

DITOS POÉTICOS E A REPRESENTAÇÃO DO AMOR NAS RELAÇÕES PARENTAIS

Grace Ferreira Leal¹
Rebeca Soares de Lima²

RESUMO: O ser humano é estruturado a partir da relação com o outro, geralmente em âmbito familiar. Assim, podemos inferir, portanto, que na relação familiar recebemos a tradição, os costumes e modos de ser e agir no mundo. Nesses modos, com o amor não poderia ser diferente, embora o indivíduo que receba a transmissão, reelabore o que lhe foi comunicado, de modo verbal ou não, desde os primeiros meses de vida. Assim, o presente texto visa discutir, tendo como suporte teórico a Psicanálise - sobretudo a Freudiana - sobre as reedições comportamentais observadas transgeracionalmente. Onde filhos reeditam características herdadas, muitas vezes inconscientemente, dos seus genitores ou do núcleo familiar. Para tal análise, tomamos por base dois gêneros artísticos, aqui atrelados já na sua concepção: o filme e a poesia, condensados no longa metragem “Música para morrer de amor”. Nesta obra o enredo e a poesia fluem em uma mesma direção. Os poemas são ressaltados quando, por exemplo, o personagem não consegue dispor em palavras o que sente. Essa ausência na linguagem verbal dos personagens pode ser um indício de repetição parental que ainda não foi elaborado pelo sujeito. Assim, a discussão gerou entrelaçamento de Arte e Psicanálise, enredo e poema, onde a palavra é o caminho pelo qual o indivíduo dá significado às crises e eventos experienciados. Palavra esta que pode ser acompanhada pela música e este amalgamento indica uma possível junção do que o sujeito, de alguma forma, já consegue dar sentido e o que ainda lhe falta.

PALAVRAS-CHAVE: amor; transmissão psíquica; psicanálise; poesia.

ABSTRACT: The human is structured from the relationship with the other, usually in a family context. Thus, we can infer, therefore, that in the family relationship we receive tradition, customs and the behavior towards society. Consequently, with love it could not be different, although the individual, who receives the transmission, rework what was communicate to him, verbally or not, since the first months of life. Thus, the present text aims to discuss, having as theoretical support Psychoanalysis - especially Freudian - on the behavioral changes observed across generations. Where children re-edit characteristics inherited, often unconsciously, from their parents or from the family nucleus. For this analysis, we took as a base two artistic genres, here already linked in their conception: film and poetry, condensed in the feature film “Música para morrer de amor” (“Music to die of love”). In this work, plot and poetry flow in the same direction. Poems are in the highlight when, for example, the character cannot put into words what he feels. This absence in the characters' verbal language may be an indication of parental repetition not elaborated by the subject yet. Therefore, the discussion generated an intertwining of Art and Psychoanalysis, plot and poem, where the word is the way through which the individual gives meaning to the crises and events experienced. This word that can be accompanied by music and this amalgamation indicates a possible junction of what the subject, somehow, already manages to make sense of and what he still miss.

Keyword: love; psychic transmission; psychoanalysis; poetry.

¹ Especialista em Psicologia clínica com ênfase em Psicanálise pela Universidade Luterana do Brasil (ULBRA). Atua na Secretaria Municipal de Educação em Manaus como professora do ensino fundamental desde 2005.

² Mestre em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras & Artes pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Atua na Secretaria estadual de educação – SEDUC-AM como professora de ensino médio desde 2012

INTRODUÇÃO

*Eu tô perdido
Sem pai nem mãe
Bem na porta da tua casa
Eu tô pedindo
A tua mão
E um pouquinho do braço
(Barão vermelho, 1984)*

Nascemos em um lugar onde já existem sujeitos ocupando espaço, trabalhando, desejando, amando. E quando esses mesmos sujeitos nasceram, também adentraram um grupo onde já outros existiram antes dele, de modo que não é sem propósito que um ser humano adentra um núcleo familiar já formado. Assim como também não é gratuito que esse sujeito venha a ocupar uma função nesse grupo. Esse grupo é o que comumente se nomeia de família.

De modo geral, inicia-se a relação com o outro nesse ambiente familiar, que se modifica tanto quanto se há pessoas no mundo. Em outras palavras, não há norma pré-estabelecida sobre quantas pessoas compõe o núcleo familiar, quanto tempo esse grupo permanece em um mesmo lugar ou qual o papel que cada sujeito irá desempenhar. Contudo, mesmo com essa flutuação ou elasticidade, Freud (1927) por meio da observação clínica, vai dando forma a Psicanálise e percebendo que há uma energia que se passa da mãe para o filho, já na gestação. E posteriormente do cuidador – podendo ser a mãe biológica, pai ou não – para o bebê, se este for o caso.

Essa energia Freud denominou de libido, fundamental para a sobrevivência do infante. Assim, quando o bebê nasce, ele não se percebe diferente de outro, que nomearemos aqui de mãe. Somente com as pequenas ausências dela, é que o bebê pode perceber que sua presença não se faz constante. Nesse período a

libido segue os caminhos das necessidades narcísicas e liga-se aos objetos que asseguram a satisfação dessas necessidades. Dessa maneira, a mãe, que satisfaz a fome da criança torna-se seu primeiro objeto amoroso e, certamente, também sua primeira proteção contra todos os perigos indefinidos que a ameaçam no mundo externo – sua primeira proteção contra a ansiedade, podemos dizer. (FREUD, 1927, p. 64).

A psicanálise revela que se desligar da libido dos objetos é um processo doloroso. A libido se apega a seus objetos e, ainda que se tenha substitutos a esses, não se renuncia àqueles perdidos: como um luto. Desta forma, retirar toda a libido das ligações com o objeto é tarefa que demanda gasto psíquico, levando, inclusive, indivíduos a negarem a realidade e a um apego ao objeto por meio de uma psicose alucinatória carregada de desejo. De modo geral, o ser humano não abandona de bom grado uma posição libidinal, pois renunciar a tudo que se perde

também consome a si mesmo, embora somente assim a libido possa estar novamente livre. Conforme Mello (2011, p. 161), “somos humanos e desejanter, pois estamos sempre a perder nossas ilusões a respeito dos objetos que buscamos, inclusive a imagem que trazemos de quem somos nós”.

Assim, retornando ao núcleo familiar, a criança vai tendo que escolher a si quando esta mãe não está perto, destinando libido para o seu eu. Contudo, essa ambiguidade ainda se fará muito presente, pois ao mesmo tempo que é necessária a sobrevivência do eu, o outro também pode diminuir a ansiedade frente a todas as possibilidades que o mundo desconhecido oferece. Por outro lado, o da mãe, essa ansiedade pode ser aplacada baseada na forma que ela mesma a sentiu quando também era um pequeno infante. Isto posto, o filho recebe o que um dia a mãe recebeu de sua progenitora. Corroborando com isso, Gomel (2001) diz haver um processo de transmissão entre uma geração e outra, a hipótese de continuidade psíquica entre gerações. Contudo, precisa-se levar em conta a subjetividade do indivíduo, uma vez que nunca se recebe o mesmo que se transmite.

Baseado nisso, é possível afirmar que o sujeito carrega em si alguma história e a vivência de muitos outros, que talvez nem os próprios familiares o saibam, já que essa transmissão pode ser a nível inconsciente. Ou seja, há informações que nosso eu ainda não consegue trazer a consciência e por isso é esquecido ou se torna consciente com outra justificativa, o que a Psicanálise nomeou de sublimação. Segundo Kehl (1996, p.218),

uma das formas “sublimadas” (isto é, não diretamente sexuais) de gratificação narcísica à disposição dos sujeitos é a conquista de alguns dos ideais que herdamos na passagem pelo Édipo e que não correspondem àquilo que foram realmente nossos pais, mas ao que imaginamos sobre eles, ou mesmo ao que eles *gostariam* de ter sido.

A primeira relação objetal tornar-se-á o protótipo das futuras relações do indivíduo. É baseado nesta relação também que o Édipo se instaura, quando algo ou alguém faz frente ao acesso à mãe, disputando atenção, energia e libido com este bebê ainda recém chegado ao mundo. Outrossim, independente das trocas que realize com a mãe, ou seja, se a mãe amamentou ao seio a criança, se ofertou carinho, se houve maior ou menor desprendimento de empenho, ou ainda, que pouco tenha se relacionado com o filho, o fundamento filogenético seguirá seu curso. “Já no âmbito psíquico é tão frequente a conservação do primitivo junto àquilo transformado que dele nasceu, que não é preciso demonstrá-lo mediante exemplos”. (FREUD, 1930, p. 20).

Diante desse quadro de reedições comportamentais observadas transgeracionalmente, foi escolhido o filme *Música para morrer de amor* para exemplificar como esse processo pode ocorrer, quais as pistas que o enredo nos proporciona que apontam para a repetição de escolhas e desejos por mais de uma geração, que a Psicanálise já proporciona anos de estudos e pesquisas.

MÚSICA PARA MORRER DE AMOR

*Vem, volta
Que eu estou te esperando desde que eu nasci
Minha vida pro momento que eu te conheci
E o amor que eu guardava, eu guardei pra você
(O terno, 2016)*

Os reverses das interações humanas, as amizades, os namoros são pontos focais expostos no filme. Pode-se observar mais próximo ainda as experiências de Isabela, de Felipe e de Ricardo, foco proposital do filme. Três jovens que ao interagirem revelam seus medos, limites, desejos e fantasias, principalmente, quando o assunto é amor.

Observar suas relações familiares, em específico de Isabela e Felipe – que são os únicos que o ambiente familiar consanguíneo é descrito - nos faz compreender seus avanços e/ou interdições relacionados a própria sexualidade. É perceptível a hereditariedade dos comportamentos. E é sobre essas observações que iremos discorrer.

Berenice, mãe de Felipe, diz: “Você nasceu de mim!” E, para ela, isso parece significar que ela conhece o filho desde as entranhas. Ela sabe que há um pensamento ou inclinação do filho a relações homo afetivas, ainda que sejam por simples curiosidade. Ela mesmo afirma que é a favor do sexo mais liberal como a suruba. O pai biológico Felipe não conhece e o padrasto que conviveu por pouco tempo não parece ter referência o suficiente e quando questiona a mãe sobre o assunto, ela pouco contribui. O filho sabe apenas que ele gostava de música e que tocava piano. Com uma mãe artista e excêntrica, Felipe evita apresentar a seus conhecidos. Talvez mais por medo de se vê nela e expor sua intimidade do que vergonha da mãe, do comportamento dela. Maria Kehl (1996, p.28) corrobora esse não se reconhecer pois

na defesa do narcisismo das pequenas diferenças, é do reconhecimento amoroso que o homem ainda pode privar a mulher, esta que parece não se privar de mais nada, não se deter mais no gozo de suas recentes conquistas. Mas não se imagine que o homem o faz (apenas) por cálculo vingativo. É que ele já não consegue reconhecer esta mulher tão parecida consigo mesmo, na qual também odiaria ter que *se reconhecer*.

Felipe apresenta dificuldades em colocar em palavras seus sentimentos, em abrir diálogos para expor o que poderia estar sentindo. Tanto assim o é que uma das primeiras cenas do filme em que ele aparece, para fugir de um convite de festa ele diz “você sabe que eu te amo né”, como forma de evitar ter que justificar com algum motivo mais sincero do porquê de não desejar ir a uma festa onde estariam seus novos companheiros de trabalho. A namorada, que parece mais honesta consigo diz: “Eu não sei se eu acredito mas parece dar sempre mais trabalho não acreditar”. Essa fala pode revelar já uma quebra na ligação relacional que eles mantêm, e que ela põe em palavras, mas que ainda são ignoradas pelos dois ainda por algum tempo. Kehl (1996, p.84) explicita que “uma frágil casquinha da linguagem recobre o desconhecido, o avesso dos códigos, a desordem das pulsões e que sabemos, desde Kant, não dar conta da “verdade” do objeto que nos interessa: o real”.

Por mais que a linguagem não seja eficaz para esconder as pulsões, ela pode dá indícios de que há algo mais do que se pode colocar em signos. Contudo, há outras formas em que a palavra pode ajudar a vir à tona que não seja por meio do diálogo franco e sincero. O teatro, uma das manifestações artísticas, que se utiliza da palavra em conjunto com a expressão corporal, pode ser muito útil para expressar diferentes emoções e ideias. Assim, trabalhar em uma agência que promove shows de novos artistas já pode revelar bastante sobre as pessoas que ali estão, já que é preciso também avaliar as letras das músicas para poder escolhê-las.

Felipe expõe já ter tido aula de atuação, por exemplo, mas que saiu por ser tímido. E numa conversa com Ricardo se utiliza de letras de música para expressar já a vontade de terminar o namoro: “o nosso amor a gente inventa pra distrair e quando acaba a gente pensa que ele nunca existiu” (CAZUZA, 1986), que é o que ele diz a sua namorada depois de ter sido tomado por alguma coragem ou por ter se identificado com a personagem de uma peça de teatro que os dois foram assistir, a personagem revelando que estava apaixonada por outra pessoa parece ter tocado algo nele.

As cópias de frases de outras pessoas não encerram por aí. Felipe ainda faz uso de ao menos duas frases de Ricardo: uma por mensagem de texto e outra dita a ele cara a cara. A mesma mensagem de texto ele envia para Isabela a convidando para sair e outra ele diz quando lhe dá um presente, pois “presente não pode esperar”. Parece haver uma dedicação ou esforço quando se trata da Isabela, o que não aconteceu com Ricardo.

Logo depois do primeiro encontro com Isabela na aula de teatro/dança, Felipe apresenta as fotos dela a sua mãe, que já a aprova na primeira olhada, e ainda a elogia a comparando com uma atriz famosa de sua época. A cada vez que ele quer se aproximar de Isabela, que diz querer algo com ela como “andar de mãos dadas, pintar uma parede”, ele pronuncia esse discurso à

mãe, como que pedindo algo dela. Freud (1910), em um texto sobre a infância e os quadros de Leonardo da Vinci, revela que a não escolha de Da Vinci por uma mulher pode apontar para uma vontade, mesmo que inconsciente, de a ter somente para si. O pintor possuiu pouco tempo com a mãe e avó biológica e pouco tempo também com a madrasta. Ao analisar documentos e alguns quadros, Freud (1910, p. 117) expõe que “por meio do recalque do amor pela mãe, ele conserva o mesmo em seu inconsciente e permanece, desde então, fiel à mãe. Quando ele, como amante, parece estar correndo atrás de um rapaz, na verdade ele corre de um outra mulher, que lhe poderia ser infiel.”

Felipe aparenta estar ora pedindo autorização para cada passo que dá em direção a Isabela, ora caminha na direção de Ricardo, trocando olhares, presentes, experiências íntimas, sem qualquer menção à mãe. A mãe só é lugar para falar de sentimentos quando o assunto é sobre outra mulher. Como se só se pudesse ter uma mulher em sua vida?

Em uma dessas interações Berenice exterioriza uma similaridade na expressão facial de Felipe com o padrasto, quando eles tentam esconder algo, especificamente outro envolvimento amoroso. Nessa circunstância Felipe tanto conhece um pouco mais de seu padrasto e de si, quanto percebe que houve traição do matrimônio. Fato que ele, de certa forma, já repete na atual situação com Isabela e Ricardo. Ao menos é assim que Ricardo se mostra sentir.

É de frente para um palco de teatro que Isabela é apresentada ao enredo, pensando sobre como Julieta, de Shakespeare, seria se fosse sua contemporânea. Isabela, amiga de Ricardo, segue as artes aparentemente inspirada pela sua avó, que fazia teatro e trouxe à convivência familiar as histórias que interpretou e as características dos personagens que se identifica. Sua mãe tocava violão, o avô piano e possuía uma biblioteca relativamente grande em casa. Nos diálogos entre avó e neta é frequente a menção de que sua neta não poderia ser uma Julieta, personagem de William Shakespeare. Ou seja, não deveria se matar por um amor de uma única noite. O que a avó de Isabela expõe também aparece no livro *A mínima diferença* de Maria Rita Kehl (1996, p.94), demonstrando que “*Quem quer morrer de amor, se engana*³: morrer de amor é prestar a suprema homenagem a quem não nos amou.” Ora, a avó de Isabela tinha razão ao expor isso, pois com o término do relacionamento, Isabela - que declamava trechos de “Romeu e Julieta” com o namorado no shopping e metrô, fizeram teste juntos para os papéis - parecia já não ter mais motivos continuar a fazer o que antes lhe dava prazer, como dançar, encenar, trabalhar.

³ Verso de Luiz Melodia.

Esse processo de se desligar de alguém em um relacionamento é compreensível pois “na cura dos sofrimentos amorosos, geralmente passamos por um período de desinteresse pelo mundo que é o movimento oposto ao da paixão: nesta, o *eu* fica empobrecido, e o objeto, inflacionado de libido.” (KEHL, 1996, p.218) Assim, quando não há mais objeto a destinar o libido, é preciso que se reestruture a forma de distribuir a energia, a olhar para novos lugares. Isabela passa boa parte do enredo na tentativa de se conhecer, de saber quem é esse eu depois de Gabriel.

É interessante que a atividade que os namorados estão fazendo no momento que Gabriel recebe a confirmação do novo emprego. Ele a ensina a andar de skate e ela diz: Não solta, não me solta Gabriel. O inconsciente é o trabalhador incansável, pois ele a solta e Isabela já parece sentir que essa modificação de trabalho poderá revelar um término mais próximo do que desejava.

Portanto, Gabriel, ao receber uma proposta de trabalho no Rio de Janeiro, sugere que Isabela lhe acompanhe. De início esse convite pode parecer desproposital, mas não o é, pois em uma sociedade que valoriza o trabalho feito pelo homem, a mulher, historicamente o acompanha. Assim, Isabela tenta não desmanchar a relação e promete esperar pelo retorno de Gabriel ou manter um namoro à distância. Quadro esse que ele não consegue sustentar. Então mesmo que Isabela apresente os motivos do porque não morar em outra cidade, já que seu trabalho, família – especificamente a avó já em idade avançada e enferma – e vida foram construídas em São Paulo, Gabriel se mostra irredutível. Ao término da relação ele diz ter sido esse o motivo de não mais gostar de Isabela.

Então se pode imaginar que esse pode ter sido um fato isolado, que Isabela possa ter vivido e que não aconteça com outras mulheres. Contudo, o núcleo familiar da personagem é composto por Isabela, sua irmã e sua avó. Três mulheres que já passaram por pelo menos dois relacionamentos amorosos e que são descritas no filme como solteira, divorciada e viúva. Essa informação não pode passar despercebida, pois são mulheres que trabalham, sustentam financeiramente sua casa, cuidam uma das outras, estão atentas aos sinais de saúde da avó. Kehl (1996, p.68) apresenta uma possibilidade de interpretar o que pode estar acontecendo com esse núcleo familiar feminino, pois “ao medo ancestral que o homem sente da mulher que é mãe, acrescenta-se agora o medo da mulher que deseja – a grande devoradora – e que pode também *não desejar*, desejar outro, ou desejar mais do que ele é capaz de dar.”

Os detalhes do divórcio da irmã e a vida conjugal da avó não são relatados em detalhes, mas a apresentação delas como independentes e sem companheiros pode já revelar que algo pode ter atrapalhado a continuação da relação. O que aconteceu com Isabela pode ter acontecido

com suas familiares, talvez não no mesmo contexto, mas de que a mulher deve estar à mercê do desejo do homem. A exemplo disso é a avó não querendo ser Julieta, querendo ser a namorada anterior de Romeu, Rosalina a que ficou por mais tempo, a que sabe o que é um relacionamento que dura mais de uma semana, e que mesmo assim foi traída, mas que permaneceu viva mesmo depois de tudo.

Por outro lado, sua avó lhe revela que escolheu o casamento quando recebeu uma resposta negativa como atriz, mas que não se arrepende pois gerou uma neta que tem certeza que nunca tomará essa decisão. Essa passagem pode nos anunciar uma possível transmissão psíquica, que vem se desvelando desde a escolha por uma profissão artística, a ligação com a peça de Romeu e Julieta à escolha da profissão em detrimento de seguir com um enlace amoroso com Gabriel. A avó se agrada na escolha de Isabel como se fosse sua. Como se sem a escolha do casamento, Isabela não existiria para poder escolher esse caminho.

Quando Isabela já começa a compreender Rosalina com outro olhar, deixando sua admiração por Julieta, ela chega em casa e a avó já está morta. Quase como uma passada de bastão. A narração que revela isso é a tentativa de Isabela em imaginar uma Rosalina mais atual e a vê como ela mesma vivenciou: “eu imagino a Rosalina chegando do baile em que Romeu conheceu a Julieta toda descabelada, com a maquiagem borrada dizendo pra mãe dela: eu nunca mais vou amar ninguém.”

Ricardo é o personagem que menos revela sua ancestralidade nos comportamentos e que parece viver na ânsia da entrega amorosa que beira a morte, a comparação de Shakespeare. Não sabemos precisar se algum comportamento foi perpassado devido à falta de menção da sua família. Contudo, a falta de referência familiar em sua fala esteja exposta nas entrelinhas, uma vez que Ricardo é o personagem que mais tem relações frouxas - e em maior quantidade - instáveis a ponto de se desfazer das pessoas que desejam constituir com ele família.

Talvez isso se deva ao distanciamento familiar ou a frágil ligação que ele vivenciou com seu primeiro objeto de amor, no raciocínio de: antes que o outro vá embora e me deixe chorando, eu o faço primeiro. Contudo, mesmo isso acontecendo, não evita que o sofrimento se faça presente, pois mesmo quando ele parece apaixonado, escolhe parceiros que não estão disponíveis ao relacionamento. Assim Ricardo repete, independente dos parceiros, a mesma quebra do relacionamento, o sofrimento e a perda da idealização de encontrar alguém que o complete. E novamente, fazemos essa suposição devido à falta de relatos sobre seus pais na trama.

Diante das informações expostas sobre o Ricardo, retornemos ao bebê, quando ainda a linguagem verbal não se fixou como meio comunicativo. A procura de uma ligação acima da

razão, onde o olhar e o toque pele a pele diminuirá todas as angústias são vivências dos primeiros anos de vida, onde não há palavras que possam descrever o que acontece justamente porque não há um sistema linguístico para isso. Montagu (1988, p. 200) confirma essa força da linguagem não verbal lembrando-nos da experiência sexual, pois

a verdadeira linguagem do sexo é fundamentalmente não-verbal. Nossas palavras e imagens são imitações pobres das profundas e intrincadas sensações que experimentamos em nosso íntimo. Incertos quanto ao tocar ser uma forma de compartilhar experiências com outros, permitimos a nossos temores e incômodos que limitassem as ricas possibilidades da comunicação não-verbal. A expressividade sexual tem um poder que a maioria das pessoas está apenas começando a explorar.

A procura de Ricardo por um parceiro baseado nessa sensação que não se sabe ou até não se pode nomear nos aponta para uma procura da sua primeira ligação com a mãe, que também não se pode nomear. Na mesma linha de raciocínio, corroborando com Montagu (1988), Paz (2012, p. 38) expõe que “quase todos os filósofos afirmam que os vocábulos são instrumentos grosseiros, incapazes de apreender a realidade.”

Tanto não é capaz de apreender a realidade que uma mesma palavra pode ter significados diferentes dependendo do sujeito. O que Isabela começa a se questionar quando seu namoro acaba: “Quando eu digo amor e você diz amor, quem disse que a gente tá falando a mesma coisa?”

A percepção do amor é singular a cada indivíduo e, talvez por isso, todo relacionamento demanda energia e elaboração. O indivíduo chega na relação de uma forma e sai de outra. Como diz Berenice, mãe de Felipe, quando seu relacionamento finda: “O amor é a própria natureza se defendendo”, no sentido de se se formar família, gerar filhos a cada encontro amoroso, seria o caos. A ligação psíquica com o outro e a quebra disso demanda tanta energia que o indivíduo necessita de um tempo para se recompor. Não é em vão que os estudiosos chegam a conclusão de que: “Estamos todos de acordo em que o amor é uma forma de suicídio” (LACAN, 2009, p.199), pois o indivíduo teme se perder durante o processo e sofre o término da relação mesmo que esta não seja saudável para ele.

A MÚSICA, O POEMA E O SILÊNCIO

*O poema acolhe o grito,
o pedaço de vocábulo,
a palavra gangrenada,
o murmúrio,
o ruído e o sem sentido:
não a insignificância.
(PAZ, 2012, p.288)*

A música entra em cena quando os personagens, calados, não sabem, ou não conseguem por em palavras aquilo que sentem. O silêncio é preenchido por palavras e melodias que o diretor da trama põe tentando dar sentido e significado ao sofrer. Os olhares, sorrisos, lágrimas e abraços parecem contar ou compartilhar uma dor que não encontra vias de escoamento pela fala. Berenice e Felipe, juntos, bebem e cantam as angústias aparentemente na tentativa de dar vazão ao sofrimento, de se livrar dele e de finalmente poder estar pronto para uma nova aventura em busca de um outro com quem possam compartilhar seus dias.

É assim se pode observar mãe e filho, Berenice e Felipe, bebendo e ouvindo Fafá de Belém (1996) “Nem sei mais de mim / Onde vou assim / Fugindo da verdade? / Abandonada por você”. Os dois estão no processo de se fazer as perguntas expostas na letra da música, mas ao que tudo indica, sem forças para fazer tal elaboração. Nas forças que se seguem, Berenice propõe cantar em um karaokê empurrando Felipe, como se sentisse que isso seria necessário para os dois. A letra da música de Leandro e Leonardo (1991) não poderia ser mais oportuna. “Não aprendi dizer adeus, não sei se vou me acostumar”. Ter que aceitar que “amores vem e vão são aves de verão / Se tens que me deixar / Que seja então feliz” faz parte de um processo de luto que demanda energia e persistência. Processo doloroso mas necessário para a continuidade da experiências saudáveis de cada indivíduo.

A letra de Leandro e Leonardo, gravado também por outros artistas, ajuda os sujeitos a chorar, por exemplo e a trazer a consciência o que ainda não estava suficientemente claro. Ricardo pediu de Felipe um posicionamento, uma palavra de aconchego, um beijo. Nenhuma dessas coisas foi dada. Assim, ao cantar “Não tenho nada pra dizer / Só o silêncio vai falar por mim / Eu sei guardar a minha dor / E apesar de tanto amor vai ser melhor assim”, é como uma catarse, como se destravasse algo, e o choro preso ganha força. Ora, há muito a se dizer, e o silêncio parece não ter se mostrado um bom caminho na situação.

Felipe parece transparecer entender o que canta nos versos: “Não aprendi dizer adeus / Mas deixo você ir / Sem lágrimas no olhar / Se o adeus me machucar o inverno vai passar / E

apaga a cicatriz”. Especificamente em deixar ir e sem lágrimas no olhar, é como se estivesse em processamento que não há mais o que fazer, e que está cantando o inverso do que vive, pois está chorando e não está deixando ir. Só então algo o acalma.

Outro recurso em que se utiliza a música é quando os personagens não sabem dela. Assim a cena acontece ao mesmo tempo que a música vai se desenrolando. Ao deter atenção no que a letra expõe, é possível perceber uma interpretação da cena que se está assistindo. É como se a música interpretasse a cena, modificando-a se o telespectador conseguir entender a letra. Isso acontece em vários momentos. Ressaltaremos alguns. Iniciaremos com a cena do término de Gabriel e Isabela, quando os dois estão prostrados no sofá e a letra: “Vai por aí com uns e com outros / E passa por mim / Faz pouco de mim / Anda muito bem / Com todos, menos comigo [...] Me dizem que não, e vai por aí / Com todos, menos comigo [...] E perde seu controle / Com todos menos comigo” (DOMINÓ, 1988)

A conversa do término diz do que o grupo Dominó expõe na música, que a relação não está fluindo com o casal, que a cumplicidade de perder o controle acontece com outros. Semelhantemente acontece com Ricardo e seu amigo Tiago, mas que com o desenrolar da história sabemos que Tiago irá fazer uma pós-graduação em Portugal e que viaja justamente porque não consegue iniciar uma história amorosa com Ricardo. Tiago canta a música sentindo a angústia de não ser o escolhido. A música une e interpreta as duas cenas.

De modo semelhante, onde a música pode interpretar a cena, modificando o sentido aparente dela, são nas sequências de ocasiões em que Isabela e Gabriel estão enamorados, declamando-se trechos de Shakespeare, e a música de Orlando Silva (1938) toca ao fundo: “Nada além / Nada além de uma ilusão / Chega bem / Que é demais para o meu coração [...] Eu não quero e nem peço / Para o meu coração / Nada além de uma linda ilusão”. Por mais que nesse ponto da narrativa já se saiba que o namoro não continuou, a música ainda pode parecer como uma premonição do que virá.

Outro trecho em que a música atinge indiretamente é o momento que o namorado de Ricardo, Arthur, chega de viagem e coloca para tocar a música que eles já tinham escolhido como tema do relacionamento. Então o inconsciente aparece por meio da palavra e é dito “era essa nossa música né?” Remetendo a um passado, não há uma afirmação presente. Entretanto, esse dado parece passar despercebido e naquela ocasião casa muito bem com a cena, transparecendo a cumplicidade compartilhada naquele instante de alegria, felicidade e prazer.

Se for preciso, eu pego um barco / Eu remo por seis meses como peixe, pra te ver / Tão pra inventar um mar grande o bastante / Que me assuste e que eu desista de você / Se for preciso eu crio alguma máquina / Mais rápida que a dúvida, mais súbita que a

lágrima / Viajo a toda força e num instante de saudade e dor / Eu chego pra dizer que eu vim te ver. (RUBEL, ANAVITÓRIA, 2019)

Posteriormente o filme revela que esse empenho não é partilhado pelos dois, que a letra podia traduzir o empenho de Arthur em voltar à casa, em arranjar uma noite de encontro, por mais que tivesse que viajar na manhã seguinte. Enquanto Ricardo já estava na mesma ocasião convidando Felipe para sair.

A música exterioriza o que se quer negar também, quando Felipe acompanha todas as fotos de Isabela e Ricardo, que se reencontraram depois da morte da avó, a música ao fundo anuncia o inverso: “Só pra você saber / Eu esqueci você / Um mês depois de você me esquecer de vez e decidir ficar sozinho” (CLARICE FALCÃO, 2013), já que Felipe aparenta muito interesse.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*A identificação é por si só uma espécie de sublimação do amor edípico.
(KEHL, 1996, p.71)*

O amor contado e cantado no filme revela a importância das relações primárias como fontes estruturais. As transferências ocorridas atrás do tempo nos núcleos familiares acabam dando norte a muitos comportamentos, algumas pessoas nem mesmo se dão conta desse processo.

As vivências do Eu parecem inicialmente perdidas para a herança, mas, quando se repetem com frequência e força suficientes, em muitos indivíduos que se sucedem por gerações, elas como que se transformam em vivências do Id, experiências cujas impressões são mantidas hereditariamente. Assim, o Id hereditário alberga os resíduos de incontáveis existências de Eu, e, quando o Eu cria seu Super-eu a partir do Id, talvez apenas faça aparecer de novo anteriores formas de Eu, proporcione-lhes uma ressurreição. (FREUD, 1923, p. 48).

As vivências dos personagens confirmam a teoria de que somos herança daqueles que nos sucederam, uns mais outros menos. A história de vida de cada um vai revelando essas marcas e costumes dos que estiveram no entorno e ambientaram as cenas primárias. Talvez por isso se é dito que o filho só consegue ir até onde foi possível apreender. De resto fica à mercê de seu esforço por amadurecer e adquirir novos sentidos e significados para sua vivência.

REFERÊNCIAS

- BARÃO VERMELHO. *Maior abandonado*. Rio de Janeiro: Opus Columbia: 1984. Duração em minutos: 02:44.
- CAZUZA. *O nosso amor a gente inventa*. Rio de Janeiro: Philips: 1986. Duração em minutos: 3:31.
- CLARICE FALCÃO. *Eu esqueci de você*. Rio de Janeiro: Casa Byington Produções: 2013. Duração em minutos: 3.01
- DOMINÓ. *Com todos menos comigo*. São Paulo: Epic, Discos CBS: 1988. Duração em minutos: 3:45.
- GOMEL, Sílvia. A marca do transgeracional na constituição subjetiva. IN: GRAÑA, R. P. A. *Atualidade da psicanálise de crianças perspectivas para um novo século*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2001.
- FAFÁ DE BELÉM. *Abandonada*. Nova York: Columbia: 1996; Duração em minutos: 4:32.
- FREUD, Sigmund. *O ego e o id “autobiografia” e outros textos (1923-1925)*. Tradução Paulo César de Souza – São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. *O futuro de uma ilusão (1927)*. Pequena coleção das obras de Freud. Imago editora: Rio de Janeiro, 1974.
- _____. (1930). *O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. Uma lembrança de infância de Leonardo da Vinci (1910). IN: FREUD, Sigmund. *Arte, literatura e os artistas*. Tradução Ernani Chaves. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2015.
- KEHL, Maria Rita. *A mínima diferença: masculino e feminino na cultura*. Rio de Janeiro: imago ed., 1996.
- LACAN, Jaques. *O seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- LEANDRO e LEONARDO. *Não aprendi dizer adeus*. Rio de Janeiro: Warner Music, 1991. Duração em minutos: 3:06
- MELLO, Jansy Berndt de Souza. (2011). *Amor, luto e psicanálise*. Ide (São Paulo), São Paulo, v. 34, n. 52, ago. Acedido em 15 de setembro de 2013.
- MONTAGU, Ashley. *Tocar: o significado humano da pele*. São Paulo: Summus, 1988.
- ORLANDO SILVA. *Nada além*. São Paulo: RCA Victor: 1938. Duração em minutos: 1:41.
- O TERNO. *Volta*. São Paulo: Selo RISCO: 2016. Duração em minutos: 03:42.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

RUBEL, ANAVITÓRIA. *Partilhar*. Rio de Janeiro: Dorileo: 2019. Duração em minutos: 7:03.

Recebido em: 30/09/2021

Aprovado em: 15/01/2022

Publicado em: 11/11/2022



10.29281/r.decifrar.2022.1a_14