pelo menos; contra a vontade, chamando-o de “louco” e de “irresponsável”, ela acaba por ceder. Na segunda cena, que se passa nos aposentos da mãe, o assunto é o livro de Gianni: ela o leu, está horrorizada, e lhe pede que destrua o manuscrito, ao que ele responde que não fará isto: o edi-

O escândalo
ajudará Gianni
a tornar-se famoso,
com o que virá
a sonhada
independência
financeira.

tor está gostando da obra, e o escândalo o ajudará a tornar-se famoso, com o que virá a sonhada independência financeira.

O drama atinge seu clímax no jantar. Gilardini verbera as atitudes de Gianni, o qual não retruca, admitindo tacitamente a veracidade do que afirma o advogado: este, aos gritos, diz que encobriu muitas “encrencas” de Sandra, enquanto seu irmão, insolente e arrogante, “se vangloriava das suas taras hereditárias, dos seus amores incestuosos”. Andrew, enfurecido, quer saber de Gianni se isso é verdade; o silêncio do rapaz o denuncia, e o americano o soca com toda a raiva de que é capaz. Em seguida, atônito com as evasivas de Sandra, que não confirma nem desmente o que se passou anos atrás, decide deixar o palácio e voltar para Nova York. Gianni pede à irmã que fique com ele, pois precisa dela e a ama; queimou seu livro porque assim ela o pediu. Ela,

horripilada, diz que “*per me sei già morto*”: para mim, você já morreu. O rapaz ameaça suicidar-se, mas Sandra permanece inflexível. Mais tarde, lendo a carta que Andrew lhe deixou, decide que irá encontrar-se com ele tão logo termine a cerimônia do dia seguinte.

Desesperado, Gianni se suicida tomando comprimidos; a cena em que agoniza, enquanto alvorece o novo dia, é das mais fortes do filme. Sandra, sem saber que o irmão morreu, vai aos jardins, onde a cerimônia está tendo lugar; quem encontra o corpo é a velha empregada, Fosca, e Pietro – um antigo namorado de Sandra, agora médico da senhora doente, que viera para a homenagem.

O filme termina com o canto fúnebre entoado em hebraico pelo rabino, tirado de Isaías 26:19: “Teus mortos viverão, os teus mortos ressuscitarão; despertai e exultai, ó vós que dormis no pó, porque o teu

orvalho será como o orvalho das plantas, e a terra expelirá de si os mortos”.

Imagens que falam

Os críticos e historiadores do cinema assinalam em *Vaghe Stelle dell'Orsa...* diversos aspectos que merecem reter nossa atenção, como preliminares ao comentário de cunho mais psicanalítico que se lerá na seção seguinte deste trabalho. Com efeito, se o interesse do psicanalista é despertado imediatamente pela questão do incesto e dos seus efeitos psíquicos sobre os dois irmãos, uma reflexão sobre este ponto só será proveitosa se levar em conta os meios expressivos pelos quais e com os quais Visconti conta a sua história. Caso contrário, estaríamos numa perspectiva exterior ao filme, simplesmente aplicando sobre ele alguns clichês psicanalíticos; o resultado, não é preciso dizer, teria o sabor e o interesse de uma lata de ervilhas vencida.

Um primeiro ponto: a escolha do cenário. Volterra ergue-se sobre um assentamento etrusco, e no filme menciona-se várias vezes que a erosão, tendo já destruído a cidade antiga, continua a atacar implacavelmente as fundações da atual, que por sua vez ainda ostenta parte dos muros originais. Três metáforas aqui se entrelaçam: a do *destino inapelável*, contra o qual se pode lutar com os poderes da razão (engenharia, etc.), mas sabendo que no final as forças da Natureza acabarão por triunfar; a do *mistério do passado* – como a escrita etrusca ainda não foi decifrada, sabe-se muito pouco sobre este povo, que tanto influenciou sobre os primeiros tempos da civilização romana; e a da *inerência do passado no presente*, exercendo uma atração que de alguma forma contribui para modelar este presente – a muralha já não é a que construíram os fundadores da cidade, mas contém pedras ali colocadas por

eles, segue talvez o traçado que eles determinaram, etc.

Destino implacável e passado nebuloso, talvez criminoso, remetem à tragédia grega, em particular à de Electra, que se põe em campo para vingar o assassinato de seu pai Agamênon por Clitemnestra e pelo cúmplice desta, Egisto. Sandra está convencida de que a mãe e Gilardini entregaram o cientista aos alemães, e que o advogado, após um intervalo decente, conseguiu casar-

(Aliás, tecnicamente, ela não o é, pois segundo o Talmud é judeu aquele cuja *mãe* é judia, independentemente de o pai sê-lo ou não).

Mas a história não segue por este caminho: Gianni não é Orestes, e nada acontece que lembre a purificação final da *Orestíada*, com a instituição do Areópago e a transformação das Erínias vingadoras em Eumênides tutelares. O drama se desenrola em outra direção, com o mergulho no passado e com os

“**T**eus mortos viverão,
os teus mortos
ressuscitarão;
desperta e exultai,
ó vós que dormis no pó,
porque o teu orvalho
será como o orvalho
das plantas,
e a terra expelirá
de si os mortos”.

(Isaías 26:19)

se com a pianista e tornar-se senhor dos vultosos bens deixados pela vítima de sua traição. Ecos de *Hamlet* também podem ser ouvidos nesta trama, inclusive nas duas cenas amargas entre Sandra e a *Sig-nora* Luzzati. Esta recrimina os filhos por serem “monstros” e por terem herdado as taras do pai, num discurso com ecos racistas: “Teu pai? Queres ouvir a verdade sobre teu ídolo? Tens sangue judaico como ele ... És corrupta como ele! Pequenos vícios, sujos. Vícios secretos!” Numa conversa posterior com Andrew, Sandra fala em “nossa raça”, referindo-se à sua condição de judia.

acontecimentos que levarão ao suicídio de Gianni.

Num belo artigo intitulado “Retours”, o crítico francês Olivier Dehors sugere que o filme pode ser comparado à “longa travessia de um túnel (como aqueles que o carro atravessa na viagem de Genebra a Volterra)”; para ele, o retilíneo do túnel – entrada e saída – combina-se com a imagem de um tempo circular e fechado para constituir o meio no qual ganham sentido as ações e as emoções dos personagens.¹ O tempo presente (os três dias entre a chegada a Volterra e a cerimônia no jardim) concerne ao

que se passa fora do palácio; Andrew é o personagem que melhor se situa neste tempo, ele que vem da América (um continente sem passado, voltado para o futuro), que manipula aparelhos ultramodernos (automóvel esportivo, câmara super-8, rádio FM), que tenta convencer Sandra de que o passado deve ser esquecido ou perdoado, que não conhece Leopardi, para quem os etruscos são uma curiosidade, que declara ter-se perdido no palá-

Sandra e Gianni
vivem entre
o tempo
do presente e um
passado espesso
e opaco,
representado
pelos aposentos
fechados.

cio, entre outros signos da sua “modernidade”.

Já os outros personagens, em especial Sandra e Gianni, vivem entre este tempo do presente e um passado espesso e opaco, representado pelos aposentos fechados, com obras de arte que remetem aos séculos anteriores, pela cisterna romana, etc. Os relógios desempenham aqui um curioso papel de signos: o adornado pelas figuras de Psique e Eros, no qual Andrew descobre o bilhete de Gianni, está parado, como que indicando que o tempo está suspenso, mas que seus traços guardam uma eficácia sinis-

tra. (Talvez o leitor se recorde: Eros e Psique protagonizam um amor que, sem ser exatamente incestuoso, tem como condição jamais expor-se à luz do dia). Sandra mexe em papéis antigos; em conversas com Andrew, evoca a sua adolescência naquele lugar, dorme no quarto de sua mãe, e assim por diante.

O tempo que assim se desenha é lento, demora a passar, e Dehors nota com argúcia que as cenas que nele se situam são mostradas desenvolvendo-se por completo, sem cortes e sem elipses, contrariamente às cenas que pertencem ao tempo presente; neste tempo alargado e opressivo se podem ver os efeitos da *repetição*, por exemplo quando Gianni reproduz os gestos de Sandra ao se vestir, ou quando ele a convida a ir, como antigamente, à velha cisterna agora em desuso.

É neste tempo que se situam, evidentemente, as memórias do que se passou entre os irmãos, e que para eles têm significados muito diversos. A intrusão do passado que retorna sobre a atualidade aparentemente inocente é marcada por um recurso do qual Visconti faz um uso genial: a música. O “comentário musical” do filme é constituído por uma única peça, o *Prelúdio, Coral e Fuga* para piano de César Franck. De uma beleza perturbadora, a composição é ouvida pela primeira vez na festa que abre o filme: Sandra a reconhece como algo que sua mãe tocava. Quando vai visitá-la, a velha senhora demente está ao piano, tentando mais uma vez executá-la. A cada momento em que o passado é evocado, alguma passagem da peça sublinha este fato (os comentadores enumeram doze ou treze ocorrências); as últimas notas da *Fuga* morrem juntamente com as últimas imagens do filme, como se este de algum modo se duplicasse num espelho sonoro, e, terminado um, o outro também devesse terminar.

Só podemos conjecturar por que Visconti escolheu esta música para acompanhar sua película, mas tal-

vez não seja inútil lembrar que se trata de uma composição tardia (data de 1885, tendo Franck nascido em 1822), escrita por um compositor que demorou muito para amadurecer um estilo próprio e para ser reconhecido. Sabe-se que o pai de Franck, tentando imitar Leopold Mozart, monitorou seus estudos e o início da sua carreira como pianista e organista; quando finalmente o jovem pôde ganhar alguma autonomia, deu a seus *Três Trios para Piano, Violino e Violoncelo* (1840) o número de opus 1, rejeitando assim implicitamente como não-suas as mais de vinte peças que compusera, seguindo as instruções do pai, no estilo “brilhante” em voga na época.² O *Prelúdio, Coral e Fuga* é uma obra bastante original, com as ousadas harmônicas e cromáticas características da última fase do compositor, que por elas pagou caro: apesar de professor do Conservatório de Paris desde 1872, amado e admirado por seus alunos, ele não foi reconhecido pelo *establishment*, e até o fim da vida lutou contra a indiferença dos críticos e colegas.

Talvez esta escolha de Visconti tenha algo a ver com o “emancipar-se do pai”, neste caso metaforizado pelo passado nebuloso que constrange e limita o presente. Henry Bacon, um crítico inglês, sugere que “que a peça romântica de Franck reflete o combate trágico entre Deus e a humanidade, a busca espiritual, e a batalha entre a escuridão e a luz. Estes temas podem ser facilmente associados ao filme, mas as memórias que a peça parece evocar para Sandra são bem mais significativas.”³ Com efeito, a música acompanha sistematicamente o fluxo de consciência da jovem, desde o instante em que entra no vestibulo vazio do palácio, no gesto repetido de acender luzes, quando penetra nos aposentos vazios da mãe, com Gianni na cisterna, ou ainda durante a cena da briga violenta entre eles.

Se Sandra está associada à música, Gianni aparece sob a égide da

Ao espectador
 atento, não pode
 escapar o jogo
 das cores
 preta e branca,
 que retorna
 incessantemente
 nos mais variados
 momentos e lugares.

literatura, em particular em conexão com o romantismo italiano. Seu livro retoma, como vimos, o verso de Leopardi tirado das *Ricordanze* (1829), que dá título ao próprio filme e também ao escrito autobiográfico do jovem. A um certo momento, opondo-se a Andrew - para quem o próprio nome do poeta é desconhecido - Gianni recita de memória o trecho iniciado pelo verso: “Vagas estrelas da Ursa, não acreditava voltar ainda, desiludido, a contemplar-vos sobre o jardim paterno cintilantes, e conversar conosco das janelas deste hotel, onde morei menino, e onde vi o fim de minhas alegrias.”⁴ A constelação da Ursa, da qual faz parte a Estrela Polar, jamais desaparece do céu no hemisfério norte, e por isto Heráclito dizia dela que era a “testemunha imortal dos assuntos humanos”: referência clara ao passado e à infância/adolescência, à *permanência* deste tempo que comanda os fios do presente, e sobretudo à *circulabilidade*, portanto à repetição (os planetas e as estrelas retornam periodicamente às suas posições no céu,

cumprindo desde sempre e para sempre as mesmas órbitas).

Ao espectador atento, por fim, não pode escapar o jogo das cores preta e branca, que retorna incessantemente nos mais variados momentos e lugares – dos ladrilhos em forma de tabuleiro de xadrez no vestíbulo do palácio às roupas e chapéus dos personagens, da luz mais intensa à obscuridade que envolve certos ambientes e momentos, do pano que cobre a estátua do pai às faixas da estrada para Volterra e aos túneis nos quais entra e dos quais sai o carro, para só mencionar alguns. Da mesma forma, o uso do *zoom* para sugerir um mergulho no tempo: Bacon lembra em especial a entrada de Sandra nos aposentos da mãe, os dois *zooms* da fatídica escultura de Eros e Psique sobre o relógio parado, e a cena extraordinária em que a moça apaga as luzes e tranca a porta do quarto em que vai dormir na primeira noite: cena perturbadora, em que ela parece querer se proteger da intrusão do presente no passado (está nos aposentos da mãe), e

igualmente da intrusão do passado no presente (teme, aliás com razão, que Gianni venha visitá-la durante a noite).

Todos estes elementos acentuam a ambigüidade dos tempos, dos lugares e dos personagens centrais, ambigüidade que gira em torno da questão do incesto, presente do início ao fim do filme: verdadeiro ponto de fuga de todas estas linhas, que dá unidade ao quadro e ao mesmo tempo se furta ao olhar direto.

Incesto: fantasias e realidade

Pois este é o grande enigma que *Vaghe Stelle dell'Orsa...* coloca ao espectador, neste ponto identificado com Andrew. Assim como ele, nós não participamos daqueles anos do pós-guerra em que Gianni e Sandra se aliavam contra seu tutor, e também queremos saber se houve ou não algo mais reprovável entre eles. Para o advogado Gilardini, não cabem dúvidas que houve; mas ele bem poderia ter lançado o que Sandra afirma ao marido não passar de “calúnia” para livrar-se da suspeita que pesa sobre ele e sobre a mãe, de terem denunciado o pai à Gestapo.

Os críticos se dividem quanto à probabilidade de que o incesto entre os dois adolescentes tenha realmente se produzido. Entre os que consultei, a posição mais radical é a de Olivier Dehors: para ele, Gianni e a mãe pertencem tanto ao passado de Sandra quanto à sua *imaginação*, e bem poderiam existir, enquanto se passa a ação do filme, *somente* na sua imaginação. A mãe, que antes da cerimônia final só aparece por *flashbacks*, poderia ser uma projeção das fantasias de vingança de Sandra; Gianni seria um fantasma conjurado por ela – aparece no momento em que, na primeira cena no jardim, ela abraça o busto do pai, e morre quando a estátua é descoberta, aliás como um vampiro, quando os primeiros raios de sol tocam sua face. Na cena

da cisterna, é ela quem o faz surgir, chamando pelo seu nome (ele estava atrás de uma coluna); na briga após o jantar, quando ele tenta abraçá-la, diz-lhe que “para mim, já estás morto”, com o que precipita seu suicídio, etc.⁵

A conseqüência desta hipótese só pode ser uma: o filme nada mais seria do que a descrição do fluxo de consciência de Sandra, apresentando tudo e todos exclusivamente pelo seu ângulo de visão. Outra implicação desta tese: houve incesto, mas ele não ocorreu com o irmão, e sim com o pai. “Gianni é precisamente um fantasma, ele é o espectro do pai; os dois personagens, pai e Gianni, fundem-se para tornar-se um só a trinta anos de distância, Gianni se encarregando dos atributos do pai.”⁶ Terceira conseqüência, que Dehors não hesita em extrair: “Mas se Gianni é uma imagem do pai (uma “materialização”), não podemos pensar que o mesmo vale para Sandra e a mãe?”⁷ O crítico se baseia em alguns pontos para sustentar esta audaciosa hipótese: a música de Franck, associada às duas mulheres e apenas a elas; a importância dos aposentos da mãe para Sandra, que neles dorme durante os três dias da ação; o fato de os chapéus negros das duas serem quase idênticos; e um gesto comum, o de esconder o rosto com a mão enluvada de preto.

Nessa perspectiva, a cena central do filme – a visita à cisterna – ganha o sentido de um mergulho tanto no tempo do imaginário quanto no inconsciente da própria Sandra. Seria uma regressão, precedendo a libertação dela dos fantasmas do passado, e o início de uma nova fase em sua existência: morto Gianni, ou quando ela consegue se livrar dele (se a hipótese de Dehors for verdadeira, as duas soluções são de fato uma só), a moça retomará sua vida com Andrew, em outro lugar, em outro tipo de relação. A condição para que possa ocorrer esta mudança essencial é dupla:

aceitar a morte do pai (a cerimônia) e reconciliar-se com a mãe, deixando de ver nela apenas a figura maléfica e louca que nasce do seu ressentimento infantil. Com efeito, na cena da cerimônia a mãe aparece como uma pessoa normal, vestida de negro, digna e reservada no seu papel de viúva, e não como a Fúria desesperada que vemos nos *flashbacks*, que dão, com grande eficácia, expressão visual às fantasias de Sandra.

Na cena da cisterna, segundo Dehors, Sandra “explora seu ego interior, seu ego primitivo (...). Este retorno às origens, este retorno ao

Que pensar dessa leitura? Ela é sem dúvida engenhosa, e, para o psicanalista, tem o mérito de abrir espaço para as fantasias de Sandra, para a expressão dos seus desejos e vivências. Isso é importante, tanto sob o aspecto estético – os mesmos acontecimentos, aliás misteriosos, são apresentados do ponto de vista de cada um dos personagens, pontos de vista obviamente não-coincidentes, mas em princípio igualmente válidos – quanto para a verossimilhança psicológica. Como toda menina, Sandra abrigou fantasias de sedução em relação ao pai, talvez reforçadas pelo desapareci-

Como toda menina,
Sandra abrigou
fantasias de sedução
em relação ao pai,
talvez reforçadas
pelo desaparecimento
dele e pelo surgimento
de um padrasto.

ventre materno – abóbadas, água, ausência de luz e identificação total com a mãe, quando surge o *flash-back* na seqüência seguinte – permite a Sandra um novo nascimento, ao mesmo tempo para si mesma e para o mundo exterior. Após ter sido confrontada ao seu reflexo, Sandra pode subir novamente e recuperar, num primeiro momento o tempo do passado (o palácio) antes de o deixar pelo tempo do presente (do exterior).⁸

mento dele e pelo surgimento de um padrasto; também abrigou fantasias em relação à mãe, seja de rivalidade edipiana, seja outras, mais arcaicas, ligadas à relação dual da primeira infância (Melanie Klein, como se sabe, descreveu estas fantasias com riqueza de detalhes, insistindo sobre seu caráter angustiante e sobre o temor da retaliação pelos ataques “realizados com todos os meios do sadismo”, como ela costumava se expressar).

Tais fantasias certamente impregnaram as recordações que Sandra guarda da *Signora* Luzzati, e, se suspeita que ela de algum modo traiu o marido e levou à morte, a imagem da pianista na consciência de sua filha estará naturalmente marcada por ódio, desprezo e ressentimento. Também será de se esperar a presença de culpa e de ansiedade, porque apesar de tudo essa mulher também foi amada pela menininha que sobrevive na psique de Sandra. O filme proporciona numerosos indícios dessa ambivalência: ela toca, emocionada, um molde em gesso da mão da mãe, lembra-se de como esta trouxe presentes para Gianni e para ela ao voltar de um concerto em Viena, penteia-se ao espelho dela, dorme nos seus aposentos, etc.

Mas, do fato de que a moça tem e teve fantasias sobre seus pais, será lícito inferir – como o faz Dehors – que o irmão e a mãe nada mais são do que ficções da sua imaginação? Podemos entender esta hipótese de duas maneiras, e ambas me parecem equivocadas:

a) os próprios personagens não existem na realidade, e o filme mostra, mesclados aos “fatos” (viagem a Volterra, doação dos jardins, etc.), as alucinações que o ambiente de sua infância provoca no espírito perturbado da moça. Neste caso, porém, como explicar o comportamento de Gilardini, que insinua todo o tempo o incesto entre ela e Gianni, e sobretudo o de Andrew, que ao final do filme parte para Nova York e deixa para sua mulher uma carta amorosa, na qual diz que o que mais deseja é que ela se reúna a ele e enterre o passado de uma vez por todas? Esta alternativa peca pela base: não haveria como distinguir entre as cenas “na realidade” e as que existissem apenas pela alucinação de Sandra; ora, se tal fosse o intento de Visconti, ele teria usado recursos cinematográficos para obtê-lo, e para sugerir ao espectador que entendesse o filme por esta via. *Non sequitur*.

O filme proporciona numerosos indícios da ambivalência de Sandra com relação à sua mãe: toca, emocionada, um molde em gesso da mão dela, penteia-se ao seu espelho, dorme nos seus aposentos.

b) Gianni e a mãe existem de fato, e tomam parte na ação que se desenrola naqueles três dias; mas o filme mostra a *percepção* que Sandra tem deles, mais do que sua natureza verdadeira. Assim, a mãe não ficou louca, mas é Sandra quem a imagina assim, acabrunhada pela culpa e pela angústia; Gianni não é um jovem estouvado e amoral, mas apenas o suporte de projeções da sua irmã. Projeções do que? De um misto de *fantasias* de sedução pelo pai, que seriam um elemento particularmente importante na vida psíquica desta moça, e de restos mal assimilados de um verdadeiro trauma, a sedução *real* pelo pai (“o incesto não ocorre entre o irmão e a irmã, mas sim entre o pai e a filha”, escreve Dehors com todas as letras, à página 176 do seu artigo).

Discordo desta interpretação, que me parece ignorar alguns aspectos fundamentais tanto do filme quanto da lógica das emoções. Disse atrás que a visão psicanalítica, para não ser apenas aplicação mecânica de clichês sobre uma obra de arte, deve respeitar a estrutura e o conteúdo manifesto desta obra;

só então, a partir de indícios seguros – ou seja, bem evidentes na “superfície” – é que se podem tentar inferências, as quais guardarão sempre um caráter probabilístico, assim como na prática real da análise as construções a que chegamos.

O que se pode inferir, dos elementos da película, a respeito das relações de Sandra com seu pai? O cientista foi levado pelos alemães em 1942, e a ação se passa em 1962 ou perto disso (vinte anos após a deportação). Sandra tem, neste momento, uns 23 ou 24 anos, a julgar pela sua aparência, pelas roupas que veste, pela vivacidade de seus gestos. Se Luzzati a tivesse molestado eroticamente, o alvo de suas “atenções” teria sido uma menina de quatro, no máximo cinco anos. Ora – mesmo sem querer preservar a inocência do pai de Sandra, do qual nada sabemos, e que poderia perfeitamente ter sido um pedófilo – se algo do tipo tivesse de fato ocorrido, *os efeitos psíquicos sobre a menina teriam sido devastadores* – e nada, mas absolutamente nada, no comportamento de Sandra sugere que tais efeitos tenham se produzido.

A literatura psicanalítica vem se ocupando recentemente da violência sexual e de suas conseqüências. Entre os melhores livros sobre o tema, está o de Renata Udler Cromberg, *Cena Incestuosa*, ao qual remeto o leitor que nele quiser se aprofundar⁹. Sem deixar de reconhecer que toda menina tem em relação ao pai fantasias de seduzir e de ser seduzida, esta autora distingue entre *fantasia* e *ato*, e, na resposta do pai, entre o contato físico que traduz carinho ou ternura (abraços, beijos, afagos, e outros gestos perfeitamente cabíveis entre um pai e sua filha), e o contato físico que veicula abuso da criança e descontrolo erótico por parte do pai. A este contato, que pode chegar até a penetração e o estupro, ou deter-se em atos preliminares como a felação ou o *cunnilingus*, Cromberg denomina “gesto de homem”, por oposição ao “gesto de pai”. Este último – genericamente, a expressão do amor do pai por sua filha – está certamente imbuído de erotismo, mas, à diferença do gesto que veicula a violência sexual, é realizado por um homem que *conhece* e *aceita* os limites impostos pela cultura à manifestação física do amor paterno:

“Por violência sexual entendo uma situação complexa, desencadeada por um ato sexual, não necessariamente o coito, no qual uma pessoa estranha ou familiar utiliza-se do corpo de outra pessoa, ou ameaça fazê-lo sem seu consentimento consciente. (...) Na maioria (dos casos da pesquisa, RM) os violentadores são pais ou padrastos (...). Neste caso, falo em violência sexual incestuosa (...). A primeira hipótese deste estudo é que o sofrimento psíquico da violência é causado por um trauma que se deve não só ao ato sexual violento, mas à imbricação complexa deste ato sexual violento com as fantasias sexuais inconscientes”.¹⁰

Ou seja, o incesto é iniciado pelo homem adulto, e mesmo que

não seja manifestamente violento (estupro), é por natureza de uma violência extraordinária, pois representa a intrusão do real do corpo adulto no corpo (boca, vagina, pele ou ânus) infantil. Mais ainda, envolve a intrusão de significados sexuais incompreensíveis para a mente infantil, a sensação de ter feito algo errado e ter de manter segredo sobre o que fez (em especial para com a mãe), a colusão entre fantasias de sedução vagamente associadas a um contato físico com o pai e a realidade intolerável de carícias precisas, tanto ativas como passivas, em lugares sensíveis do corpo. A violência desta dupla intrusão é devastadora para a psique infantil, como mostra o psicanalista húngaro Sándor Ferenczi no seu artigo “Confusão de Línguas entre os Adultos e as Crianças”, de 1930. Cromberg comenta detalhadamente esse texto, no qual Ferenczi fala da *cisão* que tal tipo de trauma impõe à mente infantil, e da *identificação com o agressor* que dele costuma resultar. Com efeito, em virtude da

cisão, a psique infantil passa a funcionar em dois registros: uma parte dela conserva a ternura e o amor pelo adulto, como se nada tivesse acontecido entre eles, enquanto a outra introjeta a figura do agressor, identificando-se com ela e em especial com a *culpa* que o adulto não pode deixar de sentir, por menos que dela tenha consciência. O resultado destes processos é um medo intenso do adulto, e a submissão absoluta à vontade deste, tentando mesmo, diz Ferenczi, adivinhar o desejo do agressor e realizá-lo antes mesmo que este o formule.¹¹

Que sofrimentos podem resultar desta constelação? Escutemos a autora:

“As representações psíquicas de hetero- e autodestruição, bem como representações angustiantes que aparecem em sonhos, devaneios, relatos de impressões e sensações do contato com outras pessoas e alucinações, evidenciam o intenso sofrimento e a desorganização psíquica de quem é submetido à violência sexual. Apresentamos algu-

O incesto é iniciado pelo homem adulto, e mesmo que não seja manifestamente violento (estupro), é por natureza de uma violência extraordinária, pois representa a intrusão do real do corpo adulto no corpo infantil.

mas dessas representações (aqui resumo, RM): tentativas de suicídio, pesadelos de estar sendo perseguida, lembrança contínua da cena do estupro, aumento da tristeza, sensação de ser um boneco, pensar que no pai vinte e quatro horas por dia, acessos de fúria, sonhos cheios de imagens de destruição.”¹² No sonho de uma violentada, Maria, o pai rola pela escada com sangue saindo dos olhos; na sua barriga, transparen-

amar um homem que a ama, pôde e pode criticar seu irmão: das mostras de carinho no início do filme, ela vai se tornando mais e mais contrária às atitudes e sobretudo à moral dele, a ponto de no final dizer-lhe as palavras fatídicas: “*per me, sei già morto*”.

Ou seja: Sandra *evolui* no decorrer da ação. Tomando consciência de que Gianni continua fixado no passado, de que não hesitou em expor o que viveram juntos num

nova vida, na qual o passado seja de algum modo *integrado* e não apenas *repetido*. Deste ponto de vista, a visita a Volterra e os três dias ali passados são de fato um momento de *báscula*, um *turning point* na existência de Sandra, que lhe permitem reorganizar seu mundo interno e prosseguir, de modo mais intenso e eficaz, uma *elaboração* que já se iniciara tempos atrás, como o sugerem a iniciativa de ir até Auschwitz, a decisão de doar os jardins ao povo da cidade, e a concordância com o projeto de erigir uma estátua ao pai e de realizar uma homenagem pública à sua memória.

E Gianni? Se acaba de atingir a maioria quando se passa a ação (pois assina a doação dos jardins), teria em torno de um ano quando o pai foi deportado. A ausência de uma figura paterna estável e estruturada veio somar-se, potencializando-a, à parca densidade da presença da mãe – não tanto por ser artista, nem pelas constantes viagens, mas porque ela parece ter sido incapaz de unir trabalho, amores pessoais e maternidade de forma a atingir algum equilíbrio. Tal constelação deixou, sem dúvida, marcas profundas na alma desse menino. Ele rejeitou violentamente o padrasto, que tampouco parece ter sido habilidoso na conquista do respeito e do carinho dos dois irmãos: homem autoritário, explosivo, dado a gritos e a expressões duras, Gilardini com certeza contribuiu com sua cota de responsabilidade para o conflito que dilacerou a família por tantos anos.

Gianni aprendeu cedo o poder da chantagem: consegue não ir para o colégio interno fingindo um suicídio, que apavora sua mãe e a faz ceder. Como tantas crianças às quais faltam os limites essenciais, e que de vez em quando vêem seus pais ou responsáveis passarem por surtos de autoritarismo tão inconsistentes quanto inócuos, Gianni desenvolveu uma personalidade na qual o narcisismo apresenta simultanea-

Gianni aprendeu cedo
o poder da chantagem:
consegue não ir
para o colégio interno
fingindo um suicídio,
que apavora sua mãe
e a faz ceder.

te, pode-se ver o fruto do incesto sendo gestado, etc.

Reconstruindo o passado

Ora, nada disso aparece nem nas lembranças nem no comportamento de Sandra, que, se abraça apaixonadamente o busto do pai na cena do jardim, dá mostras de ter passado relativamente bem pelas diversas etapas da sua evolução psíquica. Provas disso são que pôde, na realidade, ir em busca de informações em Auschwitz sobre o que sucedeu ao pai, pôde encontrar e

roman à clef que qualquer leitor decifrará sem dificuldade, de que por ele ela deveria separar-se de Andrew e viver para satisfazê-lo, Sandra sente crescer em si um ódio que só podemos considerar como saudável – todo o contrário da identificação com o agressor de que falam Ferenczi e Renata Cromberg. Não se dá bem com a mãe, suspeita – talvez injustamente – de uma terrível traição contra o pai, mas isto não basta para torná-la “doente”, ao menos não mais que a maioria de nós. Ela diz a Andrew que não esquecerá e não perdoará, mas é sensível ao apelo deste para iniciar uma

mente excessos e carências. Faltou-lhe o amor seguro de adultos capazes de aceitar suas imperfeições, de acolher suas angústias, e ao mesmo tempo de mostrar com clareza o que era e o que não era permitido: leniência e severidade alternavam-se, do seu ponto de vista infantil, sem qualquer critério, criando uma lacuna ali onde deveria ter se instalado o superego. Em termos simples, na falta de modelos confiáveis, que o amassem a ponto de que ele, menino, desejasse identificar-se com eles e com as normas que deles emanavam, o narcisismo infantil continuou a ser viga mestra da personalidade de Gianni.

Com efeito, a *arrogância* é o traço que mais chama a atenção no comportamento do jovem durante os dias em que vive no palácio com Andrew e com Sandra. Sensível, culto, inteligente, ele não duvida um só instante de que poderá realizar qualquer desejo seu, desde que saiba persuadir e manipular os demais. E, como aqueles a quem os deuses querem perder primeiro enlouquecem com a *hybris*, o orgulho cego e fatal, Gianni vai ao encontro do desastre com uma autoconfiança que nada mais é do que o reverso do seu desespero e da sua solidão.

Desde o início, fica claro o seu interesse erótico por Sandra: na primeira cena no jardim, ele encosta longamente a cabeça no colo da irmã, roça os lábios pelo pescoço dela, os olhos fechados no gozo daquela pele. Depois, conta alegremente que vem pilhando os objetos da casa para conseguir dinheiro: “venho a este lugar sinistro como um falcão”, diz ele, enquanto lava o rosto. O torso nu lhe vale uma primeira reprimenda da irmã, que asperamente lhe diz: “Não quero que te dispas na minha frente!” É o primeiro indício de que ela já não quer com ele a intimidade que ele quer com ela.

Na verdade, apesar de dizer a Sandra num certo momento que conseguiu se liberar do passado,

tudo indica que Gianni ainda vive colado a ele, e, mais, interiormente *trancado* nele. Assim, na cisterna, diz a Sandra “esta é nossa casa”, ao que ela retruca: “não, esta *era* a nossa casa”. Confiante em seu charme e nas lembranças do que viveram juntos, Gianni não percebe que Sandra já não o quer como amante, e permanece surdo às indicações claríssimas que ela dá neste sentido (entre outras, na cisterna, ela lhe diz: “és louco, és irresponsável!”). No manuscrito que ele pede para Sandra ler, figuram frases como esta: “meu desejo aumentava, em vez de diminuir... Eu me atirava sobre o corpo complacente de minha irmã como sobre um inimigo a ser dilacerado, sem nunca me satisfazer com um abraço.” Quando ela se confessa horrorizada pelo que o livro contém, o comentário de Gianni é: “está bem escrito, não está?” E se lança numa explicação de como é importante que haja escândalo, o

caminho mais curto para o sucesso e a riqueza. “Eu sou vaidoso”, reconhece neste momento.

Gianni comete seu erro mais grave na conversa final com Sandra, após o jantar em que Gilardini, numa de suas explosões, deixou escapar a palavra fatal: “cansei-me de encobrir vocês (...) quando adolescente, ele se vangloriava de suas taras hereditárias, de seus *amores incestuosos*”. Andrew, chocado, o desafia a negar a acusação; Gianni se acovarda, leva vários socos do americano, e, quando este decide ir embora daquele lugar maldito, vai ao encontro de Sandra. Mais uma vez, pede que ela “o ajude”, ou seja, que fique ali com ele por alguns dias. Ela o afasta de si com ódio e repugnância; ele lhe diz então que é uma pequeno-burguesa, que não ousa assumir seu desejo por ele, Gianni, e que, como tantas outras, se sacrifica na alma e se mortifica no corpo em nome de uma moral ultrapassada. De si, afirma convicto: “Eu posso ser um ladrão, cínico, depravado, mas sou capaz de um gesto: queimei meu livro por você!” Sandra não se impressiona; o rapaz diz então que vai se matar, e ouve em resposta: “*per me, sei già morto*”.

A *hybris*, que na tragédia grega designa a arrogância e o orgulho, e que em psicanálise se chama crença na própria onipotência, o conduz, portanto, à ruína; ele calculou mal o que ia no espírito de Sandra, não se deu conta de que para ela o que houvera entre ambos já não correspondia ao momento presente, e, encurralado pelas suas próprias palavras, tendo que corresponder ao elevado conceito que faz de si mesmo (“um herói romântico”), toma as pílulas fatais. Arrepende-se demasiado tarde, e morre sem qualquer dignidade, arrastando-se pelo tapete do quarto da mãe, implorando por um socorro que não virá.

O personagem de Gianni, em minha opinião, é o mais complexo e bem desenhado do filme. Ele tem o charme dos perversos, uma certa

A *hybris*,
que na tragédia
grega designa
a arrogância e
o orgulho,
em psicanálise
se chama crença
na própria
onipotência.

inocência nada inocente que lembra certos personagens de Sade, em especial o Dolmancé da *Filosofia na Alcova*, hábil em apresentar como naturais suas inclinações e como meramente convencionais as regras da cultura que as impedem de se exercer “naturalmente”. Quando chama a si mesmo de falcão, no início do filme, a meu ver acerta em cheio: é a figura do *predador* que melhor define a natureza deste jovem.

Em seu livro sobre a cena incestuosa, Renata Cromberg faz referência ao conceito de “predador psíquico”, introduzido pelo etólogo

das tendências narcisistas que predominam em sua constituição psíquica. Mas nem todo narcisista é um perverso; para que se organize este tipo de estrutura, é necessário um tipo específico de conflito e um tipo específico de solução global para esse conflito, solução da qual decorre *também* o modo de satisfação sexual. Em outras palavras, a perversão não é apenas um modo de gozar, mas sobretudo um modo de existir. As pesquisas do psicanalista americano Robert Stoller revelam alguns traços da organização perversa, que cabem como uma

encontra na chantagem e no incesto as armas para enfrentar a vida, e depois um jornalista venal, que escreve colunas de mexericos. Impossível resolver numa ou noutra direção o conflito entre as severas aspirações artísticas, que exigem dedicação e disciplina, e o desejo de ser famoso sem esforço, manipulando os temores daqueles que não querem ver revelados seus pequenos e sujos segredos (o colonismo de focos em sua versão mais indigna). A solução para a fragilidade das identificações reside aqui na formação de uma imagem de si como alguém poderoso, que suscita nos demais respeito e temor, alvo de atenções e de obséquios.

- A angústia de ser invadido e dominado dá origem a fantasias de onipotência marcadas por uma grande *hostilidade* para com o objeto: vingança, triunfo, desumanização, convertem-se nas modalidades típicas de vínculo *erótico* com o objeto, fazendo com que sexualidade e ódio mesquem-se de maneira inextricável. A perversão é a “forma erótica do ódio”, diz Stoller. (Gianni: “eu me lançava sobre o corpo de minha irmã como sobre um *inimigo a ser destruído...*”).

- A cena sexual que melhor se adapta a esta constelação fantasmática é a de um *triunfo sobre o objeto*, que faz do orgasmo “uma alegre explosão megalomaniaca, necessária para libertar o sujeito da ansiedade”.¹⁴ “O trauma se converte em triunfo”: esta fórmula de Stoller resume bem a situação. Como criança, o sujeito sofreu passivamente violências que deixaram como seqüela uma identidade cambaleante e uma perene ansiedade de fundo; agora, como adulto, o domínio sobre o objeto assinala a vitória, e sobretudo o caráter *ativo* do seu papel sexual. (Gianni: “*eu me lançava sobre o corpo complacente da minha irmã ...*”).

- Como o ponto em que se enlaçam sexualidade e identidade é

As identificações
estruturantes, que definem
o travejamento
da personalidade,
são frágeis e se encontram
permanentemente
ameaçadas.

go Boris Cyrulnik. Trata-se dos perversos que, “pouco constrangidos pela empatia, manipulam o espírito dos outros, que eles consideram bonecos desejáveis. São muito performáticos, porque não têm nenhuma inibição. Eles nos explicam, sem se comover, que se culpabiliza o incesto hoje como no passado se culpabilizou a masturbação ou a homossexualidade (...) A ausência de inibição do sentimento incestuoso (...) é possível por uma *coisificação* do objeto sexual, em que só contam os próprios impulsos, o próprio cenário interno.”¹³

Ou seja, o discurso final de Gianni nada mais é do que a expres-

luva no que Visconti nos mostra de Gianni:

- O conflito fundamental é o de *identidade*: quem sou eu? As identificações estruturantes, que definem o travejamento da personalidade, são frágeis e se encontram permanentemente ameaçadas. É o que vemos em Gianni: filho de um judeu e de uma mulher um tanto anti-semita, privado do pai e provavelmente ouvindo sobre ele os discursos mais contraditórios, criança mimada e ao mesmo tempo atormentada pela violência de suas emoções e de suas fantasias, torna-se um adolescente problemático, que

o complexo de Édipo, cabe supor que a perversão “é o resultado de uma determinada dinâmica familiar que, induzindo medo, força a criança a evitar o enfrentamento da situação edípica, na qual, todavia, ela já se encontra imersa. O desfecho do conflito edípico não seria, portanto, a dissolução do mesmo pela via do recalçamento, mas sim a sua evitação, o que adiaria *ad infinitum* sua resolução, mantendo-o em suspenso.” Assim Flávio Carvalho Ferraz resume, em seu livro sobre a perversão, a tese de Stoller.¹⁵

Talvez possamos propor, a partir desta idéia, uma reconstrução do percurso psíquico de Gianni, naturalmente com todas as reservas e cautelas *de rigueur* neste tipo de montagem. *Se non è vero, è ben trovato*, ao menos tanto quanto posso discernir.

Temos aqui um garoto que não conheceu o pai, e que dele tem uma imagem das mais confusas, tanto porque foi preso e deportado como criminoso (aos olhos dos nazistas, que dominavam Volterra até ele ter uns dois anos de idade), quanto porque no discurso da mãe era um homem de moral duvidosa (“pequenos vícios, prudentes, sujos, secretos,” diz ela a Sandra, e certamente não pela primeira vez), quanto ainda porque o padrasto que vem tomar seu lugar não consegue ganhar a afeição do menino. Nas fantasias edípicas, um elemento central é o desejo de afastar o pai e tomar seu lugar junto à mãe: *talvez o pequeno Gianni tenha abrigado o sentimento de que tinha sido capaz de tal façanha, posto que o pai já não está lá*. Deslumbrado com a força do seu desejo, mas também horrorizado e assustado por ter “conseguido” assassinar o pai, ele não pôde viver o enfrentamento com esta figura, e, como diz Ferraz, é provável que seu Édipo tenha permanecido em suspenso, dando origem à solução perversa como modo de evitar a retaliação por parte deste pai (fantasias de

castração), tanto mais perigoso quanto mais intangível e inacessível.

O novo despertar do desejo sexual, no início da puberdade, faz Gianni reviver as fantasias incestuosas e polarizá-las (como tantos outros meninos) sobre a figura da irmã. E aqui, ele teve a má sorte de encontrar nela uma “cúmplice” (pálavras de Sandra), que se deixou levar por seus próprios impulsos, talvez de início por brincadeira, ou seduzida pelo efeito que sua beleza tinha sobre o irmão, mas logo como forma de aliviar suas próprias tensões eróticas de adolescente. Não podemos esquecer que Sandra é três ou quatro anos mais *velha* que Gianni, o que exclui a forma típica de incesto, na qual o rapaz ou homem força a menina a ceder aos seus desejos, seja pela sedução melíflua, seja pela força mesmo.

O que dissemos anteriormente sobre os efeitos devastadores para o psiquismo da menina de um incesto em que ela é essencialmente a vítima não vale apenas para o caso pai-filha: também no caso irmão-irmã se verificam as conseqüências nefastas de um trauma destas pro-

porções. Na literatura, temos alguns exemplos desta situação, a começar pelo relato bíblico do incesto entre Amnom, filho do rei David, e sua meia-irmã Tamar (II Samuel, 13), e chegando até o praticado por Kurt com sua irmã Ulla, na peça de Alberto Moravia *Il Dio Kurt*.¹⁶ Já quando a irmã consente em tais práticas – como no incesto entre Ulrich e Ágata, que Robert Musil descreve na segunda parte de *O Homem sem Qualidades* – tais efeitos não se verificam: pode haver vergonha, dúvida moral, etc., mas não o que se associa naturalmente com a violência, precisamente porque não há violência, e sim consentimento ou mesmo estímulo. O mesmo vale para o incesto entre pai e filha, como fazem as filhas de Lot após a destruição de Sodoma e Gomorra: vendo que não restou outro varão para dar continuidade à linhagem, elas embebedam o pai e se deitam com ele, conscientes de que essa é sua única opção¹⁷.

Assim, tudo indica que Sandra não resistiu às aproximações de Gianni (que aliás recorda, no romance, como o corpo da irmã lhe

Deslumbrado
com a força do seu desejo,
mas também
horrorizado e assustado
por ter “conseguido”
assassinar o pai,
Gianni não pôde viver
o enfrentamento
com esta figura.

era “complacente”); durante algum tempo, talvez um ano ou dois, acariciaram-se, beijaram-se, tiveram relações que culminaram quem sabe em gravidez e em necessidade de abortar (Gilardini atira à cara de Sandra que a livrou várias vezes de “encrencas”). A um certo momento, porém, Sandra dá um basta à aventura, e durante algum tempo, aos dezoito anos, namora o filho do administrador, o jovem Pietro; posteriormente, afasta-se de Volterra, e vai acabar encontrando Andrew. Ela agora sente vergonha do que fez, e deixa claro a Gianni que, embora continue gostando dele como irmã, nada mais aceita de contato físico entre eles.

Já Gianni, como vimos, ficou profundamente marcado por esta “separação”. Teve pequenos casos, tentou trabalhar como jornalista, mas tudo isso tem um ar de ligeira impostura. Ao saber do casamento da irmã, o que viveu com ela retorna à sua memória com a força das emoções sufocadas; e ele vê na cerimônia de desagravo ao pai a oportunidade de tentar reaver o que julga pertencer-lhe, ou seja, o corpo de Sandra. Sabemos como tal pretensão, e a incapacidade de tolerar a negativa da irmã, acabou por conduzi-lo à desonra, ao desespero e ao suicídio.

O incesto é assim o ponto de fuga a partir do qual se organizam as linhas de perspectiva na história, linhas que situam os personagens uns em relação aos outros. Mas ele não pode ser visto somente como um ato de violência cometido por Gianni contra uma Sandra toda inocência; há sedução e responsabilidade de ambos os lados. Ela, que por ser mais forte psiquicamente consegue sair da armadilha e abrir-se para o amor de outros homens (vai desposar, num exemplo cristalinamente do que denominamos *formação reativa*, um estrangeiro completamente alheio à sua cultura). Ele, mais frágil e atolado numa problemática identificatória mais aguda,

não consegue se libertar da solução que, num certo momento, garantiu um mínimo de estabilidade e de densidade à imagem que tinha de si mesmo; busca repetir o impossível, e, cego e surdo ao que contradiz sua onipotência, cava a própria sepultura.

Até o fim, Gianni não consegue perceber que o jogo mudou: foi inútil o gesto de queimar o livro, gesto que ele pratica numa tentativa desesperada de colar os cacos da sua identidade, mas que a seus olhos é um sacrifício pela amada digno de um herói romântico: “posso ser ladrão, cínico, depravado, mas ainda sou capaz de um gesto: queimei meu livro por ti”, brada ele a Sandra. Pura retórica: não foi por ela, mas por si mesmo, como uma aposta de roleta russa, que atirou o livro às chamas. Na realidade psíquica, ver-se como herói galante, “ser capaz de um gesto”, é ter por um momento onde se apoiar, nesta derrocada do seu mundo e de suas identificações sob os golpes combinados das invectivas de Gilardini e dos punhos de Andrew.

* * *

Mas não exageremos na interpretação: estamos apenas levantando uma hipótese, a partir da idéia de que o comportamento dos personagens não é aleatório, que o *pull of the past*, o empuxo do passado, como diz o crítico Bacon, move os fios do destino de cada um. A esta determinação férrea, opõem-se o elemento do acaso e as circunstâncias da vida, que podem infleti-la nesta ou naquela direção. É Visconti quem afirma, numa entrevista citada por vários autores: “a ambigüidade é o verdadeiro aspecto de todos os personagens do filme, exceto Andrew, o marido de Sandra”. Respeitemos então a vontade do autor: entre o céu das idéias e a terra das paixões, há mais (ou menos...) do que podemos descobrir com nossas ferramentas psicanalíticas. Se a leitura que proponho me parece

plausível, ela não visa a mais do que contribuir para uma melhor apreciação de *Vaghe Stelle...* que, como toda grande obra de arte, suscita emoção e encantamento em quem dela se aproxima. E você, leitor amigo: o que pensa? ■

NOTAS

1. Olivier Dehors, “Retours”, revista *Theorème* nº 1, organizada por Michèle Lagny sob o título *Visconti: Classicisme & subversion*, Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1990, p. 170 ss.
2. Cf. as informações (sem autor designado) do fascículo 35, *César Franck*, da coleção Grandes Compositores da Música Universal, Abril Cultural, São Paulo, 1971.
3. Henry Bacon, *Visconti: Explorations of Beauty and Decay*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 126.
4. “*Vaghe stelle dell’Orsa, io non credea tornare ancor deluso a contemplarvi sul paterno giardino scintillanti, e ragioner con voi dalle finestre di questo albergo, ove abitai fanciullo e delle gioie mie vidi la fine.*” (A tradução na cópia brasileira está um tanto truncada, razão pela qual reproduzo aqui o original).
5. Para maior comodidade da exposição, parafraseei neste parágrafo os argumentos do crítico, que conclui: “*selon moi, il s’agit d’un produit de l’imagination de Sandra.*” Cf. Dehors, *op. cit.*, p. 175-176.
6. Dehors, p. 176. O *lapsus calami* (a trinta anos de distância, e não vinte, como é dito explicitamente no filme) é do autor.
7. *Idem.*
8. Dehors, p. 174-175.
9. Renata Udler Cromberg, *Cena Incestuosa*, São Paulo, Casa do Psicólogo, 2002. O livro resulta de uma ampla pesquisa sobre a violência sexual; traz diversos relatos de casos atendidos ou supervisionados, além de um estudo do que Freud, Ferenczi e outros autores escreveram sobre o tema.
10. Cromberg, p. 53-54.
11. Cf. a paráfrase comentada de Cromberg sobre o artigo de Ferenczi, no capítulo IV de *Cena Incestuosa*, p. 169 ss.
12. Cf. Cromberg, p. 134-136.
13. Cromberg, *op. cit.*, p. 222.
14. Cromberg refere-se ao livro de Flávio de Carvalho Ferraz, *Perversão* (São Paulo, Casa do Psicólogo, 2000), que faz parte da mesma coleção que o seu, e constitui uma excelente introdução a estes problemas. Por sua vez, Ferraz utiliza e expande as conclusões de Stoller, especialmente as que figuram no clássico *Perversion: the erotic form of hatred*, New York, American Psychiatric Press, 1975. As citações deste segmento foram tomadas de Cromberg, p. 223 ss.
15. Flávio C. Ferraz, *op. cit.*, p. 122. Cf. o comentário de Cromberg, *op. cit.*, p. 225 ss.
16. Cf. Renato Mezan, “O Mal Absoluto”, in *Tempo de Muda: Ensaio de Psicanálise*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
17. Gênesis, 19:30-38. O Eterno não parece ter-se incomodado muito com este expediente, já que de uma dessas uniões nasce Moabe, pai dos moabitas. Deste povo surgirá Ruth, protagonista do mais comovedor relato de fidelidade contido nas Escrituras, e ancestral do rei David, por sua vez ancestral (segundo o Novo Testamento) de Jesus de Nazaré.