

A CULPA É DE QUEM? A QUEDA DA METÁFORA PATERNA VISTA PELO CINEMA

Adriano Messias¹

RESUMO: O cinema e a psicanálise dialogam desde sempre: ambos trabalham com o imaginário, a fantasia e o onírico, transbordando – tanto em forma quanto em conteúdo – questões significativas que estão na ordem do dia do pensamento. Pode-se dizer ainda mais: que a chamada clínica da cultura, campo de interesse da semiótica psicanalítica, tem nas imagens fílmicas um amplo objeto de estudo. Os sintomas do mundo em que vivemos estão, por conseguinte, também na grande tela: desde o neorealismo italiano até os mais recentes *blockbusters*, por exemplo, pode-se traçar uma panorâmica que assinala a queda do Nome-do-Pai, importante conceito lacaniano, o que nos serve de subsídio para pensarmos a violência, o terrorismo e a fragmentação da família em nosso tempo. Além disso, é possível igualmente vislumbrar, para além do enfraquecimento da metáfora paterna, novas configurações da Lei que se fazem em um período de intensa crise ontopolítica. Neste escopo complexo, parto de dois filmes, *A Culpa dos Pais (I bambini ci guardano)*, Vittorio De Sica, 1944) e *Preciosa (Precious)*, Lee Daniels, 2009), representativos do que enuncio aqui. Ambos, separados um do outro em 55 anos e colocados em extremos cronológicos – o primeiro, na Segunda Guerra; o segundo, na primeira década do século XXI – permitem reflexões sobre a permanência do mal-estar na cultura e a decadência da estrutura familiar tradicional.

PALAVRAS-CHAVE: Neorealismo. Cinema Contemporâneo. Semiótica Psicanalítica. Questão Paterna. Violência.

WHO IS TO BLAME? THE DOWNFALL OF THE PATERNAL METAPHOR SEEN BY THE CINEMA

48

ABSTRACT: Cinema and psychoanalysis are always in intense dialogue: they work with the imaginary, the fantasy and the dreams, overflowing, both in form and content, significant issues that are on the agenda of contemporary studies. It is also proposed that the so-called clinics of culture, a field of interest for the psychoanalytic semiotics, has in filmic images its broad object of study. Therefore, the symptoms of our world are also on the big screen: from Italian neorealism to the most recent blockbusters, for example, it is drawn a panorama that highlights the fall of the Name-of-the-Father, an important Lacanian concept, which serves as a subsidy to think about violence, terrorism, and familiar fragmentation in our time. One can also see, in addition to the weakening of the paternal metaphor, new configurations of the Law conformed in a period of intense onto-political crisis. From this complex scope, I worked with two movies, *The Guilt of the Parents (I bambini ci guardano)*, Vittorio De Sica, 1944) and *Precious* (Lee Daniels, 2009), representing what I enunciate here. Both, separated from each other by 55 years and placed in chronological extremes – the first in the Second War; the second in the first decade of the 21st century – allow reflections on the permanence of malaise in culture and the decay of the traditional family structure.

KEYWORDS: Italian Neorealism. Contemporary Movies. Psychoanalytic Semiotics. Paternal Question. Violence.

¹ Pós-doutorando e doutor em Comunicação e Semiótica (PUC-SP/ Fapesp). Foi pesquisador em psicanálise lacaniana e cinema na Université Paris 8, Université Paris 3, Universidad de Buenos Aires e Universitat Autònoma de Barcelona. Autor de mais de 60 livros, dentre eles “Todos os monstros da Terra: bestiários do cinema e da literatura” (Prêmio Jabuti 2017 em Comunicação). Email: adrianoescritor@yahoo.com.br.

A CULPA É DO PAI

A propaganda política de Benito Mussolini, que, assim como a de Adolf Hitler, entendeu o cinema como uma de suas mais fortes armas, começou a arrefecer em 1940, permitindo o levante de uma luta antifascista na Itália. Nesse escopo, e apenas alguns anos mais tarde, deu-se o renascimento cinematográfico daquele país imerso nas ruínas do pós-Segunda Guerra: *Roma, Cidade Aberta* (*Roma Città Aperta*, de Roberto Rossellini, 1944-45) foi o marco fundante do que viria a ser chamado de “neorrealismo italiano”, que, para alguns, foi uma escola, para outros, uma estética, e, para outros ainda, um movimento cinematográfico, ainda que não tão bem demarcável em termos cronológicos.

Esse “cinema do homem”, por seu turno, abriu uma frente de resistência com o uso de imagens realistas e cruas. Ao lado de atores e atrizes consagrados, contava-se, algumas vezes, com a presença de intérpretes pouco experientes ou mesmo de pessoas do povo, em ambientação feita a partir dos escombros de uma nação depauperada. De imediato, emergiram, nas temáticas da grande tela, os problemas sociais, proletários e agrários; as histórias coletivas, em detrimentos das individuais; a questão do *Mezzogiorno* – a região sul e mais empobrecida da “bota” peninsular; o desemprego, a emigração e o desaparecimento dos heróis.

Assim, o cinema italiano redescobriu o protagonismo da paisagem e sua cor-local, concedeu espaço aos dialetos regionais e dotou seus filmes da feição documental. As tomadas cinzentas e granuladas, obtidas muitas vezes ao ar livre, expressavam um claro desejo de “busca da verdade” por meio de uma câmera que registrava, muito mais do que sugeria.

Compondo um triângulo com Roberto Rossellini e Luchino Visconti, estava Vittorio De Sica, diretor do inesquecível *Ladrões de Bicicleta* (*Ladri di Biciclette*, 1948), em que a relação pai e filho dava a tônica dramática em um empobrecido ambiente romano. As cidades comumente eram apresentadas, nos filmes neorrealistas, como uma oposição negativa ao campo. Ideologicamente, elas pareciam corromper, desvirtuar e destruir aqueles que abandonavam a natureza para se refugiarem no caos dos aglomerados de concreto e poluição.

De Sica, que se manteve fiel ao neorealismo por mais tempo do que outros diretores, sempre suscitou em suas obras uma certa crise da questão paterna; não apenas em *Ladrões de Bicicleta*, mas em outros melodramas, como *Vítimas da Tormenta* (*Sciuscià*, 1946), *Umberto D* (1952) e, sobremaneira, *A culpa dos pais* (*I bambini ci guardano*, 1944).

No contexto da Segunda Guerra, e contrapondo-se ao fabulário fascista que ficcionava famílias forçadamente estruturadas, De Sica trouxe, em *A culpa dos pais*, a relação conflituosa de um casal, Andrea e Nina. Ela traía e abandonava o esposo, deixando sob sua responsabilidade dois filhos pequenos. Conforme afirmou Fabris (1996, p. 89):

Com *I Bambini ci Guardano*, de Vittorio De Sica, voltava o tema do adultério, agora visto pelos olhos de uma criança, um protagonista novo para o mundo do cinema. Se é verdade que o filme, por meio da crítica à hipocrisia e ao conformismo moral, buscava uma reorganização dos valores familiares desfeitos pelo adultério da mãe e pelo conseqüente suicídio do pai, é verdade também que a falsa mitologia familiar, propugnada pela propaganda fascista, desmoronava diante dos olhos dos espectadores.

A mulher, que, no fascismo, estava sintetizada na mãe-esposa, tanto reprimida quanto exemplar, encarnou-se, no neorealismo, em outro tipo de figura, daquela vez passível de escolhas, negações, conquistas e fracassos, podendo até mesmo sentir-se desconfortável com a maternidade. Esta alternância na visão sobre as mulheres também coincidiu com a decadência da figura do *Duce*, por vários anos modelo máximo de homem, de macho heterossexual e de um tipo de pai absoluto para o povo. Como ilustração, cito a personalidade imponente do líder fascista em contraposição à de sua amante, Ida Dalser, no filme *Vincere* (Marco Bellocchio, 2009). O que se nota na esfera social da Itália deste período reflete o que se passaria em boa parte do mundo ocidental: a rápida dessacralização do pai soberano, o que, conseqüentemente, pôs em derrocada o falocentrismo de Benito Mussolini, abrindo caminho para noções de família que não aquelas impostas pelo cinema engajado ao totalitarismo.

Em *A culpa dos pais*, o filho mais velho, Pricò Andriani, sofria as conseqüências de ter de ficar com o pai, Andrea, que se colocava na posição de fracassado e incapaz. Inicialmente, este deixou o garoto aos cuidados de uma tia cabeleireira muito ocupada, e,

depois, com uma avó que não suportava peraltices. No ápice do desespero de Andrea, Nina retornou para casa e, como breve hiato na tormenta conjugal, surgiu a proposta de um período de descanso na praia.

Aos primeiros dias amenos, sucedeu a partida de Andrea – que retomaria o trabalho em Roma – e a chegada do amante de Nina. Pricò presenciou, com enorme desgosto, o adultério da mãe e tentou fugir de trem para a capital. Impossibilitado de fazê-lo por não ter dinheiro e estar desacompanhado, vagueou pelos trilhos até ser encontrado quilômetros adiante da pousada em que se hospedava.

Nina, reprovada por outras mulheres por ser uma espécie de mãe desnaturada, não conseguia conciliar a função materna com a de amante, e este último papel se tornou sua opção definitiva. Assim, o garoto viu-se, outra vez, com o deprimido pai que o levava para um colégio católico. A certificação de que o filho seria amado por aqueles que zelavam pelos meninos do internato veio com uma demanda de Andrea ao diretor: “Quero lhe pedir para ter um olhar quase paternal sobre meu filho. Ele é um pouco sensível e precisa de muito carinho”, ao que o cura respondeu: “Não se preocupe, seremos como uma família para ele”. E Andrea reiterou: “É disso que ele precisa”.

A última atitude do pai foi passar ao diretor seus próprios documentos pessoais. Quando se despediu do filho, Pricò correu para o alto de uma escadaria e ficou a chamá-lo com o rosto enfiado entre dois balaustres. Porém, aquele homem envergonhado não lhe retornou o olhar: só fez descer os tantos degraus, que pareciam ininterruptos. Andrea, furtivo, era apenas uma imagem tomada em *plongé*, o que o tornava mais diminuto ainda, sobretudo ao lado da própria sombra que lhe ganhava em tamanho.

O pai fez uma fatal passagem ao ato que obrigou Nina a ir ao colégio. Velada em um luto talvez mais performático do que sentimental, como uma espécie de Madalena mal-arrependida, ela aguardava o filho, o qual chegou conduzido por um padre a quem o garoto muito se apegou, segundo o próprio diretor veio a informar.

“Que terrível golpe para uma criança. Essas coisas podem afetá-lo por toda a sua vida”, comentou o religioso com a mulher. Logo depois, Pricò, choroso, aproximou-se de Nina, mas não a abraçou. “Vá. Vá para sua mãe”, disse o padre. Porém, o menino se afastou rumo ao final do corredor, onde o pároco-tutor o aguardava.

Em 1944, ano em que o filme de De Sica foi lançado, a obra de Freud, já bem conhecida no meio psicanalítico, ganhava o mundo, para desgosto de muitos, em especial graças a textos como *O futuro de uma ilusão* (1927), *O mal-estar na cultura* (1929) e *O homem Moisés e a religião monoteísta* (1939), atualíssimos para nossos dias. Em todos estes textos, pode-se considerar que Freud permeava, direta ou indiretamente, as questões em torno do pai.

Dos anos de 1950 em diante, Jacques Lacan trataria das questões ligadas à função paterna, o que culminaria no conceito do Nome-do-Pai (cf. *Seminário 3, As Psicoses*, 1955-1956). O pai tradicional, que estabelece a culpa e o “pecado” e, por conseguinte, a Lei, já era, naquela época, figura decadente em uma cultura que via o projeto iluminista se esfacelar, o triunfo da razão fracassar e o mundo se abrir para outras formas de gozo nas próximas décadas, prenúncios de um século XXI que colheria sintomas de todas as ordens vinculados ao declínio do Nome-do-Pai, a exemplo das turbas de imigrantes desalojados em êxodos incomensuráveis; das facções e guerrilhas religiosas e políticas em países super-explorados no passado e da perversão como tônica em rearranjos familiares cada vez mais precários.

Do nome original do filme de De Sica, *I bambini ci guardano*, que pode ser traduzido como *Os filhos nos olham*, passo ao título em português que dei a esta primeira parte de meu texto. Minha opção foi pelo trocadilho “A culpa é do pai”, e não necessariamente “dos pais”, como aparece no nome com o qual este filme comumente aparece em nossa língua (*A culpa dos pais*). Com isso, quero chamar a atenção para a metáfora paterna. O tempo todo, nas belas cenas da obra neorrealista em questão, Pricò olha um pai perdido e desprovido de vontade. É, pois, um olhar que pede retorno. O que Andrea faz, entretanto, é tentar deixar o menino com as mulheres da família para, finalmente, desapropriar-se da fugaz função paterna que pudesse ainda ter: repassa aos padres católicos não só a guarda do primogênito, mas cede os próprios documentos a eles. Incapaz de sustentar o Nome-do-Pai, ele deixa de assumir qualquer presença que pudesse orientar Pricò, quem, portanto, vaga, literalmente, em busca de um pai que jamais chegaria de fato, simplesmente porque a permanência paterna, neste caso, é desfalcada e pusilânime. É isso que provoca o desespero e a melancolia que invadem o garoto amiúde.

Se por um lado a mãe é quem abandona a família, o pai, entretanto, se desresponsabiliza e nada ressignifica com o olhar para o filho arrebatado em espera frustrada. Um certo cinema já mostrava que, em meados do século XX, estava demarcada a derrocada do modelo de pai que foi tão caro em épocas anteriores. Não se trata, obviamente, na abordagem deste texto, do pai biológico, animal macho da espécie humana, mas de uma construção muito intrincada que se esfacela cada vez mais, em detrimento de outras formas de se estar no mundo.

A pluralização dos Nomes-do-Pai, instituída por Lacan em seu ensino a partir de observações da clínica e da cultura², vem, até certo ponto, responder ao que se pode articular após o declínio do pai. A atualíssima “pai-versão”, conceituada no Seminário 23, *O Sinthoma*, é o que hoje pode sustentar a função paterna: transmitir aos filhos o “pecado”, instrumento necessário para o enfrentamento do real em nossos dias e, por que não, para a garantia da sobrevivência da civilização. O que ocorre, entretanto, é que a própria cultura, em seus movimentos sintomáticos, acaba por se reinventar, forjando formas de dar continuidade a si mesma: vislumbra-se, hoje, para além unicamente do recuo da metáfora paterna, formas familiares que se rearranjam, apesar da ausência do pai sisudo da época freudiana. E uma personagem vem corroborar uma tal afirmação: Preciosa.

A FAMÍLIA SINTHOMÁTICA³ DE PRECIOSA

Adaptada do romance *Push* (1996), da escritora negra Sapphire (pseudônimo de Ramona Lofton), a história da garota Preciosa foi lançada no cinema em 2009. Antes disso, a atriz principal, Gabourey Ridley Sidibe, de origem senegalesa, era então recepcionista

² Lacan, no *Seminário 22*, diz que, dependendo do lugar que a mãe dá ou não à palavra do pai, haverá ou não a inscrição do Nome-do-Pai, e propõe que só é de fato pai quem faz de uma mulher o objeto a que causa seu desejo. Cf.: LACAN, J. (1974-75). *O Seminário, Livro 22: RSI* [inédito]. Aula de 21/01/1975.

³ Desenvolvo esta parte do texto empregando o termo “família *sinthomática*” conforme vem sido estabelecido em conferências pela psicanalista Maria do Carmo Dias Batista, da Escola Brasileira de Psicanálise. Segundo ela, as famílias *sinthomáticas* encontram novos arranjos para o Nome-do-Pai e se inscrevem no conceito lacaniano de *sinthoma*. Em *Nota sobre a criança*, Lacan afirmou que a criança era o “sintoma do casal familiar” e um “fetiche” para o gozo da mãe; porém, tem-se, na contemporaneidade, a percepção da criança também sendo um *sinthoma*. No ensino de Lacan, surgiu o conceito de *sinthoma* para que se pudesse abordar a maneira como o sujeito faz sua amarração entre os três registros (Real, Simbólico e Imaginário), na famosa metáfora do nó borromeano. É justo o *sinthoma*, entendido como elaboração analítica do sintoma causador de sofrimento, que passará a ocupar a quarta volta do nó. Aborda-se, aqui, portanto, o que é incurável no sujeito, aquilo que não está submetido à linguagem.

na *The Fresh Air Fund*, uma agência sem fins lucrativos que ajuda crianças de baixa renda a terem férias de verão mais divertidas. O diretor de *Precious*, Lee Daniels, seguindo o exemplo de Vittorio De Sica, por quem confessou sua admiração, selecionou justamente uma desconhecida sem qualquer experiência dramática para compor seu elenco. Oprah Winfrey, co-produtora do filme, chamou de “Cinderela americana” àquela jovem talentosa que, no primeiro trabalho, foi indicada ao Oscar.

Foi Gabourey, portanto, quem deu vida a Claireece “Precious” Jones, jovem negra e obesa que vivia no complexo bairro afro-americano do Harlem, em Manhattan. Analfabeta funcional aos 16 anos, Preciosa era sistematicamente agredida pela mãe, Mary (interpretada pela atriz Mo’Nique), desde a primeira infância, e foi molestada e estuprada pelo pai até a adolescência. O incesto fez com que gerasse duas crianças, uma delas com síndrome de Down. A moça também carregava um histórico de *bullying* na escola e portava o HIV – isso em 1987, quando a confirmação do vírus funcionava como um anúncio trágico. Se a protagonista tivesse uma canção tema, esta seria oposta a *I feel pretty*, da personagem Maria, interpretada por Natalie Wood em *West Side Story (Amor, Sublime Amor, Jerome Robbins e Robert Wise, 1961)*: de acordo com os padrões sociais do mundo em que vivia, Preciosa não se sentia nem bonita (*pretty*), nem engraçada (*witty*), nem brilhante (*bright*).

Preciosa, uma história de esperança é, em grande medida, um filme de denúncia como tantos outros que se alinham em uma longa tradição cinematográfica, a exemplo do dinamarquês *Os que não devem nascer (Ditte, child of man, Bjaerne Henning-Jensen, 1946)*, sobre a vida miserável de uma moça pobre, filha de mãe alcoólatra e com um padrasto violento; *Alemanha, ano zero (Germania, anno zero, Roberto Rossellini, 1947)*, em que um menino órfão na Berlim do pós-guerra vem a suicidar, e *Mouchette (Robert Bresson, 1967)*, a respeito de uma menina que sofre com os maus-tratos causados pela mãe e é ignorada na escola.

Porém, em se tratando de arte, não basta uma boa história ou um enredo forte. Cinema é sobretudo forma. Não se pode, aqui, esquecer do importante texto de Walter Benjamin, *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica (1936)*, quando o filósofo reforça que a natureza que fala à câmera não é a que fala aos olhos. O cinema, para ele, era a invenção de um inconsciente visual por meio da técnica, ou seja, por meio dos

movimentos de câmera, das angulações, dos enquadramentos, etc. Ver uma cena em *slow motion* ou montada com o uso de uma *steadycam*, por exemplo, é perceber outras estruturas da matéria. Assim, tecnicamente, Lee Daniels – o primeiro negro a ser indicado ao Oscar de melhor diretor – obteve uma construção fílmica original por meio de enquadramentos sofisticados, pelo uso insistente da câmera na mão, além da presença de filtros coloridos e efeitos de montagem. Com as técnicas utilizadas, o espectador pode sentir a claustrofobia do “quarto cativo” de Preciosa ou a sujidade pegajosa dos ambientes urbanos externos mediante vários tons de amarelo, por exemplo.

Lee Daniels e o roteirista, Geoffrey Fletcher, também criaram boas sequências que apresentam as fantasias escapatórias da personagem principal, extrapolando, assim, a exegese do romance de Shapphure: no filme, Preciosa deseja para si um homem branco e de “cabelo bom”. Sonha em ser estrela e, ao ser estuprada, imagina-se numa *première* cinematográfica. Quando a mãe a superalimenta, ela se vê atuando em um filme interpretado originariamente por Sophia Loren: trata-se de *Duas Mulheres (La Ciociara, 1960)*, de Vittorio De Sica, em que mãe e filha escapam da guerra em Roma, mas vêm a ser estupradas por soldados marroquinos quando se refugiam no interior do Lácio.

Dentre os temas que se sobressaltam em *Preciosa*, está o do incesto, ato que aparece no real da cultura como um dos extremos da fragmentação familiar. Interdito primordial, toda vez que é ultrapassado, envergonha, vilipendia, escandaliza e, sobretudo, ameaça romper a estrutura basilar da civilização. Em narrativas semelhantes às de Preciosa, a relação incestuosa costuma se compor em um contexto de desemprego, abuso de drogas, porte de armas, desinformação. Exemplo clássico é *Homem Invisível (Invisible Man)*, romance do americano Ralph Ellison publicado em 1952, e que tem como personagem Trueblood, um afro-americano cuja cor lhe permitia ser invisível. Ele engravida a própria irmã, tornando-se, com isso, um pária entre os negros e uma espécie de “contra-celebridade” entre os brancos.

Diferentemente da Macabéa da literatura brasileira, Preciosa não fantasia uma vida linda movida pela ingenuidade alienante, mas, provavelmente, por um desejo de fuga bem localizado por ela. Em vez de não se saber sequer mulher, como ocorre com a personagem de Clarice Lispector, a garota do filme de Lee Daniels dá conta de muita coisa,

pouco a pouco. Nas primeiras cenas, ela evita tomar atitudes, como se o corpo pesado fosse o parceiro da desilusão: corpo falante, claro, e não aquele abordado pelos nutricionistas e endocrinologistas. Independentemente de ser obrigada a comer muito, Preciosa, devastada pela mãe, retém na carne aquilo que não consegue extrapolar pelo simbólico.

Apesar da vida massacrante, há naquela adolescente fagulhas de esperança que se extravasam: por exemplo, quando ela se apronta para ir ao colégio alternativo. Afinal de contas, para quem nos vestimos, senão para um outro? Por que nos vestimos, senão para sermos vistos? Além disso, ela tenta ser doce com seu bebê e se esforça por fazer amigos. Não é uma figura obtusa. Em seu caminho, apareceram a professora Blu Rain (Paula Patton) e a assistente social Sra. Weiss (Mariah Carey): evidências de que o sistema social de alguma forma se presentificava.

Nas discussões entre Preciosa e a mãe, notam-se fluxos verbais embriagados em uma potência pulsional de grande crueza. A fala parece, neste caso, uma preciosidade última, algo que tenta emergir quando não se tem mais nada, e que, por isso mesmo, merece ser protegido a todo custo. A adolescente significa custosamente a si mesma, o que tem seu ponto determinante na cena em que Blu Rain lhe dirige um imperativo: “Write!”/ “Escreva!”. A jovem agarra em definitivo seu *sinthome*: o verbo. Introjetado na carne, faz dele a nova escrita do corpo.

Porém, até chegarmos a esse ponto de resolução dramática, a impressão que guardamos é a de que o mundo ao redor de Preciosa é somente perverso: subjugada, teve como figura paterna um homem vil e vivia rodeada por pessoas que a tornavam ainda mais infeliz. De fato, a questão do pai é cada vez mais importante em nossos dias, tanto como fenômeno de ordem social quanto subjetiva, e se modifica desde o pós-Segunda Guerra, pelo menos, até os píncaros do sadismo terrorista que presenciamos hoje, ao vivo, ubiquamente, desde nossos aparatos móveis de conexão.

A perversão está por toda parte, em células que se espalham pela cultura. Não é, pois, evento exclusivo da história de Claireece –, afinal, somos espectadores tantas vezes impotentes de “e/Estados de violência” – em todos os sentidos que essa expressão pode assumir.

A perversão rasga a teia social da qual irrompe amiúde como pulsão monstruosa, passagem ao ato, encontro traumático com o real. O terrorista é aquele que escolhe para o outro: não há morte sacrificial, não há doação da vida, apenas redução. O teatro da violência desmedida saiu das regiões desérticas habitadas por hordas belicosas para se alojar em unidades familiares, em vilarejos, nos espaços públicos e turísticos das grandes cidades. O planeta vive à mercê de movimentos inesperados de destruição humana, como George Romero deu a ver em seus filmes de zumbi, cujo primeiro cenário, no simbólico ano de 1968, foi justamente uma casa de classe média, vindo a expandir-se, nas últimas produções daquele diretor, para o mundo inteiro.

Mas, se um sujeito ou se um grupo perverso tenta escolher para o outro, alimentando-se de um gozo estupefato e absorto, Preciosa talvez tenha entendido a tempo essa equação nefasta e, de alguma forma, buscou dela se desvencilhar, o que se mostra no final em aberto do filme.

O que aquela garota, portadora desse significante nominal amargamente irônico e negativo, tem de mais contemporâneo é justamente uma força dramática que nos remete à tópica das tragédias gregas: *As Troianas*, de Eurípedes (séc. V a.C.), retrata o final da Guerra de Troia com um olhar feminino. As mulheres do enredo eram vilipendiadas de tal forma que só a catarse teatral seria capaz de apaziguar o coração mergulhado em *pathos* do espectador. De maneira alusiva, em *Preciosa* não somos imunes à compaixão por quem vive uma vida de tantas penúrias.

Na peça *Eumênides*, que finaliza a trilogia *Oresteia*, de Ésquilo (séc. V a.C.), as três Fúrias – que agem como justiceiras e muito eufemisticamente foram denominadas “As Graciosas” (“Eumênides”) – atormentam Orestes, assassino da própria mãe. Com elas, metaforicamente a ordem social e o sistema jurídico emergem e se compõem na sociedade ateniense. Da mesma forma, podemos pensar que, na vida de Preciosa, nem tudo será regido pela perversão e pelo sadismo do outro.

No filme de Lee Daniels, a própria estrutura que vitimiza é também a que incita a personagem adolescente a esboçar alguma reviravolta. Há, por exemplo, uma fala e uma escuta pela intermediação da assistente social e, com isso, pode-se vislumbrar uma intervenção, uma *talking cure*, ainda que não classicamente dentro dos cânones da

clínica. Com a nova professora e com a assistente, mantém-se e confirma-se a Lei, e esta é repassada: um Nome-do-Pai redivivo, encarnado em outros agentes que não o pai biológico.

Ainda que Preciosa não venha a ter um final abertamente feliz, a personagem transmite tal possibilidade à filha em ato de generosidade. Pode-se dizer que é isso o que encontramos muitas vezes na vida fora da tela – em histórias de sujeitos que vivem marginalizados –, de maneira a assegurar e manter os liames sociais. E, no caso do cinema, redimimo-nos, como espectadores angustiados em nosso *pathos* de cada dia. Portanto, a lição do filme, se quisermos tirar uma, pode estar aí: que o precioso da existência se esforça por emergir em configurações inusitadas – a velha fábula da flor no lodo que faz o passante refletir e escolher um caminho.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: Editora Zouk, 2012.

FABRIS, Mariarosaria. **O Neo-Realismo Cinematográfico Italiano**. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1996.

LACAN, J. (1974-75). **O Seminário, Livro 22**: RSI [inédito]. Aula de 21/01/1975.

_____. (2003 [1969]). *Nota sobre a criança*. In: **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., p. 369.

_____. **O Seminário, Livro 23: O Sinthoma**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.