

A PERVERSIDADE – CAUSA SECRETA. O DISCURSO FICCIONAL ENTRETECENDO POSIÇÕES SUJEITOS.

Shirley Costa Pacheco*

Mauricio Beck*

Resumo: Segundo a noção de suspensão da descrença do poeta inglês Samuel Coleridge, os sujeitos espectadores ou leitores suspendem momentânea seu juízo de descrença em prol da fruição de determinada narrativa ficcional. No presente artigo buscaremos relacionar tal noção com a afirmação do psicanalista Jacques Lacan de que a verdade tem a estrutura de uma ficção e com a teoria da Análise de Discurso, de linha pecheuxtiana, de que nossa vivência cotidiana é permeada por uma matriz de sentidos e de evidências engendradas pelas formações ideológicas e discursivas. De certa forma, esse cotejo possibilitará problematizar a noção de Coleridge ou ainda a evidência que produz a fronteira entre a “realidade” e a “ficção”. Na segunda parte do trabalho, faremos alguns gestos de análise tomando como corpora um conto machadiano e a versão em filme do mesmo conto, ambos tratam da cidade do Rio de Janeiro, e seus habitantes.

Palavras-chave: Narrativa. Cinema. Subjetividade.

LA PERVERSIDAD - CAUSA SECRETA. EL DISCURSO FICTICIO ENTRETEJIENDO POSICIONES -SUJETOS.

Resumen: De acuerdo con el concepto de suspensión de la incredulidad del poeta Inglés Samuel Coleridge, los espectadores o lectores suspenden momentáneamente el juicio de la incredulidad por el bien de disfrute de cierta narrativa de ficción. En esta comunicación se tratará de relacionar esta noción a la declaración del psicoanalista Jacques Lacan, que la verdad tiene la estructura de una ficción, y la teoría del análisis del discurso, de línea pecheuxtiana, que nuestra vida cotidiana está impregnada de una gran variedad de sentidos y pruebas engendradas por formaciones ideológicas y discursivas. En cierto modo, esto permitirá problematizar el concepto de Coleridge y la noción que produce evidencia del límite entre la "realidad" y "ficción". En la segunda parte del trabajo, haremos algunos gestos de análisis tomando como *corpora* un cuento de Machado de Assis y la versión fílmica de ese cuento, ambos hacen referencia a la ciudad de Rio de Janeiro y sus habitantes.

Palabras clave: Narrativa. Cine. Subjetividad.

* Mestranda em Letras, Linguagens e Representações, da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC).

* Doutor em Letras pela UFSM, Professor visitante pelo Mestrado em Letras: Linguagens e Representações (UESC).

Introdução

Histórias sempre fizeram parte da vida de todos, desde a infância, sejam elas orais ou escritas como “atividade antropológica-social e culturalmente indissociável do ser humano” (MESQUITA, 1988, p. 9). E é por isso que, ainda que seus conteúdos sejam ficcionais e, portanto, fantásticos, elas partem de uma “realidade” por mais floreadas que possam ser, uma vez que

o real simbólico, articulado pela palavra, se instaurará, realimentando sem cessar o diálogo eterno “entre a vida e o sonho, entre a vontade de viver e o medo de morrer”, ou entre a vontade de morrer e o medo de viver. Esse diálogo será tenso, dialético, instaurador de novas realidades, diferenciadas entre si e semelhantes, na medida em que têm as mesmas motivações e as mesmas funções dentro das comunidades humanas em que se produzem e onde são lidas e interpretadas. Aí, essas comunidades se conhecem e se reconhecem enquanto portadoras da condição humana, como indivíduos e como membros de uma coletividade. Diferentes e iguais, semelhantes e diferentes (MESQUITA, 1988, p. 14).

Assim, a ficcionalidade cria possíveis quadros da realidade que nos permitem compreender o mundo e suas relações significativas, de modo que tais narrativas tornam-se referenciais para as problematizações que fazemos do nosso entorno, ocasionalmente respondendo-as ou mesmo contribuindo para a desnaturalização/desconstrução das “verdades” que dele [o mundo] retiramos.

Entretanto, o estatuto do ‘real’ nas obras de ficção foram, ao longo do tempo, discutidas e silenciadas, isto é, as narrativas tornam-se sinônimo de mentiras, ilusões e fantasias. Mas, por quê? O que levou o sujeito a descrever o discurso ficcional? Essas são perguntas necessárias para entendermos o funcionamento da linguagem em sua relação com os efeitos de sentido.

Vejamos no princípio toda a explicação do mundo era dada pelas narrativas porque a linguagem era vista como estática, e, sendo assim, transparente. Porém, com a modernidade houve uma separação entre as palavras e as coisas, pois

a linguagem real não é um conjunto de signos independentes, uniforme e liso, em que as coisas viriam refletir-se como num espelho, para aí enunciar, uma a uma, sua verdade singular. É antes coisa opaca, misteriosa, cerrada sobre si mesma, massa fragmentada e ponto por ponto enigmática, que se mistura aqui e ali com as figuras do mundo e se imbrica com elas: tanto e tão bem que, todas juntas, elas formam uma rede de marcas, em que cada uma pode desempenhar, e desempenha de fato, em relação a todas as outras, o papel de conteúdo ou de signo, de segredo ou de indicação (FOUCAULT, 1999, p. 47).

Essa mudança de concepção de linguagem pode ser ilustrada por meio da obra de Cervantes, Dom Quixote, na qual a personagem principal que dá o nome a obra é crédula, deslocada, inexistente, posto que lia o mundo através dos livros, acreditando que as palavras retratassem a realidade. Portanto,

Dom Quixote é a primeira das obras modernas, pois que aí se vê a razão cruel das identidades e das diferenças desdenhar infinitamente dos signos e das similitudes: pois que aí a linguagem rompe seu velho parentesco com as coisas, para entrar nessa soberania solitária donde só reaparecerá, em seu ser absoluto, torna da literatura; pois que aí a semelhança entra numa idade que é, para ela, a da desrazão e da imaginação (FOUCAULT, 1999, p. 67).

Com isso, estamos diante do ceticismo moderno, este entendido como uma desconfiança dos saberes até então tidos como seguros, de maneira que a dúvida se instaura na relação mundo-conhecimento. Logo, com intuito de sanar essa ausência de solidez do conhecimento surge a dúvida hiperbólica cartesiana, método formulado por Descartes no qual tudo aquilo que seria da ordem da desrazão e da imaginação seria descartado como representação da realidade. A partir desse momento, a (des)crença se constitui em um modo logicamente plausível de proceder frente o mundo e suas ramificações.

Uma vez que a escrita aceitaria desde o absurdo ao verídico, além da linguagem, antes tida como transparente e neutra, já não ser mais aceitável como indicativo do real tornou-se imprescindível à averiguação entre o pensamento capaz de conferir sentido e ordem com o objeto alvo, isto através da racionalidade e da experimentação científica, para firmar o seu valor de verdade.

Contudo, acreditar que a época moderna é descrente seria o mesmo que desqualificar a relação do sujeito com o mundo e a linguagem, ou seja, a realidade vista pelo sujeito é intrínseca a sua condição e a sua implicação com que é dito, independente da adequação do mesmo. Trata-se, portanto, da realidade particular e não externa do sujeito. Assim, podemos dizer que mesmo

Na prática psicanalítica, a verdade emana no discurso em que o sujeito se autoenuncia e se significa; o mundo externo é abstraído, não é pertinente. E essa autoenunciação nunca é declarativa; é um descobrimento-encobrimento pelo viés do engodo, da mentira, da ficção. Ou seja, ainda que o sujeito minta sobre a coisa no mundo, manifesta sua verdade enquanto “coisa falante. E a verdade desse sujeito tem a ver com o modo como ele se articula no laço simbólico e social. Laço simbólico que, para Lacan (1998), é da ordem do fictício, do arbitrário, frente ao mundo objetivo (BECK, 2015, p. 23-24).

Isso equivale dizer que a dimensão da verdade do sujeito é anterior a uma balisa objetiva externa. Por outro lado, essa implicação subjetiva não deixa de estar assujeitada a formação ideológica e discursiva em que ele si inscreve e admite como sua inconscientemente, i. e., ele se constitui em um laço simbólico e social determinado pelas coordenadas e práticas cotidianas.

Para avançar nessa questão, apropriamo-nos da noção de suspensão da descrença do poeta Samuel Coleridge (2004), no qual o sujeito-autor realiza um contrato simbólico com o sujeito-leitor, por meio de uma narrativa que visa a uma verossimilhança, isto é, ainda que os elementos imaginativos ou fantásticos sejam determinantes no discurso ficcional existe uma ligação/harmonia que promove identificação. Esta qualidade é capaz de *convencimento poético* e, sendo assim, os leitores suspenderiam a sua descrença, aceitando as ‘premissas e coordenadas’ em desacordo com a dita realidade. Em outras palavras, o sujeito-leitor efetua uma suspensão voluntária do seu juízo, pois

Ainda que se mostre cético em relação à distância que percebe entre as palavras e as coisas, não deixa de confiar demasiadamente que a verdade estaria na adequação entre o intelecto e a coisa alcançada por meio de um rigoroso método analítico (racional) ou experimental (empírico). Como sugeriu Nietzsche (2001), o homem da ciência moderna é ainda demasiado crente (em sua descrença). Em suma, o moderno se fia no discurso (cético ou cartesiano) que faz laço simbólico (BECK, 2015, p. 24-25).

Remontando a Coleridge (2004), a suspensão de descrença funcionaria como um efeito leitor, mas de modo excessivamente voluntário, ainda que este deva produzir sua obra com harmonia de sentidos. Na contrapartida, Tolkien (2006) argumenta que criar um Mundo Secundário [Fantasia] exige muita destreza, reflexão e habilidade do escritor, de maneira que o leitor possa reconhecer o Mundo Primário [Real] nessa subcriação, como fica explicitado no seguinte fragmento:

[...] Provavelmente todo escritor que faz um mundo secundário, uma fantasia, todo subcriador, deseja em certa medida ser um criador de verdade, ou espera estar se baseando na realidade: espera que a qualidade peculiar desse mundo secundário (senão todos os detalhes) seja derivada da Realidade, ou flua para ela. Se conseguir de fato uma qualidade que possa ser descrita honestamente pela definição de dicionário – “consistência interna da realidade” –, é difícil conceber como isso pode acontecer se a obra não tiver algumas características da realidade (p. 62).

Assim, o leitor realiza essa supressão da descrença de forma involuntária, uma vez que o autor é responsável por atingir certa coerência lógica na narrativa fantástica, de modo que o leitor seja cativado no percurso da mesma. Se o encanto, a crença instaurada no princípio da narrativa é

rompida é porque o Mundo Secundário fracassou, o subcriador foi malsucedido. Portanto, enquanto Coleridge (2004) acredita em um papel voluntário do leitor para a fruição do texto, Tolkien (2006) defende o sucesso da ficção como o resultado da habilidade de encantamento do escritor.

Tendo isso em vista, um (re)posicionamento subjetivo pontencializaria ao leitor uma maior implicação com os discursos ficcionais? Essa possibilidade ocorreria, tanto na perspectiva de Coleridge (2004) quanto de Tolkien (2006), quando o leitor fruisse mais intensamente na obra literária/cinematográfica e, uma vez imerso nela, não questionasse as coordenadas que pudessem colocá-la em dúvida. Note-se que essa imersão seria uma transposição de certa realidade para outra, funcionando como escape de uma realidade infeliz ou tediosa ou como experiência de um mundo secundário mais desejável.

Entretanto, a verdadeira ilusão não estaria na imersão em um discurso fantasioso, mas na ideia de que, ao final da história, pelo acender das luzes do cinema [aqui podemos nos remeter a alegoria da caverna de Platão] ou pelo fechamento do livro todos retornaríamos para a suposta realidade objetiva. Uma vez que esse momento

nada mais é, entretanto, do que a passagem das coordenadas simbólicas de uma narrativa para outra, com outras verossimilhanças (impressões de verdade ou de probabilidades) e com outros sujeitos engajados nessa trama simbólica. (Um exemplo de apagamento do limite entre “realidade” e “ficção” seria o filme *A Rosa Púrpura do Cairo*, de Woody Allen (1985). Nele, um personagem sai do filme, invade e transmuta o mundo “real” da protagonista cinéfila.) Teríamos, assim, uma multiplicação de realidades ficcionais, camadas sobre camadas, como uma cebola simbólica, com um vazio inconsistente no centro (sendo que essas camadas são não só ilusórias, mas também alusórias – uma vez que há algo de verdade na ficção)? (BECK, 2015, p. 25).

Partamos agora para uma análise de uma obra literária em duas modalidades: escrita e imagética. Desse modo, verificaremos como essa suspensão da descrença se inscreve no discurso ficcional.

Gestos de análise do conto “A Causa Secreta”, de Machado de Assis e de sua versão para o cinema

O conto *A causa Secreta*, de Machado de Assis, se constitui em uma narrativa fictícia passada na cidade do Rio de Janeiro em 1860, tendo as seguintes personagens: Fortunado, Maria Luísa e Garcia. A trama, logo no início, realiza uma inversão temporal da narrativa. Nesta inversão

o narrador descreve o resultado da descoberta constrangedora da *causa secreta* que nomeia este conto, destacando que a exposição de tal trama ocorre somente após a morte de todos os envolvidos.

Note-se, aqui, que a morte torna permissiva a divulgação de uma causa “feia e grave”, como exposta pelo próprio narrador. O que possibilita a inferência de uma dada posição ideológica, na qual atos considerados constrangedores não devem ser ditos enquanto os atores /participantes do mesmo podem responder por eles.

A narrativa retoma o princípio do relacionamento de Fortunado e Garcia. Encontros fortuitos com Fortunato atiçavam a curiosidade de Garcia, que se vangloriava de sua capacidade de decifrar a mente humana, visto que percebia em Fortunato um mistério a ser revelado. Esses encontros trouxeram uma familiaridade entre o jovem médico Garcia e o capitalista Fortunato a ponto de confraternizarem e subseqüente tornarem-se sócios de uma casa de saúde. Em meio a essa amizade, Garcia passa a frequentar a casa de Fortunado iniciando aí o seu interesse (reprimido) pela recente esposa do capitalista, Maria Luísa.

Durante suas visitas a casa do amigo, Garcia percebia em Maria Luísa uma solidão e resignação diante da vida e um temor do marido, a seu ver injustificado dado a sua dedicação para com os pacientes na casa de saúde. Entretanto, certo dia, Maria Luísa solicita ao médico a sua intervenção nas experiências do marido com animais, pois a mesma não as suportava. Estas experiências já lhe eram conhecidas, porque antes eram realizadas na casa de saúde por Fortunato em seu estudo de fisiologia e anatomia, mas diante das reclamações dos pacientes foram interrompidas. Observando a aflição da jovem esposa, Garcia aceita o pedido, porém não imaginava o seu desenlace.

Fortunado não praticava experiências com animais no intuito de obtenção de conhecimento, ele os torturava. Ele retirava o seu prazer da dor alheia, era um sádico e essa era a causa secreta das ações “bondosas” de Fortunato descoberta por Garcia e remonta ao constrangimento do início do conto. A história continua com a descoberta da doença da esposa, seu tratamento e falha, culminando na sua morte, objeto de prazer do marido e de sofrimento de Garcia. Fortunado ao observar a dor de um amor calado em Garcia no beijo roubado de Maria Luísa em seu velório, ao invés de sentir ciúmes encontra seu ápice de prazer.

Esse conto alude, ao leitor narratário, a necessidade e a naturalidade do uso de máscaras por sujeitos cuja vida íntima ou privada seria obscena e valorada como ignóbil. Perceba que as experiências feitas por Fortunato, certamente nada diferentes das executadas em seu lar, não eram

criticadas pelos funcionários da Casa de saúde quando realizadas naquele ambiente. Ao que parece, pelo contexto histórico, o maltrato de animais não era considerado um desvio de conduta.

Interessante destacar que a construção da narrativa toma foco na perversão de Fortunato, e, sendo assim, existe a supressão do “estranhamento” de Garcia por efeito de um masoquismo moral (Freud, 1924), uma vez que seu amor por Maria Luísa não o impulsionava, momentânea ou definitivamente, ao impedimento de algo que vinha desenvolvendo e que angustiava a pessoa amada. Com efeito, Maria Luísa foi do silêncio à morte em um período curto (quatro meses).

Outro aspecto importante do conto é o juízo de valor que o narrador afirma em todo o texto, direcionando o olhar e a posição do leitor para as ações das personagens. De alguma maneira, o próprio narrador mescla-se com o personagem Garcia, ao investirem-se do direito de observar e de julgar as ações de Fortunato, evitando qualquer intervenção no processo decorrente da dita personalidade do sádico. Curiosamente, ambos revelam traços de perversidade sobre o objeto de análise, na forma de uma curiosidade mórbida com relação ao que é privado ou íntimo da vida alheia.

Com a importância dos sentidos verificáveis neste conto, surge, na década de 90, uma produção cinematográfica dirigida pelo renomado cineasta Sérgio Bianchi, na qual esse conto recebe uma releitura. Novamente a dor alheia é a protagonista da história, embora de uma forma mais real. A cidade do Rio de Janeiro é mostrada em sua face marginal, em que a cidade maravilhosa convive com a cidade dos segregados, não tão maravilhosa.

A história contada pelo cinema relata a trabalho teatral de um grupo de autores em sua pesquisa de campo para a encenação da peça “A causa secreta” de Machado de Assis, os autores discutem a dor alheia tanto no sentido amplo, político e social, quanto no sentido estrito, vítimas (animais e pessoas). Durante a investigação que o grupo se propõe, as visitas para alguns do grupo causam repulsão, contudo a indiferença das atitudes e seus efeitos são predominantes na maioria, ou seja, os atores realizam o deslocamento espacial e ideológico para pesquisa, mas não conseguem subtrair de suas práticas, linguagem e posicionamentos os efeitos de sua formação ideológica e discursiva, estas apáticas em sua configuração moral metropolitana.

Outro elemento de destaque é o ator que representa Fortunato na peça. Não há uma separação entre o real do fictício em ambos, pois tanto o ator se enxerga no personagem atribuído que verdadeiramente manifesta o prazer de desestabilizar o outro, fora e dentro do seu personagem. Tal efeito, ao ser percebido pelos dois únicos componentes do grupo teatral perpassados por um

código de valores decorrentes de suas experiências reais e construções sociais, por demonstrarem sua inconformidade com as ações sádicas do ator são tragicamente excluídos.

Como exposto, o conto e a adaptação não têm seu sentido atribuído pelo autor, já que as condições de produção são indissociáveis de um discurso, isto é, o sujeito do discurso é interpelado por dada formação ideológica, sem que ele tenha consciência disso. Neste caso em particular o olhar de Sérgio Bianchi sobre a cidade e suas relações sociais é diferenciada do autor Machado de Assis, seja em suas aproximações e distanciamentos, ou seja, o olhar do autor, da câmera, do leitor e do telespectador são atravessados por sua formação e com tal, os sentidos se dão na relação do discurso com o sujeito.

Com efeito, as duas versões do conto descrevem um acontecimento ou uma série mais ou menos ligada por meio de palavras ou de imagens caracterizadas pela (re)apresentação de personagens inseridos em situações imaginárias que podem/devem remeter à nossa dita realidade cotidiana. Sendo assim, o discurso não é fundado num dado real, mas é com ele que realizamos a leitura de uma determinada época e as mudanças operadas ou não, talvez não pelos fatos em si, mas pela relação de forças entre formações discursivas (o dito e não dito) na construção da memória.

Nota-se em dados momentos da narrativa que a distância entre o narrador e a personagem testemunha de Garcia, fica borrada. Somos tomados pelo ímpeto *voyer* de observar passivamente a causa secreta. Fascínio que estabelece um laço entre romancista e leitores, uma cumplicidade entre narrador, personagem/ator e narratário – o fascínio diante da perversão. De modo que a máscara da inocência do profissional racional, ou a do cientista desinteressado, também é usada pela testemunha personagem, pelo narrador espectador, e pelo narratário leitor. Por outro lado, a ambientação da trama obscena se dá em uma cidade personagem (o Rio de Janeiro), palco de perversões e de laços obscenos subjacentes. Por conseguinte, o mecanismo de aprofundamento no faz de conta, a fruição da ficção enquanto *realidade* para um sujeito, permite deslindar um pacto obsceno que nos enlaça no social, nos faz coabitar, trabalhar e amar nas entranhas de uma cidade real/ficcional.

Referências

A CAUSA secreta. Direção de Sérgio Bianchi. Produção de Sérgio Bianchi, Gustavo Steinberg e Alvarina Souza e Silva. Roteiro: Gustavo Steinberg e Sergio Bianchi. 101 min. Color, 1994.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **A causa secreta**. Contos/ uma antologia. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

BECK, Maurício. Formas de resistência e modos de subjetivação pelo/no discurso cinematográfico carioca. In: OLIVEIRA, Simone de Mello de; PAIM, Zélia Maria Viana; EL-JAICK, Ana Paula (org.). **Laboratórios em rede**. Santa Maria: Programa de Pós-Graduação em Letras: UFSM, 2015.

COLERIDGE, Samuel Taylor. **Biographia literaria**. Project Gutenberg, 2004. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/cache/epub/6081/pg6081.html>>. Acesso em: 05 abril. 2013.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

MESQUITA, Samira Nahid. **O enredo**. São Paulo: Ática, 1988. (Princípios).

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. 3. ed. Campinas. Ed. Unicamp, 1997.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. **Sobre histórias de fadas**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2006.