

Conchas protetoras:

encontros fecundos em íngremes brasis de cada um

Miriam Chnaiderman

Em seu filme, Walter Salles Junior dialoga com o cinema brasileiro e com a história profunda do país: ele põe à prova, também, algumas afirmações sobre a formação social brasileira que se formaram *clichês* psicanalíticos.

Já de início somos jogados em estranhas brechas de lugares de passagem, mergulho contemporâneo no não-lugar de uma estação de trem, onde os movimentos se sucedem em um contínuo sem parada. Inquieto olhar da câmera que vai e vem como os transeuntes que se amontoam, preenchendo os vazios de formas inusitadas, a meta é conseguir pegar o trem e buscar algum lugar. Esse lugar de passagem é a Central do Brasil, o Brasil Central como lugar de passagem. Passagem central, central versus a passagem, o fato de passar dá um estatuto particular aos nomes de lugar, movimento que desloca as linhas e atravessa os lugares - criador de itinerários, de palavras e de não-lugares. Destino de origem, ilha do Brasil, passagem para as Índias das

especiarias cobiçadas na Europa, ilha que se interpôs em uma destinação nunca atingida.¹ Um Brasil do não-lugar. Um centro que é fluido e móvel, ilha flutuante em meio a corpos que se acotovelam. Corpos que lutam na imediatez de buscar um lugar no trem. A câmera só tem paradeiro quando fixamente registra o vazio do trem e a súbita entrada de corpos pelas janelas, pelas portas, pelos tetos e lustres, como um fluxo que vai visceralmente pelas entranhas em vômito espasmico. Ou violenta larva

Miriam Chnaiderman é psicanalista, membro do Departamento de Psicanálise do Instituto Sedes Sapientiae, pesquisadora do Laboratório de Psicopatologia Fundamental da PUCSP, ensaísta, doutora em Artes pela ECA-USP, autora de *O hiato convexo: literatura e psicanálise* (Brasiliense) e *Ensaio de psicanálise e Semiótica* (Escuta), diretora do curta-metragem *Dizem que sou louco*. Este ensaio tem como base uma pesquisa de pós-doutorado apoiada pela FAPESP.

vulcânica, os corpos criam fluxos em movimentos, num presente absolutizado. O tempo passa a ser uma figura do excesso - se não há parada, a história é iminente, anterior ao sentido ou não sentido da história. Abertura para outros mundos - o trem vai para outros mundos - e redução a um espaço ínfimo que o corpo embrutecido e suarento busca ampliar magicamente em um atirar-se janela adentro para poder "viajar" sentado. Viagem cotidiana, conhecida, tudo se dá como se assim fosse. Não há novo. Há apenas o já traçado repetitivo de cada dia.

Naquela estação de trem, miolo do Brasil, o sonho não existe. No não-lugar não há utopia possível. O sonho, nesse lugar, vai junto com tênues laços com a história. O filme situa-se no não-lugar, superabundância espacial do presente. Hoje, a aceleração fantástica dos meios de transporte leva a uma infinidade de referências energéticas e imaginárias. Daí, as concentrações urbanas, transferências de população e multiplicação dos não-lugares. Marc Auge assim define os não-lugares: "são tanto as instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e bens (vias expressas, trechos rodoviários, aeroportos) quanto os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais, ou ainda os campos de trânsito prolongado onde são estacionados os refugiados do planeta".² Assim é o cenário de *Central do Brasil* - na estação amontoam-se os refugiados do planeta. A história de cada um está na história coletiva, mas os traços identificatórios oscilam, se perdem, levando a uma violência permanente, a cada minuto, uma aterradoradora ânsia onde o que é de cada um e o que é público ficam absolutamente confundidos e não se sabe mais o que é roubo e o que é de direito. É o "salve-se quem puder" de cada dia que dá o sentido a uma existência que se faz na imediatez da sobrevivência.

Em meio à passagem há alguém que é escrevedora de cartas e que

tem sua mesinha postada em pleno vai-e-vem dos refugiados do mundo. A escrevedora, também refugiada do mundo, ganha seus tostões vendendo a ilusão de encontros futuros ou formas de refazer passados remotos. Em meio aos apitos, surgem os rostos e a pena de Dora vai traçando garatujas comunicantes. Em cada fala, a história de cada um:

Querido, o meu coração é seu. Não importa o que você seja ou o que tenha feito, te amo. Esses anos todos que você ficar aí dentro trancado, eu também vou ficar trancada aqui fora te esperando...

Outra fala que é ditada a Dora:

Foi um cara que me enganou e eu quero mandar uma carta prá ele - explica a Dora. Muito obrigado pelo que você fez comigo. Eu confiei em você e você me enganou. Até a chave do meu apartamento você carregou...

Nas duas falas escrituras, há o trancar, a chave da casa. Necessidade visceral de algum contraponto ao não-lugar no sonho de um lugar.

ditas/ditadas a Dora, a câmera fixa no rosto daqueles que param na frente de Dora. "O rosto é significação e significação sem contexto", diria Lévinas³. O rosto é um sentido por si mesmo. O rosto não é abarcável pelo pensamento; é incontido. Para Lévinas, a relação com o rosto é primeiramente ética. "O rosto é o que não se pode matar, ou pelo menos, aquilo cujo sentido consiste em dizer: 'Não matarás'"⁴

2

Em várias entrevistas, Waltinho Salles afirmou que nesse filme dialoga com a história do cinema brasileiro.

Transcrevo um trecho da entrevista concedida a Jurandir Freire Costa e publicada no Caderno *Mais da Folha* de São Paulo:

Jurandir pergunta: "...Os personagens de *Socorro Nobre*, *Terra estrangeira* e *Central do Brasil* são todos fascinantes, mas nada têm a ver com o padrão de imagens humanas

Em várias entrevistas Walter Salles afirmou que nesse filme dialoga com a história do cinema brasileiro.

Através da escrita, itinerários particulares, histórias de cada um. Luta de cada um por um quinhão de singularidade.

Vai surgindo a escritura, verdadeiro herói nesse poema épico que é o filme, como possibilidade de singularização.

Nos momentos das falas que são

criado pelo consumo. Você busca mostrar expressões do humano que escapem aos clichês da propaganda de mercadorias?"

Waltinho Salles responde: "Na verdade, isto tem a ver com a riquíssima tradição do cinema brasileiro. Veja o Cinema Novo! Um dos grandes méritos de Nelson Pereira dos

Santos foi o de ter mostrado o rosto do Brasil na tela.”(...)Antes do cinema Novo, o cinema brasileiro era um cinema de estúdio ou um cinema paródico. O que as chanchadas, por exemplo, faziam, às vezes de maneira muito divertida, era desconstruir o cinema americano, caricaturando-o.

Já o Cinema Novo e, surpreendentemente, antes dele, Orson Welles, em *Nem tudo é verdade*, sobretudo na parte filmada no Ceará, mostraram brasileiros quase nunca vistos no cinema nacional. (...) Os personagens e suas atuações só ganham plena significação quando estão articulados a situações emocionais e sociais que eles próprios sublinham.”

Waltinho Salles relembra a fala de Hélio Pellegrino sobre um filme de Glauber: “Esse filme pega na jugular da brasilidade...”.

publicado na *Folha Ilustrada* de 2 de maio, “Capitalismo popular e privatização do imaginário”, mostra como na década de 60, o “filme *made in Brazil* já era quase um gesto de afirmação nacional, sobretudo se tivesse por alvo romper os entraves coloniais na busca incessante de uma linguagem cinematográfica própria, típica, específica. Assim, de um conjunto de filmes plasmar-se-ia um modelo novo e autônomo de civilização para o desenvolvimento do país.” E, continua: “Os melhores filmes brasileiros foram feitos com esse ideário ou propósito nacionalista descolonizador...” Para Gilberto Vasconcellos tudo sucumbiu no decorrer da década de 80, levando à sensação “esteticamente resignada e fetichista” de que somos apenas um mero mercado e não uma nação em busca da soberania. Afirma que hoje

outro pobre otário...”

Para Gilberto Vasconcellos o filme está preso ao modelo da telenovela, os personagens são de telenovela.

Não penso que a filiação de *Central do Brasil* se dê através do objetivo de retratar o povo. Gilberto Vasconcellos, maldosamente, lembra o primeiro mandamento da “Estética da Fome”, de Glauber Rocha: os ricos não compreendem a miséria. Como se a origem de Waltinho Salles o colocasse em uma distância em relação ao tema que aborda. Mas, seja Waltinho Salles, ou seja quem for, fazer cinema custa muito dinheiro. Já de início, no fazer cinema, se instauraria o paradoxo.

Gilberto Vasconcellos critica a estetização da miséria, encabeçando toda uma linhagem de críticos. Complexa discussão que não pretendo levar adiante no âmbito desse ensaio. Mas, não penso que caiba, por aí, alguma crítica a Waltinho Salles. A importância do filme *Central do Brasil* não vem do fato de retratar o povo, ou o submundo da estação de trem. Há muitos filmes que já retrataram o tal do povo, ou que já mostraram vários submundos. O filme só pode comover quando mostra o papel da escrita nos processos de singularização em meio a condições de vida tão adversas. Assim, o diálogo de Waltinho Salles é com o Nelson Pereira dos Santos de *Memórias do Cárcere*.⁵ Lá como aqui, o herói é a escrita.

No filme *Memórias do Cárcere*, Graciliano Ramos na leitura de Nelson Pereira dos Santos, a escrita é gesto de vida, que permite a sobrevivência em meio a condições de vida absolutamente degradantes. A partir do gesto de escrita de Graciliano Ramos outros gestos ganham vida e sentido - os companheiros de Graciliano na Ilha Grande querem aparecer no livro, e isso tem um caráter quase mágico - de restauração da vida, de sentido. Sua escrita passa a ser de todos. Graciliano Ramos é apenas o suporte de algo que o trans-

O filme só pode comover quando mostra o papel da escrita nos processos de singularização.

Jurandir: “Então, o objetivo de suas histórias e personagens é o de devolver aos brasileiros cenários esquecidos do Brasil?”

Salles: Bem, é nessa tradição que pretendo me inserir, dentro dos meus limites. Vendo *Vidas Secas* você entende melhor o que aconteceu naquela época do que vendo toda a produção televisiva que se iniciava no Brasil (...) Tento achar uma forma de expressão no jogo dos atores que melhor traduza os dilemas e saídas de minha época.”

Gilberto Vasconcellos em artigo

“até mesmo o sagrado subsolo do país pertence a outrem, de modo que o babaca do brasileiro é um completo desterrado, um homem *no man's land boçal*. Então, indaga-se, “como filmar o país e o povo?”

Para Gilberto Vasconcellos *Central do Brasil* mistifica o sentimento do pobre como reduto e agente de solidariedade: “...como não há mais cinema nacionalista que acredite na existência do imperialismo, resta apenas o exercício safado da dialética da malandragem com a alternativa do pobre explorando o misticismo de

O outro passa a existir a partir da escrita. Escrita/escritura como possibilidade do simbólico.

cente e que faz com que quase desapareça no turbilhão que o cerca. O gesto da escrita é o gesto político, o gesto que instaura uma diferença e a partir do qual é possível a cada companheiro de Graciliano um trabalho com a história singular a cada um. Há algo de místico nisso tudo. Graciliano vai cada vez mais, ganhando um aura. E isso na exata medida em que essa escrita vai sendo assumida por todos que o cercam.

Trata-se sempre da escritura, de algo não corporificado, da possibilidade da vida.

O filme de Nelson Pereira dos Santos é uma homenagem à escrita - ou mais amplamente à escritura que seria a possibilidade de qualquer atividade restauradora de algo diferenciador em meio a situações massificantes, situações de morte.

Aí, o contraste. Dora escreve as histórias das pessoas que passam pela Central do Brasil. Ditar a carta é o momento de contato com algo próprio. Como os companheiros de Graciliano Ramos que se sentem dignificados com a escrita de alguém que está próximo. Aquele que sabe escrever é xamã. Mas, afirma Waltinho Salles em relação a Dora, "ela carrega a brutal indiferença de seu tempo. Não enviando as cartas, como prometera aos clientes, ela age com

o cinismo dos que sabem que não vão ser punidos". Para Waltinho Salles, seu gesto é o espelho do que vem acontecendo aqui desde os anos 70 e 80. Afirma: "Nesta época, a indiferença secular dos poderosos para com quem não tinha poder parece ter crescido e ampliado seu círculo de influência. Isto veio junto com a idéia de que este será o país do futuro neoliberal, futuro que nem chegamos verdadeiramente a discutir, mas que já assumimos apressadamente. Dora representa tudo isto. Ela tem uma relação totalmente aética com as pessoas que a cercam."

É apenas no final que Dora resgata o poder da escrita como forma de inserção na história, vínculo estreito com a terra em um país de passagem. O outro passa a existir a partir da escrita. Escrita/escritura como possibilidade do simbólico.

3

Jesus, você foi a pior coisa que já me aconteceu. Eu não tô te escrevendo pra te dar satisfação da minha vida. Só escrevo porque o teu filho Josué pediu. Eu contei pra ele que você não vale nada, mas ainda assim o menino pôs na idéia que quer te conhecer...

Josué quer conhecer o pai.

Depois de mais algumas cartas, Dora vai para sua casa e, com sua amiga Irene relê o que escreveu. É árbitro cruel - algumas são rasgadas e outras vão para o purgatório - a gaveta da cômoda. Nenhuma chega a seu destino. Atroz poder de decisão sobre vidas, sobre encontros, sobre possíveis resgates. Quer rasgar a carta em que Josué pede para conhecer o pai, mas Irene impede... "É uma criança querendo conhecer o pai". Dora argumenta que o pai deve ser um bêbado, que é melhor que o menino fique longe do pai. Mas, acaba concordando em guardar a carta na gaveta.

Aí se traça também o destino do roteiro. Dora e Josué acabarão fazendo a longa viagem atrás do pai. Viagem na qual Dora também resgata seu pai.

Aí surge o Brasil, na figura desse menino que quer conhecer o pai.

Na entrevista a Jurandir Freire Costa, Waltinho Salles faz referência a Contardo Calligaris em *Hello Brasil*.⁶ Está falando de seu filme anterior, o *Terra Estrangeira*: o exílio do personagem principal, nesse filme, exprimiria o que Contardo Calligaris em *Hello Brasil* descreveu como sendo o impasse de nossa identidade, a constituição da auto-estima. Em *Central do Brasil* o que está em questão é a impunidade, a questão ética. E, a busca do pai é o encontro com o pai, encontro com a lei e a cultura. Idéia bastante contardiana.

Para Contardo Calligaris no discurso de cada brasileiro pareceriam falar o colonizador e o colono, fruto do momento de nossa descoberta. O colonizador veio impor sua língua a uma nova terra e demonstrar a potência paterna - a língua do pai saberá fazer gozar um outro corpo que não o corpo materno - e exercê-la longe do pai. Se o pai interdita apenas o corpo da mãe pátria, a potência herdada e exportada faz com que o colonizador possa sacudir o corpo de uma mulher possuída gritando "Goza Brasil". Surge o Brasil esgotado, gozado até o fim. O colono via-

jou para outra língua, abandonando sua língua materna. O que o diferencial do colonizador parece ser a procura de um nome. Procura um novo pai que interdite e que possa reconhecê-lo. Para Contardo, o país não soube ser pai, o “um” nacional não conseguiu assujeitar o colono.

E, a decepção do colono para com a autoridade que dava legitimidade ao seu sonho, faz do cinismo o modo dominante da relação brasileira com toda instância simbólica. Nada estranho que o colono, na busca de uma função paterna que lhe outorgue a filiação, acabe medindo qualquer função paterna possível pelo gozo ao qual ela poderia dar acesso. Estão abertas as portas do clientelismo e da corrupção.

Dora pensa apenas no gozo imediato. Não está preocupada com as cartas que escreve. É o encontro com um Josué que busca o pai, que faz com que reencontre seu pai. Dora relata sobre o pai: “Um dia enjoei de andar de ônibus e foi andar de táxi...”; trocou sua mãe por outra mulher... Buscava o gozo e nada mais.

Waltinho Salles, na entrevista, fala em culpa: “Dora representa a cultura da indiferença que vem de mãos dadas com a impunidade. Sua perda de visão moral, no entanto, tem um preço que é a solidão, a incapacidade de se relacionar com o outro. O cinismo de suas condutas faz com que viva uma vida mesquinha, apequenada. A descoberta do menino e a culpabilidade que pouco a pouco começa a experimentar quebram sua couraça emocional e a levam a olhar o mundo de maneira diferente.”

A função paterna é algo que limita, coibe, oferecendo, em troca, uma cidadania, um lugar simbólico e alguns ideais básicos de referência. Para Contardo Calligaris, no Brasil, o pai que se aspira é aquele que não interdita a mãe, repartindo seu corpo. Assimila essa função paterna à materna, pois, pode-se pedir à mãe até mesmo o que ela não pode dar. E, pululam estudos lacanianos que

colocam o Brasil do lado da perversão, ausência de função paterna. Tanto medo da primazia da mãe levou a injustos ataques ao matriarcado de Oswald de Andrade. Injustos porque esqueceram que o Manifesto Antropófago toma o matriarcado como proposta de inversão da ordem vigente, em metaforização poética. E, não foi Lacan mesmo que afirmou que a mulher não existe? Se não existis-

ma uma crença no Pai. O Pai é o Sujeito da ética. Em Lacan, aponta Assoun, o pai é metáfora, “tendo do pai... apenas o Nome”⁸ O que supõe a distinção de sua instância simbólica - o Nome-do-Pai, e o pai real. Na ética, legitima-se uma crença no Pai que sustenta a essência simbólica. No pai da ética de Lévinas, a paternidade antecede a simbolização. Em Lévinas, “mais do que um desejo in-

Dora representa a cultura da indiferença que vem de mãos dadas com a impunidade. Sua perda de visão moral, no entanto, tem um preço: a solidão, a incapacidade de se relacionar com o outro

te, é porque precisa sempre ser inventada. Ruptura com o gozo fálico, lugar de um outro gozo, feminino e criação se unem.

Seja como for, é preciso fazer uma diferença entre a função paterna em Lacan e o pai da ética, diferença que é delineada por Paul Laurent Assoun, em uma tentativa de aproximação/comparação entre Lacan e Lévinas.⁷ Lévinas evoca a possibilidade do próprio pai realizar, de alguma forma, pela transmissão ao filho, uma perpetuação de si que experimenta ao mesmo tempo sua própria alteridade (o filho sendo quem revela aquele outro do pai que aí se realiza). O pai da ética propicia, em sua paternidade, resposta à questão da alteridade. A ética legiti-

finito, é o desejo como infinito que toca o homem.”⁹ O “desejável”, excesso de ser, que precede qualquer subjetivação do desejo. Um “desejável” que é absolutamente objetivo.

Ao falar de seu Livro *O tempo e o outro*, na entrevista publicada nos *Cadernos de Subjetividade*, Lévinas conta que “suas análises referem-se à relação erótica com a alteridade do feminino e, de outro lado, a relação de paternidade levando de mim ao outro (que, em um certo sentido, é ainda eu e, entretanto, absolutamente outro)”.¹⁰ A maternidade torna-se paradigma da alteridade. A ética é experiência de passividade radical, destituição do controle (de si). O matriarcado de Oswald de Andrade, proposta de que nos resgatemos

como radicalmente outros e que a alteridade possa constituir a revolução internacionalista caraíba.

Reduzir a questão do Brasil a uma questão de função paterna é desconsiderar a questão ética subjacente à nossa história. Claro, psicanaliza-se o Brasil supostamente afirmando que a psicanálise é uma ética, a ética do desejo. Mas, a distinção entre o sujeito ético e o sujeito inconsciente talvez possa ser útil para pensar de que desejo falamos quando defendemos uma ética do desejo. Não são excludentes, complementam-se. Em Lévinas, a ética seria o próprio inconsciente enquanto em Lacan a ética se dá nas articulações das formações do inconsciente. O Brasil já tendo surgido como o Ou-

aparição de um substantivo que toma o lugar do verbo, "possibilidade para o existente de contrair existência."¹¹ Esse excesso é de gente, ruídos, barulhos, embaçamentos, roubos. E, em meio disso tudo Josué e Dora se encontram.

4

O que move Dora? Não nos esclarece em nada afirmar que é nossa história ancestral, é o colonizador que fala através de seus gestos...

Já de início comovemo-nos com as figuras da estação de trem que pedem que escreva para suas cidades - Cansanção, Bahia/ Carangola, Minas Gerais/ Município de Relutaba, Ceará/ Muzambinho, Minas Gerais.

Quando descobrimos que Dora não posta as cartas que escreve, podemos pensar que não olha nem escuta as pessoas que lhe contam suas vidas.

tro de um Primeiro Mundo, já trazendo em seu bojo, o destino de uma alteridade, pode tanto ser visto como sintoma/doença da Europa como marcar uma anterioridade de um real virtual que se concretiza na sua descoberta. É o apagamento dessas diferenças na leitura da história que pode levar à impunidade.

O filme parte de um excesso inassimilável e enigmático, hipóstase em direção ao humano. Hipóstase, em termos heideggerianos (*apud* Assoun), em termos gramaticais, é a

Um Brasil irmanado na escrita de Dora.

Depois, o horror, a tristeza. Em sua casa, Dora dá risada da exposição das pessoas, decide o destino dos afetos. Triste parábola do poder perverso no Brasil... A ingenuidade movendo as massas. Claro que há um certo simplismo no como as coisas estão aí postas. Mas não deixam de ser verdadeiras.

Quando descobrimos que Dora não posta as cartas que escreve, podemos pensar que não olha nem es-

cuta as pessoas que lhe contam suas vidas. Quem olha no rosto é a câmera de Waltinho Salles, não é Dora. Não há contato, há apenas a busca do di-nheiro, não importa a que preço.

Dora, em sua saleta em um conjunto habitacional, com Irene, lê as vidas que lhe foram ditadas. E decide sobre elas. Através dessa fúnebre leitura, vive-se ventríloca. Passa a viver essas vidas tendo absoluto contrôlo sobre elas. Sua vida é de caça de vidas escritas.

Não é o real que fala sózinho do psicótico, mas é quase. Só não é porque carrega esse real em sua sacola, guarda-o em sua gaveta.

Paul-Laurent Assoun refere-se ao encontro entre Lévinas e Blanchot: seria em Blanchot que Lévinas encontraria a descrição mais adequada dessa "vertigem da subjetividade". Assoun afirma que "é no contato com Blanchot que Lévinas contrai seu pensamento do fora"¹² e o que emergiriam desse entrave do dentro e do fora seria um verdadeiro sujeito, ventríloco. Seguindo Assoun: "...o sujeito ventríloco não é aquele que, sem mexer os lábios, faz falar o Outro? Mas será que ele deixa falar o Outro "nele" ou ele o expulsa nessa fala projetada em um "fora" sem interioridade?"¹³ Dora luta contra qualquer interioridade. O encontro com Jesus é o nascimento de Dora sujeito psíquico. Em Lévinas, a saída da insônia, possibilidade do adormecer.

No livro *Da existência ao existente*, escrito em um campo de prisioneiros durante a segunda guerra, Lévinas descreve a experiência do "há". O "há" é o fenômeno do ser impessoal: ele. Lévinas, na mesma entrevista, assim descreve essa experiência: "Vamos dormir sozinhos, os adultos continuam sua vida; a criança sente o silêncio do seu quarto como ruidoso."¹⁴ Ou, quando colocamos uma concha vazia no ouvido. Sentimos o "há" mesmo quando não há nada. Não que existe isto ou aquilo, mas o próprio palco do ser é aberto: há." O vazio absoluto do antes da

criação. É algo impessoal como em “chove” ou “é noite”. Não há aí nem alegria, nem angústia, nem nada, nem ser. Dá como exemplo a insônia, onde se pode e não se pode dizer que há um “eu” que não consegue dormir. A impossibilidade de sair do estado de vigília é alguma coisa “objetiva”, independente de qualquer iniciativa. A consciência é despersonalizada. Aqui, não se trata de “estados de alma”. Blanchot fala em rumor do ser, seu murmúrio. Chama isso de “desastre”, que não é nem morte nem infelicidade; diferentemente de Lévinas, prefere falar do “neutro” ou do “fora”.

Para Lévinas, o sujeito surge da possibilidade de distrair-se do “há”, de suspendê-lo, poder adormecer, poder sonhar.

Dora não se deixa tomar pela experiência do “há”, que é uma experiência de passividade, de impossibilidade, de não-representação. Mas se impessoaliza vivendo outras vidas. Passa a ser o “há” - se animaliza na luta pela sobrevivência. Sendo ventríloca em sua escritura. Perversa escritura. Ter um eu é controlar o “há” que aterroriza o ser. Tênuo fio.

O encontro com Josué é inaugurado por uma morte: morte da mãe. A morte é a própria alteridade. É a alteridade que inaugura o encontro com Josué.

Mas, é a possibilidade da morte de Josué - depois que Dora o vende para ser adotado por uma família estrangeira, e Irene a adverte que, na verdade, são crianças das quais se extraem órgãos, o tráfico de órgãos - que vai mobilizar o encontro. É aí que a viagem se inicia, viagem que é sempre ultrapassagem de mundos internos. Saída de lugares estancados. Dobras do fora escavando um *Si* em Dora, um *Si* em Josué. A paisagem é dobra do lado de fora constituindo um *Si* e a própria paisagem constitui um lado de dentro co-extensivo. Nessa paisagem, os outros que passam, a revelação religiosa, a comunhão. Waltinho Salles viaja por um Brasil que não permite que o olhar descan-

se: o sertão é íngreme, pedregoso: “O olhar pensa: é a visão feita inter-rogação.”¹⁵

Lévinas afirma que todos somos responsáveis pela morte do outro; “o fato de ser afetado pela morte do outro é o acontecimento notável e essencial de meu psiquismo como psiquismo humano.”¹⁶ Sair de si é

O encontro
com Josué é
inaugurado por
uma morte:
morte da mãe. A
morte é a
própria
alteridade.

ocupar-se do outro, de seu sofrimento e morte, antes de se ocupar com a própria morte. Para Lévinas, é nisso que se dá o essencial de nossa humanidade. Não por acaso, a viagem é em direção a um lugar de peregrinação, comunhão diária entre *eus* que se buscam em comunhão. Revelação onde a mesquinhez se perde, prevalecendo o des-inter-essamento, ser se desfazendo de sua condição de ser.

Dora vivia em um mundo onde a morte tornara-se cotidiana. Um menor é morto pela segurança da estação porque roubara um *walkman*. Aliás, vivemos um dia, o dia de chacinas, miséria, fome. Perdemos nossa humanidade, a morte deixa de ser a alteridade, os destinos dos outros não nos concernem.

Mas, a possibilidade de morte de um menino em busca do pai, mobiliza Dora. A morte deixa de ser anônima, ganha um rosto. A experiência do terror deixa de ser apenas um “há”.

5

Em seu ensaio “O reconhecimento do próximo”¹⁷, Marcelo Viñar cita Pierre Clastres que conta que os membros de tribos indígenas sul-americanas designam-se a si próprios com um vocábulo que poderia ser traduzido por “homens” e reservam para seus congêneres de tribos vizinhas termos como “ovos de piolho”, “sub-homens” ou ainda piores. Poderíamos, então, falar em uma xenofobia existente em sociedades primitivas. E, ainda para piorar as coisas, Viñar relata que uma criança uruguaia, com clara ascendência europeia, relatara sua repulsa a uma criança japonesa que entrou em sua classe. É preciso estar alerta para explicações instintivistas ou biologizantes. Marcelo Viñar quer se interrogar sobre o “ponto originário, mítico, mágico ou sagrado no qual se discrimina o familiar do estrangeiro, o próprio do estranho”.¹⁸ Radmila Zygouris¹⁹ nos mostra como a xenofobia se enraiza no universo infantil do medo, ou seja, todos nós fomos mais ou menos xenófobos. Mas, este medo não é inato. Inicialmente, o bebê sorri para todos humanos. As primeiras reações de choro diante de um estranho ocorrem apenas por volta do oitavo mês de vida e não passam de sustos, tremores, nada assustador. Passa a ser estranho o que não pode nomear. Com a linguagem,

recalca-se a capacidade inicial de identificação com a espécie humana, pois, quando o bebê vem ao mundo, pode adotar qualquer humano que cuide dele. Conforme afirma Radmila Zygouris, “o primeiro espelho do recém-nascido é o rosto humano, sem distinção de raça, sexo ou idade...”²⁰ A instância recalcante da capacidade inicial de identificação com a espécie humana seria a linguagem. Mas,

Em Lévinas o outro é aquele que responde ao/pelo outro sem possibilidade de ser substituído por qualquer outro. A subjetividade se constitui no próprio movimento que a incumbe da responsabilidade pelo outro, chegando até à substituição do outro. Assim nascem Dora e Josué, em maternagem mútua, conchas protetoras de *Sis* que brotam. Conchas protetoras, possibilidade de amor

Sujeito da ética, tomando formas múltiplas enquanto Nome do Pai. O Pai enquanto grito sem morada, sem descanso, nomadismo pelo Brasil de cada um.

Que tudo isso nos ajude a encarar nosso mal-estar na civilização. ■

Instância recalcante da
capacidade inicial de
identificação com espécie
humana: isto seria a
linguagem. Mas tal capacidade
não é forcluída, e pode
ressurgir com sua força
originária.

afirma Radmila, essa capacidade não é forcluída e pode ressurgir com sua força originária em situações limite.

Em Lévinas, a única saída possível do “há”, está na obrigação para o outro, introduzindo um sentido no não-sentido do há. O eu é subordinado ao outro. Resgate de um primórdio do humano. Em Lacan, o discurso do Homem é o discurso do Outro; é a referência à alteridade, num des-centramento radical, que permite saber do inconsciente. Na experiência psicanalítica, o sujeito entra em contato, na busca de seu desejo, de sua relação com um certo Outro. Há uma subversão do sujeito que passa por tudo isso.

primário, anterior à palavra. Balint, referindo-se à situação analítica afirma: “o analista deve sustentar o paciente não ativamente, mas como a água suporta o nadador, ou a terra, o caminhante...”²¹ Nos termos de Radmila, inícios nunca advindos...

É preciso haver uma deposição do eu e é desta responsabilidade pelo outro que *Central do Brasil* nos fala. A ética é fundamento do sujeito, e a responsabilidade funda a ética. A responsabilidade é anterior ao sujeito, é condição do devir do sujeito. Josué tem uma crença no Pai, sustentáculo de sua essência simbólica. É desse lugar que permite que Dora nasça enquanto feminino. O Pai enquanto

NOTAS

1. Discuti esse tema em meu artigo “Existe uma psicanálise brasileira?” publicado em *Percurso* nº 20, 1o. semestre de 1998.
2. Marc Augé - *Não-Lugares, Introdução a uma antropologia da supermodernidade*, Campinas, Papyrus.
3. Idem.
4. Idem.
5. Escrevi sobre esse tema em “Sobre o filme: Memórias do Cárcere”, publicado em *Ensaio de Psicanálise e Semiótica*, São Paulo, Escuta, 1989.
6. Contardo Calligaris, *Hello Brasil*, São Paulo, Escuta, 1991.
7. Paul-Laurent Assoun - “O sujeito e o outro em Lévinas e Lacan” in *Cadernos de Subjetividade*, São Paulo, v. 5, n. 1, 1o. semestre 1997.
8. Paul-Laurent Assoun, *op.cit.*, p. 107.
9. Paul-Laurent Assoun, *op.cit.*, p. 105.
10. “Entrevista com Emmanuel Lévinas”, *op.cit.*, p. 28.
11. Paul-Laurent Assoun, *op.cit.*, p. 103.
12. Paul-Laurent Assoun, *op.cit.*, p. 102.
13. Paul-Laurent Assoun, *idem*.
14. “Entrevista com Emmanuel Lévinas”, *op.cit.*, pag. 28.
15. Sergio Cardoso - “O olhar viajante (do etnólogo) in *O olhar*”, São Paulo, Cia das Letras, 1988.
16. “Entrevista com Emmanuel Lévinas” - *op.cit.*, p. 33.
17. Marcelo N. Vinár - “O reconhecimento do próximo” - publicado originalmente em *Percurso*, n. 13, 2o. semestre de 1994, tendo nova versão no livro organizado por Caterina Koltai, *O estrangeiro*, São Paulo, FAPESP, 1998.
18. Marcelo Vinár, *op.cit.* In Caterina Koltai (org.) *O Estrangeiro*, *op.cit.*, p. 183.
19. Radmila Zygouris, “De alhures ou de outrora ou o sorriso do xenóforo” in Caterina Koltai (org.) *O Estrangeiro*, São Paulo, Escuta/FAPESP, 1998.
20. Radmila Zygouris - *op.cit.*, p. 194.
21. Michael Balint - *A falha básica*, Porto Alegre, Artes Médicas, 1993, p. 153.