

Armide, episódio dirigido por Jean-Luc Godard no filme *Ária* (1987), chama a atenção pelo contraste em relação ao restante da filmografia desse diretor. Nele não encontramos propriamente uma narrativa – mesmo a narrativa fragmentada dos filmes anteriores de Godard é abandonada em função das imagens das personagens que parecem posar diante da câmera, autênticos *tableaux vivants*, sem nenhum compromisso com um enredo. O diretor opera uma desconstrução – termo que emprego com enorme ressalva, dada a antipatia que tenho pelos autores que o utilizam – da ópera de Jean-Baptiste Lully, reduzida a pequenos fragmentos de uma ária. Além disso, apenas encenações de gestos: a mão feminina que limpa a sala e os corpos ou empunha a faca, os gestos repetitivos dos fisiculturistas nos aparelhos de musculação. Estamos distantes aqui dos longos diálogos – às vezes acusados de verborrágicos –, bem como das referências literárias, como em *Alphaville*, marcado pela poesia de *Capitale de la Douleur*, de Paul Éluard (citado por Lacan no seu *Seminário A Ética da Psicanálise*).

Não há diálogos em *Armide*. Na verdade, as personagens masculinas e femininas, apesar de conviverem no mesmo espaço, parecem habitar dimensões diferentes. A palavra se encontra quase totalmente ausente, limitando-se às curtas citações de versos da ária de Lully, cantadas/pronunciadas pelas personagens femininas, que parecem ser invisíveis para os homens, os quais praticam exercícios de fisiculturismo em silêncio, sem enxergá-las. Será essa a forma que o diretor encontrou para representar o amor não correspondido da maga Armida pelo cruzado Renaud, duplicando-a em duas jovens que fazem a faxina de uma academia de musculação, transitando como fantasmas entre os fisiculturistas? Ou trata-se de uma metáfora criada pelo artista para aquilo que Lacan, enquanto psicanalista, definiu teoricamente como a inexistência da relação [*rappor*t] sexual?

Godard divide as personagens em dois grupos, segundo seu sexo. O contraste marca os grupos: os músculos hipertrofiados dos homens, a nudez das mulheres; o silêncio daqueles, a voz destas. Godard os reduz aos seus semblantes, cuja importância na sexuação Lacan¹ já havia ressaltado: “Para o menino, na idade adulta, trata-se de parecer-homem [...]. Desse parecer-homem, um dos correlatos essenciais é dar sinal à menina de que se o é. Em síntese, vemo-nos imediatamente colocados na dimensão do semblante.” Uma vez que na espécie *falasser* não há um repertório instintivo de signos para garantir a aproximação dos sexos, mas tão somente o significante, instituindo uma pura diferença, “[...] a única solução possível é esse parecer que, por não ser o parecer de nenhum ser, introduz a dimensão da máscara.”² Resta que a maneira como cada sexo se apresenta no semblante é dissimétrica, não complementar (sendo este um aspecto caro a Lacan em todas as suas definições no que diz respeito à repartição dos sexos).

¹ LACAN, J. *O Seminário, Livro 18, de um discurso que não fosse semblante*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009. p.31.

² RABINOVICH, D. *A significação do falo – Uma leitura*. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2005. p. 59.

A divergência dos sexos, no tocante ao semblante fálico, repercute numa dissimetria nas maneiras masculina e feminina de fazer esforço para agradar, como se costuma dizer: um desfila como desejante, a outra como desejável.³

Os homens em *Armide*, com seus músculos hipertrofiados, parecem reduzidos ao estereótipo da virilidade, aproximando-se do ponto de comédia em que culminam, segundo Lacan, “as manifestações ideais ou típicas do comportamento de cada um dos sexos.”⁴ Seus gestos repetitivos e seu isolamento parecem conotar o gozo fálico, entretido com o Um. Já as mulheres desfilam com a mascarada da sedução, aproximando-se desses seres musculosos ora com gestos de cuidado e delicadeza, ora com gestos ameaçadores – logo interrompidos – sem que estes percebam a sua presença.

A representação dos sexos enquanto modelos ideais não deve ser lida simplesmente como uma “denúncia”, como pensariam alguns usuários das redes sociais, que frequentemente “denunciam” em tom de seriedade a origem cultural dos estereótipos dos “gêneros”, como se diz no jargão universitário. Bem, seria interessante saber, caso não fosse da cultura, de onde tais modelos seriam provenientes: Do DNA? Das vidas passadas? De mensagens telepáticas de ETs de Andrômeda?

Godard é um cineasta do século 20, o que significa dizer que as suas questões são as de um homem daquele século, ainda que a sua visão de artista alcance além do horizonte da sua época. Assim, ele se interessa pelas transformações que presenciamos na cultura, e que concernem não somente ao campo social, mas ao desejo. Esse duplo interesse se manifesta na temática dos seus filmes: além da política (sob um ponto de vista marxista: a luta de classes), que perpassa a sua obra, os temas que o obsedam são o amor e a prostituição. Os dois últimos, sem dúvida alguma, são temas de um sujeito freudiano clássico, se tomarmos como referência o famoso artigo de 1912, onde Freud⁵ expõe a sua teoria sobre a clivagem do desejo masculino entre uma corrente terna e outra sensual.

Ocorre que as mudanças testemunhadas pelo próprio Godard nos anos 60 desenharam um mundo onde as formas de relacionamento entre os sexos não mais se configuram exatamente da maneira como foram teorizadas por Freud há mais de um século. Ainda que a determinação da fantasia inconsciente, que coloca o sujeito em conjunção e disjunção com o objeto, seja um processo estrutural, diferentes épocas e lugares ensejam formas diversas de por em ação o desejo e o gozo.

Para Charles Melman⁶, o slogan de maio 68, “A cada um conforme o seu desejo”, marca uma mudança inédita na forma como a nossa cultura aborda a identificação sexual. Esta era antes validada enquanto atribuição de um lugar simbólico no campo masculino ou feminino.

³ SOLER, C. *O que Lacan dizia das mulheres*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. p. 32.

⁴ LACAN, J. A significação do falo. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 692-703 p. 701.

⁵ FREUD, S. Sobre a mais comum depreciação na vida amorosa (Contribuições à Psicologia do Amor II) [1912]. In: _____. *Obras completas*, vol. 9 (trad.: Paulo César de Souza). São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 346-363.

⁶ MELMAN, C. *Uma calça para dois: o ideal da paridade no mundo industrial*. Disponível em: < www.temppofreudiano.com.br >

Doravante se privilegiará a expressão do desejo – tomado como voto, expressão da vontade – em detrimento do que era até então a assunção de um *encargo* que dizia respeito à posição do ser sexuado.

As consequências dessa mudança se fazem presentes nos laços entre parceiros sexuais. Ao contrário do que se poderia pensar, esse desligamento de uma determinação simbólica não implica em uma maior liberdade – o que quer que esse termo possa significar do ponto de vista do Discurso Psicanalítico. Se a revolução sexual dos anos 60 abriu o caminho para a quebra das restrições que a cultura impunha ao sexo, ao preço do sofrimento neurótico, como observou Freud, nos dias atuais o semblante, o componente imaginário da sexuação, parece não se ligar à posição simbólica, tampouco à anatomia. Isso faz com que os sujeitos apresentem uma notável sensibilidade à imagem que lhes chega da mídia, das redes sociais, da opinião da maioria. Melman⁷ comenta em outro lugar o quanto as condutas hoje em dia são moldadas da mesma forma que o comportamento dos participantes de um *reality show* é orientado pela expectativa da audiência.

Outra consequência diz respeito a um dos temas prediletos de Godard, o amor. Para Soler⁸ o amor na atualidade é “sem modelo”, “órfão de seus mitos, reduzido unicamente à contingência dos encontros”. Se considerarmos o mito não como o que é falso, o contrário do verdadeiro, mas como uma narrativa que dá sentido a um real, o amor não é a única narrativa que está ameaçada: há tempos os representantes do que Lacan chamou de Discurso Universitário se comprazem em declarar a morte das “grandes narrativas”.

Essa espécie de profecia autorrealizável é confirmada nos produtos da cultura. O cinema *mainstream* parece superar Godard no enxugamento da narrativa, reduzida a um fiapo de história – nesse caso, porém, apenas para justificar as cenas de ação. O conteúdo do que é postado nas redes sociais, por sua vez, parece confirmar que tudo o que restou das narrativas nas quais os sujeitos se reconhecem, que constituem a sua história, são fragmentos de textos e imagens que tentam em vão emular uma narrativa: a foto da sobremesa servida no restaurante, da bebedeira na balada...

Essa situação se confunde com as reflexões que o Discurso Universitário produz acerca dela, a exemplo dessa inundação de textos sobre isso e aquilo líquido, numa espécie de diarreia intelectual. Penso no que diria Godard se ele perdesse seu tempo com tais tolices. Ao contrário dos teóricos acadêmicos, ele não chafurda no gozo intelectual do declínio dos laços sociais que supostamente denunciam, mas que na realidade reproduzem na sua teoria. Para Godard, sua “desconstrução” da narrativa não se limita a um gozo do fragmento, mas é um estilo de reproduzir na tela a sua preocupação com os laços sociais e entre os parceiros sexuais/amorosos, mimetizando o estado de fragmentação que tais laços sofrem no mundo de hoje. Se substituirmos “preocupação” por “fantasia”, teremos a tela do cinema como o enquadre que define a sua relação com o objeto.

⁷ MELMAN, C. *Novas formas clínicas no início do terceiro milênio*. PoA: CMC, 2002. p. 102-103.

⁸ SOLER, C. *O que Lacan dizia das mulheres*, op. cit., p. 172.

Se é certo que o fragmento é uma degradação da narrativa, não há como fugir do fato de que somos hoje constituídos por ele. É certo também que os temas de Godard experimentam um declínio na contemporaneidade, mas qual seria a causa de tal declínio? Ora, o sexo, como observa Melman⁹, perdeu o seu caráter sagrado, no sentido de que, para Freud, o gozo sexual se distinguia dos outros gozos, situando-se hierarquicamente acima destes. Isso torna desnecessário supor uma encarnação especial do objeto do gozo na figura da prostituta, assim como torna a clivagem do desejo obsoleta (ou generalizada, o que na prática, dá no mesmo). Quanto ao amor, aspiração máxima da fusão, da totalidade, o fragmento constitui sua antítese. Resta a leitura marxista da História. Esse é o único tema de Godard que voltou à moda, já que atualmente Lênin e Marx parecem ser mais populares nas redes sociais do que Lennon e McCartney (que em sua época eram mais populares que Jesus...). Quem sabe o leninismo pop de Zizek tenha contribuído para essa fama.

O artista, porém, não é um mero comentador dos mitos da sua época, um “reflexo” do social. Ele recria os mitos da sua cultura mas cria também os seus próprios mitos, expondo-os ao público. É precisamente a forma como o artista lida com a sua fantasia que o distingue da maioria, sobretudo hoje, quando alguns sujeitos parecem haver substituído a fantasia pela reivindicação¹⁰. Lacan¹¹, falando a respeito de Joyce, disse que seu voto de ser estudado ao longo dos séculos vindouros supriu para ele a deficiência do pai, impedindo o desencadeamento da sua “loucura” e criando para ele um nome. Na verdade todo grande artista – independentemente da sua estrutura – impõe ao público a sua fantasia, construindo nesse processo o seu nome. Godard é um desses artistas que, numa era do culto do efêmero, permanece além dos quinze minutos de fama, talvez justamente por sustentar a sua fantasia frente ao mundo. Sob forma fragmentada, como em *Armide*, mas ainda assim como uma janela que revela a cena.

Marcus do Rio Teixeira – Psicanalista, diretor da editora Ágalma. Autor de *Vestígios do Gozo* (Campo Psicanalítico/Ágalma, 2014), entre outros.

⁹ MELMAN, C. *Retorno a Schreber*. Porto Alegre: CMC, 2006. p. 79-80.

¹⁰ TYSZLER, J-J. *O fantasma na clínica psicanalítica*. Recife: Ed. do tradutor, 2014, p. 37.

¹¹ LACAN, J. *O Seminário, Livro 23, O Sinthoma*[1975-76]. Rio de Janeiro: JZE, 2007.

