

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

AMANDA MONT'ALVÃO VELOSO RABELO

NÃO É APENAS UM FILME:

A SEMIÓTICA PSICANALÍTICA *VERSUS* O ESGOTAMENTO DE SENTIDO

SÃO PAULO - SP

2011

AMANDA MONT'ALVÃO VELOSO RABELO

**NÃO É APENAS UM FILME:
A SEMIÓTICA PSICANALÍTICA *VERSUS* O ESGOTAMENTO DE SENTIDO**

Monografia apresentada à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) - Coordenadoria Geral de Especialização, Aperfeiçoamento e Extensão (Cogeae) - como parte das exigências do Curso de Pós-graduação em Lato Sensu de Semiótica Psicanalítica – Clínica da Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Oscar Angel Cesarotto

SÃO PAULO - SP

2011

AGRADECIMENTOS

Seria rasa a minha gratidão se eu a restringisse ao caráter acadêmico do curso, uma vez que este exerceu uma influência muito mais abrangente sobre mim do que eu cogitara. Inicialmente, falávamos de emoções, alteridades, idealizações, decepções, angústias e desconhecimentos na terceira pessoa, com o distanciamento adequado à avaliação racional das situações. Em pouquíssimo tempo, experimentamos todas essas discussões/vivências na primeira pessoa, *in loco*, à flor da pele, sem anestesia ou eufemismo que garantissem qualquer tipo de proteção. E justamente nesse momento de maior exposição e vulnerabilidade é que percebi o grande valor do curso e a importância de se direcionar algumas horas a um trabalho como esse.

Meu muito obrigado, portanto, aos estimados Oscar Cesarotto , Fani Hisgail, Cláudio Montoto, Clóvis Pereira, Lúcia Santaella, Winfried Nöth, João Angelo Fantini, Eduardo Furtado Leite, Antonio Roberto Chiachiri Filho, Luis Carlos Petry e Márcio Peter de Souza Leite por me apresentarem um conhecimento que surge como possível apaziguador de tantas angústias. Agradecimento especial ao professor Cesarotto por compartilhar comigo seu admirável conhecimento.

Agradeço, com ênfase, aos colegas que se desdobraram em amigos e foram generosos em cultivar a convivência após o curso, gerando bonitas lembranças que venho acumulando gradativamente.

À Carmem Sílvia Cervelatti e suas inestimáveis interpelações.

Por fim, aos meus preciosos mãe, pai, Thiago, João Paulo e amigos por me acolherem continuamente e lidarem de maneira tão incondicional com toda a minha subjetividade.

A todos vocês, meu grande afeto.

- Não sei qual é a definição do amor.
- Bom, você sabe o que é quando está amando.
- Mas o amor não está no coração. O amor está é na língua. É uma palavra, só isso.

(Trecho de um diálogo do filme “O Mundo de Leland”)

RESUMO

O presente trabalho é uma análise dos sentidos possíveis dentro da narrativa do filme “O Mundo de Leland”, de 2003. O fio condutor é o estranhamento provocado por uma ação do protagonista, Leland, que assassina um garoto autista sem motivo aparente, chocando a comunidade em que vive. Apoiada na semiótica psicanalítica, a análise pretende explorar os signos propostos pela linguagem cinematográfica e conjugá-los ao entendimento psicanalítico de que os sujeitos possuem subjetividades muito particulares, cujas motivações escapam – com certa dose de angústia – da compreensão alheia.

Palavras-chave: Cinema. Sentido. Violência. Estranhamento. Linguagem. Subjetividade.

ABSTRACT

This study analyses the possible meanings in the movie “The United States of Leland”, launched in 2003. It starts from the awkwardness caused by the main character, Leland, when he violently murders an autistic boy with no reason. Based on psychoanalytic semiotics standards, the analysis intends to explore the signs evoked by the cinematographic language and submit them to the psychoanalytic understanding of the human subjectivity, which often leads to misunderstandings and angst.

Keywords: Cinema. Meaning. Sense. Violence. Awkwardness. Language. Subjectivity.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	7
2 PRIMEIRO CONTATO	10
2.1 A alteridade em cena	10
2.2 Discurso mediado	18
2.3 O começo da trama	19
2.4 Sintomas, indícios, significações	22
2.5 Ato consumado	24
3 APROXIMAÇÃO	26
3.1 Leland e o mundo particular	26
3.2 Ponto de partida: tristeza	28
4. DO ESTRANHAMENTO AO SENTIDO	39
4.1 Estranhamento	39
4.2 Sentido (falta de)	43
4.3 O sentido e o mar de significações	47
4.4 Montando o quebra-cabeças	49
4.5 O sentido da violência	52
5 CONCLUSÃO	56
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	59
APÊNDICE – Apresentação dos personagens do filme	63

1 INTRODUÇÃO

De um filme, é possível apropriar-se de diversos aspectos. Um diálogo marcante, uma fotografia muito bonita, uma atuação que emociona ou uma temática que perturba. Este último aspecto iniciou minha relação com o filme “O Mundo de Leland”, assistido pela primeira vez em 2004, mas jamais a esgotou.

No filme, Leland P. Fitzgerald, um garoto de 15 anos, mata um menino que depois descobrimos ser Ryan, o irmão da ex-namorada de Leland, Becky. Com um agravante que já desperta desconforto: o garoto assassinado era autista.

A narração, feita em *off*, curiosamente é de Leland. No cinema, dificilmente temos acesso ao ponto de vista daquele que comete o crime e fere a lei. E logo no começo do filme, o garoto já nos apresenta um importante dado: ele sabe que todos buscam um motivo para o assassinato, mas o próprio sequer sabe qual foi. Ele apenas demonstra consciência de um fato: “acho que cometi um erro”.

A partir de uma leitura que justapõe a semiótica e a psicanálise, encontramos no ato de Leland um fértil terreno para discutirmos o sentido e a falta deste. O filme, em si, é um interessante percurso em busca do sentido, já que o assassinato de um garoto autista apresenta-se como um real inesperado, chocante e sem sentido. O choque é ilustrado durante um diálogo do filme em que a mãe de Ryan pergunta-se “Como ele poderia significar tanto para aquele garoto a ponto de querer matá-lo? Ele mal estava lá.”

A escolha do filme deu-se também pela possibilidade de interlocução entre a semiótica e a psicanálise. O código do cinema dá um sentido universal a uma situação particular, aproximando-nos do personagem e permitindo que vejamos suas nuances. Em princípio, compartilhamos a sensação que os demais envolvidos têm em relação ao crime – uma barbaridade sem propósito. Porém, a linguagem do cinema conduz nosso olhar sobre os fatos e os integrantes da cena até que, junto com Leland, promovemos o encontro entre o imaginário e o simbólico, atribuindo sentido ao que antes parecia incompreensível. E durante essa transição, encontramos oportunidade para fazer uma leitura dos fatos a partir dos três registros de Lacan – o Real, o Simbólico e o Imaginário.

A questão do sentido analisada dentro de um filme convoca também a clínica da cultura, justamente o método de pesquisa adotado pela semiótica psicanalítica. Sabemos

que o cinema é produto direto e porta-voz da cultura, e neste filme em particular, encontramos claros sinais de um diálogo com a realidade e com experiências conectadas ao cotidiano. Alguns desses sinais podem ser antecipados: a construção dos personagens, que leva em consideração a verossimilhança e a identificação; e o ato de violência cometido por um adolescente, que encontra ressonância no mundo real (basta conferirmos os noticiários).

Outro dado importante é a recriação de uma experiência autobiográfica pelo diretor do filme, Matthew Ryan Hoge. Ele havia trabalhado em um centro de detenção juvenil, onde pode ter uma outra visão dos jovens criminosos e questionar-se se aqueles garotos eram mesmo capazes das barbaridades que os condenaram ao confinamento. A partir desse fato, Hoge decidiu levar para a tela – de modo ficcional, contudo – a sua vivência de que nem tudo é o que parece ser. Desta forma, o criador assume uma preocupação em construir uma representação da cultura que contemple o debate e a relativização.

Para exercitar a discussão sobre o sentido e a falta deste, recorreremos à gramática cinematográfica, que nos oferece um belo exemplo de contemplação da semiose ilimitada enunciada por Charles S. Peirce. A experiência fílmica é um território de exploração sógnica por excelência, e no caso do filme “O Mundo de Leland”, são os signos os responsáveis por nos mostrar que “o monstro” e assassino apresentado no começo da narrativa termina humanizado por nosso olhar. É o cinema, como peça de arte e catalisador da cultura, suscitando a possibilidade de termos uma interpretação diferenciada sobre os eventos do real.

De modo a ambientar o leitor, iniciamos nossa análise com a descrição dos personagens e de algumas das cenas mais emblemáticas. Retornamos com frequência ao ato que catalisa o filme – o assassinato do garoto autista – para preenchê-lo, gradativamente, com o sentido. Nesse percurso, buscamos explorar o potencial do filme em ilustrar alguns conceitos psicanalíticos e também semióticos. Repousa na linguagem a responsabilidade por nos conduzir pela trama com maior amplitude, refletindo sobre questões como o autismo, a psicose e a violência inerente aos sujeitos.

A estruturação da análise é erguida sobre três capítulos: no primeiro deles, vivenciamos a alteridade pelo viés do cinema e da psicanálise. Essa alteridade começa como o diferente que causa ruído, o não identificável. No segundo capítulo, a aproximação nos permite transformar esse outro em um semelhante, tendo como ponto de partida os sentimentos comuns a nós, humanos e sujeitos falíveis. Por fim, o terceiro capítulo dissolve

o estranhamento causado pela alteridade por meio da mudança de olhar e também da verificação atenta de indícios que mostram a irrefutável singularidade do homem, submetida a provas cada vez mais angustiantes no difícil convívio dentro do coletivo e diante do pouco estímulo à particularização.

2 PRIMEIRO CONTATO

2.1 A alteridade em cena

A partir de 1895, as nuances do homem ganharam duas leituras inéditas e, arriscamos dizer, revolucionárias. Com o advento da psicanálise e do cinema, o homem – que aqui optamos por chamar de sujeito, considerando sua dimensão psíquica – viu-se descentrado de suas certezas e pretensa autonomia e confrontado com um duplo mantido em si mesmo: além dele, havia ali um sujeito do inconsciente, uma instância fisicamente inatingível, mas de poder inegável. Esse sujeito do inconsciente, Freud (1917) nos lembra, era o verdadeiro senhor de sua casa. Reconhecê-lo era o primeiro passo para se aproximar das verdadeiras potencialidades do sujeito.

A psicanálise, bem sabemos, trouxe da clínica os exemplos das manifestações do inconsciente. Dentre elas, a mais icônica, indicial e simbólica: o sonho, materialização metafórica do inconsciente e denúncia de desejos. O eu elevado à sua vulnerabilidade absoluta.

O cinema, em paralelo, colocava na tela o equivalente dos sonhos, a tentativa humana de ilustrar as metáforas confusas que se apresentavam durante o sono. A experiência individual ganhava projeção coletiva; o desejo de um se desdobrava no desejo de outros. Sampaio (2000) ilustra essa equivalência.

A tela branca contempla a subjetividade e a entrega ao enigma do possível. O branco da tela é potência de mundos e de histórias. Começa, então, o movimento de imagens sonoras e visuais que por algum tempo dirigirá a consciência, nesta espécie de sonho produzido pela máquina. (SAMPAIO, 2000, p. 45)

O cinema articulava o imaginário em uma tentativa de representar/ressignificar o real, tornando-o compreensível e, até mesmo, ordenado. Em termos práticos, o cinema possibilitava compreender eventos da vida, como verificou o crítico e cineasta Jean-Claude Bernadet (2000, p.24) ao identificar-se com o personagem Antônio das Mortes, do filme Deus e o Diabo na Terra do Sol (Glauber Rocha, 1963): “As contradições e ambiguidades de

Antônio das Morte desde logo me fascinaram; este personagem me ajudou a compreender melhor a mim mesmo, a pôr ordem em mim.”

A identificação não se restringia ao âmbito dos personagens. Na década de 50, Edgar Morin falava em transferência entre o espectador e o cinema por meio de um mecanismo de projeção-identificação, aqui recapitulado por Sampaio (2000):

Segundo Morin, os processos de projeção-identificação constituem, conjuntamente, a transferência recíproca que se dá no campo imaginário entre o filme e o espectador. Pela projeção, processo universal, o espectador trabalha e atribui realidade a suas percepções. Pela identificação, ele absorve, incorpora afetivamente uma outra realidade à sua, tornando-a assimilável. Esses processos, agindo conjuntamente, é que engendrariam as transferências pelas quais os cinema nos trama num imaginário, ao mesmo tempo em que nós desvendamos imaginariamente as tramas a que os filmes nos expõem. Além disso, ainda um trabalho adicional é requerido do espectador. Este é convocado, em função da estrutura temporalizante do filme, por um apelo narrativo, pelo qual, a partir de um processo comparável à elaboração secundária nos sonhos, toda sequência de imagens tende a tomar o caráter da história. (SAMPAIO, 2000, p. 56-57)

Apesar de seu potencial de identificação, o cinema nem sempre é apaziguador. Como arte que carrega como emblemas a imagem, o som e o sentido, ele é também capaz de despertar no homem o que há de mais agudo e essencial, convidando-no a encarar-se como sujeito. Essa é a dimensão da imagem-furo, termo cunhado por Rivera (2008, p.8) para designar o “agenciamento de imagens que nos põe em questão, problematiza a realidade e pode nos colocar na vertigem, por vezes poética, de um mundo heterogêneo do qual não somos senhores”.

Com frequência, o cinema oferece espaços de reflexão que não caberiam nas atividades rotineiras desempenhadas quase que automaticamente por nós, seres humanos. Seja na sala escura, na televisão doméstica ou na tela do computador, essa arte mais do que centenária acumula méritos ao retirar o ser da posição de sujeito do enunciado e devolvê-lo à complexidade inerente à sua existência.

Um exemplo recente pertence à produção brasileira: quando *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007) dividiu opiniões acerca do comportamento da polícia especial carioca, muitos ali enxergaram que o sentimento catártico da platéia que vibrava com a tortura promovida pelo Capitão Nascimento não era meramente movido pela música agitada e pela linguagem de filme de ação, mas sim um sintoma de uma sociedade favorável à manifestações explícitas de violência, desde que justificadas pela luta do bem contra o mal. Essa percepção

foi mais nítida para aqueles que se dispuseram a lançar um olhar apurado sobre a cadeia de significantes exibida na tela, mas não ficou restrita aos predispostos. Com uma repercussão alavancada por indícios de pirataria, o filme pautou os mais diversos públicos, das mais distintas formações pessoais e profissionais. Em suma, naquele momento específico, o cinema atingiu as massas e incitou a discussão acerca da temática levantada – a violência e a corrupção no Rio de Janeiro.

No filme, o acesso a uma realidade problematizada e multidimensional é viabilizado pelo Capitão Nascimento, um personagem esférico, ou seja, complexo e imprevisível. Seu deslocamento do maniqueísmo - tão comum em narrativas sobre polícia e bandidos - intriga o espectador: ele resiste à corrupção na polícia carioca, mas escolhe como chave de resistência a violência extrema da tortura.

Por outro lado, a noção de imagem-furo, que descentra o sujeito e o convida a pensar, confronta-se à de imagem-muro, que barraria as falhas do real e daria a ilusão de um mundo homogêneo e bem organizado, no qual o todo é multirrecortado em partes e todas elas fazem sentido. Rivera comenta o caráter antianalítico da imagem-muro, denunciado pela capacidade de fazer-nos esquecer de nossa impotência diante do inconsciente. Diante da imagem-muro, somos autônomos e independentes, sujeitos cartesianos desmentidos por Lacan (1987).

O sujeito total cartesiano é, portanto, uma mentira unitária que camufla uma cisão irremediável. Além do mais, tal sujeito-sujeito pensante que controla suas ações e o mundo com seu pensamento onipotente – não comanda a linguagem – o instrumento que lhe permite pensar – mas é comandado por ela. (LACAN apud ANSPACH, 1987, p. 52).

O crítico brasileiro Luiz Carlos Merten (2005) posiciona o cinema em um local fronteiro, onde coexistem a imagem-muro e a imagem-furo, conforme recorremos a seu livro *Cinema: entre a realidade e o artifício*.

Adultos ou crianças, ainda experimentamos emoção ao entrar na sala escura, ao nos sentarmos nas poltronas (nem sempre) confortáveis. Aí, com a atenção voltada para o foco luminoso da tela, envolvidos pelos sons e pelas imagens, mergulhamos naquele estado de projeção cognitiva e sonhamos acordados, de olhos abertos. Os filmes parecem tão realistas que você poderia jurar que aquilo é a vida. Em geral, não é a vida, mas uma representação dela. E você poderia dizer – nunca é a vida. (MERTEN, 2005, p. 12)

O cinema, se pensado apenas como produto de consumo, pode ser visto como mera representação de histórias, com finalidades diversas como divertir ou transmitir medo. Mesmo que seu propósito declarado seja o entretenimento, ele já denuncia uma capacidade poderosa, que é a de despertar reações. Entreter é também uma maneira de sensibilizar o espectador. Essa sensibilização é plenamente capaz de fazer leitura de vida. É nesse ponto que o cinema, recorda Rivera (2008, p.23), torna-se parceiro da psicanálise para o entendimento da complexidade humana e para o questionamento da posição do eu.

Diante daquilo para o qual ainda não se encontrou explicação ou daquilo que é difícil de simbolizar, a psicanálise e o cinema apresentam-se como catalisadores de sentido, significando fatos ou pensamentos por meio de recursos como a metáfora e a metonímia. Esse processo de significação não raro implica em uma articulação verbal do que foi ocorrido.

O trabalho com a fala, com o verbo deve levar à abertura para o visível, para o imagético. Aliás, o que é o trabalho dos sonhos senão a validação da imagem? [...] a imagem permite apreender no simbólico o que é da ordem da semiotização. (CHNAIDERMAN, 2000, p. 107)

Essa necessidade de apreensão de sentido é ainda mais transparente no cinema de imagem-furo. Essa dimensão cinematográfica apresenta-nos um mundo heterogêneo, fragmentado, perturbador e, muitas vezes, sem sentido. Nesse mundo representado, não somos completamente autônomos e independentes. Um contexto próximo ao real, que diariamente nos surpreende diante da tarefa de entender o desconhecido e o inesperado, suportá-los e, não por poucas vezes, superá-los.

Em situação análoga à da psicanálise, o cinema – de imagem-furo, é importante enfatizar – opera como portal de abertura para o eu e para o conseqüente abandono de certezas ou previsibilidades. Pois, muitas vezes, o que vemos é a apresentação de um real ou de um diferente com o qual não estávamos habituados ou que gostaríamos de ignorar. Sua articulação em uma estrutura de ficção reduz ou elimina os riscos de um confronto real com o diferente e conquista aproximação.

Esse arranjo de ficção potencializa o cinema como detonador de contatos e encontros com as mais diversas alteridades. Ou seja, o cinema comporta-se como um espaço de encontro do *Eu* com o *Outro*. Esse encontro é fundamental para a psicanálise e para o

sujeito, uma vez que é justamente nesse contato com a alteridade que reconhecemos nossa própria subjetividade e, conseqüentemente, interagimos com o mundo.

É importante enfatizar que o cinema que aqui abordaremos é contemporâneo e, portanto, situado em uma época de fragmentação da subjetividade, especialmente no Ocidente. Ainda que despedaçada, essa subjetividade tem como constituinte um *eu* cada vez mais privilegiado, ocupando uma posição inédita se considerarmos a tradição ocidental do individualismo em que a subjetividade era construída a partir das noções de interioridade e da reflexão sobre si mesma. O eu atual faz com que a subjetividade seja autocentrada e se constitua a partir da exterioridade, lembra Giovanna Bartucci (2000).

Bartucci pontua também que a subjetividade fragmentada característica dos dias de hoje tem relação direta com os destinos do desejo na atualidade. Uma leitura sobre esses destinos aponta para os caminhos dessa subjetividade, na qual o contato com o outro é cada vez mais áspero.

Se os destinos do desejo assumem uma direção marcadamente autocentrada e exibicionista, na qual o horizonte intersubjetivo se encontra esvaziado e desinvestido das trocas inter-humanas, não será difícil compreender que o que caracteriza a subjetividade na cultura do narcisismo parece ser mesmo a impossibilidade de receber e reconhecer o outro em sua diferença radical. (BARTUCCI, 2000, p. 14-15)

Esse reconhecimento do outro em sua diferença radical é uma questão central em nosso trabalho. Em que pesem a incompreensão, a intolerância, a indiferença e a violência perante o outro que temos notado na sociedade atual, é sempre possível estabelecer um novo olhar sobre a alteridade a partir do reconhecimento da incompletude do sujeito e das experiências de perda. Ou, como enuncia Bartucci (2000, p.15), a possibilidade de um futuro que tenha sentido.

O que a psicanálise sustenta como traço de subjetividade é representado no filme “O Mundo de Leland” como uma possibilidade de enxergar/reconhecer a humanidade do outro (aqui, leia-se humanidade como um antônimo de monstruosidade) mesmo diante de atos que ferem gravemente o simbólico, como um crime.

No filme, um garoto de 15 anos, Leland, mata, a facadas, o irmão da ex-namorada, Becky. Ryan, o garoto assassinado, é autista. Leland é então enviado a um centro de detenção juvenil. Lá, é alocado em uma ala especial, destinada a quem comete crimes classificados como muito graves. O assassinato choca as famílias de Leland e Ryan e a mídia

(televisiva e impressa) noticia o fato com sensacionalismo. Uma sensação é unânime: o estranhamento. Este pode ser recortado em pelo menos três nuances: quanto à suposta falta de motivação para o crime (Leland e Ryan tinham uma boa relação); quanto à vítima (um autista); e quanto ao autor do assassinato (Leland não parece um assassino, dizem os personagens). O enfoque dado pelo filme também reforça esse estranhamento ao retratar o garoto como uma pessoa completamente inofensiva. Neste panorama, uma pergunta conduz a narrativa, a interação entre os personagens e também o olhar do espectador: por que alguém como Leland teria cometido um crime como esse?

Crimes chocantes cometidos por jovens não são uma novidade no imaginário coletivo, de certa forma já familiarizado com a existência de ocorrências dessa natureza no real da vida. Alguns casos são notórios, como o massacre na escola Columbine, no Colorado (EUA), em 1999¹. Armados, dois estudantes mataram 13 pessoas e feriram 21, entre colegas e professores. Em seguida, se suicidaram.

No ano anterior, 1998, outra escola norte-americana, desta vez no Arkansas, teve quatro de seus alunos e uma professora assassinados por dois estudantes, de 11 e 13 anos².

O Brasil tem pelo menos dois registros chocantes. O mais recente deles, deste ano, ocorreu em uma escola pública do Rio de Janeiro. Um ex-aluno, de 23 anos, entrou na escola com dois revólveres, matou 12 crianças (entre 12 e 14 anos), foi atingido por um policial e se suicidou em seguida, deixando uma carta em que revelava a intenção de se matar.³

Também no Rio de Janeiro, o outro crime ocorreu em 2007, durante um assalto que resultou na morte bárbara de João Hélio Fernandes Vieites, de seis anos⁴. Dois rapazes (um de 18, outro de 16) abordaram a mãe de João Hélio para roubar o veículo dela e ordenaram que todos os ocupantes descessem do carro. A mãe conseguiu escapar dos bandidos junto com a filha, de 13 anos. Porém, João Hélio ficou preso ao cinto quando os assaltantes arrancaram com o carro e, com isso, foi arrastado por mais de sete quilômetros. As investigações policiais demonstraram que os assaltantes sabiam que o corpo do garoto estava sendo arrastado.

Os autores do crime, que tinha outros dois jovens envolvidos, foram presos no dia seguinte. Três deles receberam condenações que variam de 39 a 45 anos de prisão. O menor

¹ Informações retiradas de reportagem veiculada no site do jornal O Estado de S. Paulo, em 20 de abril de 2009.

² Retirado de matéria realizada pelo jornal O Globo, em 7 de abril de 2011.

³ Informações retiradas de matéria veiculada pelo UOL Notícias em 7 de de abril de 2011.

⁴ Informações colhidas em matéria veiculada por O Globo, em 8 de fevereiro de 2007.

envolvido cumpriu pena de três anos, conforme estabelecido pelo Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), e atualmente está em liberdade assistida.

Nos casos narrados acima, foram investigados os motivos e as possíveis determinações para atos de tamanha violência. As informações eram provenientes de fontes oficiais, como as autoridades encarregadas da investigação; das famílias, dos amigos e conhecidos dos envolvidos e, por fim, da mídia. Com exceção dos envolvidos no caso, que puderam ter acesso aos depoimentos dos jovens condenados, e também das poucas entrevistas a que se pode acompanhar pela imprensa, não se teve contato com a versão dos fatos pela ótica dos jovens criminosos.

No filme “O Mundo de Leland”, a proposta é justamente dar voz ao personagem que comete o crime, mas sem configurar a situação narrativa como “mais um caso de violência cometida por um adolescente”. Essa intenção já foi demonstrada formalmente pelo diretor Matthew Ryan Hoge (2004) que, antes de fazer o filme, passara dois anos atuando como professor em um centro de detenção juvenil em Los Angeles (EUA).

Nunca estive perto de alguém que tivesse cometido um assassinato, então eu tinha uma ideia preconcebida, assim como qualquer outra pessoa, do tipo de indivíduo que poderia cometer um crime assim. E o tempo que eu passei com aqueles adolescentes fez com que eu revisse esse conceito porque eu não estava lá para testemunhar o crime que eles cometeram. A vida deles agora era definida por aquela única ação do passado, mas não era o que eu via. [...] Quanto mais eu me esquecia das informações que constavam na ficha deles, mais eu sentia que me aproximava deles. E aí você percebe que são apenas crianças. Muitos daqueles meninos sequer conseguiam explicar o que havia acontecido. Eles sabiam apenas que tinham feito algo errado e tinham muito remorso por isso. É uma visão diferente, algo que você não vê na mídia. Vemos esses casos de crianças atirando nos colegas da escola e imediatamente as transformamos em monstros. Mas há tantas outras coisas que influenciam esses garotos e eu queria retratar isso, levar o público a uma jornada em que, ao ver o caso de Leland, pensasse além de “esse cara deve ser um monstro, não há como entendê-lo”. (HOGE, 2004, tradução nossa)

Na mesma entrevista, Hoge esclarece que Leland não é um personagem autobiográfico, e sim uma criação ficcional que vinha ocupando seus pensamentos já há algum tempo. Leland encapsula o intuito de Hoge de retratar a multidimensionalidade presente em uma situação como um assassinato cometido por um jovem sem motivo aparente.

Da próxima vez que você ler uma notícia sobre um crime chocante cometido por um jovem de 15 ou 17 anos, é bom fugir das respostas fáceis como “este(a) garoto(a) é mentalmente desequilibrado”, “isso aconteceu porque ele jogava muitos videogames violentos” ou “o pai dele era ausente”, pois não é tão simples assim. Poderiam ter sido nossos filhos, ou seus filhos, os filhos de qualquer pessoa. (HOGE, 2004, tradução nossa)

Não cabe aqui julgarmos o personagem até chegar a um veredito que o defina como vítima ou algoz da situação. O interesse reside em acompanhar um ponto de vista pouco recorrente na narrativa cinematográfica de gênero dramático, na qual um jovem autor de um crime – e não sua vítima – é o elemento central da história.

Mesmo que Hoge não houvesse manifestado na entrevista que Leland não é tão diferente das outras pessoas, teríamos verificado essa intencionalidade por meio da narrativa fílmica. A linguagem cinematográfica exerce um efeito em nosso olhar sobre o personagem Leland.

De saída, já sabemos que esse conhecimento do personagem nos aparece mediado por uma câmera e, portanto, é parcial e subjetivo. Marcel Martin (2005) lembra que, desde 1905, o cinema conhece o potencial narrativo da câmera subjetiva, sendo inaugurada pelo filme “La Vie du Christ” (Vida de Cristo), de Victorin Jasset.

Muito cedo a câmara deixou de ser apenas testemunha passiva, abandonando a função de registradora objetiva dos acontecimentos para se tornar a sua testemunha ativa e a sua intérprete. Foi preciso, contudo, esperar por “Lady in the Lake” (A Dama do Lago, 1947) para ver aparecer no cinema um filme utilizando de uma ponta à outra a câmara subjetiva, isto é, um processo através do qual o olho da câmara se identifica ao olho do espectador por intermédio do herói. Mas o realizador não fez mais do que sistematizar um efeito psicológico utilizado há muito tempo. (MARTIN, 2005, p. 41)

Porém, não podemos deixar de frisar que a câmera catalisa a intenção do autor de “O Mundo de Leland”, que acredita que em seu recorte há uma discussão a ser feita. A afirmação tem como norte o autor Angelo Moscarrello e seu detalhado estudo “Como Ver um Filme” (1985, p. 9-10), no qual ele exemplifica a capacidade que o cinema tem de denotar e, ao mesmo tempo, conotar. “Isto significa que o ‘realismo’ do enquadramento é sempre um realismo *tendencioso*, que imprime aos dados objetivos a direção requerida pela subjetividade do realizador (ou do espectador).”

Esse registro em câmera e a transformação em filme demonstram uma intenção de compartilhamento e coletividade; ou seja, Hoge tem uma tese e gostaria de dividi-la com os espectadores. Para concretizar esse movimento, o diretor tem à sua disposição a linguagem cinematográfica, que aqui aparece como nossa ponte com a semiótica psicanalítica.

Essa ponte é jamais uma novidade se recorrermos ao francês Christian Metz e ao seu estudo sobre a linguagem cinematográfica inserido dentro de um sistema semiótico. Toda a especificidade da linguagem cinematográfica vem do seu papel enquanto sistema de significação. “É possível considerá-lo [o cinema] como uma linguagem na medida em que organiza elementos significativos dentro de arranjos organizados [...] A manipulação fílmica transforma em discurso o que poderia ser apenas o decalque visual da realidade.” (METZ apud ANDREW, 1989, p.184).

Ao considerar o cinema “um lugar de significado em vez de um meio” (METZ apud ANDREW, 1989, p.223), Metz o coloca como um sistema de significados. “Significado é o processo pelo qual as mensagens são transmitidas para o espectador. [...] Todo significado possível no cinema é mediado por um código que nos permite dar-lhe sentido.”

2.2 Discurso mediado

Obviamente, temos acesso limitado ao discurso de Leland. Ou ele é mediado por conhecidos, ou pela câmera ou pela narração do personagem. Conceder a Leland o cargo de narrador mostra que o filme, deliberadamente, quer que nos aproximemos do garoto para conhecê-lo melhor. No artigo “A transposição fílmica do romance ‘O Matador’”, Maria de Lourdes Teles e Maria Aparecida Munhoz de Omena (2009) ampliam o entendimento dessa aproximação.

A narrativa em primeira pessoa permite ao leitor conhecer o interior do narrador, por meio de seu discurso fragmentado. [...] Esse leitor torna-se cúmplice dos acontecimentos, pois conhece a intimidade da consciência da personagem por meio do monólogo, que se interrompe para a introdução de acontecimentos inesperados e desconhecidos. (TELES; OMENA, 2009, p. 6)

A música é também elemento de aproximação e de expressão dramática, conforme enunciado pelo cineasta e crítico russo S. M. Eisenstein em seu texto “A Dialética da Forma

Cinamográfica”, de 1929. A trilha sonora elaborada pelo compositor e guitarrista norte-americano Jeremy Enigk para “O Mundo de Leland” explora melodias suaves que ganham peso com os arranjos. Os delicados dedilhados de violão, somados uma voz que sussurra, pontuam grande parte das narrações de Leland. As exceções são poucas, como as situações de tensão. Na cena em que Leland é encaminhado para sua cela no centro de detenção, os dedilhados extraídos do violão se avolumam em um crescendo e explodem em uma união de guitarra, voz e percussão dramáticos. Porém, esse tensionamento jamais persiste durante as cenas onde Leland está presente. Seu aparecimento na tela implica em um fundo musical melancólico, suave e bastante melódico, culminando para a construção de uma empatia com o personagem.

Na reflexão proposta por Eisenstein, o som, contraposto à imagem visual, tem a capacidade de prover uma nova potencialidade ao desenvolvimento e à perfeição da montagem fílmica. Ou, como bem sintetiza Luiz Adelmo Fernandes Manzano (2003),

sem deixar de respeitar as leis estruturais de representação de cada uma das partes, o som passa a ser considerado um novo elemento de montagem que deve ser utilizado para derrubar as barreiras entre o ver e o ouvir, criando correspondências e organicidade. (MANZANO, 2003, p.13)

Em paralelo – e em complementaridade – à música, as imagens nos pedem um olhar atento não somente sobre o personagem Leland, mas também sobre elementos fora do quadro, os quais nos ajudarão a vivenciar a construção de sentido. Para melhor exemplificarmos e apreciarmos esse percurso, é necessário analisarmos algumas das sequências mais emblemáticas do filme.

2.3 O começo da trama

A cena inicial entrega poucas, mas decisivas informações visuais. O ponto de partida é uma tela preta sob uma música suave (*One and One is One*). O *fade out* abre para a imagem de Ryan sobre uma bicicleta. A câmera é tremida e a iluminação está estourada – a luz comparece em excesso, tal como a cegueira branca retratada por Fernando Meirelles em *Ensaio sobre a Cegueira* (2009).

Ryan, centralizado no quadro, fica cada vez mais próximo do espectador. A linguagem do cinema já nos deu pistas sobre o significado da aproximação da câmera: “quando a câmera se movimenta, nunca o faz de maneira indiferente”, alerta Moscariello (1985):

Por vezes, finalmente, a câmera pode optar por espiar as personagens desde o primeiro plano, seguindo-as silenciosa nas suas deslocações espaciais ao longo de toda a duração do acontecimento. [...] Mas a câmera também pode, elevando-se sobre as personagens em movimento, informar-nos de algo que os espera mais adiante e que não esperam, colocando-nos relativamente a elas numa posição de vantagem. (MOSCARIELLO, 1985, p. 16-17)

Não há dúvidas de que Ryan monopolizará nossa atenção nos próximos instantes. A imagem, apenas musicada, ganha sua primeira intervenção verbal e Ryan, seu companheiro de cena. A câmera aponta para os pés de Leland, que se aproxima. Ele diz que não está mentindo quando afirma que não se lembra de um determinado dia. “Eu gostaria de me lembrar, mas não consigo”, lamenta. Sabemos que essa é uma narração posterior ao que consta em cena. Portanto, é nosso primeiro indício de que a história será observada sob o ponto de vista de Leland. O discurso dele, por sua vez, tem um destinatário muito específico, que será identificado apenas posteriormente.

O garoto continua: “Às vezes, as coisas mais importantes vão embora.” A tela fica preta e a música sofre uma pausa, evidenciando a fala de Leland: “Vão embora de tal maneira que é como se jamais tivessem existido.”

Música e imagem retornam, sendo que a última reaparece mais nítida. A câmera percorre árvores e ruas vistas de cima. Leland sabe que é preciso lembrar-se de um fato, mas não consegue. Em contrapartida, narra uma outra lembrança, aparentemente sem importância para o contexto do filme. O relato corresponde a um dia particular na infância dele quando, aos cinco anos e na companhia do pai, comprou um sorvete do sabor chiclete.

A narração prossegue. Leland recorda-se da cor dos cabelos da moça que servira o sorvete. Eram avermelhados como o fogo. Aquele era o primeiro dia realmente quente da primavera, e ele podia sentir o sol queimando sua nuca.

Nesse instante, a câmera, em deslocamento constante (*travelling*⁵), captura a bicicleta de Ryan no chão, caída. É a primeira de uma série de informações indiciais. Como

⁵ O travelling é uma movimentação do pé da câmera em que o ângulo entre o eixo ótico e a trajetória do deslocamento é o mesmo. Baseados em Marcel Martin (2005, p.63), assumimos que o travelling da cena

em uma investigação, o agrupamento desses signos nos fornecerá um sentido, e é importante colecionar esses indícios na medida em que eles aparecem no filme. A situação é análoga ao registro de paradigmas indiciários⁶ cunhados por Carlo Ginzburg (1989) em sua análise dos métodos investigativos do historiador da arte Giovanni Morelli, do investigador Sherlock Holmes e de Freud.

Ao índice *bicicleta caída no chão* soma-se um outro índice: um corpo estendido no gramado, com marcas de sangue fresco quase imperceptíveis, uma vez misturadas à cor escura da camisa. O corpo é de Ryan e o rosto dele transmite serenidade. Nem a narração em *off*, tampouco a câmera, deixam claro que aquele é um cadáver. A morte é apresentada com sutileza, de forma indefinida: é preciso que o evento seja verbalmente anunciado, ou declaradamente exposto, para que se confirme como morte.

A cena é completada pela narração em *off* de Leland, em que ele relembra uma frase impactante dita por uma amiga certa vez: “Você precisa acreditar que a vida é mais do que simplesmente a soma de suas partes.”

A câmera então deixa Ryan, inerte e sem vida, e captura o ténis de Leland, sobre o qual caem gotas de sangue. Ele acaba de cortar a própria mão. O *off* denuncia um desconforto acerca da frase dita pela amiga, sobre a vida não ser uma somatória de acontecimentos. “E o que acontece quando sequer conseguimos somar essas partes?”

Aqui, a montagem estabelece uma relação de causalidade: o corpo estendido no chão foi esfaqueado por Leland. A mesma faca é agora utilizada para produzir um corte em si mesmo, ainda que não saibamos, neste momento, o motivo deste autoferimento.

O indício de responsabilidade pelo ato – Leland parece ser o culpado – é reforçado em seguida. Ouve-se uma sirene de polícia (mas não vemos o carro) e Leland corre.

2.4 Sintomas, indícios, significações

descrita traz a evidência de um elemento dramático importante. Esta é uma das funções do travelling para a frente.

⁶ A metodologia de paradigma indiciário nasceu com o pesquisador italiano Giovanni Morelli no século 19. O objetivo dele era atribuir autoria às obras de arte tendo como parâmetros detalhes ignorados pelos copistas e também pelo próprio autor. Segundo Carlo Ginzburg, são os detalhes mais negligenciáveis, como lóbulos das orelhas e unhas, os responsáveis pela identificação das autorias.

Duas considerações importantes devem ser feitas acerca da cena inicial do filme. Leland diz que é necessário lembrar-se de determinado fato, definido como realmente importante. Ele não é capaz de prover essa lembrança, mas a substitui por uma outra (o sorvete que comprara com o pai na infância e as cores do cabelo da vendedora), aparentemente inofensiva e sem grandes contribuições à sequência de fatos trazida pelo assassinato de Ryan. Essa substituição de lembranças evoca, em psicanálise, as lembranças encobridoras preconizadas por Freud (1990), exemplificadas por recordações isoladas de importância muitas vezes questionável. Alguns elementos emblemáticos estão presentes na lembrança narrada por Leland: sensações provocadas por cores e sabores, e sentimentos decorrentes dessas sensações, como felicidade e alegria.

[...] Há também uma relação direta entre a importância psíquica da experiência e sua retenção na memória. O que quer que pareça importante por seus efeitos imediatos ou diretamente subseqüentes é recordado; o que quer que seja julgado não essencial é esquecido. Quando consigo lembrar um acontecimento por muito tempo após sua ocorrência, encaro o fato de tê-lo retido na memória como uma prova de que ele causou em mim, na época, uma profunda impressão. Surpreendo-me ao esquecer uma coisa importante, e talvez me sinta ainda mais surpreso ao recordar alguma coisa aparentemente irrelevante. (FREUD, 1990, p. 176)

Pelo discurso de Leland, poderíamos dizer que a lembrança que realmente importava – o assassinato de Ryan – foi recalcada. Para extraí-la, é necessário trazer à tona outros acontecimentos, que ajudem a processar tanto o ato quanto sua significação.

A lembrança encobridora nos ensina que uma cena esconde outra, impedindo que vejamos “demais”. Essa cena é uma tela, portanto, que encobre a experiência traumática, mas faz ver, através de uma montagem complexa, elementos que permitem o desdobramento de outras cenas, na infindável teia da fantasia. (RIVERA, 2008, p.48)

É pertinente considerar também o tratamento estético dado à materialização da violência. Sabemos que há um corpo, consequência de um assassinato, e ele denuncia, indicial e simbolicamente, a ocorrência de um crime bárbaro. No filme, transparece a decisão de não mostrar o assassinato pelo grotesco, bárbaro e explícito, mas sim pelo difuso e pelo indicial. A música não ganha tensão com a exposição do corpo; não há close nas marcas indiciais (o sangue, a posição do corpo, a bicicleta caída), ou seja, elas não ganham importância superior ao restante da cena; e o modo como o assassinato foi executado – por

meio de facadas – é informado apenas uma vez na trama, por um terceiro (um dos funcionários do centro de detenção juvenil). Para falar da violência, Matthew Ryan Hoge prefere a verbalização à exposição explícita das imagens, evitando a exploração (e o distanciamento) da dor alheia sobre a qual a intelectual norte-americana Susan Sontag nos convida a refletir em seu livro “Diante da dor dos outros” (2003).

Essa disposição dos elementos narrativos deixa clara a intenção do autor de privilegiar a atenção sobre os momentos que antecederam e também aqueles que sucederam o assassinato, em vez de concentrar-se no ato em si. A linguagem cinematográfica já nos aponta, portanto, que o interesse reside sobre Leland, sua motivação e sua relação com Ryan. A busca por um motivo, empenhada por Leland e pelos demais personagens, passa a ser encampada pelo espectador.

A discussão sobre o ato e o percurso por uma significação reverbera a gênese da psicanálise, na qual o *pensar sobre* prevalece sobre o *julgar*; com isso, a psicanálise se apresenta como solução para os conflitos mais íntimos dos sujeitos. Como exemplifica a historiadora e psicanalista Elisabeth Roudinesco (2000, p. 87), “graças a ela [a psicanálise], o homem *culpado* deixou de ficar condenado ao inferno de suas paixões, tornando-se passível de se libertar delas.”

O diretor Matthew Ryan Hoge inaugura seu olhar sobre o assassinato com uma inclusão formal do criminoso, Leland. Geralmente marginalizado na narrativa, aqui ele aparece como sujeito de quem se pretende aproximar e conhecer. O peso da narrativa está depositado sobre as costas de Leland: a narração é dele, e é ele a ligação entre todos os personagens.

Na cena seguinte, Leland está em pé, cortando a própria mão e deixando o sangue pingar no chão. Em seguida, caminha em direção à casa dele. Esse corte, mais tarde saberemos, nos oferecerá pistas que auxiliam a atribuição de sentido ao ato de Leland.

Leland faz o corte mas perde o foco da câmera, que logo em seguida apresenta os demais personagens: a ex-namorada Becky; o pai dela e de Ryan, Harry; a mãe de Leland, Beth; e a sra. Pollard, Julie e Allen - mãe, irmã e cunhado de Becky, respectivamente. O assassinato de Ryan, que dá o ponto de partida à trama, afeta todas essas pessoas e com elas estabelece uma ligação contínua, em que a ação de um primeiro exerce efeito sobre um terceiro, e assim por diante.

Harry Pollard, o pai, é o primeiro a ficar sabendo do assassinato, e sua reação diante do corpo do filho é transmitida ao vivo pelo noticiário: sentado em uma gangorra, ele exprime desolação no olhar. A mãe, Karen, recebe a notícia por telefone, e a cena indica que ela repassará a informação a Julie, a filha mais velha, e a Allen, namorado de Julie.

Por fim, capturamos o olhar de Becky, a filha mais nova. Assistindo ao noticiário da TV, ela encontra, mediado por uma tela, o desalento do pai expresso no olhar.

Hoge utiliza todos esses personagens para construir seu olhar sobre o crime, explorando as subjetividades inerentes a cada sujeito e os diferentes julgamentos colhidos a partir de um ato tão radical quanto um assassinato. Ao somar essas percepções – e o mais importante, ao incluir a leitura de Leland sobre o assassinato – o diretor se aproxima de uma pluralização da interpretação, em vez de restringi-la ou submetê-la a maniqueísmos típicos de filmes com vítimas e algozes.

Essa pluralização que chega a nós espectadores tem como ponto de partida a câmera cinematográfica, justamente o suporte direcionador do olhar do espectador. De antemão sabemos que um olhar cinematográfico já é um recorte do todo, e portanto, contém conteúdo subjetivo diretamente relacionado àquele que a movimenta.

As metáforas que propõem a lente da câmera como uma espécie de olho de um observador astuto apoiam-se muito no movimento de câmera para legitimar sua validade, pois são as mudanças de direção, os avanços e recuos que permitem as associações entre o comportamento do aparelho e os diferentes momentos de um olhar intencionado (XAVIER, 2005, p. 22)

Em termos de autoria, o diretor é quem detém esse movimento, mas ele jamais o encerra em um sentido único, como veremos ao examinarmos algumas dessas movimentações. Ocorre justamente o contrário – uma abertura de sentido que intima o espectador a decidir-se ou não pela verossimilhança das interpretações apresentadas.

2.5 Ato consumado

Leland está em seu quarto quando a mãe chega em casa. Ela nota que a mão do filho está envolta em uma faixa, já suja de sangue. Nesse momento, Leland olha para Beth e diz “Acho que cometi um erro.” A cena é sucedida pela apresentação de Pearl Madison, o futuro

professor de Leland no centro de detenção juvenil. É neste momento que ficamos sabendo da gravidade do crime de Leland, pois o docente recebe um telefonema de um colega de trabalho que diz estar seguro de que o garoto será aluno de Pearl: “Você não pode esfaquear um menino autista e não ser encaminhado para para a ala especial.”

Começa o processo de detenção de Leland. Antes de ser colocado dentro da viatura, Leland é interrogado por uma repórter: “Leland Fitzgerald, foi você?”. O garoto demonstra indiferença à pergunta, não esboça reação e olha fixamente para a câmera; ou seja, para nós, dando início à relação de aproximação que será estabelecida entre ele e o espectador.

A cena em que Leland é preso tem apelo declaradamente emotivo. Não há diálogos, mas toda a sequência é preenchida pela música melancólica que, em crescendo, atinge seu ápice quando o garoto já está trancafiado. Esse ápice tem uma brusca queda, destacando que essa é a realidade de Leland agora e a cela será o fio condutor do seu olhar sobre a vida – e, naturalmente, sobre o passado.

3 APROXIMAÇÃO

3.1 Leland e o mundo particular

Para efeito de análise, consideremos a prisão de Leland como a primeira parte de uma narrativa fracionada em três. No momento inicial, temos o registro de um crime e o desdobramento dele sobre o seu autor. No entanto, ainda não temos informações suficientes sobre esse personagem, até então apresentado apenas por meio de algumas narrações em *off* e pela sugestões/indicações da trilha sonora.

Esse segundo momento é de aproximação de Leland e daqueles que o cercam. Uma dessas pessoas aparece com relevo: o pai. Antes mesmo que ele surja na tela, já aparece com um referencial anterior. No caso, uma descrição negativa emitida por um terceiro. A cena transcorre no centro de detenção e envolve Pearl e mais dois colegas de trabalho.

Homem: “Você nunca vai adivinhar de quem esse garoto é filho.

Mulher: Aposto dez dólares que ele é filho de Satã.

Homem: Albert T. Fitzgerald.

Mulher: Ei, quase acertei.

Pearl: Qual o problema com ele?

Mulher: Hm, deixe-me ver... ele é um bêbado e um misógino.

Pearl: O cara sabe escrever.

Mulher: Ele é um ser desprezível.

Pearl: Desprezível, idiota... e daí? Você não julga um escritor pela vida pessoal dele, mas sim pelo trabalho. Estamos falando de padrões morais distintos aqui.” (O MUNDO de Leland, 2003)

A cena seguinte marca a entrada de Albert na história. Em um avião, uma senhora segura um jornal no qual podemos identificar uma foto e a legenda “Suspeito é filho de escritor”. O homem da foto, Albert, é focalizado: está sentado no corredor ao lado, corrigindo erros nos jornais. A própria foto e a chamada de capa despertam o seu interesse. A página interna amplia o assunto: “Filho de romancista está envolvido em assassinato”.

Adiante, acompanhamos a primeira aula de Leland no centro de detenção. Ele recebe um caderno estampado com a Estátua da Liberdade e com o título “The United States”. Com o lápis, ele completa o título, resultando em “The United States of Leland”, justamente o nome original do filme. A nomenclatura intriga Pearl e desperta nele um interesse pela

história do garoto. Ao abrir o caderno, outro dado o intriga: Leland havia escrito “Eu sei o que eles querem de mim.”

Essa sentença configura um índice de Leland se incluindo na grande problemática do filme. Já de posse da informação sobre *o que aconteceu*, ele e os espectadores buscam o *por quê*. Pearl também embarca nesse questionamento e parece acreditar que parte das respostas venha da escrita de Leland. Assim, permite que o garoto fique com o caderno – em vez de ser recolhido ao fim da aula, como são as regras da instituição – e espera que o objeto seja transformado em um diário.

O caderno, de fato, torna-se uma extensão dos pensamentos de Leland. Cada palavra escrita corresponde àquilo que nós espectadores temos como a narração em *off*. Escrever, para Leland, assume caráter de consumação do real como um ocorrido sem volta e também de tentativa de transformação sublimatória. O caderno torna-se espaço de fluxos do inconsciente e depositário de confissões íntimas, mas sempre com a consciência de que o conteúdo ali derramado não tem como destinatário o caderno, objeto físico inanimado, mas sim o Grande Outro. Aliás, a intimidade depositada em um caderno foi abordada também pelo personagem Alex, do filme “Paranoid Park”, de Gus Van Sant (2007). Angustiado pelo homicídio que cometera, o garoto só encontra refúgio na escrita de produção própria.

Os escritos de Leland ganham volume com a narração dele, encenada por *flashbacks*. Ele parece buscar respostas, mas a partir do olhar de um terceiro, que o julga. É o Grande Outro que o perturba, cobrando uma resposta que ele não tem e não pode oferecer, mas apenas supor.

“Eles querem um motivo. Algo que possa ser amarrado em um laço e enterrado no jardim, em um buraco tão fundo que dê a impressão de que aquilo nunca aconteceu. Eles querem que eu diga o quanto estou triste, e que a culpa é da minha mãe. Ou talvez a culpa seja do meu pai. Ou então por causa da TV ou dos filmes ou de alguma coisa assim. Ou talvez eu deva culpar uma garota.” (O MUNDO de Leland, 2003)

A garota em questão é Becky. A namorada, também adolescente, foi condenada a estudar em uma escola diferente para “pessoas que pisaram na bola”, como ela mesma diz. A “pisada na bola” de Becky é o seu envolvimento com drogas e o seu romance com um jovem traficante recém-libertado da cadeia. Becky escolhe ficar com o traficante, deixando Leland com o coração partido.

“Não culpo Becky. Acho que deveria ficar triste pelo que aconteceu com ela. Acho que eu deveria chorar e todas aquelas coisas. Mas tenho certeza de que já chorei todas as lágrimas que eu tinha. A última vez em que chorei foi no funeral da minha avó. [...] Mas as lágrimas não poderiam ressuscitar ninguém.” (O MUNDO de Leland, 2003)

E assim, Leland, a partir de uma lembrança infantil dolorosa – a perda da avó – reforça o abandono de uma espécie de “crença” nas lágrimas. Ele se compara a um primo da mesma idade, que permanece quieto durante todo o funeral e, passa a recriminar as próprias lágrimas, consideradas um sinal de fraqueza. Nesse momento, Leland desliga-se de um potencial exteriorizador de uma situação dolorosa, mas não parece promover um substituto equivalente para lidar com a perda. Santos (2000, p. 329) já dizia que o choro é, pois, um sinal de vinculação. O que temos em Leland é, portanto, um movimento de separação.

3.2 Ponto de partida: tristeza

A cena descrita acima oferece outro importante dado sobre a subjetividade de Leland. Já na infância, ele reprime os sentimentos de tristeza e luto provocados pela perda da avó, e se nega a expressá-los. É também nesse período da vida que ele passa a vivenciar o distanciamento paterno. A decepção amorosa com Becky leva-nos a pensar que ele abraça essa tristeza de forma cumulativa e não a recicla sob a forma do luto, o que seria uma reação natural a eventos como esse. Ocorre justamente o contrário: Leland demonstra dificuldades em expressar que está triste, como podemos observar no diálogo do rompimento entre ele e Becky:

Becky: “Não quero te magoar.

Leland: Então, não me magoe.

Becky: Eu sinto muito, eu fico...confusa. Não sou como você, que diz que está magoado, mas nem parece se importar.

Leland: Eu me importo.

Becky: Então demonstre.

Leland: Como você quer que eu prove? Devo gritar pra dizer que eu me importo?

Devo te bater? É assim que você quer que eu demonstre que me importo?

Becky: Não, Leland...

Leland: Eu te amo. O que mais eu posso dizer? O que eu disse não vai mudar nada... você ama outra pessoa.” (O MUNDO de Leland, 2003)

Tamanha impotência diante dos próprios sentimentos nos faz pensar na noção de “eu em ruína”, desenvolvida por Marraccini (2010) diante de casos da clínica psicanalítica em que o processamento do luto e da melancolia ou encontra uma série de dificuldades em sua concretização ou falha por completo.

A noção “eu em ruína” abriga uma complexidade intrínseca. Diz respeito a uma falha na constituição psíquica e envolve um comprometimento da coluna de sustentação do eu, edificada em torno do eixo de estruturação narcísica e do fortalecimento egoico, alicerces centrais da subjetividade. Além disso, comporta uma regressão que é perturbadora das funções egoicas, o que produz um afastamento do contato com a realidade psíquica e um distanciamento do mundo externo e da interação com a realidade. Em função de uma organização narcísica de personalidade, as relações de objeto que o sujeito estabelece são fundamentalmente narcísicas e, portanto, impregnadas de onipotência e permeadas de identificação projetiva. (MARRACCINI, 2010, p. 30)

A identificação projetiva de que fala Marraccini é um conceito da psicanalista austríaca Melanie Klein criado em 1946 para designar “uma forma especial de identificação que estabelece o protótipo de uma relação de objeto agressiva”⁷. A fim de examinarmos a questão da identificação projetiva em Leland, recorreremos à definição de Laplanche e Pontalis (2001) no “Vocabulário da Psicanálise”:

Expressão introduzida por Melanie Klein para designar um mecanismo que se traduz por fantasias em que o sujeito introduz a sua própria pessoa (*his self*) totalmente ou em parte no interior do objeto para o lesar, para o possuir ou para o controlar. (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001, p. 232)

A tendência inicial é pensarmos na hipótese de que a identificação projetiva em Leland tem como motivação lesar o objeto – e aqui, consideremos Ryan, o garoto autista assassinado, como o objeto em questão. Porém, podemos imaginar uma situação hipotética ainda mais coerente com o ato de Leland se pensarmos que o motivo, na verdade, era *controlar* o objeto. Para tanto, faz-se necessário explorarmos ainda mais o conceito kleiniano.

Laplanche e Pontalis (2001, p. 233) sustentam que a identificação projetiva surge como uma projeção, e a identificação aparece na medida em que é a própria pessoa que é projetada. Essa projeção, em psicanálise, corresponde a uma “rejeição para o exterior daquilo que o sujeito recusa em si, projeção do que é mau”.

⁷ O conceito consta em KLEIN, Melanie. **Notes on Some Schizoid Mechanisms**. In: *Developments*, 1952. p. 300.

De posse desse conceito e da informação de que Leland tinha dificuldades em simbolizar sua tristeza, podemos levantar uma série de hipóteses acerca da história que está sendo contada em “O Mundo de Leland” e, principalmente, de seu narrador e protagonista, Leland.

A identificação projetiva começa a ser denunciada já nos momentos iniciais do filme. Leland corta a própria mão logo depois de ter esfaqueado Ryan. Posteriormente, quando já está no centro de detenção, o garoto é questionado por um colega, também detento, a respeito do curativo em sua mão. Leland então responde, “quis saber como era”.

Portanto, cortar-se para saber qual a sensação assume o papel, no filme, de primeiro indício de identificação projetiva com Ryan. Os demais indícios aparecem com ainda mais clareza e surgem relacionados à questão da tristeza do protagonista.

Em uma conversa com Leland, Pearl, o professor, comenta o título do caderno – *The United States of Leland* – e pergunta o que o garoto escreve ali.

Pearl: “Você escreve sobre o que no seu caderno?”

Leland: Sobre como eu enxergo o mundo. Como você o enxerga, Pearl?

Pearl: Cheio de possibilidades.

Leland: Acho que há duas maneiras de ver o mundo. Uma delas é que a vida é ok. Talvez as coisas estejam erradas, mas você nem as enxerga.

Pearl: E a outra maneira?

Leland: Quando você vê o que realmente está acontecendo.” (O MUNDO de Leland, 2003)

A cena é cortada para um diálogo entre Albert, o pai, e Beth, a mãe. Albert pergunta se Leland não havia dado nenhuma ideia do que aquele crime poderia ter significado. Beth responde que o garoto limitou-se a dizer que tinha cometido um erro.

Novo corte e retornamos ao diálogo entre Pearl e Leland:

Leland: “Ela está lá, até mesmo quando as coisas parecem estar indo bem, quando crianças estão brincando, casais estão se beijando, esse tipo de coisa. Ela está nesses momentos, mas a maioria das pessoas ignora.

Pearl: O que é que eles não veem?

Leland: Como tudo foge de nós, como tudo está morrendo por dentro, como tudo é tristeza.

Pearl: Ver as coisas dessa maneira o entristece?

Leland: Eu não sinto grande coisa.” (O MUNDO de Leland, 2003)

Leland afirma não sentir grande coisa, mas veremos que esse é um discurso encobridor. A negação da tristeza remete a uma série de eventos iniciados quando Leland

tinha seis anos, idade em que ele viu o pai pela última vez. A partir dos 12 anos, o garoto começou a receber passagens de avião compradas por Albert, que julgava que o filho deveria conhecer alguns locais. O primeiro destino era Paris, mas era necessário ir até Nova York, de onde sairia o voo. Porém, Leland apaixonou-se pela cidade norte-americana e resolveu ficar ali, ainda que todos os hotéis tenham se recusado a hospedar uma criança de 12 anos. Ao se refugiar em um cinema, o menino conheceu a família Calderon, formada por Angela, o marido e uma filha, também criança. Angela acolheu Leland e o hospedou em sua casa. Os dois tornaram-se grandes amigos, e Angela – a quem Leland chama de “Senhora Calderon” – tornou-se um emblema de toda a atração que Leland sentia por Nova York.

Anos depois, Leland vai novamente a Nova York e essa viagem, em especial, passa a determinar alguns importantes posicionamentos do garoto perante o mundo. O reencontro faz parte das sequências finais do filme, ou seja, do terceiro e último momento da narrativa fílmica, justamente quando começamos a coletar ainda mais indícios da identificação projetiva a que nos propusemos analisar. Em um movimento similar ao da montagem cinematográfica, vamos retomar o foco sobre as declarações de Leland e ilustrar nossos argumentos dando continuidade ao diálogo entre ele e Pearl.

Leland: “Eu menti sobre uma coisa. Sobre não sentir quase nada. Geralmente, não me importo com isso.

Pearl: E quando não consegue?

Leland: Eu fico cego e não vejo mais nada. Vamos supor que algumas crianças estão jogando beisebol. Tudo que vejo é o garotinho que ninguém deixa jogar só porque ele conta piadas ruins. E ninguém o considera engraçado. Ou, se vejo um homem e uma mulher apaixonados, se beijando, só consigo pensar que um dia eles serão um daqueles casais velhos que só traem um ao outro e sequer conseguem se encarar. E eu sinto toda a tristeza deles. Acredito que eu a sinto de forma muito mais intensa do que o casal velho ou o garoto rejeitado jamais sentirão. Não importa, eu fico triste só de falar. E não adianta nada. Nada pode desfazer o que já está feito.”
(O MUNDO de Leland, 2003)

Este é o penúltimo diálogo entre Leland e o professor, uma vez que Pearl é obrigado a se afastar da turma de Leland por ordens da diretoria do centro de detenção. Leland, portanto, entrega o caderno para o professor, na esperança de que haja algum tipo de resposta naquelas linhas escritas. Esse é o último contato entre os dois, e aqui caminhamos para o desfecho revelador do filme. O trecho reproduzido abaixo refere-se à Pearl lendo o caderno de Leland:

“Acho que há duas maneiras de se ver o mundo. Ou você vê a tristeza por trás de tudo ou escolhe ignorá-la. Não menti quando disse que a culpava [Becky]. Alguns dias depois do incidente com Becky, recebi uma passagem para Nova York. Estava empolgado para ver a Senhora Calderon. Ela estava mudada.” (O MUNDO de Leland, 2003)

A seguir, acompanhamos o *flashback* de um diálogo entre Leland e a Senhora Calderon. Ele está contando a ela como foi o fim do namoro com Becky.

Senhora Calderon: “O pior de crescer é a mágoa. Mas faz parte da vida.

Leland: Parece uma parte muito grande.

Senhora Calderon: É preciso acreditar que a vida é muito mais do que a simples soma de suas partes, querido.” (O MUNDO de Leland, 2003)

O *flashback* chega ao fim e retornamos à leitura do caderno de Leland:

“Os olhos da Senhora Calderon passaram a refletir a tristeza que havia ao redor. Comecei a ver tristeza em tudo. Eu a via no Ryan mais do que em qualquer outra pessoa. As palavras que lhe ensinaram eram coisas que ele deveria evitar. Não eram palavras como ‘morango’ ou ‘beijo’. Comecei a achar que ele sabia. Sabia que não olhavam para ele como um garoto normal. Ou as pessoas riam dele ou sentiam pena. Mas ele não podia fazer nada. Era um beco sem saída. Eu não conseguia dormir [...] comecei a sentir como se estivesse me afogando. Há tanta tristeza, e nada que se possa fazer. Eu só queria que ela fosse embora.” (O MUNDO de Leland, 2003)

É nesse ponto que defendemos a hipótese de uma identificação projetiva de Leland com Ryan. Leland não suportou a tristeza imaginária de Ryan e o matou. Sentir-se triste e imaginar que é possível sentir (absorver) a tristeza de todos ao seu redor fez com que Leland transferisse para Ryan a possibilidade de reverter a situação, no sentido de “evitar” que o garoto autista entrasse no mesmo estado de angústia que ele. Se Ryan não experimenta o amor, a felicidade, a reciprocidade e as palavras de conotação positiva, então ele é um completo marginalizado da vida. Leland, identificado projetivamente com Ryan, não suporta a falta que este possa estar vivenciando, introduz-se no garoto como forma de controlá-lo e o elimina.

Chegamos aqui ao momento de maior interesse sobre a narrativa de “O Mundo de Leland”. Ao identificar-se projetivamente com Ryan, Leland parece ignorar um fato bastante preponderante: o autismo do garoto assassinado. Leland acredita ver em Ryan um espelhamento da tristeza acumulada que ele, Leland, não consegue suportar ou simbolizar.

O protagonista mantém essa tristeza como uma refém de seu Imaginário, e sua transposição para o Real ocorre de forma trágica, com um ferimento do Simbólico – a Lei.

Já que mencionamos os três registros lacanianos da experiência humana (1974) – o Real, o Simbólico e o Imaginário – , exploremos aquela que é o grande ponto de partida da psicanálise, a linguagem. Antes, é necessário um breve resgate de sua mutualidade com as dimensões lacanianas e de seu paralelismo com o signo linguístico:

A linguagem constitui o eixo de uma proposta de síntese. Seu embasamento são as características do signo linguístico, sem excluir o inconsciente, constituído pelos seguintes elementos: o significante, que “representa um sujeito para outro significante” (no dizer de Lacan), no *simbólico*; o significado, que só faz sentido quando compreendido conscientemente, no *imaginário*; e o referente, que seria impossível, porque *profundamente perdido*, no real. (CESAROTTO, 2009, p. 83).

Na estrutura da linguagem, prevalece o signo linguístico na noção lacianiana (Aragão e Ramirez, 2004). Lacan decompôs essa estrutura fundante em significante e significado, para “fundamentar a idéia de que a estrutura do sujeito equivale a uma estrutura de linguagem, pois é a partir dessa alteridade que o homem pode se constituir como sujeito.” (ARAGÃO E RAMIREZ, 2004, p.92.)

Responsável pela interdição e pela entrada do sujeito no mundo simbólico (na cultura), a linguagem é o grande diferenciador – e separador fundamental – entre Leland e Ryan. Neste último, ela comparece de forma ainda mais específica, uma vez que não atravessa completamente o sujeito. Araújo (2006) relembra que o próprio significante “autismo” já revela uma supressão – no caso, de outro significante (*eros*), gerando um novo sentido.

O termo autismo foi cunhado por Eugen Bleuler por subtração de *eros* do termo *auto-erotismo* inventado por Havellock Ellis e retomado por Freud. Bleuler designou como autismo o estado de alheamento e de desinvestimento no mundo, gerador de certa auto-suficiência, que se expressa na analogia proposta por Freud, de um ovo que encontra em seu interior tudo que precisa. (ARAÚJO, 2006, p. 8-9)

Ainda de acordo com Araújo (op. cit.), a caracterização do autismo apareceu pela primeira vez com o norte-americano Leo Kanner, em 1943. Inicialmente, ele elegeu como sintoma a incapacidade de estabelecer relações desde o princípio da vida. Anos depois, em 1955, Kanner estabelece dois sintomas fundamentais: o desejo de solidão (*aloneness*), expressado na busca de um isolamento profundo, e a preocupação com a imutabilidade

(*sameness*). Dando continuidade a Araújo (op. cit.), “Com o avançar da idade costuma haver, em grau variado, a ruptura da solidão e a aceitação de algumas pessoas, embora sempre persista um nível elevado de isolamento afetivo.”

No filme, presenciamos, ainda que ficcionalmente, Ryan em uma possível desconexão com o mundo externo. Fora da cultura e também do Real, o garoto tem interações limitadas com a família, com a professora e com Leland. A mãe dele sustenta esse desligamento ao perguntar para Allen

“Como ele [*Ryan*] poderia significar tanto para alguém? Como ele poderia ter tanta importância a ponto de aquele garoto o machucá-lo? Ryan nem parecia estar entre nós.” (O MUNDO de Leland, 2003)

A construção do personagem corrobora com alguns elementos descritos por Araújo (op. cit.), tais como a apresentação de uma linguagem muito específica. “A linguagem verbal pode estar completamente abolida ou limitar-se à repetição monótona de palavras, como a repetição continuada de anúncios publicitários, seqüência de números, séries de palavras, etc.”

A partir de exemplos clínicos e de sua experiência na clínica psicanalítica, a autora reúne indícios para conceituar esse desligamento como uma possível indiferenciação:

Na medida que a criança vai crescendo, o fechamento em comportamentos ritualizados torna-se mais perceptível, e verifica-se um surpreendente desinteresse pelos acontecimentos e pessoas. O manuseio dos objetos não caracteriza o brincar, mas a estereotipia e a perda do caráter de exterioridade desses objetos. Isso nos sugere que o autista vive imerso numa realidade onde haveria uma espécie de continuidade e indiferenciação entre o eu e o mundo externo. (ARAÚJO, 2006, p. 9-10)

Ryan, portanto, tem interação distinta com a vida, diferentemente do que supõe Leland em sua identificação projetiva. A tristeza cumulativa, as palavras de cuidado, as piadas ou o olhar de pena promovidos por outras pessoas são significantes que, muito possivelmente, não se completaram em Ryan; ou seja, não atingiram o sentido que teria sido produzido em sujeitos não autistas. Pires (2007) resume essa vivência particular do autista, originária da situação em que

[...] o processo comum-icativo que se desenvolve entre bebê e adulto cuidador não se dá no autismo: os autistas parecem não desenvolver a prontidão para parceria e

comunicação, não sendo capazes de serem afetados pelos sentimentos e conhecimentos de outras pessoas. (PIRES, 2007, p. 44)

Não há dúvida, portanto, de que o filme levanta uma problemática pertinente sobre a linguagem e a convivência dos sujeitos no contexto social.

[...] o sujeito autista suscita, tão claramente, questões que dizem respeito à relação com o outro, à fala, à singularidade com que constrói sua realidade, que nos remetem indubitavelmente às origens do sujeito e, portanto, podem trazer esclarecimentos quanto à constituição do sujeito. (ARAÚJO, 2006, p.)

O convívio entre autistas e não autistas é marcado pelo desconforto e, não raro, pelo sofrimento. Tentamos subentender sentimentos e emoções que não se processam como significado para os autistas, resultando em uma negatividade da comunicação, como lembra Pires (2007, p. 42): “O autismo é um distúrbio da comunicação e viver com uma criança autista aumenta o potencial para não-comunicação, para a confusão e o desentendimento tanto na família quanto entre a família e outras instâncias.” Winnicott (1967) enfatiza as dificuldades encontradas neste relacionamento.

O autismo é uma organização de defesa altamente sofisticada. O que nós vemos é invulnerabilidade. Foi acontecendo um aumento gradual da invulnerabilidade e, no caso de uma criança autista estabilizada, é o meio ambiente, e não a criança, que sofre. As pessoas no meio ambiente podem sofrer intensamente (WINNICOTT, 1967, p. 195 apud PIREs, 2007, p. 42)

É importante enfatizarmos que a leitura que Leland faz sobre o potencial de compreensão de Ryan é sugestionada, pois é afetada pelo impacto causado por sua dificuldade de simbolização. A linguagem também tem percurso diferenciado em Leland, e a opção por matar Ryan para “salvá-lo” da tristeza do mundo nos remete a um comportamento psicótico, pelo qual Leland teria uma perturbação de sua relação com a realidade.

Seria ingenuidade ou perigosa pretensão de nossa parte traçar um perfil psíquico do personagem, além de não ser o nosso objetivo. Porém, o delineamento dos afetos de Leland dentro da narrativa enriquece o gênero fílmico dramático e convoca-nos para uma discussão sobre as alteridades confrontantes, mesmo que na ficção.

Para falarmos de estrutura psicótica, é necessário resgatarmos a inserção do sujeito no mundo do simbólico. A criança já nasce inscrita na linguagem e sua constituição como

sujeito ocorre a partir da operação da metáfora paterna e de seu mecanismo, o recalque originário. Como enuncia Aragão e Ramirez (2004),

[...] o recalque originário se desenvolve com base numa substituição significante, na qual um significante novo tomará o lugar do significante originário do desejo da mãe que, recalado em benefício do novo, vai se tornar inconsciente, o que significa que a criança renunciou a seu objeto inaugural de desejo. (ARAGÃO E RAMIREZ, 2004, p.91-92)

Uma vez que estamos diante do plano simbólico, a função paterna passa a ser uma metáfora, no sentido de um significante que entra no lugar de outro significante. Quem entra no lugar do falo como objeto de desejo da mãe é o nome-do-pai. Essa substituição ocorre durante o estágio do espelho, no qual a criança percebe sua própria imagem como uma unidade, e não mais como os pedaços esfacelados de antes.

Ainda segundo Aragão e Ramirez, na medida em que o significante originário é substituído pelo novo (o nome-do-pai), ele é automaticamente recalado, ou seja, passa a ser da ordem do inconsciente. Isso permite que a criança renuncie ao objeto inaugural de desejo, mas tornando inconsciente aquilo que antes o significava. “A entrada do significante nome-do-pai substituindo o significante falo fará com que o falo torne-se inconsciente.” (ARAGÃO E RAMIREZ, 2004, p. 98).

Lacan atribui à ideia nome-do-pai a função de ponto de basta; ela indicaria não apenas a morte da coisa, mas a morte de toda significação perdida em nome de uma morte anterior.

Esse processo é, no entanto, passível de falha na estrutura simbólica, o que implica na forclusão do nome-do-pai. Esse acidente ressoa sobre a estrutura imaginária, dissolvendo-a e conduzindo-a à estrutura elementar, provocando a desestruturação imaginária. (ARAGÃO E RAMIREZ, 2004, p. 100)

A falha na estrutura simbólica e a conseqüente desestruturação imaginária são a origem da psicose. Como forclusão, entendemos o ato de “jogar fora”, “expulsar”, no sentido de “expulsar alguém para fora das leis da linguagem” (Rabinovitch, 2001 apud Aragão e Ramirez, 2004, p. 100). A forclusão tem relação com a *Verwerfung* freudiana, que mais tarde tornou-se o conceito lacaniano da psicose.

A escolha de Lacan por traduzir a *Verwerfung* freudiana por forclusão tem a ver com a diferença que esse termo poderia marcar em relação aos outros mecanismos

de defesa (o recalçamento, a renegação e a denegação), distinguindo-a da expulsão. A forclusão está diretamente ligada à estrutura do sujeito, intervindo na sua constituição primitiva, e delineando a maneira pela qual o sujeito nela se posiciona. Cada um desses mecanismos, em sua especificidade, altera o saber inconsciente. (ARAGÃO E RAMIREZ, 2004, p. 100-101)

Assim, a forclusão entrou para a psicanálise como o abrigo dos errantes e daqueles sem destino. “Lugar dos loucos, dos verdadeiros presos do lado de fora, para aqueles que não encontram seu lugar no inconsciente.” (ARAGÃO E RAMIREZ, 2004, p. 100)

Como essa “expulsão” se deu no plano simbólico, as consequências para o sujeito psicótico são processadas como um retorno no real, na forma de alucinação. No caso dos neuróticos, o retorno vem na forma de sintoma, derivado do recalçamento; nos perversos, cujo mecanismo de defesa é o desmentido ou a recusa (*Verleugnung*), o retorno é o fetiche. Lacan designou esse três mecanismos como operações psíquicas, ou estratégias do sujeito para negar a falta no Outro.

Rabinovitch (2001) considera que, no caso da forclusão, a perda do sujeito é tão fundamental que chega a negar todo o funcionamento da linguagem, e se constitui mais um acidente mortal do que, propriamente, uma estratégia do sujeito, salvo se esse tende, desesperadamente, a preencher a perda que o constituiu. (ARAGÃO E RAMIREZ, 2004, p. 101)

Na psicose, o significante que retorna encontra o vazio do real, tipicamente esvaziado de representações. Justamente porque houve uma falha no processo de metaforização, a falta do nome-do-pai – faltante porque sofreu forclusão – abre no significado um furo que toma o lugar da significação fálica (Aragão e Ramirez, 2004, p.102). Assim, a psicose é “a desorganização da não-dissidência do nome-do-pai, é o lançamento do sujeito numa espécie de sentido, significação endereçada ao próprio sujeito, que retorna, mas não de forma invertida”.

Com o nome-do-pai forcluído, abre-se uma dupla falta: a de um significante (o nome-do-pai) que institui simbolicamente esse lugar, e a do próprio lugar, que fica vazio justamente porque há a ausência de significante. De acordo com Aragão e Ramirez (op. cit.), esse lugar vazio tem chance de ser ocupado, mas em outro registro. Ao se ver diante do pai real quando o lugar está marcado pela ausência de significante, o sujeito produz, na cadeia de significações, uma alteração delirante no lugar de nenhuma resposta possível de sua parte.

É porque falta esse lugar que tudo não pode ser dito. Essa é a incompletude do Outro: o sujeito entra para a linguagem pelo fato de que é impossível dizer tudo. O sujeito da psicose também está na linguagem, mas não pode usá-la, como o neurótico, porque falta o vazio lugar ordenador. Porque o primeiro significante foi abolido todos os outros não representam mais nada. (ARAGÃO E RAMIREZ, 2004, p. 102)

Poderíamos pensar que Leland, portanto, não teria recalcado a tristeza acumulada com a qual se identificava e que tanto o paralisava. Ele a teria aprisionado em um fora da linguagem, provocando o retorno no real de uma ação radical, um assassinato que supostamente coloca fim ao sofrimento alheio.

O diálogo abaixo, entre Leland e Becky, nos ajuda a pensar sobre a dificuldade de metaforização e a limitação ao literal que o garoto apresenta, tendo em vista que a falha no processo de metaforização é detonador da forclusão do nome-do-pai.

Becky: “Quero que você seja meu anjo da guarda, Lee. Quero que você fique voando acima de mim. Prometa que tudo vai ficar bem.

Leland: Seu cabelo cheira a morangos.

Becky: É o xampu, bobo. Não é o meu cabelo.

Leland: Ah, eu gosto mesmo assim.

Becky: Olha só, estou falando sério, ok? Quero que você diga que sempre estará cuidando de mim.

Leland: Não há como eu prometer isso, às vezes eu estou em outro lugar.

Becky: Apenas me prometa que tudo vai ficar bem.

Leland: Ah, eu não tenho como prometer que tudo ficará bem.

Becky: Eu sei mas... às vezes a gente diz coisas que não são exatamente de verdade, mas mesmo assim dizemos porque queremos que aquilo se torne realidade, você entende? Talvez não seja bom o suficiente. Só me prometa que tudo vai ficar bem. Prometa baixinho, no meu ouvido.

Leland: [*rindo e falando baixinho*] Tudo vai ficar bem.” (O MUNDO de Leland, 2003)

4. DO ESTRANHAMENTO AO SENTIDO

4.1 Estranhamento

Este trabalho parte da defesa de que o cinema é, por muitas vezes, a simbolização daquilo que escapa à fala. Se o sonho nos sonha, o cinema, como arte análoga de apresentação do desejo em imagens e palavras, também pode *nos encenar*, falar *por nós* e *de nós*. No cinema, temos a projeção de afetos com os quais nos identificamos e dos quais nos apropriamos. Uma narrativa que sensibilize o espectador pode convidá-lo a uma sucessão de projeções/identificações com os personagens ou com os fatos. Assim, o cinema, além de atrair o sujeito para a peça fílmica, pode também dar acesso – revelar – ao sujeito do inconsciente de cada um.

Se a linguagem falada pode dar conta de toda a carga afetiva que permeia a vida interior do ser humano (Chnaiderman, 2000), a arte, em seu propósito de dar forma a intensidades afetivas, acaba tornando-se um desdobramento fundamental para as tentativas de simbolização do real que parece inapreensível. Em outras palavras, diante daquilo que parece difícil de ser representado, cabe a identificação com o cinema, com um filme, com um personagem. E se esse filme se apresenta para nós como imagem-furo, abre-se um generoso espaço para que a semiótica psicanalítica ajude a apaziguar as questões mais íntimas dos sujeitos.

Tudo isso se relaciona com uma questão que permeia o trabalho psicanalítico e que indaga sobre como pode a linguagem falada dar conta de toda a carga afetiva que permeia a vida interior do ser humano... É esta a questão da arte, o como dar forma a intensidades afetivas. (CHNAIDERMAN, 2000, p. 119)

A intensidade afetiva é jogo de cena e também o substrato principal do filme “O Mundo de Leland”. É por meio de seu protagonista que temos a oportunidade de extrair discussões de uma ficção e repensar o posicionamento, no real, de certas questões levantadas, como incompreensão, rejeição, morte e punição.

Temos um roteiro ficcional – adolescente mata violentamente um garoto – que não difere drasticamente de acontecimentos verídicos, conforme defendemos no primeiro

capítulo. Leland, portanto, personaliza um crime juvenil. Porém, o filme promove o encontro entre o desconhecido e o único.

Destacamos também a intencionalidade do diretor Matthew Ryan Hoge, que poderia optar por direcionar seu olhar sobre as famílias afetadas pelo crime, mas prefere acompanhar o destino do jovem criminoso. Todavia, esse olhar poderia resultar na caricaturização do personagem: Leland ou poderia ser apresentado como um monstro, ou como uma vítima do descaso paterno. Como Hoge demonstrou que gostaria de discutir a situação e não enclausurá-la em julgamentos, ele optou por construir a personalidade de Leland junto com a narrativa, sob o testemunho atento dos espectadores.

Nesse sentido, temos dificuldade em não saber, de antemão, qual a construção psicológica de Leland enquanto personagem e quais poderiam ser suas intenções. Mas nem mesmo a narrativa nos conforta diante da ausência dessas informações, uma vez que o próprio personagem sequer se conhece. Aqui, nosso testemunho como espectadores ganha peso ainda maior, pois a vulnerabilidade e a incompletude do personagem estão completamente expostas. Dentro do filme não dispomos de recursos para julgar suas atitudes, o que nos conecta diretamente à indefinição do Real, onde as intencionalidades estão em permanente estado de desconhecimento.

No filme analisado, toda a construção cênica, enquanto narrativa fílmica, é utilizada a favor da criação de uma empatia do espectador com seu protagonista. São elementos como a música melancólica, os enquadramentos da câmera e a montagem bumerangue, que vai e volta, mas jamais deixa de circundar o personagem. Essa construção tem a função de estabelecer uma quebra no olhar do espectador sobre Leland, uma vez que o enredo, já nos minutos iniciais, nos certifica de que ele matou um garoto autista e sequer soube fornecer um motivo para seu ato.

Juntos, esses elementos descritivos certamente têm efeito empático, mas são também veículos de estranhamento. Já há uma tendenciosidade quanto ao personagem – os espectadores passam a torcer por ele –, todavia sem ignorar o crime cometido e o perfil da vítima, completamente indefesa.

Há um sentimento de estranhamento/perplexidade compartilhado tanto pelos espectadores quanto pelos demais personagens. Afinal, descrito como inofensivo, dócil e delicado, de que maneira poderia se supor que Leland cometeria um assassinato?

Beth, a mãe, explicita esse desconforto perante o acontecimento. Ao tentar visitar o filho no centro de detenção, ela diz ao porteiro “Ele não fez essa coisa horrível que estão dizendo que ele fez.”

Em outro momento, Harry, o pai de Ryan, está em seu quarto pegando uma arma. Ele se recorda do dia em que Leland trouxe o garoto para casa. A cena aparece na forma de um *flashback*. Ryan chega com a manga da camisa rasgada e Leland explica que o garoto se enganchara em alguns galhos ao tentar passar por eles com sua bicicleta. Harry agradece Leland e sugere que ele pegue uma carona para casa com Allen. Leland explica que ele e Ryan têm voltado juntos depois da escola já há algum tempo, sempre acompanhados de Becky.

A cena retorna ao tempo presente. Harry leva a arma para a audiência de Leland. Ele coloca a mão no bolso no momento em que o garoto está entrando em tribunal e a câmera indica que o intuito dele é vingar-se. Porém, desiste.

Durante o julgamento, o juiz reforça que Leland não possui nenhum antecedente criminal, além de apresentar um excelente histórico escolar. No entanto, essas informações não contrabalançam a gravidade do crime, resultando na condenação do garoto e no impedimento de que ele fique sob a custódia da mãe.

Alguns minutos depois, temos mais uma sequência que testemunha o estranhamento a respeito do autor do crime. Há um guarda no centro de detenção a quem Pearl suborna com frequência para que possa conversar com Leland. O guarda e o professor estão caminhando rumo à cela de Leland quando o primeiro enfatiza que a história do garoto parece ter afetado não só ele, mas também Pearl. “Vejo que esse garoto te afetou também. Não consigo sequer imaginá-lo matando uma mosca.”

Durante a cena do enterro de Ryan, uma equipe de jornalistas persegue o pai em busca de uma declaração. Revoltado, Harry exclama, “Vocês querem uma história? Por que não vão atrás dos pais daquele menino? Prendam-nos e questionem como eles criaram um monstro. Foram eles quem fizeram algo errado, não a gente!”.

No filme, prevalece a particularização da situação em vez da generalização. Se generalista, a reação inicial poderia ser julgar Leland como monstro e classificar o crime como uma barbaridade sem propósito.

Todavia, o que se propõe é uma mudança de perspectiva e de olhar, o que nos remete à visão em paralaxe⁸ evocada pelo filósofo e psicanalista esloveno Slavoj Žižek (2008). Leland é dado como ícone da monstruosidade, mas o desfiladeiro de signos ao longo do filme nos leva a uma nova atribuição; o garoto aparece como ícone da incompreensão do próprio mundo, um jovem à deriva que descobre, simultaneamente com o espectador, que a dor e a rejeição precisam ser simbolizadas. Dentro de um mesmo campo do Real, Leland pode ser visto como algoz ou como vítima, e não interessa ao filme fazer uma opção por um ou por outro. Daí, abre-se oportunidade para a visão em paralaxe.

O Real, portanto, é o X desconhecido [X repudiado] em nome do qual nossa visão da realidade é anamorficamente distorcida; é, ao mesmo tempo, a Coisa à qual o acesso direto não é possível e o obstáculo que impede esse acesso direto, a Coisa que foge à nossa compreensão e a tela distorcida que nos faz deixar de ver a Coisa. Em termos mais exatos, o Real é, em última análise, a própria mudança do ponto de vista, do primeiro para o segundo lugar de observação. (Žižek, 2008, p.43)

É interessante notar que a questão do estranhamento nos remete a uma situação de triangulação que se repete no filme. Não falamos aqui do triângulo edipiano que dá início à vida psíquica dos sujeitos, mas não descartamos a analogia com a interdição: na presença de três, um dos elementos é responsável por fazer o corte que resulta na castração.

Enquanto que o complexo de Édipo marca a passagem para o Simbólico e para a linguagem, os dois triângulos percebidos na narrativa têm sua formação no Imaginário revertida em severas consequências no Real. Isso ocorre porque a formação triádica culmina na eliminação de um de seus integrantes – o triângulo jamais é admitido e sua dimensão deve ser reduzida a uma apresentação diádica.

O primeiro triângulo que percebemos na narrativa compreende Leland, Becky e Ryan - um casal de namorados e o irmão da garota. Sabemos que Ryan foi o elemento eliminado. Como no princípio lógico aristotélico do terceiro excluído⁹, não há possibilidade de

⁸ Seguindo o conceito do psicanalista Christian Ingo Lenz Dunker, reproduzido no livro de Slavoj Žižek, paralaxe é a medida da mudança de posição aparente de um objeto em relação a um segundo plano mais distante, quando esse objeto é visto a partir de ângulos diferentes.

⁹ O princípio do terceiro excluído é um conceito da lógica aristotélica que norteia o pensamento racional. Segundo Marilena Chauí (2000, p. 72), a Filosofia considerou que a razão opera seguindo certos princípios que ela própria estabelece e que estão em concordância com a própria realidade, mesmo quando os empregamos sem conhecê-los explicitamente. O princípio do terceiro excluído tem como enunciado “Ou A é x ou é y e não há terceira possibilidade”. Exemplificando, “Ou este homem é Sócrates ou não é Sócrates”; “Ou faremos a guerra ou faremos a paz”.

existência de um terceiro elemento quando se está diante de um dilema; ou é isto ou é aquilo. Ao ser dispensado pela namorada, Leland é excluído do triângulo. Porém, não suportando a identificação projetiva com Ryan (e guiado por uma leitura psicótica sobre o acúmulo de tristeza), Leland interfere no destino do garoto autista e o elimina.

A segunda ocorrência do trágico triângulo é também o desfecho do filme. Com o assassinato de Ryan, Allen, o namorado de Julie (irmã de Becky), vê desmoronarem seus planos de um futuro junto com a garota. Eles haviam decidido estudar em uma mesma universidade, mas Julie não apenas desistiu como pediu o fim do relacionamento. Allen encontra o revólver de Harry no carro e o utiliza durante um assalto a uma oficina mecânica. O jovem é detido na presença de toda a família de Julie e enviado para o mesmo centro de detenção de Leland. Com uma pequena faca roubada de Pearl, Allen mata Leland. Ao fim do ato, ele diz para si mesmo, “pronto, agora acabou”.

A frase de Allen remete à cena do enterro de Ryan, no qual a Senhora Pollard, mãe do garoto, irrompe em lágrimas e suplica “quero que tudo isso acabe, já não aguento mais”.

Durante uma carona que dera a Leland, Allen explicou que ele fora acolhido pela família Pollard logo após a morte da mãe. O relacionamento com Julie e os planos com a garota fizeram com que ele se sentisse um integrante da família.

Dessas informações, é possível pensarmos no triângulo Allen/família de Ryan/Leland. O terceiro excluído, também por meio de um ato violento, é Leland. Allen o subtrai do triângulo porque o garoto sintetiza a impossibilidade de paz entre os membros da família Pollard, além de comprometer os projetos de futuro com Julie.

4.2 Sentido (falta de)

Um crime violento e chocante, com uma vítima completamente indefesa, cometido por alguém sem antecedentes criminais e com histórico de boa relação com o sujeito assassinado. Para a própria família e também para os familiares de Ryan, o ato de Leland pareceu algo completamente sem sentido. Diante da apresentação de um personagem dócil, aparentemente inofensivo e claramente à deriva, o sem sentido se estende aos espectadores.

O fora de sentido e o sem sentido são da ordem do Real (Cesarotto, comunicação pessoal). É material com que lidamos diariamente, gerador de perplexidade e multiplicador de comentários. Fala-se do sem sentido até que ele adquira algum sentido. Se vemos uma catástrofe natural levar embora milhares de vidas, tentamos encontrar uma explicação diante da dor. Reprocessamos as cenas mentalmente, reproduzimos matérias nos jornais, trocamos impressões com outras pessoas. Todo um esforço para diluir o desconforto em conhecimento ou experiência.

Se algo não faz sentido, quem está presente em cena é o Simbólico. É o momento inicial, o ponto de partida de construção de significado. Segundo Lacan (1974) em seu seminário RSI, quando somado ao Imaginário, esse Simbólico gera um resíduo, uma intersecção: é o sentido. Exemplo prático e universal é o sonho. Com recorrência, endereçamos ao sonho a alcunha de “não faz sentido algum!”. Porém, quando contado e analisado, ganha sentido (Cesarotto, comunicação pessoal).

Essa intersecção entre o Imaginário e o Simbólico faz com que o sentido seja cultural. Não à toa, nós, humanos, seres culturais que somos, não podemos viver sem sentido e a tudo tentamos atribuir o “*making sense*”.

Em “O Futuro de uma Ilusão”, Freud (1969 [1927-1931]) destacou que dois grandes desafios do homem civilizado são o poder superior da natureza e o penoso enigma da morte. Eles trazem à mente a fraqueza e o desamparo de que pensávamos ter fugido com o trabalho civilizatório. Para conseguir lidar com esse desamparo e sentir-se capaz de reagir perante tamanha imprevisibilidade, o homem humanizou a natureza e designou aos deuses a tarefa de protegê-lo de todo o mal. Era o cerne do nascimento das religiões, e também a atribuição de sentido aos fenômenos tidos como inexplicáveis.

Foi assim que se criou um cabedal de ideias, nascido da necessidade que tem o homem de tornar tolerável seu desamparo, e construído com o material das lembranças do desamparo de sua própria infância e da infância da raça humana. Pode-se perceber claramente que a posse dessas ideias o protege em dois sentidos: contra os perigos da natureza e do Destino, e contra os danos que o ameaçam por parte da própria sociedade humana. Reside aqui a essência da questão. A vida neste mundo serve a um propósito mais elevado; indubitavelmente, não é fácil adivinhar qual ele seja, mas decerto significa um aperfeiçoamento da natureza do homem. [...] Tudo o que acontece neste mundo constitui expressão das intenções de uma inteligência superior para conosco, inteligência que, ao final, embora seus caminhos desvios sejam difíceis de acompanhar, ordena tudo para o melhor – isto é, torna-o desfrutável por nós. (FREUD, 1969, p. 26)

A busca por sentido também é pauta na clínica psicanalítica. Remor e Weinzierl (2008, p. 224/225), no artigo intitulado “Efeito de sentido”, discutem a complexidade dessa questão no âmbito da cura analítica. Quando se busca o sentido, procura-se apreender o real lacaniano. Daí surgiu o conceito de *forçage*, uma intervenção criada por Lacan e empreendida na clínica com o objetivo de cortar a corrente interminável de sentidos simbólicos à qual os neuróticos se prendem e, com isso, “defrontá-los com o sem-sentido da vida”. Em linhas gerais, o analisante teria um agarramento aos sentidos e aos sintomas que estaria impedindo-no de elaborar determinados acontecimentos, muitas vezes tidos como incoerentes. Os autores argumentam: “A ligação com o sentido parece fazer parte da definição mesma do *Homo sapiens*, que rege seu modo de pensamento usual e seu modo de expressar-se, imprimindo lógica, consistência e coerência a seu discurso.”

Aquilo que torna o *Homo sapiens* uma espécie única e diferenciada das demais é justamente a linguagem. Se a ligação com o sentido necessariamente passa por ela, temos aqui uma concordância com o pensamento de Jurandir Freire Costa (1998), que defende, no artigo “A questão do sentido em psicanálise”, a participação compulsória da linguagem na produção de sentido.

Saindo da dimensão clínica e retornando ao campo coletivo, temos que a questão do sentido é fundamental na cultura e nas relações pessoais (Remor e Weinzierl, 2008, p. 225). Ele pode estar presente inclusive em situações de loucura e delírio. A psicanalista Tania Montandon (2008) retoma uma afirmação de 1949 de Lacan, para quem a loucura – definida a partir do delírio – correspondia a uma reconstituição do sentido perdido pelo sujeito lá onde ocorreu uma dissolução imaginária do mundo.

Para Freud, isso ocorre quando o enfermo retira das pessoas e do mundo externo todo o seu investimento libidinal (de energia), fazendo com que tudo se torne indiferente e como se não houvesse relação alguma com ele, o delirante. Eis porque ele sente esta necessidade urgente (tentativa de cura) de explicar para si o universo – aqui começa a elaboração do delírio. (MONTANDON, 2008)

Ainda de acordo com Montandon,

esse trabalho de explicação do universo é o único meio pelo qual o sujeito pode voltar a encontrar sentido para sua vida. Sentido esse que está fora daquele entendido pela norma simbólica do Complexo de Édipo, norma que a busca do sentido nos neuróticos, ligada à sexualidade basicamente. (MONTANDON, 2008)

Sabemos que os fenômenos de sentido se apoiam na função simbólica da linguagem, ou seja, “o efeito de sentido é produzido pela fixação de um significante a um significado” (QUINET apud MONTANDON, 2008). Todo esse processo de dar sentido a algo tem origem na interdição ocorrida no Complexo de Édipo. É nesse processo que Lacan concebe a diferença entre a neurose e a psicose, e com a justaposição dos conceitos dele, de Quinet e de Montandon, podemos articular o sentido no ato de Leland – pelo menos, o sentido possível que o crime poderia ter tido para o próprio autor.

Como primeiro passo, é necessário estabelecer o ponto de partida que diferencia os neuróticos dos psicóticos. Recorremos novamente a Montandon (op. cit.):

Na neurose, a intervenção da função paterna e introjeção da consciência moral e da “lei que proíbe o incesto” possibilitam que o sujeito produza uma significação da sexualidade (diferente de sexual, mas no sentido de energia, interesse) e de seus investimentos que o guiarão em seu desenvolvimento e sua busca até a idade adulta. Já na psicose, esse processo falha e o sujeito não consegue articular essa simbolização. Então encontramos na psicose as construções produzidas por essa falha, o inconsciente fica como “a céu aberto e há prevalência do significante. [...] Seria o delírio, como formação imaginária, que traria sentido (ainda que não entendido pela sociedade) aos significantes que forçam sua volta ao Real. (MONTANDON, op. cit.)

Já expusemos, como forma de ilustração de conceitos, características que nos permitem pensar em uma atitude psicótica de Leland perante Ryan. Uma vez que o protagonista não simboliza a tristeza cumulativa, prevalece a frouxidão do significante. Delirantemente, em sua realidade paralela, Leland preenche esse significante com um sentido que não é comum, mas sim extremamente particular à sua subjetividade. Matar Ryan é a oportunidade de Leland de poupar um autista do sofrimento que ele, o autor do crime, não conseguiu suportar. O imaginário de Leland fixou um significante a um significado e deu consistência ao Real que até então ele não conseguia decifrar.

4.3 O sentido e o mar de significações

Se a psicanálise compreende tudo aquilo que é vida psíquica, a Semiótica abrange todo o mundo de linguagem no qual estamos inseridos e pelo qual nos tornamos sujeitos. Charles S. Peirce lia o mundo como linguagem (Santaella, 2001) porque sabia que dela dependiam todos os sistemas de produção de sentido.

Santaella (2001, op. cit.) havia demonstrado a relação de proximidade e dependência mantida entre a linguagem e a cultura, o que reforça o entrelaçamento das produções de significação e de sentido no convívio social.

Considerando-se que todo fenômeno de cultura só funciona culturalmente porque é também um fenômeno de comunicação, e considerando-se que esses fenômenos só comunicam porque se estruturam como linguagem, pode-se concluir que todo e qualquer fato cultural, toda e qualquer atividade ou prática social constituem-se como práticas significantes, isto é, práticas de produção de linguagem e de sentido. (SANTAELLA, 2001, p. 12-13)

No filme analisado, o sentido do ato cometido (o assassinato de um autista) é questão central, uma vez que, na falta dele, reinam a perplexidade e o choque diante do ocorrido. Se visto em um ângulo único, restritivo, estamos diante de mais um crime juvenil e da inexplicável violência. Porém, se analisado com proximidade, ponderado e com múltiplos pontos de vista, temos uma situação de singularidade, e um possível sentido se delineia no imaginário.

Se há produção de sentido, não há dúvida de que há signo, significante e significado envolvidos. A tríade saussureana comparece como alicerce da linguagem e da comunicação. Aqui, tomamos emprestadas a Linguística e a Semiótica e aproveitamos o ensejo para multiplicar os olhares sobre o significante *sentido*, considerando a semiose infinita preconizada por Peirce. Para isso, vamos recorrer à versatilidade semântica de que os signos são dotados.

Na narrativa fílmica, o sentido desempenha papel de significado do ato, explicação para o ocorrido. Portanto, ele nos remete à articulação entre o simbólico e o imaginário. Essa é apenas uma das várias acepções que o significante *sentido* pode apresentar dentro do contexto narrativo de “O Mundo de Leland”.

Se nos limitarmos a examinar a construção do personagem, já temos material suficiente para pulverizar a noção de sentido. Começamos pelo ponto de partida das ações de Leland: o modo como ele percebe, *sente* as emoções, e sua dificuldade de simbolizá-las. Neste caso, estamos recorrendo à percepção humana viabilizada pelos sentidos da visão, audição, tato, paladar e olfato.

Se Leland *sente* em demasia e acumula essas sensações, então ele é afetado na mesma proporção. No dicionário Houaiss encontramos uma definição que segue análoga às situações narradas no filme: “impregnado de sentimento; proferido com sentimento, com dor, com convicção”.

É também no dicionário Houaiss que encontramos a acepção de *orientação, rumo, cada uma das duas direções opostas em que algo pode se deslocar*. Pensando em direcionamento, concluímos que Leland já apresentava características de um jovem à deriva, descolado daqueles que o cercam e marcado por sua singularidade. Ao cometer o crime, Leland é enviado a uma instituição de correção coletiva de comportamento, onde sabemos não haver espaço para particularizações. É a segunda tentativa de “enquadramento” do personagem; a primeira ocorrera quando tentaram fixá-lo a alguma espécie de comportamento juvenil violento.

O direcionamento enquanto sentido é ausente em Leland durante boa parte da narrativa. A apatia e o total desinteresse pelo futuro predominam nas cenas em que ele é detido e também quando é condenado. Não há resistência à prisão nem à condenação, tampouco um esboço de reação quanto ao fato (um assassinato). Metaforicamente, Leland apresenta uma fixação pelo tempo presente por saber que não é possível alterar o passado. Porém, temos indícios posteriores de que esse aparente desligamento dos fatos que concernem ao futuro apenas mascaram, e não completamente, o arrependimento e a culpa dos quais Leland já tem ciência mas, mais uma vez, tem dificuldade para demonstrar. Ainda que o não-dito tenha prevalecido no comportamento do garoto, houve espaço para que a fala – e também a escrita, no filme transformada em narração – elucidasse algumas questões internas.

“Quando digo que não me lembro daquele dia, não estou mentindo. Eu gostaria de me lembrar, mas não consigo. Pelo menos, não da parte que eles querem que eu me lembre. Talvez, agora isso faça sentido. Talvez, no meio dessa história toda, há um motivo, um porquê. Talvez, no meio disso tudo, há aquela coisa que permite que você faça um grande laço e enterre no quintal. Mas nada... raiva, orações ou lágrimas... nada pode desfazer o que já foi feito.” (O MUNDO de Leland, 2003)

E ao entregar o caderno para Pearl, momentos antes de ser morto por Allen, Leland lamenta:

“Você sabe que eu me arrependo, né? Não muda nada, mas eu sinto muito pelo que aconteceu.” (O MUNDO de Leland, 2003)

Ao fim do filme, confirmamos que a falta de sentido é uma problemática para os demais personagens e também para os espectadores. A identificação projetiva de Leland com Ryan mostra que houve um sentido para o ato dele, mas em um registro tão subjetivo que impossibilita terceiros de terem o mesmo entendimento.

Leland, ao deparar-se com o real da não-existência e do irrepresentável, fere gravemente o Simbólico – a Lei – e é condenado à punição civilizatória instituída pela legislação criminal. Para ele, o ato parecia carregado de sentido, mas uma vez executado e retornado ao Real, transparece como erro, crime, digno de arrependimento.

4.4 Montando o quebra-cabeças

Fizemos até aqui um percurso de busca pelo sentido que passava por cenas, diálogos, características dos personagens e, principalmente, pelo arcabouço teórico e prático da semiótica psicanalítica.

Porém, todo o traçado que nos permitiu chegar à significação teve como principal viabilizador um importante elemento da linguagem cinematográfica: a montagem. Por meio dela, fizemos a correspondência entre elementos surgidos nas cenas iniciais, aparentemente sem função ou importância na trama, e seus sentidos respectivos, muitas vezes apresentados somente nos minutos finais do filme.

De forma automática e servil, a montagem pode atuar como reprodutora de um sentido. Mas sua riqueza reside na produção autônoma de sentido original, defendida por Moscariello (1985) em seu detalhado estudo “Como Ver um Filme”:

A montagem tem a função “criativa” de produzir na mente do espectador, através da associação visível de duas imagens, uma terceira imagem invisível, ou seja, uma ideia abstrata. Era a isto a que se referia Eisenstein quando afirmava que a

justaposição de dois planos *cinematográficos* não deve dar a sua soma mas sim o seu produto. (MOSCARIELLO, 1985, p. 18)

No fim do filme, verificamos, por meio do sentido produzido pela montagem, que estamos diante de uma situação de causalidade: Leland, magoado pela rejeição da namorada, viaja para Nova York e tem outra decepção. A tristeza com a qual ele já não sabia lidar acumula-se e é catalisada em um ato violento, no qual ele tira a vida de Ryan como forma de poupá-lo daquilo que ele, Leland, sente, mas não suporta.

Entretanto, a cena inicial entrega uma causalidade diferente: Leland mata um garoto autista que ainda não sabemos quem é e, por causa disso, é enviado a um centro de detenção juvenil.

Com a montagem repleta de *flashbacks* – recurso utilizado em obras desenroladas em dois planos temporais diferentes, como passado e presente (Moscariello, op. cit, p. 24) –, recapitulamos eventos que demonstram a interação de Leland com o mundo e com aqueles que o cercam. O garoto assassinado ganha uma identidade: é Ryan, irmão de Becky e, possivelmente um amigo de Leland. O crime, portanto, parece algo sem sentido.

Depois que Allen elimina Leland, a única voz que temos do protagonista provém de seu caderno. É lá que encontramos as impressões de Leland sobre o próprio ato, e é também neste espaço que chegamos mais perto daquilo que poderíamos chamar de “motivo”. O sequenciamento de cenas, mesmo com temporalidades alternadas, traz elementos de complementaridade, causalidade ou consequência.

Encontramos em “O Mundo de Leland” um arranjo narrativo similar à causalidade psíquica de Freud, na qual o sentido é conquistado a posteriori. Como teoriza Silvia Leonor Alonso (2000):

Assim é que as imagens do primeiro episódio vão adquirindo sentido à medida que cada trecho da trama vai sendo tecido. Encontramos aqui o que em psicanálise é chamado de temporalidade do *a posteriori*, temporalidade da errância da vivência até que um sentido se faça: as imagens ficam em suspenso, à espera, e adquirem sentido no próprio desenrolar da história. Tempo do *a posteriori*, no qual o sentido é criado permanentemente re-criado na produção de novas articulações. Esse sentido não reside nas cenas isoladas, mas apenas na trama que se cria no encontro entre aquelas, de tal forma que a imagem ou a cena, ao serem repetidas, estarão carregadas, para o espectador, de um sentido muito diferente. Assim como a estrutura do roteiro quebra a ordem sequencial, o *a posteriori*, como forma de temporalidade psíquica, quebra a linearidade temporal e causal, onde certo acontecimento anterior é tomado como causa de algo que ocorrerá depois. (ALONSO, 2000, p. 192)

Tomaremos dois exemplos específicos de sentido *a posteriori* adquirido pela sucessão de imagens com temporalidades distintas. Ambos são fundamentais para o entendimento da história. Para demonstrar o percurso de sentido, é apropriado que as cenas sejam citadas na ordem em que aparecem.

No primeiro exemplo, vemos Pearl chegando ao centro de detenção e passando pelo detector de metais, que apita. O guarda questiona, “Foi a mala?”, e Pearl confirma, sem desacelerar o passo e já entrando no seu local de trabalho. A cena se repete posteriormente e o guarda faz a mesma pergunta, que é respondida de modo automático pelo professor. No decorrer da história, observamos Pearl cortando os kiwis trazidos em uma vasilha de plástico. Vemos que esse é um hábito rotineiro, de caracterização do personagem e, aparentemente, sem função específica na trama. Quando estamos caminhando para o desfecho do filme, percebemos, por meio da aproximação da câmera, que Pearl guarda uma pequena faca dentro do pote onde estão as frutas. Deduzimos, portanto, que é este objeto o responsável pelo apito do detector de metais na portaria. Em uma sequência seguinte, acompanhamos Pearl olhando para a vasilha e percebendo, com estranhamento, que a faca não está lá. Ele começa a procurá-la. Ao fundo, observamos, pela janela, Leland andando sobre o gramado. A cena sofre um corte e é sucedida pela imagem de uma fila de detentos com uniforme azul. Um deles, que imediatamente identificamos como Allen, retira uma faca escondida debaixo do próprio braço. Ele corre na direção de Leland e o esfaqueia, deixando cair a pequena faca que Pearl utiliza para cortar os kiwis.

O segundo momento de exemplificação corresponde à cena inicial, que é retomada nas sequências finais do filme com o claro objetivo de produzir um sentido para o espectador. Ryan, sentado sobre sua bicicleta, observa Leland se aproximar apressadamente. Em um *flashback*, acompanhamos uma cena em que Leland ajuda Ryan a passar com sua bicicleta pelos galhos de árvores que estão obstruindo a passagem. Ryan está visivelmente nervoso, e suas roupas já estão desalinhadas após o esforço. Leland então aproxima-se do garoto e o abraça, dizendo “Tudo vai ficar bem. Eu prometo.”. Esse diálogo nos confirma a intenção de Leland com o ato cometido.

Essas são apenas algumas das inúmeras ilustrações da montagem que vai e volta, fornecendo as pistas para a construção do sentido. Fatos ocorridos são rememorados para que sejam visualizados sob um novo prisma, o do sentido. Informações incompletas

conquistam mais substância com o transcorrer das cenas. Personagens inicialmente distanciados da narrativa ganham relevo fundamental, como é o caso de Allen e do pai de Leland. É a montagem, portanto, quem dá direcionamento à narrativa fílmica de “O Mundo de Leland” e a imbuí da possibilidade de promover a discussão de um fato do qual poderíamos nos distanciar.

A montagem corta e recorta as cenas, interrompendo-nas em momentos cruciais e gerando curiosidade sobre o que virá depois. Ela desestimula a formação de opiniões precipitadas, uma vez que não fornece todas as informações de uma só vez.

Antes mesmo da montagem, a câmera conduz o espectador por uma história de desfecho aberto, mas jamais desconectado das pistas fornecidas sistematicamente ao longo da projeção. Vincular a tristeza à motivação de um violento assassinato é certamente uma surpresa; porém, depois que esse sentido foi preenchido, os indícios deixados nos momentos anteriores retornam como informações que permitem a compreensão dos fatos apresentados. Essa é uma exploração positiva do cinema que intervém no plano da conotação sem jamais modificar o plano da denotação. Ou, como demonstra Moscardello (1985),

[...] mesmo quando a sua discreta sugestão não é apreendida pelo espectador, tal fato não perturba o desenvolvimento da narrativa. Este pode, pelo contrário, prosseguir o seu caminho ao abrigo de qualquer tipo de imprevistos, salvo o de vir a deparar-se-lhe a “surpresa” provocada pela habitual reviravolta final. E tal surpresa será tanto maior quanto menor tiver sido a atenção prestada pelo espectador aos sinais premonitórios lançados pela máquina de filmar através dos seus movimentos “alusivos”. (MOSCARDELLO, 1985, p.15)

4.5 O sentido da violência

As informações primárias fornecidas pelo filme revelam um crime violento cometido por um adolescente. A falta de explicação ou motivação para o ato gera um desconforto sintetizado pelo senso comum como “um crime sem sentido”. Vulneráveis pela ausência de um significante que preencha o sentido e coloque as peças no lugar, os envolvidos recorrem a uma abstração e à conseqüente desumanização do autor do crime. Leland, então, é definido como um monstro e excluído do convívio social.

Pesa sobre esta qualificação o caráter violento do crime; Leland utiliza uma faca para atingir um garoto completamente indefeso em razão de seu autismo. No centro de detenção

juvenil para onde é enviado, Leland se depara com o estranhamento e também o julgamento de seus colegas detentos, para quem o garoto – branco, educado e com boas condições financeiras – deve ter feito algo muito grave para estar naquele lugar.

Guillermo: “Por que você está aqui?”

Leland: [em silêncio, observa a janela]

Guillermo: Ei, não estou te fazendo essa pergunta porque vou te bater se você tiver feito algo ruim porque eu *já sei* que você fez algo errado. Mas veja só, um cara como eu. Você sabe que ele está em um lugar assim porque ele ferrou uma mina qualquer de State Street. Agora, quase todo mundo quer enfiar uma caneta no olho dele. Ei, mas garotos brancos não fazem esse tipo de coisa, certo? Especialmente garotos como você, que nem se parecem com o Slim Shady [referência ao rapper norte-americano Eminem]. Garotos brancos como você são aqueles que fizeram algo *muito* errado, certo?” (O MUNDO de Leland, 2003)

O caráter violento do crime, que qualifica o personagem de Leland diante dos fatos e gera estranhamento diante da personalidade do garoto, é o que norteia a desumanização dele. Porém, se pensado com relevo, é justamente esse atributo o responsável pela humanização do garoto, tendo em vista que a violência, para a psicanálise, não é tão estranha e externa ao homem. Com a pulsão de morte, Freud foi quem deu o primeiro passo em direção à aceitação de um lado obscuro humano que não o desqualificaria como sujeito. Pelas palavras de Elisabeth Roudinesco (2000),

A noção de pulsão de morte permitiu, no plano clínico, explicar como um sujeito se coloca, inconscientemente e de maneira repetitiva, em situações dolorosas, extremas ou traumatizantes, que reatualizam para ele experiências vividas anteriormente. Mas, do ponto de vista antropológico, serviu também para definir a essência do mal-estar da civilização, que se confronta permanentemente com os princípios de sua própria destruição. O crime, a barbárie e o genocídio são atos que fazem parte da própria humanidade, daquilo que é característico do homem. Por estarem inscritos no cerne do gênero humano, não podem ser eliminados do funcionamento singular de cada sujeito nem da coletividade social, nem mesmo em nome de uma pretensa animalidade externa ao homem. (ROUDINESCO, 2000, p. 122-123)

A violência é traço originário fundamental da cultura, institui Freud quando do desenvolvimento do mito de “Totem e tabu” (1913/1974c). O assassinato cruel do pai da horda primitiva permitiu o estabelecimento da sociedade de irmãos.¹⁰ Essa gênese

¹⁰ Segundo Aragão e Ramirez (2004, p.91), a horda primitiva consistia de um bando de irmãos vivendo sob a tirania sexual do pai. Revoltados, uniram-se para contestá-lo. Nas palavras da autora, “essa união lhes permitia realizar aquilo que cada um deles, individualmente, teria sido incapaz de fazer, a ponto de fortalecê-los em

contextualiza a relação de dependência entre cultura e violência, aqui comentada por Rivera (2008):

Não nos deixemos tentar, tampouco, pela ilusão de um mundo anterior ou fora da cultura onde o homem seria bom e feliz. A cultura é lugar de mal-estar porque ela é sempre conflituosa, nela somos sempre estrangeiros. E ela agencia conflito e bem-estar sobre um fundo, quase sempre recalcado, de extrema crueldade. (RIVERA, 2008, p. 76)

Não raramente, a violência é abstraída com distanciamento pelo discurso dominante, talvez como forma de se evitar a sua discussão. Ela aparece como monstro externo que rompe a estabilidade social e corrompe a paz idealizada pelos arranjos coletivos. Diante de eventos violentos veiculados pela televisão, pelos jornais e pelo boca a boca, parece haver um apego ao atributo do ato – se cruel, se impiedoso ou se doloroso – e pouca argumentação sobre as circunstâncias do crime, o que implicaria aprofundar-se sobre o que o crime em questão representa para o convívio social. Ainda segundo Rivera (op. cit.),

Não há como tratar a violência como um desvio comportamental. Não basta repudiá-la, é necessário dar lugar a ela em nosso pensamento, com todo seu desafio, toda sua dor. Talvez assim possamos romper com a atitude da massa que se escandaliza com a violência para melhor denegá-la, na tentativa – pernicioso, violenta e excludente – de fazer de conta que ela não existe, ou que ela é contingente. (RIVERA, 2008, p. 76)

O pensamento de Tânia Rivera corrobora com o tratamento dado à criminalidade por Lacan (1966) e evocado por Petracco (2007). Para o mestre francês, por vezes, “a sociedade está de tal forma alterada em sua estrutura que lança mão de mecanismos de exclusão do mal, elegendo bodes expiatórios.”

A violência, constitutiva da cultura, é também fundadora dos sujeitos, lembra Petracco (op. cit.):

Desde Freud (1915), podemos pensar no conceito de violência a partir do caráter traumático da pulsão, posto que, embora seja intrínseca à constituição e dinâmica psíquica do sujeito, a pulsão agride o aparelho psíquico desde dentro. Diferentemente dos estímulos advindos do mundo externo, dos quais se pode fugir a partir da ação motora, o pulsional exerce uma pressão constante e “irremovível” (p. 147) sobre o psiquismo. Aulagnier (1979) por sua vez, fala-nos dos conceitos de violência primária, compreendida como a ação da mãe que, ao atender as

suas certezas até decidirem pela condenação e morte do pai. A horda concretizava o ato matando e consumindo o pai num repasto canibalesco.”

necessidades de seu bebê o erotiza e o “invade” psicologicamente. A partir destas duas colocações torna-se possível compreendermos que, diferentemente da violência social, existe um tipo de violência que é constitutiva do sujeito, sendo inclusive necessária para a existência da vida psíquica. (PETRACCO, 2007, p. 4)

Ainda segundo a autora, o conceito de violência primária cunhado por Aulagnier permite pensarmos que o sujeito, independentemente das diferenças entre os contextos externos, “é submetido ao desejo do outro desde sua chegada ao mundo, já que é, mesmo antes de nascer, inundado pelo psiquismo deste outro, seja pela mãe ou quem ocupar o lugar de cuidador.”. Para Petracco, esse entendimento alinha-se ao postulado laciano pelo qual o sujeito se constitui a partir do desejo.

A violência que marca os personagens de Leland e Allen não, é portanto, tão estranha à cultura nem aos sujeitos. Ela não é externa ao nosso convívio, inundados que estamos por exemplos de atos violentos, sejam eles veiculados pelos jornais e pela televisão, ou então vivenciados *in loco*.

No entanto, ela pode ser completamente alheia ao nosso entendimento e apresentar uma aspereza que estimula o nosso distanciamento e, mais gravemente, a nossa total alienação. Em um filme, onde nossa integridade é aparentemente protegida, podemos fazer o movimento contrário, de aproximação ou, pelo menos, de retardamento da rejeição do assunto. Podemos vivenciar o diferente e debatê-lo; confrontar aquilo que é desagradável e acender o interesse por fatos até então tachados como irrelevantes. Seja na forma de entretenimento ou não, diante de uma produção cinematográfica podemos nos abrir ao difícil, mas cada vez mais imperativo exercício de pensar.

Como muito bem disse Henri Agel, o cinema é intensidade, intimidade e ubiquidade: intensidade porque a imagem fílmica, particularmente o grande plano, tem uma força quase mágica porque dá uma visão absolutamente específica do real e porque a música, pelo seu papel ao mesmo tempo sensorial e lírico, reforça o poder de penetração da imagem, intimidade porque a imagem (ainda devido ao grande plano) faz-nos literalmente penetrar nos seres (por intermédio dos rostos, livros abertos da alma) e nas coisas; ubiquidade porque o cinema transporta-nos livremente através do tempo e do espaço, porque densifica o tempo (tudo parece mais longo na tela) e sobretudo porque recria a própria duração, permitindo ao filme aderir, sem choque, à nossa corrente de consciência pessoal. (MARTIN, 2005, p. 31)

5 CONCLUSÃO

Quantas vezes conseguimos, no dia a dia, vivenciar a pausa diante da perplexidade e do estranho? Qual a dimensão de nossas lamentações quando somos confrontados ao trágico do real, fisicamente fragmentado nos minutos das notícias da TV?

Qual é o nosso acesso à compreensão e ao questionamento quando o estímulo externo é completamente direcionado à alienação e à indiferença?

Dia após dia, fingimos encarar com naturalidade aquilo que sequer nos é familiar. Crimes acontecem, a superficialidade é inexorável, a decepção é fraqueza e a vulnerabilidade é auto-sabotagem. Dizer que alguém é humano nos remete a atos de solidariedade, apoio ou bondade. Ora, se a humanização passa a ser atributo e não condição, concluímos que o homem já se transmutou em homem-máquina.

Bem sabemos que máquinas são previsíveis e funcionam sob administração correta. Seguido o seu manual de procedimentos, o homem-máquina tem seu funcionamento garantido.

Mas o que faz o homem-máquina diante do imprevisto, da dúvida, do erro e do medo, todos itens não contemplados no manual que tem a perfeição como premissa inabalável? Esse homem-máquina estremece. Deixa cair no chão a incerteza e a infalibilidade. Fica exposto e revela o desamparo inicial. Não o seu, mas o de seu original, o homem-humanizado, incompleto e suscetível aos afetos.

Então o homem-máquina percebe o paradoxo de sua existência: quanto mais se encobre de insensibilidade e de pragmatismo, mais ele se aproxima do homem que chora, falha e se arrepende.

A pergunta é: quem precisa do homem-humanizado? Certamente não é o mercado, esse Grande Outro cujas demandas são tão implícitas que a sensação é de que nós não poderíamos prescindir dele.

Certamente não é o mundo distinguido por Orwell ou Huxley, no qual o futuro tristemente flerta com o arquétipo da desumanização.

Certamente, pois, é a psicanálise, cuja suposta ausência de seletividade acolhe problemas, dilemas, angústias, incoerências, imprevisibilidades, anormalidades e todo um pacote de desprazeres humanos. Sem critérios, essa psicanálise. Convive com o sem sentido sem sequer precisar recorrer ao silêncio dos constrangidos. Dispõe-se a respeitar antes

mesmo de compreender. Faz perguntas inconvenientes e não se ruboriza por não apresentar todas as respostas.

E se a psicanálise corajosamente abraça o homem-humanizado em todos os seus contrastes, a semiótica psicanalítica imbuí-se dessa mesma responsabilidade no terreno da cultura. No plano onde reina o simbólico, o desamparo moto-contínuo do homem-humanizado toma proporções hiperbólicas e esbarra nas particularidades alheias. O que seriam pontos de contato transformam-se em pontos de choque; o que poderia ser divisão de experiência é lido como intolerância ao diferente. E assim caminha o homem-humanizado, temeroso de olhar para o outro e enxergar a si mesmo.

Já vimos que uma grande instância da modernidade, o Mercado, serve-se com fartura do homem-máquina, gozando de uma mesma recíproca. Como caberiam, portanto, a psicanálise e a semiótica psicanalítica nesse contexto?

A resposta é trazida pela própria cultura, mais precisamente pela arte. Sabiamente, ela cava espaços capazes de incomodar, sensibilizar, conscientizar, modificar ou rever o *status quo* e tantos outros *status* de que dispomos em nossa atualidade compartimentada e convenientemente rotulada. Nichos cavados no cinema, na música, na literaturas, nas artes plásticas, escondidos ou escancarados.

Por sua capacidade de ilustrar o sinestésico e de materializar o abstrato das contradições humanas, essas expressões de arte aparecem como pilares da reflexão e da construção do sentido para aquilo que insurge de forma não palatável.

Durante a análise do filme “O Mundo de Leland”, nos deparamos com gratas descobertas. A primeira delas – e cremos ser a mais importante – é que o sentido jamais se esgota em uma única interpretação. Ainda que conduzindo a discussão por tópicos particulares, não encerramos a significação justamente porque estamos lidando com os afetos humanos, material frágil e permanentemente propenso a oscilações. Ao nos debruçarmos sobre personagem, narrativa e estrutura, encontramos, respectivamente, a flexibilidade do homem, da história e da forma como essa história é contada.

Outra conquista foi vivenciar, *in loco*, a ilustração de conceitos da semiótica psicanalítica sem que eles nos parecessem intangíveis ou aprisionados à clínica. Da mesma forma, foi interessante identificar no convívio social – aqui, nos referimos aos diálogos entre Leland e Pearl – possíveis atitudes que só seriam endereçadas à experiência clínica, uma vez que é no contato com um profissional que essas perspectivas se abririam.

Com o personagem Leland, vemos claramente o eu laciano, contido no registro do imaginário, suscetível a amores e agressividades que deixam marcas. Na prática, esses afetos têm como cenário o impossível real (Cesarotto, 2010, p. 11), tão árido que em nada facilita a produção de sentido ou de compreensão. Afinal, não faz sentido um garoto considerado inofensivo tirar a vida de um outro que sequer foi plenamente atravessado pela linguagem. É apenas na instância de sujeito do inconsciente que o ato de Leland se traduz em significação. É na casa do simbólico e da linguagem que Leland deixa de ser monstro e volta a ser humano.

O filme em questão deixa entrever também um outro campo de análises, passíveis de exploração futura: o amor que não se concretiza em relacionamento, o impacto da rejeição nas relações afetivas, a sensibilização de que o gênero dramático do cinema é capaz e tantas outras leituras possíveis, que deixamos para outros pesquisadores. Restringimo-nos a acompanhar o percurso do sentido por meio da linguagem e, nessa trajetória, coletamos aspectos que enriquecem a caracterização psíquica do personagem e que o colocam em relevo para nossas reflexões sobre violência, estranhamento e desumanização.

Esperamos ter suscitado interesse não só pelo objeto de estudo, mas também pelo contexto da semiótica psicanalítica e seu respectivo leque de questionamentos/provocações, fundamentais para a saúde do pensamento contemporâneo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALONSO, Silvia Leonor. Encontros entre imagens e conceitos: reflexões sobre a temporalidade em psicanálise. In: BARTUCCI, Giovanna (Org.), pp. 187-214. **Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2000. 264 p.

ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1989.

ANSPACH, Sílvia Simone. **Lacan x Buber/Paz: Entre o contingente e o eterno**. In: *Trans/form/Ação*. São Paulo, 1986/87

ARAGÃO E RAMIREZ, Heloísa Helena. **Sobre a metáfora paterna e a forclusão do nome-do-pai: uma introdução**. *Mental*, Barbacena, v. 2, n. 3, Nov. 2004. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1679-44272004000200008&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 14 jul. 2011.

ARAÚJO, Maria Elizabeth da Costa. **Autismo e constituição do sujeito**. Rio de Janeiro, RJ. Originalmente apresentada como dissertação de mestrado, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2006. Disponível em <<http://www.pgpsa.uerj.br/dissertacoes/2006/2006-06.pdf>>. Acesso em 13 jul. 2011.

BARTUCCI, Giovanna (Org.). **Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2000. 264 p.

BERNADET, Jean-Claude. A subjetividade e as imagens alheias: ressignificação. In: BARTUCCI, Giovanna (Org.), p. 21-44. **Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2000. 264 p.

CESAROTTO, Oscar (Org.). *Ideias de Lacan*. São Paulo: Iluminuras, 2010. 188 p.

CESAROTTO, Oscar Angel. A psique, de linguagem nova. **Coleção Memória da Psicanálise: fronteiras da psicanálise**. São Paulo: Duetto Editorial, 9 ed., p. 79-83, 2009.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 2000.

CHNAIDERMAN, Miriam. Falas tornadas imagens ou imagens faladas: psicanálise, Godard e Tarkovsky. In: BARTUCCI, Giovanna (Org.), pp. 101-122. **Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2000. 264 p.

COSTA, Jurandir Freire. A questão do sentido em psicanálise. In: Bezerra Jr., Benilton e Plastino, Carlos Alberto (Orgs) . **Corpo, afeto e linguagem: a questão do sentido em psicanálise**. Rio de Janeiro: Contra-Capa, 1998, p.199- 219. Disponível em: <http://jfreirecosta.sites.uol.com.br/artigos/artigos_html/sentido_em_psicanalise.html>. Acesso em 23 mar. 2011.

EUA lembram uma década do massacre de Columbine. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 20 abr. 2009. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/internacional,eua-lembram-uma-decada-do-massacre-de-columbine,357736,0.htm>>. Acesso em 12 mai. 2011.

FREUD, Sigmund. **Lembranças encobridoras**. In: S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. 3, pp. 287-304). Rio de Janeiro: Imago, 1990. (Trabalho original publicado em 1899)

FREUD, Sigmund. **Uma dificuldade no Caminho da Psicanálise**. In: S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. 17, pp. 178). Rio de Janeiro: Imago, 1990. (Trabalho original publicado em 1917)

FREUD, Sigmund. **O futuro de uma ilusão**. Tradução José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997. 88 p.

GINZBURG, Carlo. **Sinais, raízes de um paradigma indiciário**. In: Mitos, emblemas e sinais. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HOGUE, Matthew Ryan. Thirty Minutes with Matthew Ryan Hoge. **Adam's Rib**. EUA, 2 de abril 2004. Disponível em: <<http://www.dcfilmsociety.org/adamland.htm>>. Acesso em 2 fev. 2011.

HOUAISS, Antonio (Ed.). **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Editora Objetiva, 2001. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=sentido&x=17&y=5&stype=k>>. Acesso em 19 jul. 2011.

IML identifica e libera corpos de 12 mortos no massacre em Realengo (RJ); três famílias autorizam doação de órgãos. **UOI Notícias**, São Paulo, 7 abr. 2011. Disponível em <<http://noticias.uol.com.br/cotidiano/2011/04/07/iml-identifica-e-libera-corpos-de-12-mortos-no-massacre-em-realengo-rj-tres-familias-autorizam-doacao-de-orgaos.jhtm>>. Acesso em 12 mai. 2011.

MANZANO, Luiz Adelmo Fernandes. **Som-imagem no cinema**. São Paulo: Perspectiva, Fapesp, 2003.

MARRACCINI, Eliane Michelini (Org.). **O eu em ruína: perda e falência psíquica**. São Paulo: Primavera Editorial, 2010. 358 p.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005. 334 p.

MENOR envolvido em morte de menino ficará preso por no máximo três anos. **O Globo**, Rio de Janeiro, 8 fev. 2007. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/rio/mat/2007/02/08/294494115.asp>>. Acesso em 12 mai. 2011.

MERTEN, Luiz Carlos. **Cinema: entre a realidade e o artifício**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2005. 2 ed. 246 p.

MONTANDON, Tania. **O sem-sentido na psicanálise**. Belo Horizonte, 2010. Disponível em: <<http://taniart.wordpress.com/2010/12/03/o-sem-sentido-na-psicanalise>>. Acesso em 23 mar. 2011.

MOSCARIELLO, Angelo. **Como ver um filme**. Porto: Editorial Presença, 1985.

O MUNDO de Leland (The United States of Leland). Direção: Matthew Ryan Hoge. Intérpretes: Ryan Gosling, Don Cheadle, Chris Klein, Jena Malone, Lena Olin, Michelle Williams, Kevin Spacey, Martin Donovan e outros. Roteiro: Matthew Ryan Hoge. MDP Worldwide; Media 8 Entertainment; Thousand Words; Trigger Street Productions, 2003. 1 DVD (108 min), son., color.

OS MAIORES massacres em instituições de ensino dos EUA nas últimas décadas. **O Globo**, Rio de Janeiro, 7 abr. 2011. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/mundo/mat/2011/04/07/os-maiores-massacres-em-instituicoes-de-ensino-dos-eua-nas-ultimas-decadas-924179564.asp>>. Acesso em 12 mai. 2011.

PETRACCO, Milene Mabilde. **A psicanálise e o adolescente em conflito com a lei: um diálogo possível?**. Porto Alegre, RS. Originalmente apresentada como monografia de traalho de conclusão, Centro de Estudos Psicanalíticos de Porto Alegre, 2007. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/faced/pesquisa/nupeeevs/A%20Psican%C3%A1lise%20e%20o%20adolescente%20em%20conflito%20com%20a%20lei.pdf>>. Acesso em 23 mar. 2011.

PIRES, Luciana. **Do silêncio ao eco**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2007. 128 p.

REMOR, Carlos Augusto Monguilhott; WEINZIER, Greici. Efeito de sentido. **Revista de Ciências Humanas**, Florianópolis, EDUFSC, v. 42, n. 1 e 2, p. 217-226, abril e outubro de 2008. Disponível em: <http://www.cfh.ufsc.br/~revista/rch42/RCH42_artigo_9.pdf>. Acesso em 28 mar. 2011.

RIVERA, Tania. **Cinema, imagem e psicanálise**. Coleção Psicanálise Passo-a-Passo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008. 76 p.

RIVERA, Tania. **O outro e a violência da cultura: The other and the violence of culture**. Ide (São Paulo), São Paulo, v. 31, n. 47, dic. 2008. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062008000200013&lng=es&nrm=iso>. Acesso em: 23 mar. 2011.

ROUDINESCO, Elisabeth. **Por que a psicanálise?** Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2000. 164 p.

SAMPAIO, Camila Pedral. O cinema e a potência do imaginário. In: BARTUCCI, Giovanna (Org.), p. 45-70. **Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2000. 264 p.

SANTOS, Ana Sofia Correia dos. **Sobre o choro: análise de perspectivas teóricas**. Aná. Psicológica. [online]. jul. 2000, vol.18, no.3, p.325-334. Disponível em <http://www.scielo.oces.mctes.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0870-82312000000300006&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 19 jun. 2011.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. Coleção Primeiros Passos. 17ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2001.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 112 p.

TELES, Maria de Lourdes; OMENA, Maria Aparecida Munhoz de. **A transposição fílmica do romance O Matador**. Travessias (UNIOESTE. Online), 2009, v. 7, p. 01-21. Disponível em <http://www.unioeste.br/prppg/mestrados/letras/revistas/travessias/ed_006/ARTE%20E%20COMUNICA%C7AO/PDF/Transposi%E3o%20f%EDlmica.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2011.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

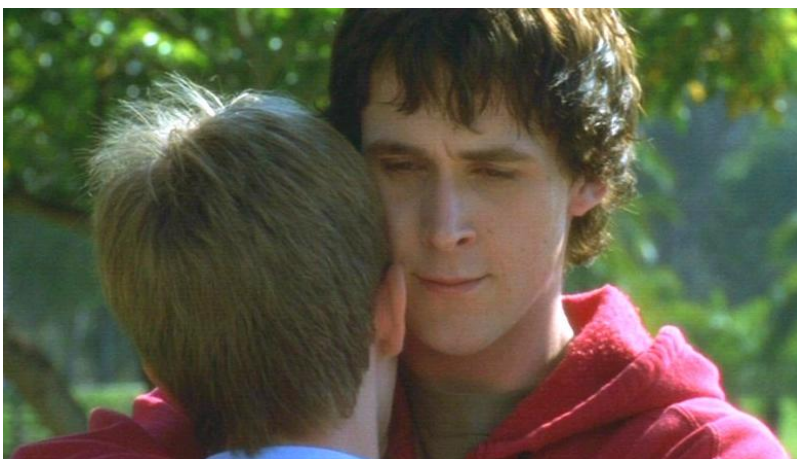
ZIZEK, Slavoj. **A visão em paralaxe**. Tradução Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

APÊNDICE – Apresentação dos personagens do filme

Leland P. Fitzgerald (Ryan Gosling)
Protagonista, filho de Albert e Beth



Ryan Pollard (Michael Welch)
Irmão de Becky; é assassinado por Leland



Pearl Madison (Don Cheadle)
Professor de Leland



Becky Pollard (Jena Malone)
Ex-namorada de Leland e irmã de Ryan



Beth Fitzgerald (Lena Olin)
Mãe de Leland



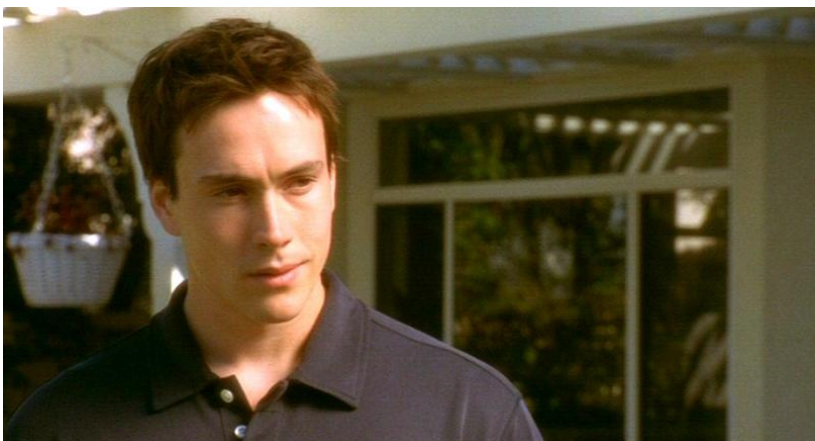
Albert Fitzgerald (Kevin Spacey)
Pai de Leland



Julie Pollard (Michelle Williams)
Irmã de Becky e de Ryan



Allen Harris (Chris Klein)
Namorado de Julie



Harry Pollard (Martin Donovan)
Pai de Becky e Ryan, o garoto assassinado



Karen Pollard (Ann Magnuson)
Mãe de Becky e Ryan, o garoto assassinado



Sra. Calderon (Sherilyn Fenn)
Amiga de Leland que mora em Nova York



Guillermo (Michael Peña)
Colega de Leland no centro de detenção

