

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA PSICANALÍTICA

Tiago Alves de Moraes Sarmiento

**O Herói em Freud e a cultura de massas:
Trauma e *Unheimliche* nos filmes de super-heróis pós-9/11**

Rio de Janeiro
2019

Tiago Alves de Moraes Sarmiento

**O Herói em Freud e a cultura de massas:
Trauma e *Unheimliche* nos filmes de super-heróis pós-9/11**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Psicanalítica da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Teoria Psicanalítica.

Orientadora: Profa. Dra. Simone Perelson

Rio de Janeiro
2019

**O Herói em Freud e a cultura de massas:
Trauma e *Unheimliche* nos filmes de super-heróis pós-9/11**

Tiago Alves de Moraes Sarmiento

Orientadora: Simone Perelson

Tese de doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Psicanalítica,
Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte
dos requisitos à obtenção do título de Doutor em Teoria Psicanalítica.

Aprovada por:

Profa. Dra. Simone Perelson – UFRJ

Prof. Dr. Paulo Vaz – UFRJ

Profa. Dra. Regina Herzog – UFRJ

Prof. Dr. Júlio Vertzman – UFRJ

Profa. Dra. Lucimara Rett – UFRJ

*À memória de Stan Lee.
Sem ele o mundo seria um pouco menos fantástico.*

AGRADECIMENTOS

À Capes pela bolsa e apoio à minha pesquisa em um tema tão peculiar como este;

À minha orientadora Simone Perelson;

Aos membros da banca: Prof. Dr. Júlio Vertzman, Profa. Dra. Regina Herzog, Prof. Dr. Paulo Vaz pelo aceite em participar deste trabalho. Em especial à Profa. Dra. Lucimara Rett – obrigado pelo carinho! Em momentos de dificuldade você sempre esteve ali pra me reorientar;

Aos meus amigos que muitas vezes tiveram que agir como verdadeiros vilões para que eu pudesse chegar até aqui – e, se vocês chegarem ao final desta tese, entenderão o porquê de chamá-los de vilões. Destes, destaco: Igor e sua constante jornada pelo sentido da vida e das IPAs mais lupuladas; Leitão, *brother from another mother* que deu uma bela luz pra este trabalho a partir de cachaça e nerdice; e Léo, *sidekick* para todas as horas – desde as estreias no cinema de filmes como Aquaman e Lanterna Verde até as baladas de sertanejo universitário. Sim, sertanejo e funk. Por fim, esta pesquisa LITERALMENTE não existiria se não fosse meu multipolar amigo Diogo Britto e seu irmão Pablo, ambos constantemente me apoiando não da forma que eu precisava, mas sim da forma que eu merecia (ou será o contrário? Essa citação é meio confusa...). Fagner, *você é o grande vilão da história*;

Aos meus ilustríssimos colegas de pós-graduação Ludmila, Lívia, Lina e Miguel por me suportarem – em todas as acepções que este termo engloba. Destaco Fernanda Arioli que, entre porres homéricos em Botafogo e áudios de 10 minutos sobre *unheimlich* e Tinder (muitas vezes com esses temas percorrendo uma ébria banda de Moebius, consoante com o discurso histórico de ambos bêbados equilibristas na corda bamba) foi o maior apoio que eu tive durante o doutorado. Fernanda, espero que eu também possa ter te ajudado de alguma forma – ao menos em termos alcoólicos eu sei que sim. E que todos transem mais e sejam mais felizes nesta vida... Você foi fundamental neste árduo processo. Não há palavras suficientes para lhe agradecer por ter segurado a minha barra mesmo quando eu pensava em soltar;

Ao “*captain, my captain*” Prof. Dr. Carlos Pernisa Júnior pelo suporte emocional em momentos de quase desistência, cujo breve encontro no mestrado criou um laço através dos ensinamentos do eterno Professor Keating. Que sejamos sempre capazes de encontrar nosso próprio passo, subir na mesa, bradar um bárbaro *yawp* e nunca deixar de sugar o tutano da vida. E, como sempre, ao meu grande mestre Antônio Peixoto, o próprio Walt Whitman em pessoa, barba, cabelo e bigode, cuja inspiração de suas lições e devaneios me serviu como grande propulsora de eu querer estudar em vez de virar profissional em futebol de botão – algo que até hoje considero;

Aos mestres Bianca Faveret, minha eterna coorientadora e Heitor Lobo de Mendonça, meu analista e maior incentivador de minhas escritas acadêmicas, jamais deixando que este projetinho de herói aqui fugisse à sua jornada ou entregasse os pontos à banalidade e à mesmice. Este é o verdadeiro Yoda da p***a toda;

Aos colegas da Sociedade de Estudos Psicanalíticos de Juiz de Fora (EBEP/JF), Leila, Elaine, Luciana, Silvio, Jodemar, Ana Ribeiro e seu Édipo: aquele maluco folgado que colocava os pés na cadeira e era ao mesmo tempo professor e aluno agradece a paciência. E claro, à Agna, que sempre aguentou minhas reclamações mais do que qualquer operadora telefônica no Procon e me incentivou a persistir no caminho da psicanálise;

Os mais importantes: meus Complex... quer dizer, meus pais – Wania e Guilherme –, que me ouviam dizendo sobre desejos de matar o pai e se deitar com a mãe, pulsão de morte e gozo, e mesmo assim optaram por não me colocar para adoção tardia ou em um manicômio. Especialmente neste último ano, que não foi nada fácil. Nada, nada fácil. Vocês são os verdadeiros super-heróis!

À minha família, especialmente aos meus irmãos Alexandre, Rodrigo e Juliana, que me ensinaram sobre Batman, RPG, Tolkien, Asterix, resiliência e a fazer vários drinks como Gin & Tonic para ajudar no processo. O tema desta tese não seria possível de ser desenvolvido se vocês também não perdessem algumas horas de suas preciosas vidas nas filas de estreias de *blockbusters*;

Aos meus heróis, eternos ou transitórios, que me motivaram a me manter sempre fiel aos meus ideais, não importa o quão massacrante e tirânica fosse a realidade ao meu redor. Fantásticos ou *reais o suficiente*, foram eles que me ensinaram que a metáfora do dedo do meio em riste deve ser aplicada sempre que necessária às mentes menores e reduzidas a seu próprio narcisismo. Ao se tratar de um tema tão esperançoso e sombrio, a própria trajetória do doutorando se merge à jornada do Herói. Robert Frost disse: “*Two roads diverged in a wood and I– I took the one less traveled by, and that has made all the difference*”. E entre as florestas negras, dragões, ogros e quimeras, ainda que exausto e quase desacreditado de si mesmo, este pequeno herói chega destruído na linha final e, ainda ofegante, estufa o peito e grita: “*wine for the winner!*”. E vai ser um belo de um vinho mesmo, pois as humilhações que carrego desde os tempos de primário até os últimos dias de pós-graduação estarão para sempre gravados na vilanesca faceta deste herói ambidestro. Obrigado a todos os Tiagos e seus alter-egos que suportaram as duras porradas e, mesmo saindo com o rosto cheio de hematomas metafísicos, pelo menos aguentaram até o último round;

Agradeço, também, a todos os produtores da maravilhosa arte enológica, principalmente os do Porto e da Borgonha, local de onde vem o tesouro do universo conhecido: Pinot Noir. Este ébrio boêmio-acadêmico vos saúda em gratidão;

Caso eu tenha esquecido de mencionar alguém, provavelmente deve ter sido por algum tipo de recalçamento;

E, como sempre, a Dionísio–pela psicografia e inspiração.

*Fale-me sobre a solidão do Bem, He-Man.
Ela é igual à solidão do Mal?*
Esqueleto

*A dança viva dos vaga-lumes se efetua
justamente no meio das trevas.*

Georges Didi-Huberman

RESUMO

O Herói em Freud e a cultura de massas: trauma e *Unheimliche* nos filmes de super-heróis pós-9/11

Resumo da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Psicanalítica, Instituto de Psicologia, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Teoria Psicanalítica.

Este trabalho tem como objetivo refletir a relação entre o lugar do Herói na psiquê humana para Sigmund Freud e articular tais ideias com os filmes de super-heróis da cultura de massa pós-traumática do 11 de setembro. Sendo fruto de fantasias infantis em relação à ambivalência de sentimentos para com o pai que, mais tarde, se transformariam em devaneios em forma de textos, poemas, livros e cânticos, a compreensão do termo herói dentro do contexto psicanalítico ganha novos contornos ao abordarmos textos pouco conhecidos ou que pouco citam o tema. Ir além dos cânones onde Freud interpreta estes símbolos nos permite ter uma visão em que a própria ambivalência para com o pai se transformara em um *duplo*, em dois aspectos da fantasia heroica: do lado do Eu consciente, o Herói representa tudo aquilo que queremos ser mas somos incapazes de sê-lo, pois não temos o poder ou tampouco a coragem para enfrentar aquelas situações; do lado do inconsciente, a relação da pulsão de morte com o vilão-antagonista nos permite pensar, junto às noções de cultura de massa e simulacros de Jean Baudrillard e Edgar Morin, a própria existência do herói enquanto produto de uma das maiores indústrias do novo milênio: o cinema de super-heróis. A partir do *Unheimliche*, da inquietante estranheza em não se reconhecer diante de um desejo recalcado, fomos capazes de encontrar no *Übermensch* de Nietzsche um dos pontos principais para nossa percepção da atração do sujeito não apenas ao super-herói mas, antes, ao vilão, ao que é vil, transgressivo e amoral. Para tal, não poderíamos deixar de fazer um percurso pelas noções de cultura de massa que, como sugerem Slavoj Žižek, Paula Sibilia e Sherryll Turkle, se transformou em uma cultura da customização de massa – ou da massificação da customização –, com indivíduos cada vez mais *solitários em multidão*, mergulhados em seus duplos e alter-egos virtuais. Baudrillard e Žižek sugerem que o terror dos ataques de 11 de setembro se instaurou como trauma especialmente por estar em um limiar entre real, simbólico e imaginário: a imagem que repetidamente foi mostrada pela televisão sobrepõe a existência real; torna-se *real o suficiente* para este ser perdido no discurso pregacionista do “*a verdadeira felicidade só pode ser alcançada através do que eu digo – mesmo que eu mesmo não o faça*”. De que forma, então, os super-heróis do cinema contemporâneo funcionariam como reencontro deste sujeito isolado, narcisista e certo de que é um herói com o desejo agressivo e visceral da pulsão de morte mediada pelos vilões? É sobre essa relação que refletimos neste trabalho: seria, o herói, o suficiente?

Palavras-Chave: Herói; *Unheimlich*; Psicologia de grupo; Trauma; Fantasia.

ABSTRACT

The Freudian concept of Hero and mass culture: the uncanny in the post-traumatic 9/11 superhero cinema

Abstract of a PhD thesis submitted to the Post-Graduation Program of Psychoanalytic Theory at the Institute of Psychology of the Federal University of Rio de Janeiro – UFRJ – as part of the compulsory requirements to achieve the post of Doctor in Psychoanalytical Theory.

The present thesis aims to ponder on the relation of Sigmund Freud's understanding of the role of the hero in the subject's psyche and articulate such concepts with the 9/11 post-traumatic superhero blockbuster movies. With seeds from the early childhood fantasies regarding the ambivalence of feelings towards the father – which, on a later stage, would become daydreams expressed through books, poems, movies, songs and folklore –, the understanding of the term hero within the psychoanalytical field may be broadened through some of those less traditional Freudian texts. To venture further on those canonical Freudian texts allows us to realize that the very own ambivalence of feelings towards the father-figure splits the heroic fantasy into doubles (as the uncanny phenomenon suggests). On the conscious egoic side, the Hero embodies everything we want to be but cannot, due to our powerlessness and lack of courage to deal with some issues; on the unconscious side, the relation between the unconscious death drive and the villain-antagonist allows us to argue – alongside mass culture and simulacrum, as proposed by Jean Baudrillard and Edgar Morin – the very existence of the hero as a commodity of one of the major contemporary industries: the superhero movies. From the Freudian concept of *Unheimliche* – the uncanny, in English – and one's palsy on facing his/hers repressed wishes, we are able to find on Nietzsche *Übermensch* – Superman – one of the major traits to our insight about the subject's attraction not only towards the superhero but, mainly, towards the villain, towards that which is vile, transgressive and amoral. On doing such, we could not let off of this work the contemporary notions of mass culture that, like Slavoj Žižek, Paula Sibillia and Sherryl Turkle suggest, have become a culture of mass customization – or would it be customized masses? –, with individuals sharing a kind of solitude together, deeply hypnotized by their doubles and virtual alter-egos. Both Baudrillard and Žižek suggest that the horror prompted by the 9/11 terrorist attacks became such a national trauma because it lies somewhere at the borders of the Real, the Symbolic and the Imaginary: the over-repeatedly image of the World Trade Center burning and lapsing on TVs all over the world overcomes the real experience; it becomes real enough, more real than reality itself for this individual lost in speech of “true happiness shall only be found through my words – even if I myself don't follow what I say”. So, how should the superhero movie genre function as a way of reconnecting this isolated and narcissistic individual, with his aggressive and innermost familiar, yet unconscious death drive mediated by the villains? It is about this theme that this work deals: is the hero enough?

Keywords: Hero, uncanny; Group psychology; Trauma; Fantasy.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 A GENEALOGIA DO HERÓI EM FREUD	24
1.1 O herói antes de 1900.....	25
1.2 O herói da primeira tópica	27
1.3 Fantasias heroicas e devaneios.....	35
1.4 O Herói Totêmico	40
1.5 Aprendendo a morrer com o herói na Primeira Guerra	43
1.6 O herói da segunda tópica	47
1.7 Rumo a um conceito de herói	52
1.8 O herói para Rank	56
2 A CULTURA DE MASSAS DO SÉC. XXI	59
2.1 O século do self	61
2.2 O homem universal	63
2.2.1 O anthropos universal	64
2.2.2 O homem-massa	66
2.2.3 Psicologia das massas	69
2.3 Sozinhos em multidão: mal-estar e performance.....	78
2.3.1 Performance, conectividade e o “real o suficiente”	79
2.3.2 Um Eu sicofanta e performático	85
2.4 A sociedade do pregacionismo.....	93
2.4.1 Pregando no deserto	93
2.4.2 Pre-sentes em uma ilusão	95
2.5 Felizes para sempre	100
2.6 Filmes-catástrofe e <i>Unheimliche</i> na América	104
2.6.1 O <i>nine-eleven</i>	105
2.6.2 Uma nota sobre o <i>unheimlich</i> e suas traduções	110
2.6.3 Trauma e desejo	115
2.7 À sombra das maiorias esperneantes	123

3	O HERÓI DO SÉCULO XX	129
3.1	A respeito dos super-heróis	130
3.2	<i>O cenário mundial</i>	133
3.3	<i>Super-heróis no cinema</i>	138
3.3.1	“ <i>Quem vigia os vigilantes?</i> ”: Watchmen e V de Vingança.....	139
3.3.1.1	Watchmen.....	140
3.3.1.2	A controvérsia Guy Fawkes	142
3.3.2	<i>Avengers assemble!</i> – Heróis renegados e a analogia ao 9/11	143
3.3.2.1	“ <i>I am Iron-Man!</i> ” e o Primeiro Vingador	145
3.3.2.2	Legitimização do herói ou heroicização do legítimo?	148
3.3.3	<i>Gods among us</i> – O nascer da Justiça	152
3.3.3.1	Deus vs. Humano	154
3.3.3.2	“Por que o mundo não precisa do Superman”	159
3.3.3.3	Confronto de Édipos	163
3.3.3.4	Armadura assombrada	167
3.3.4	<i>No more mutants!</i> – Impróprio para menores	174
3.3.4.1	O <i>Merc with a Mouth</i> e a coletividade dos fãs	175
3.3.4.2	<i>Old Man Logan</i> : Wolverine imortal?	177
4	(ANTI)HERÓIS E (ANTI)VILÕES: O QUE ANTES, AFINAL?	185
4.1	Além do princípio do heroísmo	186
4.2	Anti-heróis e antivilões	188
4.3	O duplo	192
4.4	A respeito dos antivilões	200
4.5	O herói <i>fal(hic)o</i> e as fantasias <i>eró(i)ticas</i>	208
4.6	Ilusão de um heroísmo	215
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	233
5.1	“We could be heroes forever and ever”	234
5.2	“We could be heroes just for one day”	239
	REFERÊNCIAS	244

INTRODUÇÃO

Heroes are flawless.

A frase acima me foi dita por um amigo quando ainda pensava em um objeto de pesquisa para propor como anteprojeto de dissertação. Após ter publicado um artigo sobre super-heróis e nossa relação psíquica com estes personagens, fiz a pergunta do título do dito artigo para o amigo: “*Why superheroes?*”. À época, embora os heróis tivessem sido tema de TCCs, uma voz na cabeça do iniciante pesquisador questionava: “*por que os super-heróis?*”. Anos mais tarde, enquanto esta tese era redigida, pergunta e resposta não se calaram diante de sua conclusão: *why superheroes? Because heroes are flawless* – eles não têm falhas. São sem falhas por falharem apenas em pontos dentro de suas histórias particulares e nem sempre triunfarem no final. Ninguém é sem falhas, mas a *narrativa do mito sim*. E, assim como todo mito, o mito do herói também o é por representar uma fantasia na qual podemos sempre buscar infalível refúgio. Na verdade, não seria o protagonista da história heroica que não teria falhas, mas antes a própria existência da narrativa.

Através da psicanálise, sabemos o que significa ser faltoso e, à exceção do Pai Primevo, não há ser que não o seja. Admitir que o herói é não-faltoso implicaria em admitir que ele seria todo fálico. Mas como mostra esta pesquisa, seria um tanto desleixado fazer tal afirmação logo inicialmente – e este, sem dúvidas, se transforma em um dos fundamentais motivos para se abordar o tema do herói através da psicanálise freudiana: desmistificar sua relação com o Pai Primevo e identificações narcísicas, trazendo-o mais próximo aos desejos do sujeito.

No entanto, o simbólico não falha; media e intervém na nossa vida como uma espécie de língua comum entre os sujeitos, livrando-os da barbárie. Aprendemos a nos comunicar, e foi através dessa comunicação que pudemos nos inserir em um contexto civilizatório. Desde os primórdios da aquisição da linguagem, os contos, folclores e mitos de personagens que representam superação se mostram presentes na cultura humana.

Talvez não tenham sido esses os aspectos que meu amigo, escritor e mestre em Creative Writing pela australiana Macquarie University quis dizer. No entanto, é somente ao elucubrar uma sentença que parecia tão impessoal e desimportante que

podemos refletir na condição não-faltosa do herói e, especialmente, a atualização destes mitos promovida pela cultura de massas: os super-heróis americanos – e, por conseguinte, os *vilões*.

A família do autor desta tese engloba quatro gerações distintas: o pai, nascido em 1944; os irmãos mais velhos de seu primeiro casamento, em 1967 e 1971; o presente autor da obra, em 1984, durante o segundo casamento; e a irmã mais nova, em 2000, fruto de um terceiro casamento. O irmão mais velho tem três filhos, nascidos nos últimos anos do último milênio e primeiros do atual, todos já graduados e dois deles mais velhos que a própria irmã deste autor. Mora em Portugal, teve educação internacional, é economista e entusiasta de super-heróis desde a infância, coleciona gibis antigos dos X-Men e tem preferência por música clássica. Ele e seu irmão germano, quatro anos mais novo, dividiram a infância e gozaram dos mesmos regimentos culturais. No entanto, são muito diferentes: o mais novo, cujo filho nasceu em 2001, é atleta e trabalha com animais em fazenda do interior de Minas Gerais, gosta de baladas noturnas e ouve vários gêneros musicais. Grandes fãs de Asterix e *Guerra nas Estrelas*, ambos tiveram sua infância entre o Rio de Janeiro e Juiz de Fora-MG.

A irmã mais nova atualmente é graduanda de Tecnologia da Informação na Inglaterra e viveu toda a sua infância em Portugal, educada em escola americana. Sendo uma *millennial*, cresceu já na era das redes sociais e da interação constante com a tecnologia, tendo seu contato com os super-heróis já através do cinema. Inserida na cultura pop, seus gostos abarcam o que está em destaque, principalmente após a “*glamourização da nerdice*” (BRITTO; SALDANHA; SALIMENA, 2012) que ocorreu em meados da década passada. Mas seus personagens favoritos são dos mangás – as revistas em quadrinhos japonesas.

Sobre o autor: nascido e criado no interior de Minas Gerais, desde a infância tem contato com os super-heróis, que se deu principalmente através dos desenhos animados e séries dos anos 80 e início dos 90. Acadêmico formado em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda –, atualmente é psicanalista e músico. Desde a infância se envolve com artes, gosta de rock e música folk, e é leitor eventual de gibis. Coleciona bonecos de ação e outras memorabilias do universo *nerd*, como camisetas que fazem referência a filmes ou até mesmo os próprios objetos que são criados para as obras fictícias – algo que chamamos de *narcisismo de indulgências* (SARMENTO; XAVIER,

2012). Embora seu contato com os super-heróis no cinema se dera através dos filmes lançados na década de 90 e anteriores – Batman, Blade e Superman, basicamente –, acompanhou já no início de sua vida adulta e intelectual o nascimento da era dos personagens no cinema e sua afirmação como *commodity* da cultura de massas.

Mas por que falamos sobre a família do autor na introdução desta tese?

Além do gosto por esportes, há poucos atributos comuns entre os irmãos e o pai em termos de consumo e arte. No entanto, todos vão ao cinema ver os filmes de seus super-heróis favoritos logo na semana de estreia. Enfrentando filas de até 6 horas, acompanham cada passo que antecede seus lançamentos – em algumas oportunidades, o mais velho fora ao cinema na estreia de determinados filmes sozinho, retornando para enfim levar os filhos.

Essa diferença tão acentuada entre os irmãos nos leva à questão central desta tese: o que é, então, que levaria pessoas de diferentes gerações e criadas sob paradigmas sócio-econômico-culturais totalmente diferentes a enfrentar filas enormes para ver as mesmas estreias dos mesmos filmes de super-heróis? Qual o afeto que estes personagens gerariam em tantas pessoas de diferentes gerações e perfis subjetivos a ponto de unir todos nos cinemas? Por que Batman, Superman e Homem-Aranha falam alto tanto a uma adolescente nascida no novo milênio quanto a seu irmão 34 anos mais velho?

Por que os super-heróis?

A partir do novo milênio, tendo como um marco simbólico os atentados de 11 de setembro de 2001 e a consequente queda das torres gêmeas do World Trade Center em Nova Iorque, um novo subgênero cinematográfico tomou conta da maior parte das produções hollywoodianas: os filmes de super-heróis. Criados para as revistas em quadrinhos no final da década de 30, no período conhecido como Entreguerras – no qual os Estados Unidos sofriam com os espólios da Primeira Guerra Mundial e a Grande Depressão de 1929 –, os super-heróis do século XX ocupam os lugares de destaque nas arrecadações de bilheteria. Segundo o site www.boxofficemojo.com, foram por volta de 40 lançamentos de filmes, séries e animações do gênero até aquele que inauguraria a “era dos super-heróis no cinema”, *X-Men*, em 2000. No entanto, mais do que o dobro de filmes foram produzidos desde o 11 de setembro, além de várias séries de TV ou

streaming pela internet. Isto é: em pouco menos de duas décadas, tivemos o dobro de filmes produzidos em 62 anos desde sua primeira aparição.

Esses filmes surgiram juntamente com os avanços de técnicas de computação gráfica e em meio a uma transição de paradigmas ideológicos, que migravam do trauma econômico dos anos 80 e a sociedade do espetáculo de Guy Debord para a hipervigilância e hiperexposição advindos das novas tecnologias. Após o 11 de setembro, houve um *boom* das redes sociais que permitiriam ao sujeito – inquieto e angustiado em um frágil momento sócio-econômico-histórico-cultural – poder se comunicar à distância instantaneamente e exibir cada passo do seu dia-a-dia, transformando a vida medíocre e ordinária em uma autoespetacularização do cotidiano. No entanto, ao invés de uma salvação, o que essa “aldeia global” prevista por Marshall McLuhan nos anos 60 permitiu foi uma espécie de isolamento em conjunto, de solidão compartilhada, de estar juntos e sozinhos ao mesmo tempo (cf. TURKLE; SIBILLIA; ORTEGA Y GASSET; EHRENBEB). O sujeito do espetáculo, cuja performance através dos *gadgets* torna todo conteúdo fantasioso em *real o suficiente*, se autoriza a ocupar um lugar de messias, a deixar o palco para tomar o altar ainda que esteja pregando através de um discurso de ódio, intolerância ou higienismo normativo rumo à felicidade constante.

Este homem-massa (ORTEGA Y GASSET; ADORNO; MORIN; BAUDRILLARD; FREUD), forjado nos moldes do cidadão médio norte-americano, acaba se tornando o maior consumidor dos filmes de super-heróis. No entanto, como seria possível uma geração nascida após a virada do milênio idolatrar personagens que foram criados antes mesmos de seus avós? O grande fenômeno da atual indústria cultural nos leva a buscar respostas a partir do psiquismo do sujeito, não apenas no consumo em massa. Por que o sujeito pós-traumático do novo milênio tanto clama por estes personagens? O que ele procura ao se sentar nas salas de cinema e ver o conflito entre *mocinhos* e *bandidos* com superpoderes? Por que ele não lê os gibis e prefere ver atores os personificando através das telas? Seria isso mais identificável?

É essa identificação que buscamos elucidar neste trabalho. Traçamos ao longo da obra de Freud um esboço do que representaria o Herói para a psiquê humana. Desde suas publicações e cartas da década de 1880 até pouco antes de sua morte – principalmente em textos como *Escritores Criativos e Devaneios* (1908a), *Personagens*

Psicopáticos no Palco ([1905/1906] 1942), *Totem e Tabu* (1913a), *Reflexões para tempos de guerra e morte* (1915), *Mal-estar na civilização* (1930) e *Moisés e o monoteísmo* (1939) – Freud esboça uma espécie de proto-conceituação sobre o tema e seus afetos, sempre utilizando da ficção como analogia para a vida real. Se considerarmos que toda relação com pessoas reais perpassam a fantasia e o imaginário, todos os heróis e ídolos, ainda que de carne e osso como os pais, atletas ou celebridades estariam no campo da ficção fantástica.

A noção de herói para Freud nunca fora elucidada nem mesmo pelo próprio psicanalista, e é isso que exploramos no nosso primeiro capítulo, ao traçar uma genealogia sobre a imagem do herói por toda a sua obra a fim de identificar onde e como o tema é abordado. Ao citá-lo, Freud utiliza o termo única e exclusivamente como sinônimo de protagonista de uma obra de ficção. Mas é quando esboça um conceito de herói que Freud nos dá pistas de como podemos interpretá-lo. Em um rápido resumo, o autor sustenta que o herói é o Eu que visa se liberar de uma Lei e desafiar o Pai, pertencente das urgências de Eros. No entanto, a ambivalência de sentimentos para com o Pai e a primazia da pulsão de morte na dialética pulsional que sugere a partir de *Além do princípio do prazer* (1920) e, principalmente, em *O problema econômico do masoquismo* (1924) nos permite pensar na condição do herói-protagonista como o elemento consciente de identificação e projeção que o sujeito busca na ficção, mas que, por debaixo desta premissa, haveria uma urgência mortífera e fascinante através do conflito, da destruição e da agressividade.

Ao se encontrar com esta estranha e inquieta sensação compulsiva de ser atraído mais pelos vilões do que pelos heróis – algo que desenvolveremos no texto especialmente a partir do que Freud ([1905/1906] 1942) fala sobre um o *agon*, o confronto entre *dois heróis*, e não entre um *herói e um vilão* –, o tema do *Unheimliche* (1919a) se torna fundamental para nossa tarefa, pois evidencia um desejo subjacente à fantasia que o sujeito experimentaria ao ver esses filmes. Seja através da imagem do duplo ou da denegação da morte, o herói é alguém com quem podemos deixar fluir nosso desejo e ter a segurança de que, ao morrer nas telas, iremos sobreviver a ele e nos tornar de determinada maneira *imortais*, como belamente reflete Freud em *Reflexões para tempos de guerra e morte* (1915).

Ao identificar a fantasia e a pulsão de morte como o fator primordial na identificação com o herói, uma questão se levanta para a fruição do sujeito através da fantasia: *seria, o herói, suficiente?* Ou haveria um algo a mais que o impele de forma inconsciente?

Nosso trabalho nos leva à hipótese de que *não*, apenas o herói não é o suficiente para a fruição através da ficção, e sim todo o seu ciclo, toda a sua jornada e, principalmente, seus *antagonistas* que completariam a estesia. Richard Reynolds (1992) identifica o vilão como a principal estrela das histórias e considera o herói um personagem passivo, atuando apenas quando o vilão age para modificar o status presente. O herói, então, seria conservador e visaria manter o status vigente. Ora, é a pulsão que impele o sujeito a caminhar e até mesmo a desafiar as leis que visam ser mantidas pelo Eu e pelo sentimento de culpa reafirmado pelo Supereu. O Eu, adjunto a Eros, torna-se o herói conservador representável, e o recalçamento da pulsão de morte que atrairia a agressividade do indivíduo é necessária seguindo os moldes americanizados da cultura de massas – e aqui, lembramos a máxima de que não há pulsão 100% pura. Assim, ao recalçarmos nosso desejo através do sofrimento infligido e das leis rompidas pelo vilão-antagonista, temos nele, junto a Eros, a parcela representável do *Unheimliche* tal como o reflexo do duplo, o símbolo ganhando vida ou o autômato trabalhados por Freud.

No entanto, se identificar com o vilão é ser *mau*, segundo a moral polarizada pertinente à sociedade de massa. Desde a psicologia do ego e a urgência da cultura americana em manter a sociedade o mais *civilizada* possível, o sujeito deve se adaptar ao *Bem* normativo; ele não poderia se identificar com o vilão-antagonista-Mau. Nesse contexto, podemos observar nos últimos cinco anos uma tendência a humanizar o vilão a ponto de até mesmo o transformar em uma espécie de *herói-último*, que se sacrifica e se torna oposto ao paradigma da normalidade para salvar seu povo. Esse aspecto é o que chamamos de *antivilão* e, nos filmes que selecionamos para analisar (*Batman v Superman*, *Capitão América: Guerra Civil* e *Logan*), podemos identificar sempre um *mal-a-mais*¹, alguém ainda pior que o antagonista que, temporariamente, se alinha ao herói para enfrentar este outro mal (SARMENTO in SANNA, 2018).

¹ Texto originalmente publicado em inglês e intencionalmente com a expressão *more evil*, que traduzimos por *mal-a-mais*.

É neste ínterim que, juntamente com Freud e sua ideia de herói, podemos discutir um pequeno desentendimento do próprio autor em *Psicologia de Grupo* (1921) e sustentado até *Moisés e o monoteísmo* (1939) sobre a identificação freudiana entre o herói e o Pai Primevo. Ora, se Freud assevera, nos mesmos textos, que o herói precisa se rebelar contra uma Lei, como poderia o Pai Primevo ser o herói senão apenas através de sua introjeção pelo filho? Sabemos que os sentimentos para com o Pai são ambivalentes. Logo, o Pai seria *herói* e *vilão* ao mesmo tempo.

Nossa hipótese, então, se resume à frase de abertura deste trabalho: *heroes are flawless* – os heróis são sem falhas. Dentro de seus próprios universos, sem dúvidas são dotados de falhas até mesmo para gerar maior identificação com o consumidor. Mas seriam sem falhas devido às suas narrativas inteiras, que englobam o conflito com o antagonista e a superação de obstáculos. E esse arco narrativo, consoante com a denegação inconsciente da própria morte, se torna suficiente: mesmo que o herói morra em sua história, a revista em quadrinhos pode ser relida, o mito pode ser novamente narrado, o DVD pode ser tocado outra vez, o filme baixado ou revisto nos sites de *streaming*: “o Ser deseja ‘morrer para poder surgir de uma nova forma’” (PERELSON, 2010, p. 418). Ademais, embora o herói possa parecer inicialmente ser o ponto principal de fascínio, nosso estudo nos conduz a outra interpretação a partir da noção de herói para Freud: haveria uma fortíssima atração inconsciente – quiçá ainda mais forte – com o *vilão*, com o antagonismo, com o combate, o conflito, o embate, a agressividade, todas vividas através de meras ficções e fantasias.

Desta forma, o arco heroico é sem falhas. Mas, urgente a este trabalho é apontar qual é o objetivo da identificação com os personagens ditos como vilões dos filmes que, desde Darth Vader na trilogia *Guerra nas Estrelas*, causam ainda mais impacto afetivo que os próprios heróis. No cinema americano pós-11 de setembro, cujas franquias sempre englobam mais de um filme, o ator e seu personagem, o super-herói, são sempre constantes, sempre os mesmos – de certa forma, são conservados –, enquanto os vilões mudam de acordo com os personagens – muitos morrem ou tem castigos brutais ao final da trama como triunfo máximo do herói –, e isso acaba se tornando o maior foco de expectativa dos fãs. Mas em uma cultura que precisa sempre eleger um inimigo *Outro*, segundo Phillip Cushman (1995), como “permitir” que o indivíduo se identifique com o Coringa sem que ele entre atirando com uma metralhadora em uma sala de cinema?

Nosso objetivo inicial se dava por duas vias: traçar na obra freudiana um conceito de Herói e verificar como esse conceito se aplicaria na vida traumática do pós-11 de setembro através do cinema do gênero. Mas, uma vez que percorremos todas as postulações do autor sobre o tema e as localizamos junto aos momentos de sua teoria, percebemos que Freud nos dá uma abertura para o que viria a se tornar uma descoberta e validamos nossa hipótese de que haveria um *algo a mais* por trás da identificação do sujeito com o herói: justamente a presença da imagem do vilão e sua relação com a pulsão de morte. Ao identificar essa questão, foi possível reconsiderar o mal-estar cultural junto à ideia de salvação e compreender que o masoquismo primário do sujeito o levaria a ter uma inquietante – *unheimlich* – relação com o Mal destas obras. Seria o herói o suficiente? Não se contarmos apenas como o herói sendo um personagem que representa a vitória do bem contra o mal.

Para desenvolver nossa hipótese, no Capítulo 1 desta tese iremos percorrer a obra freudiana e rastrear ao longo de seus escritos o que o psicanalista compreendia por *herói* em suas diversas fases. Tratando várias vezes o termo como sinônimo de personagem, é quando Freud ousa dizer que heróis são personagens ou pessoas que se destacam por seus grandes feitos que podemos cunhar um *proto-conceito* de herói em Freud até seu derradeiro texto onde, de fato, conceitua este personagem. Para tal, dividimos o capítulo em épocas nas quais a obra freudiana também se guiava por determinados paradigmas. Começaremos pelas cartas a Wilhelm Fliess e seus estudos sobre a histeria com Josef Breuer, onde Freud ainda não havia criado a sua primeira tópica. De 1900 com a *Interpretação dos Sonhos* até mais ou menos 1905, o psicanalista aborda o tema do herói dentro de seu objeto de pesquisa mais particular à época: os sonhos como realização de desejos, inserindo os heróis na identificação do Eu que sonha ser este próprio personagem. Mas é a partir de textos como *Personagens Psicopáticos no palco* ([1905/1906] 1942) e *Escritores criativos e devaneios* (1908a) que podemos, de fato, compreender a função da fantasia na vida da criança que perdura até a vida adulta no inconsciente do escritor, que a transforma em obra de arte tendo o herói – aquele que supera obstáculos – como protagonista.

Freud, então, começa a esboçar uma proximidade entre a imagem do herói e o Eu que desafia as Leis paternas como fantasias do próprio sujeito impotente de desafialas na sua *vida real*. Aqui, encontramos o primeiro imbróglgio entre o herói ser o

desafiador da lei ou o próprio pai fantasiado pelo filho. É esse motivo que nos leva ao subcapítulo em que tratamos exclusivamente do totemismo e sua relação com o herói, onde Freud novamente não faz questão de esclarecer os paradoxos de seu pensamento até então – coisa que só o faz em *Moisés e o Monoteísmo* (1939) e, mesmo assim, para o pesquisador ávido sobre o tema, não se torna nada menos controverso. A partir da Primeira Guerra Mundial e da guinada nos anos 20 é que podemos entender o herói como advindo de fantasias e desejos infantis recalcados, muito devido à ambivalência de sentimentos em relação ao pai e sua relação com a pulsão de morte. Finalmente, chegamos a *Moisés e o Monoteísmo*, onde o psicanalista fala pela primeira vez sobre “um conceito de herói”, que não se diferencia muito daquele que esboçara em *Psicologia de grupo e a análise do eu* (1921) e que ainda sustenta o paradoxo epistemológico entre o herói ser o Eu ou o Pai Primevo. Por fim, como grande instigador do breve texto freudiano *Romances Familiares* (1909a), perpassamos pelos estudos de Otto Rank sobre o herói, uma vez que Freud e Rank ainda não haviam rompido e concordavam com a importância do estudo. Assim pudemos cunhar os termos herói *fál(hic)o* e um caráter *eró(i)tico* nas fantasias do gênero.

Como estamos tratando de cultura de massas no século XXI, o Capítulo 2 é dedicado a estudar o espectador dos filmes de super-heróis a quem a indústria cultural se dirige. Desde o início de um pensamento de consumo de massa estimulado por Edward Bernays, sobrinho de Freud, até os escritos de Slavoj Žižek (2010) sobre política, sociedade e cultura, perpassamos pelas noções de pensadores importantes do tema para melhor compreendermos este indivíduo atual. O indivíduo do novo milênio está isolado em multidão, “deprimido e ansioso”. Seu único relacionamento *real* é totalmente virtualizado através de *gadgets* que o permitem ser outra pessoa, criar um outro Eu, possuir um *alter-ego* tal como seus super-heróis. Segundo Harris (1985), “os mitos antigos pertenciam a todos, para serem invocados e representados em qualquer ocasião pertinente. Os mitos de hoje em dia são mais difíceis. Eles podem conter direitos autorais²” (p. 241).

Através das noções de performance pós-traumática do 11 de setembro de 2001 e a necessidade de se manter cada vez mais sob os holofotes das redes sociais através de corpos perfeitos ou frases da autoajuda, chegamos à noção de que a busca por esta

² “Ancient myth belonged to everyone, to be invoked and represented whenever the occasion suggested. Today’s mythic heroes are more constrained. They can be copyrighted”.

eterna felicidade, além de falsa e impossível, é pregada via performance de seres *reais o suficiente*, como coloca Sheryl Turkle (2012). Chegamos então à nossa noção sobre a *sociedade do pregacionismo*, da salvação, da ilusão da felicidade constante após a inquietante estranheza – *Das Unheimliche* (1919a) – que os atentados terroristas de 2001 trouxeram para os cidadãos norte-americanos e o resto do mundo, por conseguinte.

O Capítulo 3 é onde adentramos nas narrativas dos filmes e na trajetória comercial dos super-heróis modernos, essas *atualizações* dos mitos antigos transpostos para a cultura de massa primeiramente através de gibis e depois por séries de TV, desenhos animados até, finalmente, os filmes e séries atuais. Abordamos principalmente três filmes de três momentos e empresas diferentes ao longo deste capítulo, onde adentraremos nas questões principais apresentadas: os ecos do pós-11 de setembro e a destruição em massa de Nova Iorque constantemente reencenada através dos *Vingadores* – especialmente o Homem de Ferro e Capitão América –, pertinentes exemplos da introjeção dos aspectos da *pax americana* acerca do vigilantismo contemporâneo; as consequências da destruição de uma cidade fictícia moldada sob as formas de Nova Iorque e a polêmica popular de um semideus existir entre os humanos no conflito entre dois heróis – Superman e Batman; e a imortalidade e degeneração através da própria essência que garantia poder aos mutantes Wolverine e Professor Xavier no filme *Logan* (James Mangold, 2017), segunda produção do gênero proibida para menores de dezoito anos. Nesses filmes, veremos vários conceitos anteriormente tratados, inclusive o caráter *unheimlich* do que Freud identifica como o cômico depreciativo – *Herabsetzung* (1927c).

Por fim, antes de nossas considerações finais, elaboramos no Capítulo 4 todos os diálogos previamente preparados ao longo do trabalho: a função do herói, a influência do vilão em nosso fascínio por estas narrativas que seguem os moldes mitológicos, o caráter *unheimlich* na fantasia super-heroica através do desejo advindo da pulsão de morte e a relação com o *Além-do-Homem* de Nietzsche. É aqui que, finalmente, o sujeito da cultura de massas contemporânea se encontra com a noção de Freud sobre o herói – noção que, como veremos, deixa subliminarmente uma leitura sobre o herói não seguir a virtuosidade de caráter exigido pelos EUA e pela indústria cinematográfica. Seria o herói o suficiente para nosso fascínio por estes arcos narrativos? É aqui que

buscamos responder a essa pergunta como parte central da nossa tese: seria o nosso fascínio de caráter estranho pelos vilões o impulsionador primeiro desta atração “consciente” pelo Eu-herói?

Vale ressaltar algumas questões metodológicas, especialmente no que tange conceitos e edições da obra de Freud. Por motivos de familiaridade e completude da obra, utilizamos a Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (Imago, 1990) como base para nossa pesquisa. No entanto, atentos às divergências e até mesmo às más interpretações advindas da tradução inglesa para o português, em alguns trechos utilizamos a nova versão das *Obras Completas de Sigmund Freud*, ainda parcialmente publicada pela editora Cia. das Letras e traduzida por Paulo César de Souza direto do alemão. Ainda que o tradutor continue utilizando alguns termos como *Id* e *repressão*, jamais deixa de notar quando o termo *Unterdrücken/reprimido* é utilizado ao invés de *Verdrangung*, onde na versão da Imago o termo é correspondente a *supressão*, por exemplo. Também nos guiamos, quando necessário, pela análise léxica dos termos originais em alemão e das *Obras Psicológicas de Sigmund Freud*, publicada também pela Imago com tradução direto do alemão coordenada por Luis Antônio Hanns.

Como utilizamos a Edição Standard da Imago, mantivemos as citações *ipsis litteris*, ainda que possuam termos como *repressão*, *ego*, *superego*, *catexia* e outros já problematizados pelo campo. No entanto, ao longo do texto, optamos por utilizar os termos corretos: *recalque*, *Eu*, *Supereu*³, *investimento* etc.

A última nota sobre a tradução se dá a partir de uma escolha epistemológica do próprio autor. O termo *Unheimliche* – traduzido como “estranho” ou “inquietante estranheza” – é um substantivo, seguindo a letra maiúscula inicial e o sufixo *-iche/germânicos*. Quando utilizado como adjetivo, o termo original é grafado por *unheimlich*. Optamos ao longo do texto utilizar sempre a grafia *unheimlich* para definir de forma ainda mais eficiente o conceito do fenômeno descrito por Freud. Assim como o psicanalista o fez ao transformar palavras simples do alemão como *Angst* e *Es* em conceitos, acreditamos que manter o *unheimlich* afastado da correlação com a estranheza seria mais profícuo – ainda mais quando o termo é traduzido pela Imago em

³ Esse termo, na verdade, ainda nos soa um tanto mal traduzido, embora já estabelecido pelo campo, uma vez que o prefixo *super*, do alemão *über*, significa em português *sobre*, *além de*, *acima de*, como é o caso da tradução do *Übermensch* de Nietzsche para *Além-do-Homem* ou *Acima-do-Homem*.

outras obras, como em *Futuro de uma Ilusão* (1927a), *Moisés e o Monoteísmo* (1939) e *A questão da análise leiga* (1926b) por “*sobrenatural*”, “*misterioso*” ou “*assustador*” respectivamente, termos que, além de prejudicarem a compreensão do fenômeno, ainda se instauraram em algumas das outras áreas acadêmicas, como a Literatura em inglês e sua tradução *uncanny* como uma forma dúbia e distante daquela proposta por Freud.

Da mesma forma, as traduções de citações serão devidamente grafadas *ipsis litteris* em notas de rodapé. Ademais, optamos por expor também através de notas de rodapé citações de filmes cujos termos em inglês poderiam gerar qualquer tipo de conflito de tradução ou serem cabais para sua compreensão. Algumas citações de filmes foram diretamente traduzidas, quando julgamos ser suficiente.

Por fim, pelo mesmo motivo que utilizaremos o *unheimlich* com tal grafia para ilustrar sempre um fenômeno específico, utilizaremos a formatação de data americana do 11 de setembro como *9/11* – o *nine-eleven* – para fortalecer ainda mais o significado dos ataques às Torres Gêmeas como o marco principal tanto do novo milênio quanto da ascensão dos filmes de super-heróis.

No documentário da banda de rock sessentista americana *The Doors: When you're strange* (Tom Dicillo, 2009), Johnny Depp, o ator e narrador da obra, afirma: “os anos sessenta começaram com um tiro⁴”, se referindo ao assassinato do presidente John F. Kennedy em 1963 como marco simbólico. Assim, afirmamos: o novo milênio começou quando os aviões explodiram o World Trade Center.

A partir daí o mundo mudou. E o sujeito também.

⁴ “The sixties began with a shot”.

1. A GENEALOGIA DO HERÓI EM FREUD

Logo no início deste trabalho sentimos a necessidade de buscar na obra freudiana as referências e inflexões do psicanalista sobre o tema do herói. Para isso, fizemos duas buscas: uma no índice remissivo do volume 24 das *Obras Completas da Imago* (Freud, 1990) e outra em todas as páginas do site www.freudonline.com.br e da *Gesammelte Werke*⁵ em arquivo digital. Isso nos forneceu um rico material de pesquisa sobre o tema. É importante ressaltar o que dissemos na introdução desta tese: o material, embora seja de origem de pesquisa sobre a obra completa da Imago (1990), parte de leituras das outras traduções da obra freudiana – devidamente notadas onde necessário.

Até onde nossa pesquisa apontou, o termo *herói* e seus derivados – *heroína*, *heroico*, *heroica*, *heroísmo*, etc. – aparece na obra freudiana por volta de 240 vezes. Embora Freud mencione um “conceito de herói” apenas em *Moisés e o Monoteísmo* (1939), podemos traçar uma genealogia do uso do termo herói e o contexto em que foi utilizado para pensarmos com o psicanalista sua significância.

Não se configura desafio para o pesquisador encontrar em obras como *Escritores Criativos e Devaneios* (1908a) e *Psicologia de Grupo* (1921) algumas reflexões sobre a ideia do herói e sua relação com o psiquismo. Freud utiliza o termo indiscriminadamente, ora como sinônimo de personagens protagonistas fictícios de lendas, livros e poemas, ora como *um grande homem que realiza grandes feitos através de desafios à Lei*. No entanto, embora algumas dessas obras ajudem a delinear o pensamento freudiano sobre esses personagens, há passagens quase imperceptíveis em postulações sobre outros temas e conceitos que se tornam de fundamental importância para este percurso.

Este capítulo da presente tese se torna de suma importância para inserirmos o tema no contexto de nossa pesquisa. Inicialmente, analisaremos postulações anteriores à fundação da primeira tópica, especialmente nas cartas de Freud a Wilhelm Fliess. Depois passaremos ao período entre o lançamento de *Interpretação dos sonhos* (1900) e *Totem e Tabu* (1913), no qual Freud pensa a questão da fantasia e da identificação do sujeito com o herói a partir de textos como *Personagens psicopáticos no palco*

⁵ Para o texto em alemão, fizemos uma busca por palavras e contamos com o auxílio da professora do Instituto Werther de Juiz de Fora, Aline Renk.

([1905/1906] 1942) e *Escritos criativos e devaneios* (1908a). No terceiro subcapítulo vamos discutir o que começa a se desenhar como um conceito de herói em função do filho e do Pai Primevo, imbróglio teórico que Freud levaria até o fim de suas publicações. Adiante, das questões levantadas em *Reflexões para tempos de guerra e morte* (1915) até a formulação da pulsão de morte, o *proto-conceito* de herói parece ganhar ares de esperança e nobreza, especialmente a partir da aceitação de seu destino e do “saber morrer”. Antes de analisar a proposta de Otto Rank (1914/2008) acerca do mito do nascimento do herói, onde Freud participa com o que viria a ser chamado de *Romances Familiares* (1909a), torna-se imprescindível desfazer algumas incoerências teóricas sobre o tema que o psicanalista sustenta entre a *Psicologia das Massas e a análise do eu* (1921) e *Moisés e o Monoteísmo* (1939).

1.1 O herói antes de 1900

O termo herói/heroína aparece pela primeira vez no trecho escrito por Freud em *Estudos sobre a Histeria* (1893-1895). Lá, o termo é utilizado como uma das formas que trespassa a obra freudiana completa, como sinônimo de *protagonista*, independentemente se tal personagem possui ou não atributos sobre-humanos. Adiante, em seus postulados, percebemos que quaisquer desses personagens fictícios têm, de uma forma ou outra, características sobre-humanas para Freud. Como uma boa parte da utilização desse termo possui esse correlato, contemplaremos novamente essa faceta do conceito somente quando o termo aparentar desenhar novos constructos, e não apenas quando for análogo ao personagem ou protagonista.

Na primeira aparição do termo, Freud se refere à identificação de uma paciente histérica como a heroína de um livro. A paciente ouvia vozes em seus delírios que se assemelhavam a passagens do livro que a remetiam a uma forte excitação sexual – e, em consequência, a uma enorme renúncia a tais desejos. A analogia à intimidade conjugal da paciente e seu repúdio ao coito a fez se identificar inconscientemente com a personagem do livro, alguém que também vivia sofrendo com as maledicências de seus vizinhos (FREUD, 1896a). Os pormenores desse caso clínico não são fundamentais para este trabalho. Mas observa-se que Freud já pensava na forte influência da ficção na vida psíquica do sujeito obrigado a renunciar aos seus desejos.

Em suas cartas a Fliess, a questão do herói é mencionada por três vezes e, com isso, se torna possível chegar a uma conclusão do que Freud entendia por herói antes de sua primeira tópica. Na *Carta 64* (1897a), ele menciona o efeito que a então guerra Greco-Turca tivera sobre sua filha Mathilde, que chorava as derrotas dos gregos por considerar heróis todos os helenos, tamanha sua afeição pela mitologia grega. Já a *Carta 71* (1897b) nos dá uma nova perspectiva. Os heróis são, também, líderes religiosos cuja filiação não é definida, pensamento que parte dos delírios da filiação ilegítima dos paranoicos. E logo no *Rascunho N* (1897c) cita, em uma das poucas vezes, o termo *Übermensch*, o *Além-homem* de Nietzsche, em referência à constituição da civilização, da família e do tabu do incesto.

Temos, então, um pequeno resumo pré-*Interpretação dos Sonhos* de Freud sobre o herói: ele é sinônimo de protagonista de narrativa fictícia, mas possui caráter de idolatria e identificação/projeção por estar ligado a histórias de grandes líderes religiosos, folclóricos e divindades mitológicas. Esses personagens, reais ou fictícios, são provenientes dos afetos dos neuróticos por fazerem parte de suas fantasias.

Neste momento, Freud entendia a fantasia como “um escudo, uma ficção protetora das cenas sexuais” vivenciada pela criança e apenas posteriormente compreendida, conforme colocado em sua carta 59 para Fliess (FREUD, 1897d, p. 335). Embora a imagem do herói não remontasse a algo especialmente essencial para o sujeito, as fantasias neuróticas e a fuga da realidade através da ficção estavam presentes desde o início de seu pensamento, tendo um personagem, um objeto ou uma narrativa fantástica como via de escape. Embora ao longo dos anos suas observações sobre essas identificações tenham adquirido outros aspectos, essa constância nos fala bastante sobre a fundamental função da fantasia heroica na vida do sujeito, seja a partir da história real da humanidade ou dos mitos e folclores.

Em seu livro *Freud e a Fantasia* (2018), Carlos Alberto de Mattos Ferreira discute de maneira cronológica o conceito de fantasia em Freud e lança uma questão: o que haveria de realidade na fantasia e o que haveria de fantasia na realidade? Embora ao longo da obra freudiana essa relação seja debatida, ainda que não de forma exaustiva, para nossa tese parece que tal pergunta pode ser revertida em *o quanto haveria de realidade na fantasia heroica e o quanto haveria destas fantasias na realidade?* Para sermos mais corretos, na *fabricação de uma realidade* propagada pela cultura de massa?

A respeito da guinada freudiana sobre a sua primeira concepção de trauma, Ferreira acrescenta que a teoria da fantasia substitui a teoria do trauma do abuso sexual, cumprindo função de proteger o psiquismo, enlaçando-o para amortecer sua força (Idem, p. 52). Não que, necessariamente, uma concepção substitui a outra; a nosso ver, a obra freudiana possui vários conceitos diacrônicos e sincrônicos, o que permite que, em vez de se anularem, completem-se quase dialeticamente.

Essa construção nos permite refletir sobre o que Joel Birman chama, em seu seminário *A genealogia do trauma* (UFRJ, 2016), de “proteção do Pai” junto à genealogia do conceito de trauma em Freud. Ao refletir sobre a máxima freudiana “*não acredito mais na minha neurótica*” (FREUD, 1897e, p. 357), Birman coloca a fantasia a partir da fantasia histórica do abuso sexual como aquilo que vai orientar a percepção e “selecionar os acontecimentos” com os quais os neuróticos irão lidar. O aparelho psíquico, assim, seria um aparelho de invenções – ficções –, uma vez que seriam os desejos através das fantasias que norteariam as percepções e modulariam as excitações e, por conseguinte, os acontecimentos na vida do sujeito.

Ainda segundo Birman, é aqui que Freud começa a nortear o campo do desejo, que teria seu desenvolvimento elaborado em *Interpretação dos Sonhos* (1900). Consideramos que apenas com este livro podemos cunhar o que seria a primeira *noção freudiana acerca do herói*. É aqui que Freud evoca a imagem de pessoas reais, cujos feitos estariam acima dos ordinários, e sua relação com a manifestação destes conteúdos nos sonhos.

1.2 O herói da primeira tópica

Freud narra alguns sonhos que remetem aos heróis gregos onde o próprio sujeito estaria em sua pele como forma de realização de desejo através da identificação com aqueles personagens para superar as próprias adversidades que se colocam como barreiras ao desejo. Essas conquistas, como a do “Pequeno Alfaiate” dos irmãos Grimm, elevam um simples sujeito à realeza. Os próprios heróis gregos, tão presentes nas análises freudianas, também adquirem aspectos nobres e elevados através de suas façanhas. Aqui, fazemos uma interpelação: parece não haver desejo que não vise a

transformação do indivíduo medíocre, comum e ordinário em alguém de renome e digno de histórias a serem contadas pelas corajosas façanhas.

O movimento de aproximação entre os mitos e folclores – especialmente os da mitologia grega – e os desejos e fantasias inconscientes do sujeito é realizado por Freud através da constante analogia que traça entre Édipo, o herói trágico, e Hamlet. Alguns anos mais tarde, Freud atribuiria aos escritores criativos a capacidade de transformar desejos e fantasias inconscientes em devaneios e, posteriormente, em arte, lendas e até mesmo em capacidades de liderança religiosa ou grupal.

Como no texto Freud analisa a vida de seus pacientes e autores para interpretar seus próprios sonhos e fantasias, não é de se estranhar que toque na vida pessoal de Shakespeare para compará-lo a Édipo. O autor perdera o pai pouco antes de escrever Hamlet, nome tanto do protagonista do livro quando de seu filho morto em tenra idade. Claramente, a vida pessoal do dramaturgo se reflete em seu texto e na abordagem freudiana:

Hamlet é capaz de fazer qualquer coisa – salvo vingar-se do homem que eliminou seu pai e tomou o lugar deste junto a sua mãe, o homem que lhe mostra os desejos recalçados de sua própria infância realizados. Desse modo, o ódio que deveria impeli-lo à vingança é nele substituído por autorrecriminações, por escrúpulos de consciência que o fazem lembrar que ele próprio, literalmente, não é melhor do que o pecador a quem deve punir. Aqui traduzi em termos conscientes o que se destinava a permanecer inconsciente na mente de Hamlet; e, se alguém se inclinar a chamá-lo de histérico, só poderei aceitar esse fato como algo que está implícito em minha interpretação. A aversão pela sexualidade expressa por Hamlet em sua conversa com Ofélia ajusta-se muito bem a isso: a mesma aversão que iria apossar-se da mente do poeta em escala cada vez maior durante os anos que se seguiram, e que alcançou sua expressão máxima em *Timon de Atenas*. (FREUD, 1900, p. 259-60)

É na própria experiência autoanalítica de Freud que encontramos o cerne de sua relação com os heróis dentro do contexto dos sonhos, especialmente na história de seu pai ao ser humilhado na rua. Além de considerar Robespierre e Danton “soturnos heróis” de tempos terríveis (1900, p. 61), é em sua identificação a partir de seus sonhos com o general cartaginense Aníbal que reside o primeiro ensaio freudiano sobre o herói, por assim dizer. Em um sonho no qual só pôde interpretar a posteriori, Freud se vê na pele de Aníbal, resquício diurno de um texto que lera junto ao fato do general ter sido seu herói favorito de adolescência. A ligação se dá através da cidade de Roma, pois o

general precisara contorná-la e Freud tecia planos de ir a Nápoles sem adentrar a cidade antiga.

Essa forte impressão é realçada por dois fatores: o racial e o paterno. Em termos raciais, segundo o relato do próprio analista foi na adolescência e em seus estudos sobre as Guerras Púnicas que se identificou aos “tenazes cartaginenses” e os compreendia como uma raça supostamente inferior aos romanos e a “organizada Igreja Católica” (Idem, 202). O sentimento antissemita que ladeava o psicanalista permitiu-lhe a identificação com o general judeu, e o poderio religioso do crescente catolicismo lhe soava tirano.

O antissemitismo, que permeava a vida de Freud, trazia um forte afeto junto à imagem do general:

Assim, o desejo de ir a Roma se transformara, em minha vida onírica, num disfarce e num símbolo para muitos outros desejos apaixonados. Sua realização seria perseguida com toda a perseverança e unidade de propósitos do cartaginês, embora se afigurasse, no momento, tão pouco favorecida pelo destino quanto fora o desejo de Aníbal, durante toda a sua vida, de entrar em Roma (Ibid.).

O antissemitismo também deixara uma segunda marca identificatória no general-herói por remeter ao início da puberdade de Freud, quando o pai começa a levá-lo em suas caminhadas – algo que para um rapaz de 10 ou 12 anos, como coloca Freud, era de intensa significância. O pai relata que, certa vez, ao caminhar bem vestido pelas ruas da cidade onde Freud nascera, um “cristão” dera-lhe um golpe exclamando “*Judeu! Saia da calçada!*” que culminara em seu gorro caindo na lama da rua.

“E o que fez o senhor?”, perguntei-lhe. “Desci da calçada e apanhei meu gorro”, foi sua resposta mansa. Isso me pareceu uma conduta *pouco heroica* por parte do homem grande e forte que segurava o garotinho pela mão. Contrastei essa situação com outra que se ajustava melhor aos meus sentimentos: a cena em que o pai de Aníbal, Amílcar Barca, fez seu filho jurar perante o altar da casa que se vingaria dos romanos. Desde essa época Aníbal ocupava um lugar em minhas fantasias (Ibid., 203. Grifo nosso).

A associação livre posterior o remonta à infância quando colocava etiquetas com o nome de seus personagens históricos favoritos em seus soldadinhos de madeira.

Em nota de rodapé, Freud assinala uma tendência que lhe acompanharia até suas últimas postulações:

Tenho verificado que as pessoas que sabem que são preferidas ou favorecidas pela mãe dão mostras, em suas vidas, de uma autoconfiança peculiar e de um inabalável otimismo, que muitas vezes parecem atributos heroicos e trazem um êxito real a seus possuidores (Idem, p. 374)

Aqui podemos interpretar o que o termo *herói* representou para Freud quando postulou a *Interpretação dos Sonhos* e sua 1ª tópica. Há a clara distinção entre personagens fictícios e reais, sendo líderes de revolução e generais como os principais objetos de identificação, sintomático até ao transparecer em um ato falho narrado por Ferenczi (Freud, 1901, p. 89). Atribui-lhes função psíquica de fantasias, por vezes aparecendo nos sonhos através de deslocamentos de alguma façanha destes heróis com um desejo recalçado do sujeito⁶.

Freud evidencia um caráter honroso ao termo, pois exalta revolucionistas como Aníbal como heróis. Também ressalta os vestígios diurnos de histórias como propensores dos sonhos com heróis, especialmente os gregos, a quem nunca abandona como exemplo – inclusive em crianças. Além de desejos e devaneios, o herói começa a ser adjetivado como sinônimo de honra, coragem e intrepidez, trazendo o termo mais perto da característica semidivina da mitologia grega. Ao mesmo tempo, há o dilema edípico ao ouvir a “nada heroica” conduta do pai ao ser humilhado na rua. O pai, o grande herói inicial da criança, aqui se transforma em um covarde, perdendo sua grandeza sobre-humana, sua qualidade de *Übermensch*, deixando isso a cargo do trabalho onírico (Idem, 1900, p. 435). O herói, aqui, é *fal(hic)ho*, característica em que já se destaca a ambivalência não apenas para com o pai, mas também sobre o conceito de herói – e esse motivo será profundamente estudado no capítulo sobre o *anti-herói*.

Desde *Interpretação dos Sonhos* até o final de sua obra, Freud acredita que nada que percebemos uma vez é totalmente apagado de nosso psiquismo e, por conseguinte, está passível de retorno a qualquer momento. Desta forma, os desejos e as fantasias que deles derivaram se tornariam indelévels no psiquismo: “qualquer impressão, mesmo a mais insignificante, deixa um traço inalterável, indefinidamente passível de voltar à luz” (DELBOEUF apud FREUD, 1900, p. 55, rodapé). E, se os sonhos representam

⁶ Em *Psicopatologia da vida cotidiana* (1901), Freud utiliza um ato falho relatado por Ferenczi para reafirmar este aspecto. No ginásio, Ferenczi deveria ler um texto de outro autor mas, em um ato falho, diz que é ele o autor de tal texto. O próprio Ferenczi chega à conclusão de que sua identificação se daria pela idolatria junto ao nome do autor, Alexander, correspondente a Sandór em húngaro, e por ter sido um grande autor que influenciara o psicanalista.

experiências, não pensamentos, quando adormecidos, “*retornamos às antigas formas de encarar as coisas e de senti-las, a impulsos e atividades que nos dominavam muito tempo atrás*” (SULLY apud FREUD, [1990, p. 88. Grifos nossos]). Segundo Carlos Ferreira, a fantasia seria anterior aos sonhos e remontaria a períodos mais primitivos na infância, remetendo sempre ao passado (FERREIRA, 2018, p. 52; 63).

Tanto a faceta divina e onipotente que vem a falhar e desapontar a fantasia de sobre-humanidade da criança a respeito do pai quanto o rival edípico e “maligno” que a separa da mãe se manifestam na vida do adulto a partir de experiências “selecionadas” por suas fantasias. Ao mesmo tempo, o herói representa não apenas o ideal daquele Pai potente, mas também o próprio sujeito que, a partir de suas identificações, fantasia um *além de sua realidade* tal como ela é percebida. A ambivalência prevalece, e a agressividade contra o pai também encontra as suas vias de satisfação através da fantasia – e, há de se admitir, através da identificação com este lado que a criança entende como desprazeroso, mal, vilanesco.

Essa ideia, junto à do Pai superpoderoso, nos aponta para um traço infantil que se sustenta até a vida adulta: a de que é preciso algo *além daquilo que nos é apresentado como realidade* para alcançar nossos desejos. Em outras palavras: deve haver algo no nosso desejo que nos leve ao caminho do heroísmo – isto é, da superação dos nossos obstáculos e do *reconhecimento* público de tal ventura. Uma vez que a realidade psíquica não diferencia um *real possível* e um *real impossível*, através de um ato corajoso *tudo é possível*.

Sobre a manifestação desses atos corajosos e ambiciosos, algo que retomaria anos mais tarde, Freud reflete:

Quão tentador para um jovem mergulhar em tudo isso em sua imaginação – ver-se dizendo adeus a uma dama, beijando-lhe a mão e galgando, intrépido, o cadafalso! Ou, se a ambição fosse o motivo principal da fantasia, quão tentador para ele ocupar o lugar de um daqueles temíveis personagens que, pela simples força de suas ideias e de sua flamejante eloquência, dominavam a cidade onde, nessa época, pulsava convulsivamente o coração da humanidade – que foram levados por suas convicções a enviar milhares de homens à morte e prepararam o terreno para a transformação da Europa, enquanto, todo o tempo, suas próprias cabeças não tinham segurança e estavam destinadas a cair um dia sob a lâmina da guilhotina – quão tentador imaginar-se como um dos girondinos, talvez, ou como o heroico Danton! (FREUD, 1900, 458).

Até por volta de 1905, esse era o tratamento freudiano ao herói. Eles seriam personagens reais ou fictícios dotados de um magnetismo carismático com os quais o sujeito se identificava não apenas em seus devaneios, mas também em seus afetos uma vez que as façanhas que esses personagens realizavam de alguma forma se relacionavam com seus desejos. Essa superação estaria relacionada a atos de coragem e bravura que estariam na ordem de algo acima do comum, *além-do-homem*.

Porém, é em *Personagens Psicopáticos no Palco* ([1905/1906] 1942) e *Escritores criativos e devaneios* (1908a) que Freud esboça um primeiro tratado, por assim dizer, da identificação do indivíduo com o herói da ficção. Aqui, há uma forte coerência entre o pensamento frankfurtiano e o freudiano acerca da identificação do espectador com os personagens da ficção.

Em *Personagens Psicopáticos no Palco*, Freud inicia o texto falando da finalidade catártica aristotélica da tragédia⁷, que visa trazer “terror e comiseração” ao sujeito ao mesmo tempo em que, assim como o cômico e o chiste, permite a fruição da vida afetiva muitas vezes inatingível (FREUD, [1905/1906] 1942, p. 289). Este “desafogo de afetos” permite Freud postular sobre uma suposta dicotomia psíquica que, mesmo embrionária, culminaria anos mais tarde na dialética pulsional pulsão de vida/pulsão de morte. Há uma grande descarga emocional ao vivenciar a obra que alivia o sujeito ao mesmo passo em que um ganho secundário sexual despertado pelo afeto da identificação aumenta a tensão psíquica.

Consoante com seu pensamento sobre a capacidade dos escritores criativos em sublimar seus desejos e transformá-los nos dilemas mais íntimos comuns aos demais indivíduos, Freud vê no espectador a capacidade de brincar e fantasiar, assim como a criança, através dos feitos do herói:

O espectador vivencia muito pouco, sentindo-se como “um pobre coitado com quem não acontece nada”; faz tempo que amorteceu seu orgulho, que situava seu eu no centro da fábrica do universo, ou, melhor dizendo, viu-se obrigado a deslocá-lo: anseia por sentir, agir e criar tudo a seu bel-prazer – em suma, por ser um herói. E o autor-ator do drama lhe possibilita isso, permitindo-lhe a *identificação* com um herói. Ao fazê-lo, poupa-o também de algo, pois o espectador sabe que essa promoção de sua pessoa ao heroísmo seria impossível sem dores, sofrimentos e graves tribulações, que quase anulariam o gozo. Ele sabe perfeitamente que tem apenas uma vida, e que poderia perdê-la num *único* desses combates contra a adversidade. Por conseguinte, seu gozo tem

⁷ Digno de nota que Freud usa o termo catarse em seus estudos sobre a histeria e logo o abandona. No presente texto, utiliza expressões como “purgação de afetos”.

por premissa a ilusão, ou seja, seu sofrimento é mitigado pela certeza de que, em primeiro lugar, é um outro que está ali atuando e sofrendo no palco, e em segundo, trata-se apenas de um jogo teatral, que não ameaça sua segurança pessoal com nenhum perigo. Nessas circunstâncias, ele pode deleitar-se como um “grande homem”, entregar-se sem temor a seus impulsos sufocados, como a ânsia de liberdade no âmbito religioso, político, social e sexual, e desabafar em todos os sentidos em cada uma das cenas grandiosas da vida representada no palco (Ibid.)

É nessa passagem que Freud fala em uma de suas primeiras vezes sobre o *gozo*: por um lado, há o gozo do triunfo heroico da poesia épica e, por outro, há o gozo masoquista do herói derrotado da tragédia. Para que haja essa fruição completa através da ficção, a identificação com o herói-protagonista deve ser fantasiosa e não real, uma vez que os mesmos sofrimentos físicos que o herói é obrigado a sofrer durante a obra trariam desconforto e dores com os quais o indivíduo jamais teria as descargas pulsionais tão necessárias.

São temas do drama, portanto, todos os tipos de sofrimento, e deles o espectador tem que extrair algum prazer; daí resulta a primeira condição dessa forma de criação artística: ela não deve causar sofrimento ao espectador, mas saber compensar a comiseração que desperta mediante as satisfações que daí possam ser extraídas – uma regra que os autores modernos têm infringido com particular frequência. Mas esse sofrimento restringe-se desde logo ao *anímico*, pois o sofrimento *físico* não é desejado por ninguém que saiba quão depressa a sensibilidade física assim alterada põe termo a todo o gozo da psique (Idem, p. 290)

Freud, até então, não havia pensado em um masoquismo como primordial à psiquê humana. Reflete aqui sobre uma forma fictícia de viver o sofrimento através do personagem, e não como algo estrutural do sujeito sob a régia da pulsão de morte tal como viria a postular anos mais tarde. Por isso, pondera que a identificação não seria possível apenas com o herói que sofre ou tem alguma condição física especial: deveria haver algo a mais nesta relação como o êxito da aventura – algo que o cinema de terror e as postulações da virada da década de 20 desafiam.

Freud diferencia três tipos de terrenos não-excludentes entre si onde o drama ocorre: o *religioso* (o conflito e rebeldia contra um Deus); o *social*, onde o herói trava uma batalha contra instituições ou sociedades humanas; e o de *caracteres*, que exhibe todas as excitações do *agon* [*αγων*, conflito/combate] e se desenrola com mais proveito entre personalidades destacadas, libertas da servidão das instituições humanas – ou seja, ela tem de apresentar *dois* heróis” (p. 291). Embora Freud seja categórico ao afirmar

que falta às tragédias sociais e de caracteres o caráter rebelde do drama religioso, é apenas depois de *O Ego e o Id* (1923) que podemos elaborar esta discussão através da introdução do conceito de Supereu.

Sobre o drama religioso, Freud acrescenta que o herói é alguém que se rebela contra uma divindade, o que permitiria a identificação do sujeito com o personagem: o mais fraco revolta-se contra o mais forte, aparentemente todo-poderoso.

Os heróis são, acima de tudo, rebeldes que se voltaram contra Deus ou contra alguma divindade, e o sentimento de infortúnio que assalta o mais fraco diante da potência divina está fadado a gerar prazer, tanto pela satisfação masoquista quanto pelo gozo direto de um personagem cuja grandeza, apesar de tudo, é destacada (Ibid., p. 290).

Essa divindade contra a qual o herói se rebela se transformaria mais tarde na imagem do Pai Primevo, o *Urväter*, em sua forma monstruosamente totêmica. É nessa faceta que a indústria do entretenimento visa falar ao espectador: a rebeldia e o rompimento com as leis e tiranias dos deuses, i.e., figuras superegoicas que o sujeito encontraria ao longo da vida. Ademais, a luta do herói é travada não nos campos religiosos, sociais ou interpessoais, mas sim em sua alma. É em sua renúncia pulsional que o herói possibilita a identificação através do conflito entre um desejo recalcado e uma ação consciente.

Retomando o que foi formulado acima sobre a tragédia de caracteres, parece ser ali o alicerce psicanalítico do duelo entre protagonista e antagonista. Freud fala do conflito entre *dois heróis*, duas personalidades únicas e sobre-humanas. Enquanto a normatividade americana encoraja que essas duas figuras sejam consideradas Herói/Bom e Vilão/Mau, Freud fala simplesmente em *dois heróis*, aparentemente com ideologias diferentes. Não faz um julgamento de caráter, o que é de extrema importância para o restante de nosso trabalho⁸.

Em suma, temos neste pequeno porém profícuo trabalho a seguinte composição sobre o que o herói representava para Freud até o momento: o herói é alguém que possui poder – ou, ao menos, um suposto poder para o indivíduo. Pode agir a seu bel-

⁸ Os termos protagonista e antagonista contém o *agon* como raiz. Os agonistas eram personagens dos conflitos, onde o principal era o proto-agonista – o *primeiro combatente* [πρῶτος (*prôtos*, “first”) + ἀγωνιστής (*agōnistês*, combatente, ator)] – e seu oponente o anti-agonista, *contra-o-combatente* [ἀντί (*antí*, “contra”)]. O próprio termo *agōnistês* também engloba o sentido de “rival” ou “competidor”.

prazer, embora a custo de uma forte renúncia pulsional, geralmente o fazendo para se rebelar contra uma entidade superior encarnada através da diferença entre sua poderosa força em detrimento à fraqueza e mediocridade do indivíduo comum – seja um Deus, uma instituição ou um grupo social; alguém que representa uma Lei. Em sua luta mundana, encontra um *outro herói*, o antagonista, contracombatente, posteriormente encenado na figura do vilão que encarna o mal. O indivíduo, assim, se identifica com o herói pois reconhece nele uma renúncia de desejos similar à sua, ao mesmo passo que projeta sua própria liberdade contra aquilo que o governa nas façanhas do herói para tentar realizar este desejo e é obrigado a enfrentar algo ou alguém para alcançá-lo.

Ao se identificar com as lutas e com o sofrimento do herói, o sujeito busca uma catarse, um gozo através do afeto que nele reside. Faz isso somente por saber que se trata de uma ficção e não de um sofrimento no Real do corpo que a vida real não permitiria. O autor de ficção, através de seu personagem, “protege” o espectador dando-lhe o suficiente para a fruição de desejos recalcados, triunfos sobre o poder vigente e a ilusão de um sofrimento fantasioso.

1.3 Fantasias heroicas e devaneios

Freud esteve interessado na questão da ficção e identificação nos anos seguintes, e entre 1906 e 1909 escreveu bastante sobre a fantasia e suas manifestações na arte. Embora não cite diretamente algo que possa se referir a uma conceituação propriamente dita, chama o protagonista de *A Gradiva* de Jensen (1907) como *herói* o tempo todo, algumas vezes referindo-se à forma de tratamento que o autor dá a seu herói para provocar mais empatia no leitor. No final do mesmo ano, apresenta um seminário chamado *Escritores Criativos e Devaneios* (1908a), logo seguido pela publicação *Fantasias Históricas e sua Relação com a Bissexualidade* (1908b), ambos tratando diretamente da fantasia neurótica em sua identificação com personagens da ficção. Ainda no mesmo ano escreve a Karl Abraham sobre um livro a ser lançado por Otto Rank, e pede a Abraham que preste atenção no texto por ele mesmo ter contribuído para o livro. Mas é apenas anos mais tarde que a participação de Freud é incluída em *O mito do nascimento do Herói* (RANK, 1914/2008) com destaque ao texto que viria a ser chamado de *Romances Familiares* (1909a).

Retomando *Escritores Criativos*, é neste texto que Freud parece dar continuidade aos pensamentos desenvolvidos em *Personagens Psicopáticos no Palco*. Segundo Freud, o escritor-poeta faria o mesmo que a criança ao brincar, rearranjando o mundo a seu bel-prazer a partir da própria realidade e inserindo os montantes de afetos necessários para que o indivíduo possa fruir deste universo.

Desejos não satisfeitos são as forças motrizes das fantasias, e cada fantasia é uma realização de desejo, uma correção da realidade insatisfatória. Os desejos impulsores diferenciam-se conforme o sexo, o caráter e as circunstâncias de vida da personalidade que fantasia; mas se dividem naturalmente em dois grupos principais: ou são desejos ambiciosos, que servem à exaltação da personalidade, ou eróticos. Na mulher jovem predominam quase exclusivamente os desejos eróticos, pois sua ambição é geralmente absorvida pelo empenho amoroso⁹; no homem jovem, ao lado dos desejos eróticos sobressaem os egoístas e ambiciosos. Mas vamos enfatizar a frequente união desses dois grupos, em vez da oposição entre eles [...] Na maioria das fantasias ambiciosas podemos encontrar, num ponto qualquer, a dama para quem o fantasiador realiza todas aquelas façanhas, a cujos pés ele deposita todos os seus triunfos (FREUD, 1908a, p. 330).

Freud completa o pensamento dizendo que a mulher deve recalcar parte dessas fantasias eróticas e que o homem deve suprimir o excesso de autoestima que carrega da mimada infância para se adequar à sociedade cheia de exigências iguais às suas – Freud retomaria mais tarde à questão do herói ter derivado do filho mais novo, excessivamente protegido pela mãe. Aqui, também, podemos observar como as “exigências de outros indivíduos iguais às suas” caracteriza o conflito, o *agon* entre dois indivíduos, separando-os nas narrativas em herói-protagonista e vilão-antagonista.

O herói-protagonista parece estar sob certa “proteção divina”. Dotado da libido sublimada do autor dirigida ao espectador, ele ganha aspectos invulneráveis como parte da fantasia compartilhada de denegação da própria morte: nenhum mal definitivo o assola. É sobre a efígie do herói imortal que a identificação e projeção do sujeito operam. O herói, já pensado por Freud como um derivado dos semideuses mitológicos, adquire aspecto sobre-humano.

Nas criações desses escritores um aspecto salienta-se de forma irrefutável: todas possuem um herói, centro do interesse, para quem o autor procura de todas as

⁹ O ponto em que discordamos de Freud é este: se o fator erótico da fantasia masculina é um fim para os seus meios ambiciosos, em mesma intensidade seriam as fantasias femininas, sem que suas ambições sejam suprimidas pelo conteúdo erótico, conforme pensado na década de 1910. Acreditamos que ambição e erotismo sejam efeitos fantasiosos dialéticos em ambos os sexos.

maneiras possíveis dirigir a nossa simpatia, e que parece estar sob a proteção de uma Providência especial. Se ao fim de um capítulo deixamos o herói ferido, inconsciente e esvaindo-se em sangue, com certeza o encontraremos no próximo cuidadosamente assistido e próximo da recuperação. Se o primeiro volume termina com o naufrágio do herói, no segundo logo o veremos milagrosamente salvo, sem o qual a história não poderia prosseguir. O sentimento de segurança com que acompanhamos o herói através de suas perigosas aventuras é o mesmo com que o herói da vida real atira-se à água para salvar um homem que se afoga, ou se expõe à artilharia inimiga para investir contra uma bateria. Esse é o genuíno sentimento heroico, expresso por um dos nossos melhores escritores numa frase inimitável. ‘Nada *me* pode acontecer!’ Parece-me que, através desse sinal revelador de invulnerabilidade, podemos reconhecer de imediato Sua Majestade o Ego, o herói de todo devaneio e de todas as histórias (Ibid., p. 154-5).

Esta citação tem ligação direta com o que Edgar Morin (2011), Theodor Adorno (in LIMA, 2000) e Eco (1970) dizem sobre a previsibilidade do personagem principal: devemos saber o que acontecerá sempre com ele, ter a certeza de que ele não vai “nos decepcionar”. É o *horizonte de expectativas* de Hans Robert Jäus (1994), o clichê que deve ser repetido para encontrar na familiaridade do espectador uma resposta afetiva positiva.

Duas características daí se destacam: os feitos heroicos são *egoicos*, rebelam-se contra a Lei do Supereu – termo ainda não utilizado por Freud a esta altura – e desvirtuam os personagens da bondade suprema, do altruísmo genuíno, uma vez que eles visam sempre alcançar suas façanhas ambiciosas e conquistar a “mocinha” (cf. Morin, 2011). A segunda questão a ser destacada é a suposta invulnerabilidade que Freud entenderá, anos mais tarde, como a falta do registro da morte e sua consequente negação por parte do inconsciente. Chama de “genuíno sentimento heroico” o “nada *me* pode acontecer!” (FREUD, 1908a, p. 155). O herói está acima da sociedade, é desejado pelas mulheres, invulnerável, abaixo apenas das divindades e das Leis externas com as quais tenta romper. O herói introjeta-se no Eu e o Eu é o herói projetado. Torna-se um devaneio, não apenas uma fantasia inconsciente. Aqui é onde Freud retira a identificação apenas inconsciente pelos personagens e traduz para a vida de vigília esta qualidade heroica do devaneio de cada um.

O herói está entre a divindade supostamente *boa* e a realidade ambiciosa humana supostamente *má*; são sobre-humanos, mas não são deuses. Aliás, essa realidade é, para Freud, o oposto do brincar e do fantasiar, e não a seriedade (Idem., p. 327). O herói que sobressai a essa lei civilizatória é alguém que ganha *poder*. Em outras palavras, torna-se nobre, semidivino (cf. Freud, 1911).

Embora tente se rebelar contra a Lei, o herói está inserido na civilização e, por isso, é inevitável o conflito com alguém em semelhantes condições e ensejos. Por isso Freud falava de um conflito entre *dois heróis* em *Personagens psicopáticos no palco*. No entanto, tanto em *Escritores Criativos* quanto em *Moral Sexual Civilizatória* (1908c) introduz as noções de antagonismo e rivalidade no que tange às intenções destes personagens.

Outros traços típicos dessas histórias egocêntricas revelam idêntica afinidade. O fato de que todas as personagens femininas se apaixonam invariavelmente pelo herói não pode ser encarado como um retrato da realidade, mas será de fácil compreensão se o encararmos como um componente necessário do devaneio. O mesmo aplica-se ao fato de todos os demais personagens da história dividirem-se rigidamente em bons e maus, em flagrante oposição à verdade de caracteres humanos observáveis na vida real. Os ‘bons’ são aliados do ego que se tornou o herói da história, e os ‘maus’ são seus inimigos e rivais (FREUD, 1908a, p. 155).

O herói se depara com semelhantes que também tem ambições e desejos cuja realização de um pode depender da não-realização de outro. Em oposição à vida real, onde sabemos que não existe um determinismo entre Bem e Mal, há um *split* do Eu no espectador através do conflito de personagens promovido pelo autor. Os personagens “bons” são aliados do Eu consciente que se tornou o herói da história, enquanto os “maus” (os “criminosos e *outlaws*” da sociedade) são seus inimigos advindos das urgências pulsionais às quais não pretendem renunciar – algo que, mais tarde, se deslocaria para o conflito entre Eu e Isso (FREUD, 1908c, p. 192). Estes personagens “bons”, embora ambiciosos e egoístas, estão sob a “proteção divina” do autor; são o seu Eu projetado. Obviamente que estariam sob forte ligação libidinal e tendência à invulnerabilidade repetindo o modelo infantil da crença na imortalidade e na necessidade de proteção do pai. Aqui é o autor que atua como uma espécie de Pai Totêmico de seu personagem principal. Fictícios ou reais, esses personagens nos quais a libido do sujeito/autor está investida adquirem qualidades sobre-humanas, deixando a cargo dos humanos *reais* a falha, como a história do pai de Freud sendo humilhado na rua.

No caso do “Homem dos Ratos” (1909b), Freud nos dá um bom relato sobre esse *splitting* do *self* resultante em um *Eu bom* e um *Eu mau*:

Ele disse a si mesmo, prosseguiu, que uma autocensura só podia originar-se de um rompimento dos próprios princípios morais internos de uma pessoa e não do

de quaisquer outros princípios externos. – Concordei, e disse que o homem que simplesmente rompe com uma lei externa muitas vezes se vê como um herói. – Uma ocorrência assim, continuou, era então possível apenas onde já estivesse presente uma *desintegração da personalidade*. Havia uma possibilidade de ele efetuar uma reintegração da sua personalidade? Caso isso pudesse realizar-se, ele achava que seria capaz de tornar a sua vida um êxito, talvez mais do que a maioria das pessoas. – Respondi que eu estava completamente de acordo com essa noção de uma divisão (*splitting*) da sua personalidade. Ele apenas tinha de assimilar esse novo contraste, entre um eu (*self*) moral e um eu (*self*) mau, com o contraste que eu já mencionara, entre o consciente e o inconsciente. O eu (*self*) moral era o consciente, o eu (*self*) mau era o inconsciente. Ele então disse, embora se considerasse uma pessoa moral, que podia lembrar-se, com bastante determinação, de haver feito coisas em sua *infância* que provinham do seu outro eu (*self*). – Observei que, aqui, ele havia incidentalmente atingido uma das principais características do inconsciente, ou seja, a relação deste com o *infantil*. O inconsciente, expliquei, *era* o infantil; era aquela parte do eu (*self*) que ficara apartada dele na infância, que não participara dos estádios posteriores do seu desenvolvimento e que, em consequência, se tornara *reprimida*. (FREUD, 1909b, p. 180-1).

A perda da divindade heroica e a ideia de cultura totêmica possibilitam a Freud interpretar na história da humanidade a passagem da era dos homens primitivos e não civilizados à “Era dos Heróis” (1910a), a antiguidade e primeira *Weltanschauung* de acordo com o psicanalista, seguida pelas eras da religião e da ciência. Freud, inclusive, guardava bastante afeto e respeito aos heróis da antiguidade, que lutavam por terras e conquistas. Essa visão sobre as guerras tribais iria mudar drasticamente nos anos seguintes com o início da Primeira Guerra.

O que podemos compreender sobre este proto-conceito de herói para Freud em uma época anterior à escrita de *Totem e Tabu* (1913a) é a seguinte: o herói é alguém com o qual o sujeito se identifica por conter em si também uma renúncia pulsional que se assemelha à do indivíduo, uma vez que seus desejos recalçados entram em choque com uma realidade externa com a qual ele visa romper. De alguma forma, esse herói é dotado de uma qualidade sobre-humana: na ficção, é alguém a quem nenhum mal pode acometer; na vida real, parece ser um líder iluminado, sortudo, dotado de carisma, capaz de realizar façanhas corajosas e destemidas, aparentemente invulnerável. Porém, é importante frisar: esse heroísmo é sempre de caráter imaginário e fantasioso. O choque entre *dois heróis* culminaria em um conflito protagonista e antagonista, herói e vilão, Eu e Outro. O herói representa o Eu que o sujeito vê como invulnerável e especial, remetendo a uma fantasia antiga infantil. Ele se projeta na jornada do herói e retira dali toda a fruição que o personagem obteve ao enfrentar seus obstáculos, algo impossível para o indivíduo em sua vida real sem passar pelos sofrimentos que o herói passa. Ao

mesmo tempo, é esse sofrimento do herói que facilita a identificação por falar alto às fantasias masoquistas do sujeito. É na vida anímica que a fruição do personagem pode ser realizada pelo sujeito para, quem sabe, extrair dela um conteúdo que pode vir a participar tanto de seus devaneios quanto de sua própria conduta na vida.

1.4 O herói totêmico

É em *Totem e Tabu* (1913a) que, a partir de apontamentos de Robertson Smith, fica evidente o primeiro entrave na obra freudiana no que tange à utilização do termo *herói* como uma espécie de proto-conceito ou apenas como sinônimo de protagonista. Qualquer apontamento feito a esta altura da tese poderá soar como precipitada, embora seja tentadora a articulação aparentemente óbvia entre o herói e o Pai Primevo.

Freud nos diz que a tragédia grega apresenta semelhanças profundas com a refeição totêmica, mas, ao mesmo tempo, carrega dessemelhanças igualmente profundas (p. 184). No entanto, Freud parece não explicitar claramente essas semelhanças e dessemelhanças, deixando a cargo do leitor fazer essa leitura – algo que pode se tornar problemático para a compreensão do tema.

Acerca do retorno do totemismo na infância, Freud divaga sobre a tragédia grega e a representação do banquete totêmico através dos personagens retratados ali no palco. A saber: o Herói e o Coro. Freud trata o Herói neste livro a todo tempo com inicial maiúscula, o que nos sugere a aproximação com o proto-conceito do herói. Diz que o Herói da tragédia deve sofrer por ser o avatar do que chama de “culpa trágica”. Essa culpa, via de regra, seria o resultado de uma rebelião contra uma “autoridade divina ou humana”, representantes de Leis externas, e o Coro que o acompanhava cantava suas aventuras e pranteava suas dores quando vinha a punição sempre considerada merecida (p. 184-5).

Mas é no parágrafo seguinte que notamos a inconsistência freudiana sobre o tema, e é onde se levanta a dúvida relativa ao termo empregado.

Mas por que tinha de sofrer o Herói da Tragédia? E qual era o significado de sua ‘culpa trágica’? Abreviarei a discussão e darei uma resposta rápida. Tinha de sofrer porque era o pai primevo, o Herói da grande tragédia primitiva que estava sendo reencenada com uma distorção tendenciosa, e a culpa trágica era a que tinha sobre si próprio, a fim de aliviar da sua o Coro. [...] Na realidade remota, os membros do Coro que tinham causado o sofrimento do Herói; agora,

entretanto, desmanchavam-se em comiseração e lamentações e era o próprio Herói o responsável por seus próprios sofrimentos. O crime que fora jogado sobre seus ombros, a presunção e a rebeldia contra uma grande autoridade era precisamente o crime pelo qual os membros do Coro, o conjunto de irmãos, eram responsáveis. E assim o Herói trágico tornou-se, ainda que talvez contra a sua vontade, o redentor do Coro (Idem, p. 185).

Embora paradoxal, esse parágrafo nos permite uma reflexão bastante profunda sobre o cerne da imagem do herói para a psiquê. No entanto, deixaremos esse empreendimento para os próximos capítulos, apontando aqui apenas as inconsistências – nota-se que quando Freud retoma o tema em *Psicologia das Massas e a análise do ego* (1921) e em *Moisés e o Monoteísmo* (1939), especialmente neste último, ainda utiliza uma expressão semelhante a “*darei uma resposta rápida*”, jamais dando uma “*resposta profunda*”.

Ora, se até 1913, Freud trata o herói como sendo alguém que se rebela contra uma Lei externa, soa contraditório dizer que o Pai Primevo, que não está subjugado a nenhuma Lei, é o próprio herói que se rebela. Como poderia o próprio Pai carregar a culpa da refeição totêmica se fora ele mesmo o devorado? Era ele a autoridade e o detentor da Lei às quais os filhos-heróis se rebelaram. O Coro, então, deveria ser o responsável pela culpa, como sugere a última frase da citação de Freud.

Sabemos da ambivalência de sentimentos para com o Pai por parte dos filhos, mas pouco sabemos sobre os sentimentos do próprio Pai. Sabemos apenas que nada restringe seus desejos, transformados em ato a seu bel-prazer. Qual seria, então, a redenção do Coro através do Pai? Estaria o Pai, de alguma forma, ciente de que os filhos deveriam se rebelar para constituir a civilização, aceitando ser devorado e martirizado? Seria o Pai tirano uma espécie de *protetor último* dos filhos, ainda que mediante a violência, justificando-a com o martírio pelos “fins sociais”, tal como Jesus Cristo aceitara seu destino? Mas estamos falando do Pai-Deus, não de Cristo-Filho. O Pai, sem dúvidas, é o Ideal; contém, em si, traços de identificação que falam alto ao herói. Ele mesmo é, muitas vezes, considerado um herói pelo filho. Mas se Freud (1921) entende o Pai Primevo como o *Übermensch* que Zaratustra esperava em um futuro, este Pai deveria ser amoral, pois assim é o *Além-Homem* de Nietzsche. Como poderia o Pai, amoral, ter moralidade o suficiente para aceitar seu lugar de mártir em detrimento à horda? Será que a amoralidade do *Pai* e do *Übermensch* estaria então ligada a um sentimento de julgamento indistinto de sua própria vida e morte? Caso sim,

teremos aí uma nova orientação para a compreensão deste Pai: ele seria o único ser que teria o registro da própria morte. De fato, ele até mesmo teria controle sobre ela, como supõe o Cristianismo.

Trabalharemos mais profundamente nessa hipótese em outro capítulo. Mas, até o presente momento, temos sempre a Lei que o Pai encarna como algo a ser combatido, transformando-se no Monstro Totêmico antagonista da narrativa heroica. Ainda mais se temos, como já indicado anteriormente em *Escritores Criativos*, o Eu como o representante heroico. O que fica claro nessa pequena e polêmica passagem é sua relação com o que Freud postula em *O tema dos três escrínios* (1913b) sobre o fato de Rei Lear ser um personagem ciente de sua necessidade de morrer, renunciando ao amor e abraçando a morte como um Destino aceito (p. 378).

Em *O Moisés de Michelangelo* (1914a), Freud parece voltar ao pensamento estabelecido antes de *Totem e Tabu* sobre o tema. Analisando sua colossal estatura, chama a estátua de Michelangelo de *Übermensch*, mas sem assinalar se trabalhava com o conceito nietzschiano ou apenas falando de uma característica sobre-humana. No entanto já considera o herói alguém *acima do homem* comum tanto em estatura quanto em façanhas. Mas devemos ressaltar que, embora acima do homem comum, o herói ainda se localiza sempre abaixo das divindades. Outro ponto de contraste com o dito em *Totem e Tabu* é que o Moisés aqui parece mostrar uma “calma exterior” ao mesmo tempo em que carrega “emoções interiores” decorrentes da renúncia pulsional tão característica dos heróis – e, em contrapartida, não existente no Pai Primevo (p. FREUD, 1914a, p. 264).

Apenas em *Moisés e o Monoteísmo* é que Freud elucida a contraditória passagem de *Totem e Tabu* sobre o herói. Ao retirar este entrave de cena por ora, temos então um acréscimo ao proto-conceito de herói: ele é alguém que “sabe morrer”, que aceita seu destino, se reconcilia com o martírio e com suas renúncias pulsionais. Compreende-as. Sabe que nem todas serão possíveis de serem realizadas e aceita que seu sacrifício é necessário para suas altruístas façanhas. Além disso, os filhos são os heróis que os pais não foram. O “*Sua Majestade o Ego*” (FREUD, 1908b, p. 155) tornou-se “*Sua Majestade o Bebê*” (FREUD, 1914b, p. 108), com todo o narcisismo primário dos pais projetado nos bebês e posteriormente com as identificações que a criança faz com eles. Os filhos se tornarão “grandes homens no lugar do pai”,

concretizando seus “sonhos dourados” jamais realizados (Idem). Essa passagem de *Introdução ao Narcisismo* também se contrapõe ao trecho anteriormente citado de *Totem e Tabu*, reforçando o caráter do Pai como alguém a ser superado e não como alguém que tenha que superar algo acima dele.

1.5 A Primeira Guerra e o “herói que sabe morrer”

Em 1915, Freud escreve um belíssimo texto chamado *Reflexões para tempos de Guerra e Morte*, onde analisa a relação do indivíduo com a morte em decorrência da Primeira Guerra. Aqui podemos ver um movimento de mudança no pensamento freudiano que culminaria na virada dos anos 20 e na postulação da pulsão de morte.

Ao refletir sobre uma capacidade pulsional e instintual durante o primeiro ano da guerra – nesse ensaio, o termo *Instinkt* é bastante utilizado para enfatizar a questão do inato e herdado filogeneticamente pelo ser humano –, Freud compreende que os humanos não estariam tão inclinados à bondade e à virtuosidade como anteriormente sustentado. Sem fazer julgamentos de caráter e colocando o indivíduo sendo “*nem bom, nem mau*” ao nascer, o autor reflete sobre as transformações de pulsões egoístas e cruéis em altruístas e bondosas através da mediação da cultura. Trata-se da ambivalência afetiva peculiar ao inconsciente, onde bondade e maldade são conceitos dialéticos, cabendo às situações às quais se apresentam o julgamento de sua preposição. É nessa ambivalência que podemos compreender que herói e vilão são direções opostas de um mesmo vetor.

Mas é no tratamento que Freud concede à relação do sujeito para com a morte que encontramos a questão do herói neste ensaio. Freud diz que, ao tentar evitar o luto e o pesar que recai sobre a morte de pessoas amadas que identificamos como partes do Eu, geralmente recorremos à ficção para lidar com as possibilidades dessas perdas. Por não possuímos no inconsciente o registro da própria morte, mas por sermos a todo tempo confrontados por essa verdade – especialmente em épocas de guerras, ataques terroristas, mortes em massa ou perda de entes muito próximos –, buscamos na ficção o que o autor dizia anteriormente sobre o herói: a fruição de suas aventuras mas, ao mesmo tempo, a segurança de que nenhum mal físico irá nos assolar (FREUD, 1915, p. 328).

Desta forma, retomamos à primeira frase da introdução deste trabalho: *heroes are flawless*. A ficção nos fornece uma forte ilusão de imortalidade exatamente por não “nos decepcionar”. O herói ferido no último ato, mesmo que dado como morto, certamente retornará na última cena ou no próximo filme. Se não no próximo filme, na próxima HQ, na próxima capa de caderno, no próximo boneco de ação. É nesse aspecto que a ficção jamais decepciona, pois é sempre uma espécie de refúgio imortal de nossas (des)ilusões. Lá, nossas fantasias são demasiadamente fortes e autocentradas a ponto de nos garantir invencibilidade; somos imortais, invulneráveis e, por consequência, também são os personagens com os quais nos identificamos. Introjetamos o herói ou o ídolo a ponto de reclamar para nós mesmos a sua existência: “*ele parece ter sido feito pra mim*”, “*eu sou o fã número 1*”, “*se o filme fosse meu teria sido de tal forma*”, etc. Os heróis da ficção são infalíveis pois jamais irão morrer da mesma maneira corpórea que o sujeito e, assim, pelo menos uma pequena parte de nosso Eu perdurará até a nossa morte real, por mais que percamos entes queridos e outros objetos de identificação. Nas palavras do músico Jon Bon Jovi sobre a diferença entre vida real e a vida da ficção: “*I wish that life was like it is in the movies / 'Cause the hero always gets his way / No matter how hard it gets on that dark lonely road / At the end he's got a smile on his face*”¹⁰.

A esse aspecto, Freud complementa o pensamento em uma das suas frases que consideramos mais belas:

No domínio da ficção, encontramos a pluralidade de vidas de que necessitamos. Morremos com o herói com o qual nos identificamos; contudo, sobrevivemos a ele, e estamos prontos a morrer novamente, desde que com a mesma segurança, com outro herói (FREUD, 1915, p. 329).

Adiante, no mesmo texto, Freud compara a relação inconsciente do adulto com a relação do homem primitivo para com a morte. Como em tantos outros aspectos, “o homem das épocas pré-históricas sobrevive inalterado em nosso inconsciente. Nosso inconsciente, portanto, não crê em sua própria morte; comporta-se como se fosse imortal” (Idem, p. 335). Freud atribui a morte ao negativo e refuta o valor de juízos no

¹⁰ “Eu queria que a vida fosse como é nos filmes / pois o herói sempre consegue as coisas do seu jeito / Não importa o quão difícil se torne aquela solitária e escura estrada / no final ele carrega um sorriso em seu rosto”.

inconsciente. Por isso, segundo o psicanalista, não haveria reação inconsciente alguma à crença na própria morte (Ibid.).

Neste ponto, uma importante citação sobre o heroísmo se apresenta:

Talvez, inclusive, isso seja o segredo do heroísmo. Os fundamentos racionais do heroísmo repousam num juízo segundo o qual a própria vida do indivíduo não pode ser tão preciosa quanto certos bens abstratos e gerais. Em minha opinião, porém, é muito mais frequente o heroísmo instintivo¹¹ e impulsivo que desconhece tais razões e zomba do perigo, no mesmo espírito do *Steinklopfers* de Anzengruber: ‘Nada pode acontecer a *mim.*’ Ou então, aquelas razões servem apenas para dissipar as hesitações que poderiam tolher a reação heroica que corresponde ao inconsciente. O medo da morte, que nos domina com mais frequência do que pensamos, é, por outro lado, algo secundário e, via de regra, o resultado de um sentimento de culpa (Ibid., p. 335-6).

Aqui temos a prevalência do sentimento de culpa no sujeito, advindo do parricídio e da posterior formação da cultura e suas obrigatórias restrições. Sua crença na imortalidade junta-se a uma aparente menos-valia de sua vida individual em comparação à da civilização, o que compele alguns indivíduos a se destacarem e tomar ações heroicas ou de liderança. Seu sacrifício é necessário para a continuação de sua cultura – algo que os *vilões* também adotam como discurso.

Para finalizar este belíssimo ensaio, Freud retoma a questão da ambivalência de afetos e da negação da crença na própria morte colocados em xeque durante períodos de turbulência:

É fácil ver como a guerra se choca com essa dicotomia. Ela nos despoja dos acréscimos ulteriores da civilização e põe a nu o homem primevo que existe em cada um de nós. Compele-nos mais uma vez a sermos heróis que não podem crer em sua própria morte; estigmatiza os estranhos como inimigos, cuja morte deve ser provocada ou desejada; diz-nos que desprezemos a morte daqueles que amamos. A guerra, porém, não pode ser abolida; enquanto as condições de existência entre as nações continuarem tão diferentes e sua repulsa mútua tão violenta, sempre haverá guerras. É então que surge a pergunta: Não somos nós que devemos ceder, que devemos adaptar à guerra? Não devemos confessar que em nossa atitude civilizada para com a morte estamos mais uma vez vivendo psicologicamente acima de nossos meios, e não devemos, antes, voltar atrás e reconhecer a verdade? Não seria melhor dar à morte o lugar na realidade e em nossos pensamentos que lhe é devido, e dar um pouco mais de proeminência à atitude inconsciente para com a morte, que, até agora, tão cuidadosamente suprimimos? Isso dificilmente parece um progresso no sentido de uma realização mais elevada, mas antes, sob certos aspectos, um passo atrás – uma regressão; mas tem a vantagem de levar mais em conta a verdade e de novamente tornar a vida mais tolerável para nós. Tolerar a vida continua a ser, afinal de contas, o

¹¹ Aqui, o termo original em alemão é *Instinkt*.

primeiro dever de todos os seres vivos. A ilusão perderá todo o seu valor, se tornar isso mais difícil para nós (Ibid., p. 338-9).

Esse pensamento ecoa em suas *Conferências Introdutórias* (1916-1917) no ano seguinte, onde desafia os ouvintes a refletirem sobre a recém-postulada tendência dos desejos do indivíduo estar relacionada ao egoísmo, à crueldade e até mesmo ao sadismo:

Ora, os senhores poderão prometer não levar em conta o caráter desagradável dos sonhos de realização de desejo censurados, e se apoiarão no argumento de que, afinal, é improvável que seja dado espaço tão grande ao mal na constituição dos seres humanos. A experiência dos senhores, porém, ratifica o que dizem? Não irei discutir o que cada um possa aparentar a si mesmo; mas têm os senhores encontrado tanta benevolência entre os seus superiores e competidores, tanto cavalheirismo entre os seus inimigos e tão pouca inveja em seu meio social, que se sentem na obrigação de protestar contra o fato de a maldade egoísta fazer parte da natureza humana? Não têm os senhores plena consciência de como a média das pessoas tem descontroles e deslealdades em tudo o que diz respeito à vida sexual? Ou não sabem que todas as transgressões e excessos com que sonhamos durante a noite são diariamente cometidos, na vida real, pelas pessoas em sua vida desperta? O que faz aqui a psicanálise senão confirmar a velha sentença de Platão, de que os bons são aqueles que se contentam em sonhar com aquilo que os outros, os maus, realmente fazem? E agora, abstraíam-se dos indivíduos e considerem a grande guerra que ainda devasta a Europa. Pensem na avassaladora brutalidade, na crueldade e nas mentiras que conseguem se alastrar pelo mundo civilizado. Os senhores acreditam realmente que um punhado de homens ambiciosos, trapaceiros e sem consciência poderiam ter tido êxito em desatrear todos esses maus espíritos se seus milhões de seguidores não partilhassem de seu crime? Os senhores se arriscariam, nessas circunstâncias, a quebrar lanças em defesa da inexistência do mal na constituição mental da humanidade? (FREUD, 1916-1917, p. 176-7)

Em uma interlocução consigo mesmo, Freud questiona se os ouvintes da palestra não diriam que a guerra também trouxera à tona o heroísmo de algumas pessoas, evidenciando seu autossacrifício em nome de algo maior e mais nobre do que suas próprias vidas. Sua resposta a essa pergunta retórica é a de que a psicanálise não visa somente diminuir os fatos heroicos ou as atitudes e desejos bondosos das pessoas, mas também ressaltar as descobertas de que estes desejos comportam finalidades que não seriam das mais altruístas ou nobres.

Esse pensamento, embora não esteja diretamente ligado à questão do herói, nos ajuda a pensar na dicotomia – ou, já em termos mais coerentes, na dialética – Bem/Mal.

Damos ênfase maior àquilo que nos homens é mau tão-somente porque outras pessoas o rejeitam e, com isso, tornam a mente humana não melhor, mas incompreensível. Se agora deixamos de lado essa avaliação ética unilateral, sem

dúvida encontraremos uma fórmula mais correta para a relação entre o bem e o mal na natureza humana. (Idem, p. 177)

Na sua quinta conferência, Freud retoma o dito anteriormente em *Escritores Criativos e Devaneios*, sobre as fantasias masculinas serem ambiciosas e as femininas serem eróticas. O que podemos resumir deste período que perdura até 1919 sobre o herói seria: o herói é alguém que sabe que seu sacrifício é algo necessário ao benefício da sociedade e que sua vida não é mais valiosa quanto a da civilização ao seu redor. Com isso, resigna-se a cumprir essa função, renuncia a determinados desejos e age em prol desse ideal. Heroísmo, no pós-guerra, adquire a ideia de um bem coletivo. No entanto, em *Alguns tipos de caráter encontrados no trabalho psicanalítico* (1916a), Freud já introduziria a questão dos devaneios infantis se repetirem nos heróis e no Eu via identificação (p. 373-4), já flertando com o caráter compulsivo da repetição tão determinante para a “descoberta” da pulsão de morte. Logo, heroísmo – e sua contrapartida, o vilanismo – estaria estritamente relacionado à exigência pulsional dentro da destrutividade, e a crueldade seria possível de ser exercida através desse suposto ato heroico. A fantasia inconsciente, agora também identificada como agressiva dentro de sua ambição, estaria tomando aspectos não apenas de Eros, mas também de Tânatos no pensamento freudiano.

A se acrescentar: ainda no texto acima mencionado, Freud assevera que o trabalho do poeta não é o de entregar ao leitor todos os aspectos de seu personagem principal, deixando a seu cargo completá-lo com sua subjetividade (Idem, p. 355-6). Isso faz ligação direta com o que veremos no próximo capítulo a respeito dos *termos vazios* de Gustave Le Bon (1895/2005). Essa é uma importante nota, uma vez que, se toda uma completude de informações fosse dada a respeito dos personagens, não haveria espaço para a projeção, comprometendo a identificação.

1.6 O herói na segunda tópica

Em 1919, Freud escreve uma série de artigos que seriam introdutórios, de uma maneira geral, à postulação de que haveria um *além do princípio do prazer* que impulsionaria o sujeito. Com a pulsão de morte e o problema do masoquismo sendo introduzidos, o pensamento que vinha acompanhando o autor sobre o herói também

sofre uma atualização. No entanto, a partir dos anos 20, o tema é pouco abordado pelo autor. Menos de 25% das aparições do termo herói se dão a partir deste período e, quando ele aparece, é em sua maioria como sinônimo de personagem ou protagonista, salvo as exceções que aqui apresentamos. No entanto, são nas articulações que faremos referentes a este período que será possível darmos continuidade à nossa conceituação do herói em Freud.

A problematização do masoquismo na obra de Freud é analisada profundamente na fantasia infantil em *Uma criança é espancada* (1919b) e depois se instaura como originário em *O problema econômico do masoquismo* (1924), duas publicações nas quais a questão do herói retorna. Em 1919, ainda sem ter identificado a instância do Supereu, Freud analisa a questão do masoquismo nas fantasias infantis e inclui a identificação com o apanhar do herói como uma forma masturbatória dessas fantasias – novamente, com aquele saber da segurança de seu bem-estar físico como postulado em *Reflexões para tempos de guerra e morte*. Aqui, o pai agressor é o representante do vilão, do Mal na fantasia. O Monstro Totêmico se faz presente no pensamento freudiano sobre o herói novamente, tornando nosso pensamento sobre o entrave teórico apresentado em *Totem e Tabu* cada vez mais sugestível de que o Pai Primevo só era herói até o momento em que este termo é sinônimo de *personagem*, e não no sentido proto-conceitual que estamos investigando.

Já em *O problema econômico do masoquismo*, Freud aponta que o Supereu é formado por *imagos paternas* e, dentre elas, os “heróis publicamente reconhecidos” (FREUD, 1924, p. 209). Assim, reconhece que a identificação com estas figuras já estaria presente no psiquismo do sujeito. Completa o pensamento afirmando que a “última figura na série iniciada com os pais é o poder sombrio do Destino” (Idem, p. 210), o que nos sugere a ideia do saber morrer heroico estar ligado ao seu Destino. Por este viés, torna-se plausível buscar um caminho para a possível leitura sobre a consciência do autossacrifício do Pai Primevo como redentor dos filhos.

Seguindo a dialética pulsional freudiana e o entendimento de que o masoquismo é o mais íntimo motor do psiquismo, mais do que apenas identificar-se com as façanhas corajosas e “altruístas” dos heróis, essa identificação se daria através de seus sofrimentos. Freud ensaiara isto em *Reflexões para tempos de guerra e morte*, mas é somente a partir de *Além do princípio do prazer* que o psicanalista pôde esclarecer este

aspecto da identificação com o herói: a renúncia à crença de que um homem visaria apenas a paz e o bem-estar da civilização e a aceitação de que os sentimentos hostis prevaleceriam no psiquismo no sujeito (1920, p. 209-10).

No entanto, é em *Psicologia das massas e a análise do eu* (1921) que Freud trabalha a noção do herói de forma mais conceitual. A imagem do herói é evocada em dois momentos deste trabalho: quando Freud lê, à luz da psicanálise, a *Psicologia de grupos* de Le Bon; e quando retoma a questão do totemismo nos complementos do trabalho.

No que tange à leitura de Le Bon, a passagem é rápida e será vista em outro momento deste trabalho com mais detalhamento. No entanto, destaca-se o valor moral atribuído ao heroísmo: um ato heroico é um ato que está relacionado com os valores e ideais de um determinado grupo libidinalmente ligado à imagem de um líder. Le Bon afirma que o indivíduo inserido em um grupo exige força e até mesmo violência de seus heróis, pois necessita ser guiado com rigidez e até mesmo opressão (Le BON apud Freud, 1921, p. 102). O líder adquire aspectos heroicos devido aos investimentos libidinais e fantasiosos do sujeito, que se assemelham ao do homem primitivo para com o Pai da horda, conferindo a este líder um *algo a mais* por consequência de seu carisma. Haveria de se supor então que o herói é um resto de identificação com o pai. Pelo que Freud aborda posteriormente, trata-se de um resquício e não de um deslocamento propriamente dito da figura paterna para com o líder.

Freud atribui a invenção do mito do herói como uma forma do sujeito buscar, através da fantasia, uma identificação com alguém que deveria ocupar um lugar de Pai em um período histórico anterior à divinização paterna, onde o Pai Primevo ainda era visto como rival a ser superado (Ibid., p. 171). Esse mito foi inventado por alguém que Freud nomeia “o primeiro poeta épico”, que “disfarçou a verdade com mentiras consoantes com seu anseio” (Ibid.). A fantasia heroica seria o intermédio entre o poeta “elevado” e o indivíduo comum, pois é este poeta quem relata o desejo da liberação do Eu em relação ao Monstro Totêmico. O poeta é capaz de transitar entre a realidade e a criação fantástica, que engloba as aspirações grupais de seus *irmãos de horda*. Freud considerava os poetas e escritores criativos como elevados intelectualmente, muitas vezes antecessores dos próprios dilemas da alma psíquica observados pela psicanálise. O poeta, então, “desce ao nível da realidade e eleva seus ouvintes ao nível da

imaginação. Seus ouvintes, porém, entendem o poeta e, em virtude de terem a mesma relação de anseio pelo Pai Primevo, podem identificar-se com o herói” (Ibid., p. 172).

O herói, aqui, aparece como

um homem que, sozinho, havia matado o pai – o pai que ainda aparecia no mito como um monstro totêmico. Como o pai fora o primeiro ideal do menino, também no herói que aspira ao lugar do pai o poeta criava agora o primeiro ideal do ego. A transição para o herói foi provavelmente fornecida pelo filho mais moço, o favorito da mãe, filho que ela protegera do ciúme paterno e que, na época da horda primeva, fora o sucessor do pai. Nas mentirosas fantasias poéticas dos tempos pré-históricos, a mulher, que constituía o prêmio do combate e a tentação para o assassinato, foi provavelmente transformada na sedutora e na instigadora ativa do crime (Ibid.).

No parágrafo seguinte, um estranho paradoxo se apresenta. Freud escreve que o herói seria o filho mais novo protegido pela mãe, porém diz que ele realizaria a façanha heroica apenas para se livrar do substituto paterno, que jamais é explicitado se é um filho mais velho e mais forte, se é uma Lei externa ou até mesmo o monstro totêmico. Afinal, quem seria esse filho mais jovem “que se fez passar, perante o substituto paterno, por estúpido, isto é, inofensivo”? (Ibid., p. 171) Na citação acima, diz que a mãe o protegera do ciúme paterno e se transformara no substituto do pai. Como encontraríamos nesse discurso o fato de que ele não seria o *substituto paterno*, e que teria *um outro* a quem ele deveria combater? Novamente, parece ser no tocante à horda e ao Pai Primevo que a noção freudiana de herói causa estranheza e contradição.

A questão não se torna mais clara com a sequência do assunto. Freud indica que este poeta teria permitido a identificação de seus “irmãos de horda” com o herói criado a partir de suas próprias fantasias, devaneios e anseios em comum contra o Pai Totêmico – e que seria ele mesmo o próprio herói, dentro do argumento que Freud ainda sustenta (Ibid., p. 172). No entanto, fala também em uma suposta deificação do herói anterior à divinização do Pai. Embora essa passagem esteja em total acordo com o que dissera anteriormente sobre o herói preceder o Pai Divino e a *Era do Herói* preceder a *Era dos Deuses*, novamente resta a dúvida: seria o filho mais jovem o Herói e o substituto do Pai ao mesmo tempo? Como alguém que não estaria subjugado a uma lei externa a ser sobrepujada, como o Pai Primevo e o próprio Deus-Herói, iria, ele mesmo, rebelar-se contra esta Lei supostamente inexistente ainda? E mais: se ele ocupa o lugar de Pai, por conseguinte, ele mesmo se tornaria o antagonista a ser combatido?

Aqui o paradoxo se torna novamente evidente e o rompimento da cadeia de raciocínio freudiano sobre a imagem do herói em relação à horda primeva se acentua.

A mentira do mito heroico culmina pela deificação do herói. Talvez o herói deificado possa ter sido mais antigo que o Deus Pai e precursor do retorno do pai primevo como deidade. A série dos deuses, então, seria cronologicamente esta: Deusa Mãe – Herói – Deus Pai. Mas só com a elevação do pai primevo nunca esquecido a divindade adquire as características que ainda hoje nela identificamos (Ibid., p. 172).

Seria possível haver duas formas do herói se representar no psiquismo do sujeito? Essas formas não seriam ambivalentes; tornam-se contraditórias. Mas é notável que há um pensamento sobre o herói no que tange à horda e o Pai Primevo, e outro no que tange às fantasias do sujeito e suas identificações.

No entanto, algumas questões são esclarecidas: é a divinização do Pai que o torna demoníaco e necessário ser vencido, uma vez que o caráter diabólico é entendido como Mal para as normas sociais cristãs e o herói é um representante de um grupo que visa combater este mal¹². O herói é alguém que se destaca culturalmente em determinados grupos e determinadas épocas sobre paradigmas específicos. Ao mesmo tempo, por causa da ambivalência de sentimentos para com o pai, ele se torna alguém a ser exaltado e admirado. A conversão se dá pelo caos ao qual os irmãos da horda estariam submetidos após devorarem o Pai Primevo. Aquele inimigo que era respeitado, admirado e temido, após ter sido canibalizado e introjetado, precisou ganhar caráter divino para que houvesse um mínimo de convivência pacífica entre os irmãos e para que se criasse a sensação de poder do Eu. A ambivalência não mudou com a totemização do pai; apenas tornou-se mais severa de ambos os lados. O herói/vilão de carne e osso virou um super-herói/supervilão simbólico no psiquismo dos irmãos. Este Pai-Herói, segundo Freud, é o elo entre o indivíduo e Deus¹³.

¹² Conforme aponta Paulo César de Souza em nota de rodapé na tradução de *Além do Princípio do Prazer* nas Obras Completas de Freud da editora Cia. das Letras, este caráter *demoníaco*, presente na compulsão à repetição, de nada tem a ver com o sentido cristão empregado, mas relaciona-se a um poder superior como os gregos compreendiam por *daimon* (p. 181).

¹³ A teoria psicanalítica foi eficiente ao colocar as fezes como objeto ambivalente de repulsa e fascínio. No entanto, até onde nosso conhecimento vai, ainda não se tocou no assunto sobre o ato de defecar os resíduos do pai devorado. Se houve a canibalização, organicamente, em todo ser vivo, há a excreção – obrigatoriamente. Por que será que um tema tão pertinente para a vida sexual das crianças e da estruturação civilizatória da horda ainda não teve um diálogo contemplado?

Em outra articulação das necessidades da criança de proteção, tendo em vista o trauma do desamparo e a falta de força para dar conta de todos os maus que lhe assola, Freud nos aponta em *Mal-estar na civilização* (1930):

A derivação das necessidades religiosas, a partir do desamparo do bebê e do anseio pelo pai que aquela necessidade desperta, parece-me incontrovertível desde que, em particular, o sentimento não seja simplesmente prolongado a partir dos dias da infância, mas permanentemente sustentado pelo medo do poder superior do Destino. Não consigo pensar em nenhuma necessidade da infância tão intensa quanto a da proteção de um pai. (FREUD, 1930, p. 90).

1.7 Rumo a um conceito de herói

Freud pouco cita o herói de *O problema econômico do masoquismo* até *Moisés e o Monoteísmo*. Na maior parte das vezes, continua utilizando o termo como sinônimo de protagonista, como em *Dostoiévski e o Parricídio* (1928). Apenas em *Por que a Guerra?* comenta que a guerra em seu tempo, com todo o poderio bélico, já não seria mais “oportunidade de atingir velhos ideais de heroísmo” (1933a, p. 256). Talvez essa fala seja uma pista para compormos a noção de heroísmo em Freud junto às civilizações mais antigas, especialmente a grega, mesmo supondo que Freud sabia dos atos não tão virtuosos dos heróis helenos após suas façanhas. Essa fala também nos remete à infância que o psicanalista relata em *Interpretação dos Sonhos* e seus bonequinhos de madeira com nome dos generais das guerras Púnicas: parece-nos que as guerras de outrora eram vistas por Freud com certo romantismo utópico característico da infância, enquanto aquela que viria irromper na Europa trouxera-lhe um desânimo e uma nova visão sobre a luta entre povos – romantismo sobre a guerra que podemos observar na imagem do Capitão América como avatar da cultura norte-americana, como veremos adiante. Mas, se utilizarmos Troia e a Guerra de Secessão como exemplos, qual seria o caráter heroico a ser atingido: através de Aquiles ou de Heitor? Pelos sulistas escravocratas que cantam seus atos heroicos ou pela união dos estados do norte liderados por Abraham Lincoln? Em ambos os conflitos é fácil reconhecer valores heroicos em cada lado. No entanto, se há o heroísmo de um lado, obrigatoriamente há o vilanismo do outro. Quem seria o vilão dessas histórias: Aquiles? Heitor? Pários? Afrodite? Zeus? Ou, na guerra americana, os “industriais e libertários” Lincoln e Ulysses S. Grant ou os escravocratas conservadores Lee e Jefferson Davies?

É apenas em *Um distúrbio de memória na Acrópole* (1936) que Freud retoma o seu pensamento sobre os “arruinados pelo êxito”. A partir de uma experiência de viagem com o irmão, Freud elabora como a proximidade de realização de um forte desejo às vezes pode ser visto em alguns indivíduos com pouca excitação e até mesmo certa recusa, continuando o que desenvolvera em *Alguns tipos de caráter encontrados no trabalho psicanalítico* (1913c). O autor discorre sobre uma impossibilidade de crer que algum dia conseguiria visitar Atenas por causa das dificuldades da vida e distâncias físicas e psíquicas a serem percorridas, lugar que guardava desde a tenra infância como dos mais desejados de conhecer. Essa crença na dificuldade de conhecer a cidade se dava pela pobreza da adolescência e é neste ponto que Freud cita o desejo de escapar do drama familiar que impele tantos adolescentes, em uma forte ressonância do desafio do herói para com a Lei. Mas o *vazio da conquista* continua sendo um arauto do masoquismo originário.

Comenta Freud sobre essa relação:

Há muito tempo, compreendera claramente que uma grande parte do prazer de viajar se baseia na realização desses antigos desejos – isto é, tem suas origens na insatisfação com a casa e com a família. Quando, pela primeira vez, uma pessoa enxerga o mar, cruza o oceano e sente como realidades as cidades e os países que por tanto tempo tinham sido distantes, inatingíveis coisas desejadas, então a pessoa se sente como um herói que realizou feitos de inimaginável grandeza (FREUD, 1936, p. 302).

Vemos aqui a clara relação entre o prazer de conhecer novos horizontes e o desejo de romper com o que é familiar e inquietante como um dos pontos do heroísmo.

É nesse momento que chegamos à análise da história de Moisés e a última empreitada de Freud sobre os heróis. Novamente, há a equação de que o herói é alguém entre a divindade e o animal totêmico, o que o coloca em um lugar de sobre-humano, semidivino (FREUD, 1939, p. 157). No entanto, aqui Freud exalta o herói, colocando-o acima até mesmo dos deuses primevos.

Entre o animal totêmico e o deus, surgiu o herói, amiúde como passo preliminar no sentido de deificação. A ideia de uma divindade suprema parece ter começado cedo, a princípio apenas de maneira indistinta sem interferir nos interesses cotidianos dos homens. À medida que tribos e povos se reuniam em unidades maiores, os deuses também se organizavam em famílias e hierarquias. Um deles era com frequência elevado a senhor supremo sobre deuses e homens. Após isso, deu-se hesitadamente o passo seguinte de prestar respeito a apenas um só deus, e, finalmente, tomou-se a decisão de conceder todo poder a um deus

único e de não tolerar outros deuses além dele. Somente assim foi que a supremacia do pai da horda primeva foi restabelecida e as emoções referentes a ele puderam ser repetidas (p. 157-6).

Essa passagem, embora tentadora a ser anexada ao pensamento anterior sobre o Pai Primevo como herói, não se mostra de difícil questionamento. Para haver o herói intrinsecamente tem de haver a Lei a ser desafiada – o Pai precisa ser morto. Com isso, voltamos à noção de que o herói é sempre alguém que rompe com uma Lei e, em consequência, é não-fálico. O herói sempre se rebela contra o Pai, vence a Lei e é por esta via que influencia o sujeito, por fazer parte de sua mesma fantasia ou de uma realidade esquecida (Idem, p. 131). Aqui, novamente, podemos notar o reencontro com o que Freud postula sobre crenças superadas e o próprio Complexo de Édipo como movimentos do *unheimlich*: o herói é também alguém sempre grandioso que se destaca, com atitudes nobres que dependem de coragem e ousadia – sacrifício –, geralmente recalçados por corresponderem a fantasias infantis e insatisfações com lar, por sentirem-se ‘*unheimlich no heimlich*’, para inverter a sequência que Freud utiliza em *Futuro de uma Ilusão* como a tentativa de reestabelecer a prazerosa sensação de familiaridade perante os desafios da vida (1927a, p. 28).

É somente nas últimas páginas de seu livro sobre o herói Moisés que Freud, finalmente, busca solucionar o impasse teórico que carregava desde *Totem e Tabu* sobre o Pai Primevo e o herói. E é neste momento que ele cita pela única vez em sua obra um *conceito de herói*:

Que o redentor se sacrificara sem culpa era evidentemente uma deformação tendenciosa, que oferecia dificuldades para a compreensão lógica, pois como podia alguém sem culpa do ato do assassinato tomar sobre si a culpa dos assassinos, permitindo-se ser morto? Na realidade histórica, não havia tal contradição. O ‘redentor’ não podia ser outro senão a pessoa mais culpada, o cabeça da reunião de irmãos que havia derrotado o pai. A meu juízo, temos de deixar indecيدido se houve esse rebelde principal e cabeça. É possível, mas temos também de manter em mente que cada um do grupo de irmãos certamente tinha desejo de cometer o feito por si próprio, sozinho, e criar assim uma posição excepcional para si e encontrar um substituto para sua identificação com o pai, que estava tendo de ser abandonada e se estava fundindo na comunidade. Se não houve tal cabeça, então Cristo foi o herdeiro de uma fantasia de desejo que permaneceu irrealizada; se houve, então ele foi seu sucessor e sua reencarnação. Mas não importa que aquilo que temos aqui seja uma fantasia ou o retorno de uma realidade esquecida; seja como for, *a origem do conceito de um herói deve ser encontrada neste ponto; o herói que sempre se rebela contra o pai e o mata sob uma forma ou outra*. Aqui também está a verdadeira base para a ‘culpa trágica’ do herói do teatro, que, de outra maneira, é difícil de explicar. Mal se pode duvidar de que o herói e o coro do teatro grego representem o mesmo herói

rebelde e o grupo de irmãos, e não é sem significância que, na Idade Média, aquilo com que o teatro se iniciou de novo foi a representação da história da Paixão (FREUD, 1939, p. 106-7. Grifos nossos).

Ainda que não deixe clara e obviamente exposta sua posição a respeito do que postulava em *Totem e Tabu* sobre o herói-protagonista da tragédia clássica ser o próprio Pai Primevo – “*temos de deixar indecrido se houve esse rebelde principal e cabeça*” (Ibid.) –, podemos supor aqui que, de fato, o herói não era esse pai; apenas se identificaria com ele. Só podemos supor que a “culpa trágica” carregada pelos irmãos era fruto de uma rebeldia que partira do irmão mais velho que pretendia tomar para si o posto do pai. Para se organizar, a horda precisa de um líder; caso contrário, cairia em um caos por conter em si apenas ferocidade e paixão, como explícito em *Psicologia de massa*. Estamos inclinados a admitir a hipótese deste líder no parricídio ter sido o irmão mais velho, ou um tio como o caso de Hamlet, que aproveitara da união e descoordenação dos demais irmãos para primeiro ocupar uma posição de destaque e conseqüentemente de Lei a partir de uma nova ordem supostamente civilizada. E é a partir dessa ideia de uma maquinação às sombras que deriva a imoralidade – o Mal.

Com isso, então, finalmente, podemos fazer a seguinte suposição: Freud se precipita ao afirmar que o Pai Primevo seria o herói da tragédia grega. Para nós, deveria haver um líder que assumira um lugar de destaque entre os irmãos da horda, o qual carregaria essa “culpa trágica”. Depois, este mesmo fora de alguma forma desafiado pelo irmão mais novo que deveria se rebelar contra ele, o avatar do antigo Pai, “sacerdote” do Totem – e, graças à ambivalência de afetos, este líder cujo investimento libidinal da horda era forte se transformou em ódio por parte do irmão mais jovem.

Destaca-se, também, a passagem sobre a dúvida quanto ao grupo de irmãos ter tido ou não um líder que maquinasse a revolta contra o Pai. A compreensão sobre a psicologia de grupo nos leva a crer que deveria ter havido, sim, alguém que centrasse a ideia revolucionária, caso contrário não haveria um mínimo de organização para a revolta. Esse irmão que se destaca, talvez um dos mais velhos, poderia vir a se tornar o vilão da história, uma vez que os ideais dos antagonistas – à parte os mais caricatos dos *blockbusters* – são semelhantes aos do protagonista, mas entram em conflito a partir dos meios utilizados para alcançar tal finalidade. É nesse quesito que Freud também chama o suposto vilão de herói durante grande parte da sua obra. A parte sobre o herói em

Psicologia das massas nos permite uma leitura no sentido de apontar para a existência de um líder no mito do parricídio inaugural.

Este sim seria o passo fundamental para desfazermos o mal-entendido anterior e encontrar um proto-conceito de Herói em Freud.

1.8 O herói para Rank

A primeira aparição de *Romances Familiares* de Freud se deu em um trecho sem título de *The myth of the birth of the hero* de Otto Rank (2015). Publicado pela primeira vez em 1909 e com sua segunda edição revista e ampliada lançada em 1922, o livro traz uma série de comparações da vida infantil de diversos heróis como Siegfried, Édipo, Jesus, Buda e tantos outros para mostrar como o nascimento do mito têm raízes na linguagem onírica.

Antes de adentrar pela interpretação dos mitos e seus diálogos psicanalíticos, Rank sumariza as questões que analisa da seguinte forma: o herói é filho de alguém de destaque, como um rei, cujo nascimento é precedido de grandes dificuldades em sua concepção ou na gestação, muitas vezes resultante de adultério. Durante a gravidez, uma profecia em forma de sonho ou oráculo alcança os pais, geralmente ameaçando o futuro do Pai. Com medo, esse Pai é quem instiga o abandono do filho, geralmente colocado em uma caixa – *vessel*, em inglês, que, no sentido do mito, significa *recipiente* – e colocado na água. Esse aspecto é fortemente enfatizado por Rank ao longo de sua interpretação, sendo a caixa um representante do útero e a água o líquido amniótico que engloba o bebê. O bebê é, então, salvo por animais ou pais de origem humilde e, quando cresce, desafia o Pai que o abandonou em forma de vingança e reconhecimento – às vezes consciente, às vezes sem saber quem era o desafiado, como o caso de Édipo (RANK, 2015, p. 47).

Enquanto Freud se ocupa mais com o que representa o herói em processos psíquicos, Rank se preocupa em analisar o simbolismo que envolve seu nascimento. Dessa forma, os mitos revelariam um mesmo “empenho de se livrar dos pais, e que este mesmo desejo aparece na fantasia da criança no período em que ela tenta estabelecer

sua independência¹⁴” (Idem, p. 51). É assim que Rank busca um correlato do herói com o Eu, assim como fez Freud.

Embora também concorde que o herói só pode ter sido inventado por um escritor adulto capaz de transformar seus desejos infantis em narrativas coesas e passíveis de identificação pelos traços culturais comuns, Rank explicita que apenas na infância podemos vislumbrar os atos heroicos na tentativa de se livrar do Pai. A tarefa do herói adulto é mero resultante de sua infância enquanto que, para Freud, podemos ver que essa equação é ligeiramente diferente: os traços infantis se conservam no inconsciente e estão passíveis de retorno em qualquer período. A rivalidade para com o Pai e a tentativa da criança de se livrar dele é mantida intacta no inconsciente e pode se manifestar na vida adulta, pois a identificação perpassa também o Eu consciente, e as semelhanças entre o herói-adulto com o sujeito também devem ser levadas em consideração.

Rank também considera o aspecto grupal/social do herói que Freud compartilha.

[...] no herói popular superpoderoso que se ergue sobre as massas, o ego burguês encontra seus próprios desejos infantis e anseios realizados. Mas a vitória revolucionária do herói sobre a oposição tirânica representa não apenas certas tendências infantis, mas também, como já mostramos, um pedaço da história primeva. Enquanto no mito o herói clama para si próprio o feito do ato privemo de eliminar o tirano perturbador (cf. a “mentira heroica” de Freud, 1921, p. 172) – um ato que nos tempos primevos parece ter sido o “compartilhado” feito heroico dos irmãos unidos –, é a um grau mais alto que o comum ego burguês individual revela, através da identificação com o herói, sua antiga reivindicação sobre o constructo-cultural ato primevo. Assim, o mito do herói serve para reconhecer e admirar o miticamente exaltado herói de uma maneira meramente ilusória, enquanto, na verdade, permite à população inteira dos criadores do mito perceber a si mesmo heroicamente – herói nacional¹⁵ (Idem, p. 83).

O que Rank, aqui, chama de *ego comum burguês* ecoa nos postulados dos teóricos de Frankfurt quando sugerem que a cultura de massa americana teria se

¹⁴ The myth “reveals an endeavor to get rid of the parents and that the same wish arises in the fantasy of the child at the time when he is trying to establish his personal independence”.

¹⁵ “[...] in the superpowerful folk hero, towering over the mass, the bourgeois ego finds its own childhood wishes and longings realized. But the revolutionary victory of the hero over tyrannical opposition represents not only certain childhood tendencies but also, as we have already shown, a piece of primeval history. While in the myth the hero usurps as his own doing the primeval act of eliminating the disturbing tyrant (cf. Freud’s ‘heroic lie’, 1921, 124-28) – an act that in primeval times seem to have been the ‘shared’ heroic deed of the united brothers – it is to a greater degree the average individual bourgeois ego that asserts, through identification with the hero, its old claim to the culture-building primeval act. Thus the hero myth serves to acknowledge and admire the mythically exalted hero in a merely illusory way, while actually allowing the myth creator’s entire people to perceive itself heroic (national hero)”.

desenvolvido a partir do entretenimento que a burguesia e os trabalhadores precisavam, pois as classes mais altas já tinham poder de consumo. Ou seja, o “herói nacional” deveria ter traços identificatórios com a cultura na qual está inserido e não apenas com a elite. Os valores inseridos no herói devem ser aqueles comuns a todos os indivíduos que participam de grupos a partir de uma média, e é em torno deles que vão girar os afetos das narrativas/produtos como veremos no próximo capítulo.

2 A CULTURA DE MASSAS DO SÉC. XXI

For millions of years mankind lived just like the animals. Then something happened which unleashed the power of our imagination: we learned to talk.
- Stephen Hawking

Se tratamos dos super-heróis e sua relação com o psiquismo neste trabalho, torna-se necessário saber a quem eles se direcionam através do cinema.

No início dos anos 90, uma reunião internacional em Bruxelas trataria de alguns temas de comércio. Dentre eles estava o entretenimento, único segmento em que não houve acordo. Os EUA queriam livre circulação para seus produtos enquanto os europeus queriam maior proteção à sua arte. Além do entretenimento ser o segundo segmento mais rentável no país, atrás apenas da indústria farmacêutica, os norte-americanos ainda restringiram suas leis sobre importação de produtos culturais em línguas não-inglesa (cf. Canclini, 2006).

Talvez o que os EUA buscavam quando propuseram a abertura de produtos culturais fosse exatamente a facilidade de propagação da identidade americana através da “arte”, julgando o *American way of life* como a forma correta de democracia que o mundo deveria compartilhar. Não fica difícil compreender a questão, até mesmo por ser através do entretenimento que os americanos podem propagar de forma não explicitamente politizada seu estilo de vida. Ao pontuar a cultura de massa como uma concepção americana, Edgar Morin identifica o país como o exportador deste novo modelo de existência: a cultura de massa “cria uma nova universalidade a partir de elementos culturais particulares à civilização moderna e, singularmente, à civilização americana”. (MORIN, 2011, p. 35).

O termo que Freud usa em alemão no título de *Mal-Estar na Civilização* (1930) é *kultur*, debatido por Herbert Marcuse em *O Caráter Afirmativo da Cultura* (2009). Marcuse distingue duas visões epistemológicas sobre o termo. A primeira seria a diferença entre os predicativos mentais e ‘espirituais’ de um grupo – cultura – e os materiais – civilização. A segunda, que se atém um pouco mais a uma análise crítica, coloca em conflito os atributos de ambos os termos. A cultura seria o âmbito de valores autênticos e fins intrínsecos ‘superiores’ ao mundo das utilidades e significados sociais. A isso chama de ‘cultura afirmativa’ (cf. Marcuse, 2009, p. 70).

Essa concepção tangencia a de Freud e, por isso, adotaremos a visão de que cultura é tudo aquilo que contribui para a formação, elevação e desenvolvimento da psiquê humana, seja através de mecanismos sublimatórios ou da necessidade material para a evolução da humanidade. Aliás, é digno de nota que logo nos primeiros parágrafos de *O Futuro de uma Ilusão*, Freud anunciava: “desprezo ter que distinguir entre cultura e civilização” (FREUD, 1927, p. 16), optando por *kultur*. Adotaremos também essa visão como condutora de nossa análise.

Em seu artigo *Você tem Cultura?* (1981), o jornalista e antropólogo Roberto da Matta defende que cultura não seria apenas mensurável por leituras e volumes de informações, ou seja, não seria medido apenas pela inteligência.

“Cultura” não é simplesmente um referente que marca uma hierarquia de “civilização” mas a maneira de viver total em um grupo, sociedade, país ou pessoa. Cultura é [...] um código através do qual as pessoas de um dado grupo pensam, classificam, estudam e modificam o mundo e a si mesmas [...]. É justamente porque compartilham de parcelas importantes deste código (a cultura) que um conjunto de indivíduos com interesses e capacidades distintas e até mesmo opostas transformam-se num grupo e podem viver juntos sentindo-se parte de uma mesma totalidade (MATTÁ, 1981).

Com essas considerações, podemos traçar um conceito em comum sobre a cultura como sendo traços pertinentes desenvolvidos por cada grupo social no qual os indivíduos interagem e se desenvolvem através de predicativos em comum. É através da experiência cultural que o ser humano pode intercambiar seu conhecimento e construir novos paradigmas. E é através dessa mesma experiência que ele é influenciado pelos signos vigentes intrínsecos à sua sociedade, como crenças, religiões, mitos, costumes, paradigmas, etc.

John Storey (2003) adota um ponto de vista semelhante, que costura a cultura com as regras e códigos vigentes em determinada época ou sociedade, com significados jamais capazes de serem fixados e dependentes dos contextos e contingências submetidos às relações de poder (p. X da introdução).

Cultura é um processo ativo. Ela não jaz dormente nas coisas (isso é, qualquer mercadoria, objeto ou evento que pode ser significável), esperando pacientemente para ser despertada por um consumidor apropriado. Ela é a prática de fazer e comunicar significados. *Cultura* não está no objeto mas na experiência

do objeto: como o tornamos significável, o que fazemos com ele, como o valorizamos, etc¹⁶. (STOREY, 2003, p. ix – x. Grifos nossos).

Neste capítulo partiremos da análise de um documentário produzido pela emissora inglesa BBC sobre Freud na América para compreendermos como a mídia de massa utiliza da psicanálise *americanizada* para seus fins. Para isso, partiremos da Psicologia de Grupo (*The Crowd*, 1895/2005) de Gustave Le Bon, Edgar Morin (2004a; 2011) e Jean Baudrillard (1986, 2004a; 2004b), e de como a cultura de massa se desenvolveu ao longo do Século XX através do entretenimento como forma de tentativa de controle do sujeito. Ao refletir as noções de trauma para a psicanálise e performance pública, intimidade e conectividade de Sherry Turkle (2012), Alain Ehrenberg (2010) e Paula Sibilia (2016), podemos compreender melhor como o sujeito contemporâneo está inserido em uma cultura pós-9/11, a qual é calcada na vigilância e no exibicionismo/voyeurismo. É da internet que o sujeito extrai seu conhecimento e recebe as notícias de filmes de super-heróis, onde aproveita desta ferramenta para exercer sua agressividade e performance de ser alguém reconhecido – não importando em quê.

2.1 O século do *self*

The Century of the Self (Adam Curtis, 2002) é um documentário centrado nas ideias de Freud impulsionadas principalmente por seu sobrinho Edward Bernays, ao inserir o pensamento sobre o comportamento inconsciente das massas em estratégias de marketing e de políticas nos Estados Unidos. De tom pessimista sobre a condição humana, o documentário procura mostrar como aqueles que estavam no poder utilizariam da teoria freudiana para manipular as massas e de como o país adotaria uma visão deturpada dos conceitos freudianos. Dividido em quatro capítulos, a série toma o ponto de vista civilizatório – e não clínico – em sua abordagem e, de certa maneira, ela mesma se aproxima intimamente da visão norte-americana da própria psicanálise.

Ao retornar de uma campanha pela Europa junto ao presidente Woodrow Wilson, Edward Bernays começa a utilizar os mesmos conceitos que uniria as massas

¹⁶ “Culture is an active process. It does not lie dormant in things (that is, any commodity, object, or event that can be made to signify), waiting patiently to be woken by an appropriate consumer. It is the practice of making and communicating meanings. Culture is not in the object but in the experience of the object: how we make it meaningful, what we do with it, how we value it, etc”.

nos tempos de guerra em prol de seus clientes em tempos de paz. A ideia de manipular as forças inconscientes das massas parecia possível e capitalizável a partir dos escritos de Freud. Em 1929, Bernays cria uma campanha para a American Tobacco Company chamada “*Tochas da Liberdade*”, tida por muitos como uma das primeiras ações de marketing de guerrilha da história. Ao ser convocado para aumentar as vendas de cigarros para o público feminino, algo que ainda era considerado um grande tabu na sociedade, Bernays recorre ao psicanalista A. A. Brill e sua interpretação sobre o cigarro para a mulher, que viria a ser um símbolo fálico, de poder: o cigarro deveria ser vendido como algo libertador e poderoso para conflitar com a ideia do falo perdido. Em uma marcha na rua, várias mulheres foram convocadas a parar, acender um cigarro e levantá-lo, imitando a Estátua da Liberdade, *ür*-símbolo da sociedade americana. Esse valor intangível é que guiaria a indústria da propaganda, apelando para a realidade psíquica do sujeito ao invés de utilizar de valores tangíveis como antes.

Embora o documentário soe mais como uma ode ao consumo com uma nota de aviso sobre as “forças irracionais manipuláveis” dentro dos indivíduos, ele é uma boa porta de entrada para este capítulo, pois captura toda uma essência do que viria a ser transformar a cultura de massa e a cultura do consumerismo. O Eu começava a ser manipulado pela cultura a partir do momento em que os produtos não eram mais vendidos por sua necessidade ou utilidade, mas sim por representarem uma forma de expressão da personalidade, da suposta autenticidade e da valorização da autoimagem. Como anuncia o próprio narrador no início de cada episódio: “Essa é a história de como as ideias de Sigmund Freud sobre a mente inconsciente foram usadas pela América do pós-guerra para tentar controlar as massas” (CURTIS, 2002).

Com o intuito de usar a psicanálise como controle de opinião e massa de manobra da democracia americana, não demorou muito para que as ideias de Freud chegassem a Hollywood:

A indústria cinematográfica se tornara fascinada pela psicanálise e Anna Freud era uma poderosa influência em vários analistas de Los Angeles. Eles tratavam estrelas de cinema, diretores e chefes de estúdios. O amigo mais próximo de Anna Freud era o mais procurado, Ralph Greenson, e em 1960 a mais famosa estrela no mundo procurou Greenson por ajuda. Marilyn Monroe estava sofrendo de desespero e se viciara em álcool e drogas¹⁷ (Idem).

¹⁷ “The film industry had become fascinated with psychoanalysis, and Anna Freud was a powerful influence on dozens of analysts in Los Angeles. They treated film stars, directors, and studio bosses.

Segundo o diretor, o tratamento consistia em moldar o *ego* da atriz de acordo com a vida normal americana, e até mesmo persuadi-la a comprar uma casa nos subúrbios. O documentarista volta a insistir em como a psicanálise serviria para “tratar o ego”, “moldar o ego”, “fortalecer o ego” e por assim adiante. O que estava em vigor não era a psicanálise freudiana e a compreensão da subjetividade, e sim a adequação do indivíduo à sociedade a partir do que o movimento psicanalítico se tornara: a psicologia do ego.

2.2 O homem universal

O indivíduo do “século do Eu” é, também, o indivíduo da solidão compartilhada. Mas quem é esse indivíduo que, inserido na cultura do consumerismo, onde tudo é mercadoria – inclusive ele mesmo –, se esforça para permanecer membro de seu grupo social e ao mesmo tempo buscar a satisfação de suas exigências? Seria possível extrair do comportamento de grupo de Freud, ao que dá o nome de *pulsão de grupo* – *Herdentrieb* – algo ressonante com a contemporaneidade, tão distante em tecnologia e relações daquela de Vienna no início do século XX?

Pensadores como Freud, Le Bon, José Ortega y Gasset (2016), Marshall McLuhan (2002) e Edgar Morin compartilham alguns pensamentos sobre a cultura e os grupos sociais. Ora com certo desdém – Ortega Y Gasset e Le Bon –, ora com certo caráter de repulsa, como é o caso de Theodor Adorno (in LIMA, 2000), muito do comportamento analisado por esses pensadores em épocas anteriores à globalização e à acessibilidade virtual ainda pode ser verificado se contextualizado com os tempos atuais.

Destarte, falar sobre uma cultura de massas exige adotar um modelo de homem para ser o avatar dessa cultura. Amorfa, a massa para quem a indústria do entretenimento se dirige é constituída por sujeitos que, ao se submeterem às normas e condições da existência grupal, tornam-se uniformes. Estamos falando de uma média: a linguagem, a mensagem e a penetração dos objetos oferecidos aos grupos comprimem

Anna Freud's closest friend was the most sought after of all, Ralph Greenson. And in 1960 the most famous star in the world turned to Greenson for help. Marilyn Monroe was suffering from despair and had become addicted to alcohol and drugs”.

os mais articulados junto aos mais simples indivíduos e nivela a comunicação a partir do conhecimento pouca coisa acima do mais reles.

2.2.1 O *anthropos* universal

Morin chama este ser de semirreal e semi-imaginário, cunhado a partir do cidadão americano de *anthropos universal* (2011). Esse homem universal titubeia entre sua subjetividade e as demandas da civilização, especialmente as dos grupos dos quais faz parte. Ele nasceu junto à produção em massa de produtos e se universalizou através da sociedade norte-americana. Portanto, é impossível falar de uma estereotipização do indivíduo como membro de um grupo sem pensar no capitalismo e na cultura do consumerismo.

Os autores consultados concordam que esse homem universal é infantilizado: há uma *pedocratização* na cultura de massa. Por isso, há sempre a necessidade de uma simplificação da ideia, de mensagens claras e até mesmo redundantes para não haver ruído em sua captação. Esse *anthropos universal* pensa em imagens e dá mais valor ao audiovisual que permite comunicar ideias cada vez mais simplificadas. E são nessas imagens que ele busca um duplo movimento essencial para o sucesso dos bens culturais: a projeção e a identificação. (cf. Morin, 2011).

Por isso os heróis do cinema necessitariam de um substrato humano, semelhante a esse homem médio que trabalha em escritório oito horas por dia e é sempre oprimido pelo chefe. Ele também busca se libertar desse chefe e se tornar ele mesmo o líder; alguém de destaque e poder. Os dilemas dos protagonistas na tela, ainda que o filme se passe em uma *galáxia muito, muito distante* devem ser verossímeis: Luke Skywalker é um pobre fazendeiro em um árido planeta que jamais pode sair para explorar o mundo e é obrigado a ajudar o tio na fazenda; Superman é um alienígena que fora adotado por uma família do interior e passa por transformações em sua puberdade que se assemelham aos hormônios que começam a agir na pré-adolescência; Bruce Wayne perde os pais em um latrocínio; o Capitão América era um franzino adulto que vivia sendo bulinado pelos mais fortes, e por aí adiante.

Também por isso a cultura de massas trabalhe bastante com o que Morin chama de “*a girl and a gun*” – uma mocinha e uma arma (2011, p. 104). Os personagens dos

filmes estão sempre imersos em romances aparentemente impossíveis e conflitos contra os representantes do antagonista, pois não necessariamente o embate se dá entre herói e vilão *per se* como vimos.

É fácil notar como o princípio do *a girl and a gun* dialoga com as fantasias ambiciosas e eróticas do sujeito que Freud destaca (1908a; 1908b). No que tange o romance erótico, não há nada de novo a se tratar uma vez que, nos filmes, o romance está sempre atrelado ao conflito central muitas vezes como triângulo amoroso entre protagonista-antagonista-objeto de amor. Mas é a violência do conflito físico que merece um destaque, pois é a partir dele que o espectador pode projetar toda a sua agressividade que é obrigado a recalcar em prol da civilização. Assim, por exemplo, as inúmeras agressões cinematográficas podem aliviar em parte as necessidades agressivas impossibilitadas de serem satisfeitas na vida (MORIN, 2011). Ideia essa que ecoa com a dura crítica ao homem médio de Adorno e Horkheimer: “Pato Donald mostra nos desenhos animados como os infelizes na realidade são espancados para que os espectadores se habituem com o procedimento” (ADORNO; HORKHEIMER in LIMA, 2000, p. 106).

Consideramos que o que leva o sujeito de fato ao cinema não é o carisma do herói e sim a atração inconsciente dirigida à imagem do vilão – ideia que desenvolveremos adiante. Dessa forma, demos à primazia do vilão e da pulsão de morte sua importância na relação com o espectador. É fácil ver como os filmes se dedicam às cenas de batalhas e lutas, coreografadas e editadas para tirar o fôlego do espectador como se ele mesmo estivesse lutando.

Conforme Morin,

A vida não é apenas mais intensa na cultura de massa. Ela é outra. Nossas vidas cotidianas estão submetidas à lei. Nossos instintos são reprimidos. Nossos desejos são censurados. Nossos medos são camuflados, adormecidos. Mas a vida dos filmes, dos romances, do sensacionalismo é aquela em que a lei é enfrentada, dominada ou ignorada, em que o desejo logo se torna amor vitorioso, em que os instintos se tornam violências, golpes, homicídios, em que os medos se tornam suspenses, angústias. É a vida que conhece a liberdade, não a liberdade política, mas a liberdade antropológica, na qual o homem não está mais à mercê da norma social: a lei (MORIN, 2011, p. 105).

Ainda segundo Morin, a exposição maciça e permanente da violência, advinda da televisão, do cinema, dos *comics* e dos jornais resultaria em uma espécie de

compensação pela escassez do conflito físico vivido pelo indivíduo em seu dia-a-dia. O excesso do consumo da violência seria uma medida paliativa para que o sujeito possa extravasar sua agressividade: “é isso que nos revelam claramente os jogos guerreiros das crianças: esses se contentam não só em matar ficticiamente, mas também em morrer ficticiamente” (Idem, p. 109).

O sujeito se projeta na tela do cinema, na imagem do cantor ou no produto que consome. Projeta, especialmente, algo que falta em si e faz parte de seu desejo, uma vez que o consumerismo apela sempre para a falta; se dirige a ela, mostrando o que *falta* e deixando, depois da obra, a *falta* ainda mais “*faltosa*”. É por isso que o protagonista, que se apresenta oprimido como o espectador, também se mostra “especial” e “predestinado”, como cada neurótico pensa de si mesmo, como consequência do narcisismo primário e da “Sua Majestade o Ego” (FREUD, 1908a, p. 155). E é por ser especial que o personagem consegue romper os limites da opressão e romper com a Lei externa imposta. Assim, o jovem Harry Potter, oprimido pelos tios e tratado como resto na casa, se torna protagonista de uma profecia; Luke Skywalker também se torna protagonista da profecia do equilíbrio da Força; Superman descobre que fora enviado à Terra para salvá-la.

É por isso que o homem médio precisa do herói para poder extravasar sua agressividade e viver imaginariamente, graças à força da fantasia exercida pela realidade psíquica através de seus triunfos. Sua superação ecoa aquela que o sujeito busca. Esse herói deve seguir os valores morais da cultura na qual está inserido – a cultura de massas, moldada a partir do cidadão norte-americano.

2.2.2 O homem-massa

Menos otimista e ainda mais enérgico que Morin é Ortega y Gasset, que não poupa críticas a esse homem médio. Em seu *A Rebelião das Massas* (2016), um compêndio de vários ensaios escritos entre 1929 e 1930, Ortega y Gasset parece antever como se comportaria o sujeito na era das interações virtuais, especialmente em sua quase compulsão em opinar em tudo e sua conseguinte dificuldade em acatar opiniões alheias.

O autor chama o seu *homem-massa* de *mimado*, e, por isso, se sentiria superior ao outro por uma espécie de enfraquecimento simbólico (ORTEGA Y GASSET, 2016, p.130). Enfraquecimento esse que se converte no *enfraquecimento do lugar do Pai*. Um pai que se encontra *desfragmentado* entre marcas, produtos e ideologias que serviriam única e exclusivamente ao capitalismo e que, por outra ordem, se trataria de uma busca por Poder. Essa instância reguladora de normas e leis a quem o autor se refere seria o essencial para se constituir uma cultura, como também pensa Morin.

O homem médio de Ortega y Gasset é *mimado* por acreditar ser um herdeiro da civilização, não um realizador. Como o estereótipo dos herdeiros de grandes heranças aparentam pensar, reivindica para si *tudo* como se fosse de poder legítimo e acredita ser de direito seu até mesmo os bens culturais como os super-heróis, por exemplo. Esse “*filhinho de papai*” veste apenas uma carapuça cultural. Sua herança não está intimamente ligada ao seu Eu e suas conquistas; é, antes, uma couraça que o torna vulgar, mentiroso e vil. Ele estaria condenado apenas a representar o outro, a simular seus objetos e adorá-los somente enquanto eles suportarem seu narcisismo. O homem-massa, medíocre, mimado e adorador dos simulacros “não é nem o outro nem ele mesmo. Sua vida perde autenticidade inexoravelmente, e se converte em pura representação ou ficção de outra vida” (Idem, p. 174-5).

Essa tendência à obliteração ideológica do homem médio que Ortega y Gasset propõe chega a assustar em sua sincronicidade com a vida contemporânea, onde o indivíduo acredita ser intelectualmente completo e não sente falta do que está fora-de-si – ainda que se sinta cada vez mais vazio e desfigurado diante do espelho público. A cultura do narcisismo faz desse sujeito alguém que vê em seu reflexo uma perfeição ontológica muito por se tratar de um mecanismo de defesa do Eu para a *repressão* – no sentido estrito da palavra – de suas falhas, faltas e melindres. Ele se vê perfeito, se comporta publicamente desejável conforme seus próprios desejos e, como ferramenta narcísica, expõe apenas as falhas que lhe são convenientes para parecer “perfeitamente normal”. Mas sabemos que, dentro de si, na imortalidade que se perpetua no inconsciente, ele se sente especialmente único e consciencioso (cf. Freud, 1926a, p. 121). Sente-se um herói de uma jornada construída por uma divindade exclusivamente para ele, em sua concepção.

Pontua Ortega Y Gasset:

[...] a crença em sua perfeição não está consubstancialmente unida a ele, não é ingênua, mas vem de sua vaidade, e tem um caráter fictício, imaginário e problemático até mesmo para ele mesmo. Por isso o vaidoso precisa dos outros, porque busca neles a confirmação da ideia que quer ter de si mesmo (Idem, p. 142).

Esta “antecipação da contemporaneidade” de Ortega Y Gasset se torna ainda mais surpreendentemente inquietante quando o autor afirma que o homem médio se sente quase na obrigação de opinar, mas que suas opiniões não necessariamente significam uma capacidade de idear, refletir ou gerar conteúdo. Suas ideias taxativas são baseadas em suas convicções superficiais, e a não-aceitação da instância reguladora do código cultural no qual está inserido não permite essa reflexão mais profunda. Por isso, retrocederia à barbárie, à violência, recurso constante daquele que não tem capacidade argumentativa. Ele já não escuta; torna-se um “eterno pároco de aldeia que rebate triunfante o maniqueu, sem ter-se ocupado em antes averiguar o que pensa o maniqueu” (Ibid., p. 146).

O homem-massa impõe suas opiniões em quaisquer aspectos da vida pública (Ibid., p 144). E por público entendemos tudo o que é propagado pela cultura, e não apenas na vida pública do sentido político. Não precisamos ir longe para ver essas características do sujeito contemporâneo. Basta ligar o computador e acessar qualquer rede social. Embora cada rede tenha sua característica particular, a internet está cheia de *haters*, pessoas que disparam comentários negativos e agressivos contra tudo e qualquer coisa que elegem para receber sua violência. Em muitas vezes essa violência é aleatória e sem sentido. Ele reclama por reclamar. Projeta seu masoquismo interno em sadismo através de ofensas e críticas infundadas às pessoas ou opiniões públicas.

Esse *hater* é, também, um dos espectadores mais frequentes dos filmes de super-heróis e mais acintosos comentadores dos fóruns, vídeos e outras plataformas virtuais. Ele nunca está satisfeito com nada. Crítica todos os aspectos dos filmes. É *blasé*, pois, tamanha é sua identificação com os personagens que se sente dono de seus heróis favoritos, como o herdeiro mimado. Por muitas vezes reage com ferocidade e humor depreciativo – o que Freud nomeia de *Herasetzung* (FREUD, 1905;1927c).

Ortega y Gasset sumariza a estrutura psicológica de seu homem-massa. Ele teria

1º, uma impressão nata e radical de que a vida é fácil, sobressalente, sem limitações trágicas; portanto, cada indivíduo médio encontra em si uma sensação de domínio e triunfo que 2º, lhe convida a se afirmar tal como é, dar por bom e completo seu depósito moral e intelectual. Esse contentamento consigo próprio o leva a se fechar para toda instância exterior, a não escutar, a não pôr em questão suas opiniões e a não contar com os demais [...]. Agirá, pois, como se só ele e seus congêneres existissem no mundo; logo, 3º, intervirá em tudo impondo sua vulgar opinião, sem considerações, contemplações, trâmites nem reservas (ORTEGA y GASSET, 2016, p. 173-4).

Podemos observar como Ortega y Gasset trata de um tema semelhante ao *narcisismo das pequenas diferenças* de Freud (1930), onde apenas quem está sob o regime do mesmo totem tem valor – i.e., os grupos aos quais o sujeito pertence e os introjetados como ideais. Embora o autor reafirme várias vezes que a fraqueza das instâncias exteriores seria o grande laço da civilização, podemos ver no sujeito contemporâneo não uma fraqueza dessas instâncias, mas um caráter *fál(hic)ico*, como sugerimos dos totens modernos. O ideal do Eu, ao mesmo tempo em que une o grupo, separa seus indivíduos pela tendência à agressividade direta ou através do humor de desprezo. Assim, essa se direciona não apenas a quem é alienado ao grupo, mas muito mais aos seus irmãos de horda. A internet nos mostra isso a todo momento através das redes sociais e fóruns especializados.

2.2.3 A psicologia das massas

Em *Psicologia de grupo e análise do ego* (1921), Freud parte das ideias do polímata Gustave Le Bon sobre o comportamento dos grupos e o elo libidinal do sujeito com seus líderes e irmãos de horda. Em seu texto sobre a psicologia de grupo (1895/2005), Le Bon destaca a hipnose como um dos fortes pontos na relação do grupo com o líder ou um ideal. Partindo de uma análise sociopsicológica que acaba se tornando mais enérgica que as observações de Freud, Le Bon utiliza o termo *contágio de ideias*, destacando este algo *viral* que estaria disseminado aos ideais de um determinado agrupamento. Enquanto o psicanalista cuida de observar como a identificação e a ligação afetiva se dariam entre os membros de um grupo e seus líderes, o pensador francês não se poupa de duras críticas a esse comportamento, afirmando que as massas seriam irracionais e sem poder de reflexão: elas não se interessariam pela

verdade, buscariam cegamente ser comandadas com tirania e acumulariam estupidez ao invés de conhecimento (LE BON, 2005, p. 21).

Parte dessa estupidez estaria relacionada à superficialidade das massas em absorver sentido, especialmente se essa mensagem estiver relacionada a um fato de grande impacto nacional. O sujeito estaria sempre sob forte influência das causas atuais, que seriam constantemente reiteradas por imagens simples e redutíveis, além de termos “vazios”. Se essa causa se apoiar em atos violentos, onde o indivíduo possa dar vazão à sua agressividade recalçada, a introjeção desse ideal seria ainda mais eficiente.

Ponto central das análises do comportamento de grupo por Freud e Le Bon é a questão das “forças reprimidas” que o sujeito, por intermédio do líder totêmico grupal, pode extravasar. Para Le Bon, o indivíduo possuiria

a espontaneidade, a violência, a ferocidade, e também o entusiasmo e heroísmo dos seres primitivos, com os quais ele tende a se assemelhar posteriormente pela facilidade com a qual se permite ser impressionado por palavras e imagens¹⁸ (Idem, p. 24).

A contradição entre as imagens recebidas é ignorada pelas massas, que não buscam razão ou sentido nelas (Ibid., p. 58). Buscam, sim, o espetáculo. Dessa forma, representações teatrais onde essas imagens são mostradas de forma tão explícita e simplificada têm enorme influência sobre as massas. Às vezes essas imagens sugerem representações tão impactantes que tendem a virar ações, como é o caso do uso da máscara de Guy Fawkes como símbolo de movimentos sociais e resistência a partir do protagonista do filme *V de Vingança* (James McTeigue, 2005). “O irreal tem quase tanta influência quanto o real. [As massas] tem uma evidente tendência a não distinguir entre os dois¹⁹” (Ibid., p. 61). Essa imagem – o *simulacro* de Jean Baudrillard (1986) ou *imitação* para Max Horkheimer (in Rouanet, 1983) – deve dispensar explicações e falar por si só. Já devem estar introjetados nestes símbolos todos os ideais e significantes que

¹⁸ Do original “the spontaneity, the violence, the ferocity, and also the enthusiasms and heroism of primitive beings, whom he further tends to resemble the facility with which he allows himself to be impressed by words and images”.

¹⁹ “The unreal has almost as much influence on them as the real. [The masses] have an evident tendency not to distinguish between the two”.

o definem. E esse papel a cultura de massas faz muito bem: reiterar à exaustão todos os seus aspectos componentes²⁰.

Segundo Horkheimer, o sucesso

só pode ser obtido através da imitação. Por isso o indivíduo responde a tudo o que ouve e vê a seu redor – não só com sua consciência, mas com todo o seu ser – imitando os traços e atitudes de todas as coletividades de que participa. [...] O indivíduo só consegue sobreviver quando se torna o eco do seu meio-ambiente, repetindo-o e imitando-o, quando se adapta a todos os grupos poderosos aos quais se afilia, quando se converte, de ser humano, no membro de uma organização, quando sacrifica suas potencialidades à boa vontade de tais organizações e à perspectiva de alcançar nelas alguma influência (HORKHEIMER in ROUANET, 1983, p. 138).

As ideias de Le Bon e Horkheimer a respeito da pouca reflexão e falta de influência das massas ecoam no livro *À sombra das maiorias silenciosas*, de Jean Baudrillard (2004a). O filósofo postula que as massas, assim como a massa de pão, não irradiam energia. Apenas absorvem o que lhes é transmitido e dissipam rapidamente esse conteúdo, transformando a comunicação em algo que lhes trespassa sem causar nada. O que as guiaria seria o fascínio pelo espetáculo, pelos heróis, celebridades e lendas; mantêm um fascínio pelo meio em detrimento à mensagem crítica. Essa fascinação, diz Baudrillard, não depende de sentido; é proporcional à insatisfação com esse mesmo sentido. Tal sentido exige esquecimento, repressão e recalque. Exige o *esquecimento do esquecimento* (GONDAR, 2000); as massas esquecem que se esqueceram. Obtém-se a fascinação “ao neutralizar a mensagem em benefício ao meio, ao neutralizar a ideia em proveito do ídolo, ao neutralizar a verdade em benefício ao simulacro” (BAUDRILLARD, 2004a, p. 33).

²⁰ Um bom exemplo do processo de simulação descrito por Baudrillard é belamente poetizado por Fernando Pessoa através de seu heterônimo Alberto Caeiro na parte VIII do poema *O Guardador de Rebanhos*, onde fala sobre um sonho do menino Jesus ser apenas um moleque travesso vivendo em sua aldeia:

“Um dia em que Deus estava a dormir
E o Espírito Santo andava a voar,
Ele foi à caixa dos milagres e roubou três.
Com o primeiro fez que ninguém soubesse que ele tinha fugido.
Com o segundo criou-se eternamente humano e menino.
Com o terceiro criou um Cristo eternamente na cruz
E deixou-o pregado na cruz que há no céu
E serve de modelo às outras [...]”

Ainda segundo o pensador francês, as massas demandam o espetáculo mesmo que se proponha a elas um sentido bem explicado sobre os fatos. Querem apenas os signos, não a mensagem. Idolatram os jogos de signos e estereótipos. “Idolatram todos os conteúdos desde que eles se transformem numa sequência espetacular” (Idem, p.19). As massas aceitam o mundo vendido, reproduzido e disponibilizado pela indústria cultural, negando o que não é proveniente dela.

Os americanos acreditam nos fatos, mas não na facticidade. Não sabem que o fato é factício, como seu nome indica. [...] Nada engana, nada é ambivalente (e isso, no fundo, é verdade: nada engana, não existe mentira, há tão somente simulação, que é justamente a facticidade do fato), e é nesse sentido que os americanos são uma verdadeira sociedade utópica: em sua religião do fato consumado, no simplismo de suas deduções, em seu desconhecimento do gênio maligno das coisas. É preciso ser utópico para pensar que, em uma ordem humana, seja ela qual for, as coisas possam ser tão primárias, tão simplistas (BAUDRILLARD, 1986, p. 73).

Concordando com Le Bon, para Baudrillard o “fascínio dos mártires e dos santos, do juízo final, da dança dos mortos, foi o sortilégio, foi o espetáculo e o cerimonial da Igreja. [...] Não recusam morrer por uma fé, por uma causa, por um ídolo”. (BAUDRILLARD, 2004a, p. 13). Os heróis da lenda são o que interessa às massas. Suas vidas reais não importam. Segundo Le Bon, a própria criação dessas lendas e heróis que tanto despertam a fascinação da massa se daria por sua alta credulidade (LE BON, 2005, p. 33).

Uma multidão pensa em imagens, e a imagem em si imediatamente evoca uma série de outras imagens, não tendo nenhuma conexão com a primeira. [...] Nossa razão nos mostra a incoerência que há nessas imagens, mas uma multidão é quase cega a essa verdade, e confunde com o evento real o que a ação deformadora de sua imaginação se impôs²¹ (Ibid., p. 33.).

A irracionalidade das massas se reflete ainda no pensamento de Le Bon como impulsividade da vontade de agir e exigir mudanças apenas instantaneamente, inclusive ignorando a autopreservação em seu comportamento. Elas estarão sempre sobre a influência das causas excitantes do momento, especialmente se manifestas através de ilusões, pois as massas são apenas mobilizadas pelas lendas que as compõem. Por isso

²¹ Do original: “A crowd thinks in images, and the image itself immediately calls up a series of other images, having no logical connection with the first [...] Our reason show us the incoherence there is in these images, but a crowd is almost blind to this truth, and confuses with the real event what the deforming action of its imagination has superimposed thereon”.

sua polaridade e tendência à simplificação da mensagem. As massas são fascinadas pelas imagens simples e fantásticas que se dirigem a elas através de significantes vazios e termos mal definidos. Abordaremos essa questão com mais profundidade adiante.

A fácil circulação de lendas e seus heróis seria fruto da alta credulidade das massas juntamente com perversões prodigiosas dos eventos na imaginação e manipulação dos líderes e poderosos. Assim, a fantasia torna-se uma potente ferramenta de manipulação, pois transformaria o que é objetivo em subjetivo através das projeções e identificações com estes heróis, lendas ou produtos advindos do consumerismo (LE BON, 2005, p. 33).

Esses produtos da cultura de massas são exagerados e precisam que suas características sejam exageradas – e por produtos também compreendemos as lendas e heróis. Assim, o herói se transforma em super-herói não apenas por ganhar poderes extraordinários, mas também por defender um status que a cultura de massas visa manter a partir dos ideais de democracia e liberdade norte-americanos: “a massa exige do herói da peça um grau de coragem, moralidade e virtude que nunca encontrará na vida real²²” (LE BON, 2005, p. 43). Os super-heróis, então, tornam-se porta-vozes desta culturalização. São virtuosos e sempre a favor do bem, não matam e, se o fazem, não é com requinte de crueldade. Eles defendem os pobres e oprimidos e são a favor da família e do amor heterossexual marital²³.

Questiona Le Bon:

Estaríamos nós em posse de uma simples palavra verdadeira a respeito das vidas dos grandes homens que tiveram partes preponderantes na história da humanidade – homens como Hércules, Buda ou Maomé? Com toda probabilidade não estamos. Ademais, na verdade, suas vidas reais são de pouca importância para nós. Nosso interesse é saber o que nossos grandes homens foram tal como são apresentados pelas lendas populares. São os heróis lendários, e não por um minuto os heróis reais que impressionaram as mentes do povo²⁴ (LE BON, 2005, p. 40-1).

²² “[...] a crowd demands from the Hero of the piece a degree of courage, morality, and virtue that is never to be found in real life”.

²³ Felizmente é possível notar em algumas destas obras a introdução de romances homossexuais e do reconhecimento de gêneros e inclinações sexuais que antes seriam completamente contrárias à virilidade do herói. Como é o caso de *Deadpool* que, além de inserir um romance lésbico no segundo filme, apresenta a piada do uso de uma cinta peniana por parte da *mocinha* do filme e a consequente sodomia do herói.

²⁴ “Are we in possession of a single word of truth concerning the lives of the great men who have played prepondering parts in the history of Humanity – man such as Hercules, Buddah, or Mahomet? In all probability we are not. In point of fact, moreover, their real lives are of slight importance to us. Our

Parte imprescindível da análise de Le Bon sobre as massas é o que o autor chama de *termos mal-definidos* – e que nós chamamos de significantes vazios –, cuja ideia corrobora com Herbert Marcuse (2009). Em diálogo com o conceito de simulacro de Baudrillard, Marcuse atesta que o conceito “tende a ser absorvido pela palavra”, passando, assim, à palavra todo o poder de representação que outrora necessitava de reflexão e contextualização (MARCUSE, 2009, p. 94). A palavra passa a ser padronizada, rasa e substitui qualquer conceituação. Deixa a cargo do sujeito interpretar essa simulação através de qualquer representação subjetiva.

A comunicação adquire caráter hipnótico e de sugestionabilidade. É mais evocativa que demonstrativa, transformando-se em prescrições, ordens e imposições que apelam à fantasia do indivíduo e sua relação com seus irmãos de horda para obter efeito de comando. Da mesma forma que Freud fala sobre um caráter *unheimlich* na hipnose – “a hipnose tem algo de positivamente *inquietante*; mas a característica do *inquietante* remete a algo antigo e familiar que sucumbiu à repressão [*Verdrängung*] (FREUD, 1921/2010, p. 88)²⁵ –, Marcuse afirma que essas palavras tem um caráter de falsa familiaridade por tratarem de reproduções e não de construções subjetivas, embora o autor jamais retorne ao assunto em seu livro. Para nós, essa inquietude estaria relacionada com a necessidade do sujeito em intervir com sua subjetividade nestes significantes vazios por carecerem de contextualização. Em vez de perceber essas palavras apenas passivamente, o sujeito precisaria ir ao encontro delas com suas próprias fantasias e construções subjetivas sobre aquele mesmo termo. Desta forma, estas palavras se tornam avatares de quem está no poder mas, ao invés de fornecer apenas uma explicação objetiva, apelam para a subjetividade tendo, assim, maior poder de penetração por já estarem contidas nas fantasias e desejos do indivíduo (cf. Marcuse, 2009).

interest is to know what our great men were as they are presented by popular legend. It is legendary heroes, and not for a momento real heroes, who have impressed the minds of crowds”.

²⁵ Do original em alemão “*Erinnern wir uns daran, daß die Hypnose etwas direkt Unheimliches an sich hat; der Charakter des Unheimlichen deutet aber auf etwas der Verdrängung verfallenes Altes und Wohlvertrautes hin*”. Optamos por inserir este trecho a partir das Obras Completas da editora Cia. das Letras por esta utilizar o *inquietante* como tradução direta do conceito de *unheimlich*. Na edição da Imago, que estamos usando como referência durante todo este trabalho, a palavra utilizada para a tradução do *unheimlich* é mistério.

Marcuse ainda argumenta que alguns termos não precisariam de desenvolvimento, como os substantivos *água*, *cadeira* ou *cama*. No entanto,

A situação é muito diferente com respeito a termos que indicam coisas ou ocorrências além desse contexto indiscutível. Aqui, a funcionalização da linguagem expressa usa uma condensação do significado que tem uma conotação política. Os nomes das coisas não são apenas “indicativos de sua maneira de funcionar” mas sua maneira (real) de funcionar também define e “fecha” o substantivo da coisa, excluindo outras maneiras de funcionar. O substantivo governa a sentença de um modo autoritário e totalitário, e a sentença se torna uma declaração a ser aceita – repele a demonstração, a qualificação, a negação de seu significado codificado e declarado (MARCUSE, 2009, p. 95)

Embora Marcuse esteja se referindo a uma ordem a ser seguida, uma palavra de comando ou uma sentença de manipulação, ele se aproxima da ideia de Le Bon ao afirmar que substantivos como *liberdade*, *igualdade*, *democracia* e *paz*, por exemplo, implicariam “um conjunto específico de atributos que ocorrem invariavelmente quando o substantivo é pronunciado ou escrito” (Idem). Haveria uma sacralização destes conceitos, imunes à contradição das massas.

Desde que começamos a desenvolver um pensamento, somos capazes de atribuir subjetividade aos conceitos que percebemos. Logo, *liberdade* para um indivíduo que mora em Nova Iorque adquire significado diferente para uma mulher que mora no interior de um país muçulmano, por exemplo. A cultura de massas visaria padronizar tais termos ao bombardear constantemente o sujeito de um significado que almeja propagar. Através do suposto bem-estar que o consumo compulsivo traria ao sujeito, a introjeção desses significados seria possível ao longo do tempo. Dessa forma, *liberdade* acaba podendo se transformar em um conceito parecido para um jovem em Londres e um em Maceió que, mediados pela mesma indústria cultural através de filmes, músicas, produtos e ideologias, introjetam a ideia transmitida e assim passam a encarná-la.

As ideias só cativariam a massa se apresentadas sob imagens simples, resumidas e superficiais, acompanhadas de palavras com definições tão subjetivas que, segundo Le Bon, se tornariam vazias e sem conceito (idem, p. 55). Esses termos funcionariam quase que como mágica para as massas, especialmente se atrelados aos atos violentos contra o *sistema*, uma entidade amórfica e desfigurada, grande antagonista dos grupos e suposta causadora das repressões governamentais e sociais de um povo.

O poder das palavras está vinculado às imagens que elas evocam, e é bastante independente de seu significado real. Palavras cujos sentidos são mal definidos às vezes são aquelas que possuem a maior influência. Como, por exemplo, os termos democracia, socialismo, igualdade, liberdade, etc., cujo sentido é tão vago que volumes imensos não são o suficiente para precisá-los. No entanto, é certo que um verdadeiro poder mágico está atrelado a estas curtas sílabas, como se elas contivessem a solução para todos os problemas. Elas sintetizam as mais diversas aspirações inconscientes e a esperança de sua realização²⁶ (LE BON, 2005, p. 99).

Estes *significantes vazios* necessitam de um processo ativo do sujeito para completá-los. Nem mesmo argumentos racionais são capazes de quebrar a “magia” que estas vagas palavras emanam. Ainda segundo Le Bon, seria exatamente por serem vagas e apresentarem imagens vagas para o indivíduo que elas seriam dotadas de *poderes obscuros* contra os argumentos externos (Idem, p. 99). As imagens e significados que essas palavras evocam são culturais e dependentes de contexto, pois as línguas são sincrônicas e diacrônicas. E talvez seja por isso que a cultura de massas tende a reiterá-las massivamente, pois, à medida que adquirem novas significações, elas precisam ser reelaboradas e comunicadas novamente com a soma dessa significação junto aos interesses da indústria. Se as noções componentes destes conceitos forem constantemente reiteradas e forçadas a serem introjetadas de forma passiva, podem passar a constituir parte da fantasia do sujeito por aquilo que é ofertado e não apenas através do fruto de uma realização particular de desejo. E os filmes de super-heróis não se furtam em utilizá-los.

Isso é parte de todo o movimento que transforma os super-heróis da ficção em mitos contemporâneos e adquirem mais prestígio social que os próprios heróis cotidianos e possíveis, como bombeiros ou policiais. Nos Estados Unidos, por exemplo, os bombeiros e policiais foram reconhecidos como heróis do 9/11 apenas enquanto corpo público, apenas enquanto massa, e ainda se apresentam sem rosto, sem identidade e sem subjetividade. Anônimos identificados apenas através de sua horda travam constante conflito contra o Outro, o “inimigo necessário e invisível” de que o país tanto necessita (cf. Cushman, 1995)

²⁶ “The power of words is bound up with the images they evoke, and is quite independent of their real significance. Words whose sense is the most ill-defined are sometimes those that possess the most influence. Such, for example, are the terms democracy, socialism, equality, liberty, &c., whose meaning is so vague that bulky volumes do not suffice to precisely fix it. Yet it is certain that a truly magical power is attached to those short syllables, as if they contained the solution of all problems. They synthesise the most diverse unconscious aspirations and the hope of their realisation”.

Nas obras audiovisuais de massa fica evidente como, ao longo das décadas, este Outro era necessariamente alguém que não era prototipicamente norte-americano. Índios, latinos, alemães, japoneses, italianos, soviéticos, árabes e mexicanos sempre foram os *inimigos da liberdade*, alienados do *American way of life* e da ideologia da *pax americana*. Durante a década de oitenta, um dos grandes berços dos filmes de ação e *blockbusters* de verão, a maior parte dos antagonistas eram extremistas políticos soviéticos ou iugoslavos. Neste período, onde reinava a Guerra Fria, os países comunistas eram o principal alvo do ódio norte-americano. Já nos anos 90, o grande inimigo virou Sadam Hussein e os iranianos e, após os atentados de Nova Iorque, Osama Bin Laden e os *ihadistas*.

Apenas depois da entrada do presidente Barack Obama e do suposto fim da Guerra ao Terror é que as obras mudaram o foco do antagonista. Os inimigos agora eram literalmente *aliens*. Não alienados ao estado norte-americano ou à suposta democracia neoliberal, mas aqueles que não faziam parte da Humanidade, algo que se refletiu no gênero de super-heróis – aproveitando-se da inclinação dos quadrinhos a ter robôs e alienígenas como inimigos de seus personagens. Essa nuance foi uma estratégia para que os filmes fossem *PG-13*²⁷ pois, ao se retirar mortes de humanos em massa, cenas picantes e sangue, deixa-se apenas como destino do antagonista a morte na maioria das vezes. Mas os heróis precisariam combater alguém ao longo das obras.

Nos filmes que analisaremos como os principais deste trabalho, poderemos ver como estes exércitos de inimigos se manifestam: em *Os Vingadores*, é uma raça de alienígenas; em *O Homem de Aço*, são os kryptonianos liderados pelo General Zod; e em *Logan*, é uma megaempresa e um clone animalesco e gerado em laboratório. No entanto, em *Guerra Civil* e *Batman v Superman* os principais conflitos são entre os próprios heróis, embora orquestrados por outro antagonista, o que chamamos de *mal-a-mais* e que identificaremos nos próximos capítulos. Em *Logan*, o conflito se dá em outra esfera: a própria fragilidade decadente do corpo face à morte inevitável.

Retomando a noção de simulacro, imitação ou simplesmente o ato de repetir compulsivamente sua vida, podemos ver como os pensadores acima utilizados também desenvolvem o tema. Perceber o mesmo é tratá-lo como familiar e sua aceitação se torna mais fácil, uma vez que aquilo que é não-familiar, desconhecido ou alienado ao

²⁷ Sigla hollywoodiana para filmes com censura de 12 anos.

Eu é percebido como uma ameaça. “O sujeito percebe o imutável, e julga que está percebendo o novo, e age segundo motivos aparentemente enraizados no presente, quando, na verdade, sua ação é pré-moldada por um esquematismo arcaico” (HORKHEIMER in ROUANET, 1983, p. 148).

Por isso as obras da cultura de massa devem ser previsíveis. O sujeito deve ser capaz de antecipar seu final antes mesmo de começar. Mas é preciso que haja um equilíbrio entre a inovação e a repetição, e o sujeito deve sempre se achar inteligente ao descobrir o final do filme antes dos créditos final. Esta pseudoindividualização, segundo Adorno, tão característica da psicologia do ego, se manifestaria na cultura de massas através da dialética dos desejos universais impostos por ela e sua relação com aquilo que é *tolerável particularmente e aceito publicamente* (in RÜDIGER, 2002).

2.3 Sozinhos em multidão: mal-estar e performance

A horda primeva desfeita sob a condição do parricídio que se transformou nos grupos analisados por LeBon, McDougall, Freud e tantos outros agora se transforma não mais em uma massa unificada como em uma passeata, mas sim ligada uns aos outros através da internet. É a ideia de *aldeia global* (McLUHAN, 2002).

Mas, se há algo em comum além da identificação com as diversas encarnações dos super-heróis, esse algo é a vida virtualizada e mediada por smartphones. Estando todos sob as mesmas mazelas que estes dispositivos proporcionam, e sendo os super-heróis do cinema expoentes da cultura da hiper-vigilância do pós-9/11, podemos buscar compreender o espectador destas obras a partir das noções de performance do Eu (SIBILA, 2016; EHRENBERG, 2010) e do isolamento em conjunto (TURKLE, 2012). Na era da democracia de opiniões, na qual a conectividade permitiu que todos tenham uma voz, parece que estão todos gritando ao mesmo tempo como tentativa de evitar a angústia do silêncio: “Em sociedade evita-se o silêncio. Se alguém não tem nada a dizer, o outro fala” (REIK in NASIO, 2014, p. 9).

Jean Baudrillard (1986) pondera sobre o isolamento no meio de uma multidão do cidadão nova-iorquino: “É assombroso o número de pessoas aqui que pensam sozinhas, que cantam sozinhas, que comem e falam sozinhas nas ruas. Entretanto não se somam. Pelo contrário, subtraem-se umas às outras” (BAUDRILLARD, 1986, p. 17).

Para nós, assombrosa é a percepção do filósofo que se presentifica ainda mais aguda no cenário atual. Criado pela civilização, o sujeito procura sua autenticidade em seu silêncio nas ruas e em seus incessantes gritos nas redes sociais. Isolados e conectados ao mesmo tempo, o mal-estar atual se manifesta em formas de agressões verbais, ruídos comunicacionais, extremismos e angústia – ou ansiedade, ou stress, ou ataque de pânico, ou qualquer outra designação sintomática de uma época em que tudo e todos precisam de rótulos. Atravessamos a rua com nossos fones de ouvido ligados a um smartphone ouvindo música, com a cabeça baixa mandando uma mensagem para alguém – e quase somos atropelados ainda que buzinem.

Em uma viagem aos Estados Unidos que gerou um pequeno e interessante ensaio, Baudrillard mostra todo um fascínio pela *incultura* americana. O autor não menospreza a superficialidade e a performance dos sorrisos forçados; apenas compreende que a falta de originalidade seria a verdadeira autenticidade americana. Simulacro perfeito onde tudo se materializa e a reflexão não encontra lugar, a “América sideral” seria uma *hiper-realidade*, algo que permearia o imaginário e o real, não sendo nem sonho nem realidade: “Os Estados Unidos são a utopia realizada” (Idem, p. 66).

Para mim não existe verdade na América. Não peço aos americanos senão que sejam Americanos. Não lhes peço que sejam inteligentes, sensatos, judiciosos, originais; [...] É o único país que oferece essa possibilidade de brutal ingenuidade; peçam às coisas, aos rostos, aos céus e aos desertos que sejam apenas aquilo que são, *just as it is* (Ibid., p. 26).

2.3.1. Performance, conectividade e o “real o suficiente”

Quando a internet se tornou um dispositivo possível de acesso em casa, os adolescentes brasileiros iam para o computador nos finais de semana, quando se pagava apenas um impulso telefônico. Do meio-dia de sábado até o final do domingo era possível ver famílias inteiras disputando tempo na frente do único computador domiciliar para se conectar como forma de entretenimento. Hoje, se quisermos nos distrair, é necessário nos desconectarmos. Deixamos em casa o celular, desligamos o computador e fazemos um passeio qualquer.

Mas seria mesmo possível viver o dia-a-dia totalmente desconectado? Seria a *conectividade performática e solitária* a *Weltanschauung* de nosso tempo?

A cena mais triste do mundo, mais triste do que a miséria, mais triste do que aquele que mendiga, é o homem que come sozinho em público. Nada mais contraditório com as leis humanas ou animais, pois os animais distinguem-se por partilhar sempre ou disputar entre eles o alimento. Aquele que come sozinho está morto (BAUDRILLARD, 1986, p. 17).

É sobre este panorama que Sheryl Turkle publica seu livro *Alone Together* (2012): as intimidades anamórficas distantes e explícitas, a performance nas redes sociais, a simulação da vida, a dependência dos smartphones, o isolamento daquilo que não faz parte de seu campo de gostos e a relação cada vez mais afetiva entre humanos e a tecnologia. “Nós falamos sobre ‘gastar’ horas no e-mail, mas nós também estamos sendo gastos²⁸” (p. 280).

Turkle aborda em seu estudo a relação do sujeito com a tecnologia, especialmente o que chama de *robôs sociáveis* criados para fins terapêuticos. Ao conversar com pessoas que variam dos seis aos 92 anos, conclui que tanto aqueles já nascidos sob a régia da ubiquidade quanto aqueles que viram lentamente a tecnologia evoluir estão vivendo em solidão conjunta: passam tempos juntos fisicamente mas estão dispersos em seus smartphones. Enquanto adolescentes buscam estar em constante contato, como se tudo lhes fosse emergencial, os mais idosos e as crianças que se encontram distantes de suas famílias desenvolvem relações afetivas com estes *gadgets* que parecem reais – ou *reais o suficiente* (Idem, p. 29).

Ao dizer que a tecnologia se propõe a ser uma espécie de arquiteta da nossa intimidade, Turkle afirma que na cultura atual de *simulações* a noção de autenticidade se dá da mesma maneira que o sexo se dava para a era Vitoriana, como obsessão, ameaça, tabu e fascinação (Ibid., p. 4). Para a autora, essa autenticidade seria fruto da pouca “habilidade de se colocar no lugar do outro, de se identificar ao outro por causa de uma quantidade de experiências humanas compartilhadas” (Ibid., p. 6). É a essa falta de empatia que atribui a performance da conectividade: ao invés de nos identificarmos com o outro, simulamos através de performances devido às redes nos permitirem sermos quem queremos parecer – o que também chama de performance de identidade (Ibid., p. 11).

²⁸ “We talk about ‘spending’ hours on e-mail, but we, too, are being spent”.

Essa cultura – simbiótica aos seus *smartphones* e constantemente conectada, que teme se “*entregar muito*” se fizer contatos físicos verbais – é a cultura da insatisfação. Trata robôs, *softwares*, *gadgets* e demais dispositivos que lhes permitem qualquer sensação de ubiquidade ou extensão de seus sentidos como formas de afeto. Alguns dos exemplos dos estudos de Turkle são as crianças que afirmam que, após a “primeira morte” de seu Tamagochi²⁹, se estranharam com o dispositivo e pediram para seus pais comprarem um novo, ainda que o brinquedo permitisse a “ressureição” ou o reinício da vida do personagem através do botão *reset*.

Através das redes sociais o Eu pode se manifestar da forma que quiser, projetando qualquer ilusão de si. O que Freud afirma em *O Ego e o Id* (1923, p. 72-3) – sobre o Eu se tornar um sicofanta, mentiroso e manipulador personagem diante das exigências da realidade externa, das pulsões e do Supereu – se confirma a cada *post* de Facebook ou Instagram. Nós editamos nossa vida, fragmentamos nossa alma e passamos a tornar público apenas aquilo que achamos que irá engrandecer a nossa existência, delegando nossa intimidade para os avatares e escondendo nossos mais íntimos segredos.

De alguma forma, relegamos a essas simulações um certo aspecto do Pai Primevo, sem falhas. Turkle descreve como crianças projetam nos robôs uma certa perfeição afetiva, como é o caso de um adolescente de 15 anos que entrevistou: “Cada ser humano é limitado por sua própria experiência de vida, diz Howard, mas ‘computadores e robôs podem ser programados com uma infinita gama de informação’” (Ibid., p. 51). Ou seja: a mesma ilusão de controle e totalidade que levou o homem a projetar um Deus salvador, onisciente e onipotente quando descobriu suas limitações é o mesmo que projeta na tecnologia essa mesma onisciência, como se os afetos, sentimentos, desejos e traumas pessoais pudessem ser quantificados e arquivados em um banco de dados. Ao questionar Howard sobre qual seria sua primeira conversa com um robô, o garoto afirma que seria “‘sobre a felicidade e *exatamente* o que é isso, como alcançamos isso’. A segunda conversa seria sobre a ‘falibilidade humana’, entendida por algo que causa ‘enganos’” (Ibid. Grifo nosso). Destacamos o termo *exatamente* pois ele é bastante condizente com a condição humana de querer sempre saber de tudo, algo

²⁹ Espécie de bicho de estimação virtual em um pequeno aparelho.

que jamais acontecerá por mais que tentemos. É a ilusão do controle total que o sujeito tanto busca e que a internet ajuda a evidenciar.

Turkle considera a tecnologia como uma espécie de “*Rorschach para relacionamentos*”, pois permitiria que o sujeito projetasse nos dispositivos seus desejos e inseguranças como uma forma de “ensaio” para os relacionamentos reais – algo que, muitas vezes, procura evitar exatamente para não ter que lidar com o que há de mais íntimo em si em relação ao outro (Ibid., p. 76). Esse *se haver* com o que há de íntimo para parte do aparelho psíquico do sujeito – inconsciente – é o que a autora utiliza para evocar o *unheimlich* de Freud. Portanto, robôs e redes sociais seriam dispositivos que impediriam a emergência da angústia diante dos relacionamentos reais e suas demandas incontroláveis pelo sujeito.

No entanto, é no tocante à relação de inquietação diante de um objeto supostamente inanimado imitar um objeto orgânico que Turkle posiciona a sua leitura do *unheimlich*. Embora tratando basicamente destas relações na primeira parte de seu livro, a autora só remete ao *unheimlich* quando ouve de uma de suas entrevistadas de 82 anos que aquele objeto inanimado simulando uma espécie de bebê era *assustador*, termo constantemente relacionado pelos autores de língua inglesa ao fenômeno referido por Freud e que se relaciona ao original *Schreckhaften*. A autora é sagaz o suficiente ao dizer que a entrevistada tenta recuar daquilo que dissera por despertar-lhe um sentimento de embaraço e que esta sensação estaria relacionada ao *unheimlich* pois este “nos pegaria de surpresa”³⁰ (TURKLE, 2012, p. 118). Turkle cita como exemplo a categoria dos objetos inanimados que não deveriam possuir vida tal como Freud utiliza a partir da leitura de Ernst Jentsch (1906) sobre o autômato Olímpia em *O Homem de Areia* de E.T.A. Hoffmann, para propor algo sobre a psicologia do *unheimlich*. Freud adiciona à percepção de Jentsch sua dimensão inconsciente, dizendo que o psicólogo fizera um “fértil, porém não exaustivo trabalho” ao basear-se apenas na ideia de que estranheza se daria devido a uma falta de maturidade intelectual da criança – algo que Freud sugere ao longo de seu texto como apenas uma parte do conceito (FREUD, 1919a, p. 276).

Os objetos *vivos o suficiente* – ou *reais o suficiente* – parecem provocar não apenas hostilidade, mas também fascínio: “objetos estranhos são tão inquietantes quanto

³⁰ “Uncanny things catch us off guard”.

atraentes³¹” (TURKLE, 2012, p. 60). Essa visão da autora reforça a nossa ideia de que o *unheimlich* também se manifestaria através do que é fascinante e não apenas através do que é mortífero. Por ora, a autora coloca a morte também como um dos pontos centrais do *unheimlich* ao abordar a relação das crianças com os Tamagochis.

Sobre a estranheza desta relação com a morte quase *frankensteiniana*, disserta a autora:

O botão de *reset* produz objetos que estão entre categorias: uma criatura que parece nova mas não é realmente nova, um substituto para algo que se foi. A nova criatura, uma espécie de impostor, é um clássico caso do ‘estranho’ de Sigmund Freud – é familiar, mas, de alguma forma, não. O ‘estranho’ é sempre atraente³² (Idem, p. 33).

Embora Turkle não tenha mencionado nos trechos que aborda o *unheimlich* a partir da questão que Freud coloca logo no início de seu texto, sobre o fenômeno estar relacionado a um forte afeto e desejo recalcado como condição, é de se perceber que essa questão está presente o tempo inteiro em seu livro, pois menciona várias vezes o afeto e a fantasia desenvolvidos pelas pessoas em relação aos seus objetos como substitutos de familiares ou amigos distantes. Veremos mais sobre o *unheimlich* e sua manifestação no cinema de massas adiante. No entanto, podemos admitir que a tecnologia e suas funcionalidades trazem algo de reconfortante ao mesmo tempo que algo de inquietante. Não é difícil perceber como a criação de um avatar mostra um Eu que não é Eu; um Eu mentiroso no qual o sujeito projeta as suas fantasias. Se esse perfil ganhasse vida, é de se supor que estaria diretamente relacionado ao *unheimlich* a partir de vários dos exemplos de Freud – retorno do recalcado, duplo, símbolo que ganha vida, etc.

Os jovens da nova geração que já nasceram conectados não conseguem separar a simulação do real e acham que os avatares e perfis sociais “representam realmente” as pessoas – são *reais lá, reais o suficiente* na simulação (TURKLE, 2012, p., 153). A partir da suposta liberdade que carrega consigo, o “*quem sou eu?*” que o sujeito tanto se questiona transforma-se em um “*quem eu quero aparentar ser?*”. Um grande encargo, pois, ao mesmo tempo em que tudo lhe é permitido ou acessível, a resposta do “quem

³¹ “Uncanny objects are disquieting as well as compelling”.

³² “The reset button produces objects that are between categories: a creature that seems new but not really new, a stand-in for something now gone. The new creature, a kind of impostor, is a classic case of Sigmund Freud’s uncanny – it’s familiar, yet somehow not. The uncanny is always compelling”

sou eu?” requer que o sujeito tome as rédeas de sua própria existência – um fardo que ele não está pronto para carregar. As próprias vulnerabilidades que expomos nas redes sociais são para reforçar a ilusão de uma autoconsciência maior que aquela que o sujeito possui. Este sujeito, hipócrita em sua carência e sua autossabedoria, simula as suas próprias fraquezas em um sentido bem semelhante à *dor fingida que o poeta deveras sente* de Fernando Pessoa. Seus traumas, fraquezas e embaraços que estão intimamente ligados aos seus desejos mais secretos e vulnerabilidades mais viscerais mantêm-se fora do olhar do outro. Mas aquelas fraquezas superficiais são vitrinizadas, como o discurso atual da ansiedade, da depressão, do TOC, do TDAH e de outras demais manifestações psíquicas que se transformaram basicamente em *commodities* narcísicas.

A autora conclui em seu livro que os americanos dos tempos atuais têm menos amigos que anteriormente e, em casos de emergência, recorrem apenas às suas famílias (Idem, p. 280). As performances do Eu que buscam conexão virtual mas, ao mesmo tempo, se distanciam fisicamente do outro e se transformam em um dos grandes aparatos do mal-estar da civilização contemporânea, algo que chistosamente Turkle chama de *mal-estar da conectividade*³³ (Ibid., p. 15).

Segundo uma de suas entrevistadas de 16 anos, nas redes sociais você cria

[...] a sua própria pessoa; você não precisa pensar nas coisas realmente na hora, algo que muitas pessoas não conseguem realmente fazer. Você está criando a sua própria pessoa idealzinha e enviando isso pra fora. Na Internet, também, com sites como MySpace e Facebook, você coloca as coisas que gosta em você mesmo; e você não vai propagar os seus aspectos negativos.

Você não vai postar fotos de como você é todo dia. Você vai colocar maquiagem, estabelecer um padrão, e é assim que as pessoas vão esperar que você seja todos os dias, quando na verdade você está inventando isso para todas essas pessoas.... Você pode escrever qualquer coisa sobre você mesmo; essas pessoas não sabem. Você pode criar quem você quer ser. Você pode dizer a qual estereótipo quer pertencer sem ter que... talvez na vida real isso não funcionaria, você não consegue brilhar. Mas você pode brilhar na internet³⁴ (AUDREY apud TURKLE, 2012, p. 191).

³³ “*Connectivity and its discontents*”. Lembrando que, em inglês, o texto de Freud carrega o título de “*Civilization and its discontents*”.

³⁴ “You’re creating your own person; you don’t have to think of things on the spot really, which a lot of people can’t really do. You’re creating your own little ideal person and sending it out. Also on the Internet, with sites like MySpace and Facebook, you put up the things you like about yourself, and you’re not going to advertise the bad aspects of you.

You’re not going to post pictures of how you look every day. You’re going to get your makeup on, put on your default, and that’s what people are going to expect that you are every day, when really you’re making it up for all these people.... You can write anything about yourself; these people don’t know. You can create who you want to be. You can say what kind of stereotype mold you want to fit in without... maybe in real life it won’t work for you, you can’t pull it off. But you can pull it off on the Internet”.

Uma pesquisa realizada em 2010 com mais de 14 mil universitários americanos durante os 30 anos anteriores à publicação de seu livro demonstrou que, desde o ano 2000, os jovens vêm relatando um decrescente e acentuado desinteresse pelas outras pessoas. Segundo os autores do estudo, seria uma desvalorização da capacidade de empatia com o outro relacionada à disponibilidade de jogos online e das redes sociais que causaria esse desinteresse: você não precisa lidar com as consequências reais da personalidade das pessoas e todos os contratempos que existem nos relacionamentos físicos pois a conectividade permite que você lide apenas com certos aspectos de cada um (Turkle, 2012).

Nas palavras de Edgar Morin,

Essa busca, em parte dom-juanesca, em parte tristanesca, que procura efetuar a conjugação de Eros e Psiquê, faz aparecer o movimento complexo e profundo do individualismo moderno, que é tentar desesperadamente comunicar-se com o outro – semelhante e estranho –, ser reconhecido e reconhecer, perder-se e afirmar-se no olhar de um alter-ego amoroso (MORIN, 2011, p. 133)

Para Turkle, estaríamos exaustos pelas pressões da performance e isso causaria uma certa crise na nossa forma de lidar com a intimidade na era da hiperexposição. Constantemente conectados aos nossos dispositivos, não separamos mais a vida virtual da real: trabalhamos de casa, não conhecemos os limites da intimidade, demandamos do outro instantaneidade em suas respostas mas desligamos nossos telefones quando estamos cansados de sermos demandados (Idem., p. 180). A realidade externa, já tão massacrante e ardilosa, adquire ainda mais demandas performáticas sociais, constantemente exigindo dos membros participantes da cultura digital uma atuação quase nunca sustentável. Como característico da cultura de massas tal como postulado por Adorno e Horkheimer, esses indivíduos acreditam ser especialmente inteligentes e únicos, cada qual com suas ideologias e “verdades”.

2.3.2. Um Eu sicofanta e performático

Na conclusão de seu livro, Sheryl Turkle questiona a simulação e a performance contemporânea do sujeito:

Se nos perguntarmos “o que a simulação quer?”, nós sabemos o que ela quer. Ela quer – ela demanda – imersão. Mas imersos na simulação, pode ser difícil se lembrar de tudo o que está além dela ou até mesmo reconhecer que nem tudo é capturado por ela. Pois simulação não demanda apenas imersão, mas cria um self que prefere simulação. A simulação oferece relacionamentos mais simples que a vida real pode providenciar³⁵ (TURKLE, 2012, p. 285).

Viver sob a régia dos simulacros é viver em uma bolha de verdades, tão irrealis quanto dragões voando ou deuses lutando contra alienígenas em Nova Iorque. As massas não ligam para a verdade e o irreal tem precedência sobre o real, como vimos. E, mesmo a poucos cliques de buscarmos mais conhecimento, o mimado anthropos universal contemporâneo parece se satisfazer com meias verdades e se dando por satisfeito ao buscar apenas aquilo que lhe interessa. É a ilusão do controle e da sabedoria, uma espécie de tentativa subjetiva de cada um alcançar os céus, a divindade, o mito a onisciência de um *Além-Homem*.

Esta sociedade na qual o sujeito contemporâneo está imerso é a da *performance*. Para a autora Paula Sibilia (2016), o grande *modus operandi* da cultura atual é a da *performance do Eu*: ser quem você quer, reinventar-se, recriar-se através dos perfis das redes sociais. Ora, sob a ótica desta performance – e a capacidade sicofanta de ser moldável do Eu – o mundo que se percebe hoje em dia estaria dentro do que Edgar Morin e Gustave Le Bon pronunciam sobre o não-interesse do sujeito pela verdade. Ou seja, pela ficção compartilhada. O que importa é o Eu que se apresenta, não o sujeito desejante e faltoso – um Eu verdadeiro o suficiente. A subjetividade dá lugar não apenas a uma relação de objetividade mas a uma rede de *interpretatividade*. Cada um interpreta o mundo como lhe convém, seguindo as vedetes que quiser, lendo as informações através dos sites que seleciona, opinando de forma unilateral. Enfim, cada vez mais se enfunando em uma bolha de supostos saberes.

Sibilia parte de uma noção de coletividade onde há sempre um “*você, eu e todos nós*” simultâneos que transformam o *todo mundo em qualquer um* e que se calca no que chama de uma *extimidade*, ponto amorfo e mutável entre a intimidade e o público. Essa *extimidade* estaria relacionada às novas formas de poder dos líderes de opinião das redes sociais – os chamados *digital influencers* –, onde uma garota de 19 anos pode

³⁵ “[...] if we ask, ‘What does simulation want?’ we know what it wants. It wants—it demands— immersion. But immersed in simulation, it can be hard to remember all that lies beyond it or even to acknowledge that everything is not captured by it. For simulation not only demands immersion but creates a self that prefers simulation. Simulations offers relationships simpler than real life can provide”.

publicar um livro dando dicas sobre o amor a partir de um *blog*, ou um vídeo de um garoto comendo o próprio vômito recebe mais de um milhão de visitantes. A indústria cultural contemporânea, segundo Sibilia, também pode ser chamada de uma *indústria caseira* (SIBILIA, 2016, p. 75).

É a visibilidade que dita a vida contemporânea. Uma visibilidade que muitas vezes se disfarça em um discurso de “dar valor às pequenas coisas” para exercitar uma já inerente e antiga megalomania humana – uma megalomania calcada em humor degradante, frases de autoajuda, flertes superficiais ou comentários cheios de ódio e agressividade que apenas reforçariam a estupidez das massas. Ser alguém se tornou banal. A passagem do *ser* para o *ter* que marcou o modernismo e a era industrial migra agora do *ter* para o *parecer*, tomando sua noção de espetáculo ainda mais contextual. No entanto, podemos ir além aproveitando de um chiste que a gramática permite junto à noção de *objeto a*: este *parecer*, na era da insatisfação, se torna um *(a)pare-ser*.

Novamente Baudrillard parece ter compreendido, na década de 80, o imperativo da performance através das telas – que hoje são as dos *smartphones*: “A fase vídeo substitui a fase espelho” (BAUDRILLARD, 1986, p. 33). Hoje, a fase *touchscreen* substituiu a do vídeo. O circuito estésico do sujeito para Baudrillard era ligar-se a si mesmo através das telas, algo que hoje se acentua. “Nenhuma dramaturgia do corpo, nenhuma performance pode hoje em dia dispensar uma tela de controle – não para se ver ou se refletir, com a distância e a magia do espelho, não: como refração instantânea e sem profundidade” (Idem, p. 33). A diferença é que as telas ficaram menores, cabem no bolso e jamais são desligadas.

No entanto, nas redes sociais este *(a)pare-ser*, sempre distante, inquietante e ilusório, requer uma intrigante narrativa para sustentar o fascínio do outro. Pondera Sibilia sobre não bastar apenas se expor:

É preciso mostrar tudo isso com habilidade narrativa e perícia estética, lançando mão da “competência midiática” que cada um soube acumular e capitalizar. [...] Emerge, assim, aqui e agora, algo que podemos denominar as “tirantias da visibilidade” (SIBILIA, 2016, p. 127)

A autora apresenta uma leitura da performance que é momentânea e impulsiva, fascinante e imediata, mas que se transforma em uma obsessão tirânica pela exposição e pelos elogios do outro. Antes um mero espectador do espetáculo, o sujeito se torna um

actante, um *espect-ator*, juntamente com o próximo em uma cadeia de performances que giram em torno não mais da pura arte de atuar, mas em torno dos aplausos para sustentar este Eu imerso no mal-estar. (Idem, p115). Não haveria mais uma vontade de saber, mas sim, uma *vontade de saber que o outro saiba o que eu penso que quero ser*.

Ao tentar narrar uma própria história a partir de um personagem, o sujeito se entende como um herói de sua própria existência, com suas façanhas expostas e celebradas por seus amigos virtuais. No entanto, esta relação se torna inquietante não apenas pelo tom compulsivo advindo de um exibicionismo, mas pela própria denegação da morte. Cria-se uma espécie de automitificação de si mesmo, uma simbolização ilusória de seu próprio Eu que jamais morrerá. Assim, a ilusão da imortalidade e do poder se recria nos avatares virtuais que permitem, como Freud menciona em suas reflexões sobre a Primeira Guerra, que o sujeito se identifique e morra ciclicamente *ad aeternum* com personagens fictícios. A qualidade *unheimlich* dessa relação, além da repetição compulsiva, torna-se uma constante negação da morte, da fragilidade, da infalibilidade de si.

Denegação da própria fragilidade: eis aí o ponto nodal das relações de *extimidade* contemporânea. E quem mais adequado para nos salvar do que os mitos modernos, os super-heróis da indústria cultural? Ou, mais adiante: o que é mais adequado para nos salvar de nós mesmos espelhados na nossa própria imagem imaginária e consumível? Assim, o ato de se depilar por completo, malhar, assistir aula ou até mesmo de defecar torna-se uma façanha do Eu-heroico digna de compartilhamento, pois o mito não se torna mito sem o imaginário de quem o interpreta. Neste caso, o próprio Eu se torna ator e espectador simultaneamente de um espetáculo cotidiano e exaustivo em busca do “cobiçado *troféu de ser visto*” (Ibid., p. 150). Parodiando Theodor Adorno, tudo se torna um *easy viewing*. O *faça você mesmo* se transforma em um *mostre-se como for* (Ibid., p. 33). Na contemporaneidade, nos tornamos *espectadores*.

No entanto, em algum momento diante do Real, este mito cai por não se sustentar, pois o que interessa da narrativa mítica é a disponibilidade dos mitos à hora que precisarmos. O filme chega ao fim; o gibi termina; o super-herói às vezes padece. Mas é só clicar em um botão que ele é revivido e recontado, na mesma ou em outra história. Os avatares virtuais criam a impressão de que a nossa vida também não

encontrará o seu fim. Isso é constantemente reiterado nas redes quando uma pessoa falece e seus amigos virtuais continuam a postar em suas páginas, ainda que pêsames ou memórias. De fato, nossa relação com a tecnologia, como sugere Sherry Turkle, é uma relação *unheimlich*.

A performance, segundo Paula Sibilia, adota tons ainda mais dramáticos quando a autora cita a escritora Clarice Lispector. Ao se criar e adotar determinados comportamentos, o sujeito se aprofundaria no mal-estar, pois “escolher a própria máscara é o primeiro gesto voluntário humano e é solitário” (LISPECTOR apud SIBILIA, 2016, p. 142). Imediatamente nossa associação nos leva novamente a Fernando Pessoa e seus múltiplos *Eus* ao dizer sobre seu reflexo no espelho: “depus a máscara e tornei a pô-la. / Assim é melhor, / Assim sem a máscara” (CAMPOS in QUADROS [org.], 1990, p. 117). A bela contradição entre não saber se ainda estamos com a máscara é uma perspicaz visão de um mundo onde criamos nossas personalidades acentuando qualidades e escolhendo quais defeitos exibir para ajudar a fornecer um substrato humano e parecermos “humildes”. É o dilema entre o *universal* e o *particular* de Morin e dos Frankfurtianos: o que é tolerado publicamente e o que é possível intimamente, agora refletido através da noção de *extimidade*. A perda da identidade é uma consequência deste cotidiano ato de colocar e retirar a máscara. Assim como no poema, já não se sabe mais o que é um ou o que é outro, pois já não se consegue mais rastrear o início da “brincadeira”, deste *fort-da* contemporâneo.

A respeito das máscaras, ressalta Morin:

A vida não é apenas mais intensa na cultura de massa. Ela é outra. Nossas vidas cotidianas estão submetidas à lei. Nossos instintos são reprimidos. Nossos desejos são censurados. Nossos medos são camuflados, adormecidos. Mas a vida dos filmes, dos romances, do sensacionalismo, é aquela em que a lei é enfrentada, dominada ou ignorada, em que o desejo logo se torna amor vitorioso, em que os instintos se tornam violências, golpes, homicídios, em que os medos se tornam suspenses, angústias (MORIN, 2011, p. 105).

Uma importante nota sobre esse comentário: Morin fala de uma puerização da cultura, ao mesmo tempo em que exige de seus participantes um amadurecimento cada vez mais cedo, algo que culmina em crianças e pré-adolescentes da atualidade almejando a “profissão de YouTuber”. E é neste íterim que nosso trabalho se torna necessário, pois os super-heróis, estes personagens tão amados na infância, permitem ao

sujeito reviver sonhos “bobinhos”, banais e romanescos que a dura “vida real” lhe compeliu a recalcar.

Precedendo Sibilia em quase duas décadas, o sociólogo Alan Ehrenberg enxergava uma atualidade calcada na performance individual como liberdade e intimidade agora expostas do indivíduo (2010, p. 54). Concordando com os pensadores anteriormente abordados neste trabalho, para o sociólogo a nova dinâmica cultural estaria em um limiar entre uma exteriorização do íntimo e a incorporação do social advinda de uma ambição – o que chama de “retórica do ‘ganhe’” (Idem, p. 64).

Assim como Marshall McLuhan “previu”, na década de 60, uma *aldeia global*, Ehrenberg parece antecipar a sociedade da era virtual:

A profissionalização da identidade sob a égide da imagem esfumaça a diferenciação entre o espaço interno da identidade (Quem sou eu?) e o espaço público do sucesso (O que eu faço?). Ela assimila a identidade e sua aparência em que eu sou o que eu pareço – já que a imagem de minha *performance* é a única coisa que importa (Ibid., p. 69).

A cultura da performance seria fruto das ambições da retórica do “*ganhe*” e esse *ganhe* aparece de forma competitiva como um *apareça mais*. Nas redes sociais, os *digital influencers* ganham não apenas em *likes*, mas também em perfeitos *product placements* entremeados no dia-a-dia: um salão de cabelereiro, uma marca de chuteiras ou um produto *glúten free*. E as cifras não são pequenas. Uma dessas *influencers*, que fez sucesso por levar uma vida saudável – ou *fit*, como atualmente se pronuncia –, chega a receber até R\$18 mil reais por cada uma destas postagens.

Em artigo anteriormente publicado, analisamos como uma modelo colocara sua vida em risco ao entrar em coma devido às suas modificações corporais para exercer sua performance pública de *musa* (SARMENTO; COPPUS, 2016). Ao utilizar um produto para tornear suas coxas de forma imprudente e exagerada, a vedete entrou em coma e precisou passar por cirurgias invasivas para retirar o produto. Mas nem mesmo sua experiência de quase morte deixou de fazer parte de sua performance: a própria modelo postou em suas redes sociais imagens chocantes de enormes buracos na sua perna como consequência da cirurgia com frases de superação – mas não sem antes cuidadosamente se maquiar e depilar perfeitamente seu monte-de-Vênus. O narcisismo performático alcança, aqui, uma inquietude tamanha onde angústia, desejo e ambição parecem se entrelaçar. Torna-se quase um *memento mori* a condição insustentável de sermos *deuses*

de próteses montados de acordo com as extensões e autoamputações que a tecnologia proporciona.

Ser um *deus de próteses*, conforme Freud sugere em *Futuro de uma Ilusão* (1927a) é, antes, a busca pela elevação à condição de divindade intermediada pelo herói. Todos querem ser heróis de si mesmos. Na retórica do “ganhe performático”, a automitificação se torna uma fantasia obsessiva do sujeito que investe nos aparatos tecnológicos toda uma libido narcísica que jamais retorna como satisfação completa – ou *completa o suficiente*. Mas o Pai Totêmico divinizado fora antes devorado e morto. Na constante denegação da mortalidade potencializada pelas redes, tornar-se um mito parece uma paradoxal e exaustiva empreitada por não se cumprir exatamente a precondição para a mitificação: morrer.

Dialogando com Morin, postula Ehrenberg: “A mitologia da autorrealização de massa que predomina desde o último decênio é semelhante a um sistema de heroização de si mesmo em que se deve fazer o esforço de ser si mesmo seu próprio modelo de conduta” (Idem, p. 55). É a singularização pela diferença em um mundo *padronizadamente customizado* – ou seria mais correto dizer *customizadamente padronizado*?

Ser uma vedete simboliza uma “criação pessoal, uma aventura possível para todos” que aproximaria o sujeito comum do universo heroico (Ibid., p.48). Um herói que jamais se sacrifica e se nega a ser transitório. Não aprecia verdadeiramente a intensidade das coisas; apenas simula essa intensidade, assemelhando-se mais ao soturno Reiner Maria Rilke e sua tristeza ao refletir sobre a iminente morte de uma bela rosa do que a Freud, ao discursar sobre a beleza e a verdadeira fruição das coisas residirem exatamente em sua qualidade transitória. (Freud, 1916).

As vedetes, personagens de si mesmas cheias de máscaras que, como escreve Pessoa, já não sabem mais se estão com ou sem a máscara, são enfatizadas por Christopher Lasch (1983), em seu livro *Cultura do Narcisismo*. Em consonância com a ideia de extensões do homem de Marshall McLuhan, Lasch afirma: “O narcisista não consegue identificar-se com alguém, sem ver o outro como uma extensão de si mesmo, sem obliterar a identidade do outro” (LASCH, 1983, p. 117).

Lasch critica o modo de vida do americano naquele pessimismo que separou os anos 70 dos anos 80 no ensaio *O Teatro da Vida Cotidiana*:

Todos nós, atores e espectadores igualmente, vivemos cercados de espelhos. Neles, procuramos segurança quanto à nossa capacidade de cativar ou impressionar outras pessoas, ansiosamente procurando por manchas que possam prejudicar a aparência que desejamos projetar (LASCH, 1983, p. 124).

Completa o parágrafo dizendo que a construção de um *Eu* é encorajada pela publicidade como forma de autenticidade, onde o poder de trabalho assumiria forma de personalidade e que “homens e mulheres, igualmente, têm de projetar uma imagem atraente e de [*sic*] tornar-se simultaneamente atores e conhecedores de seus próprios desempenhos” (Idem).

O autor confere esse ar de desempenho de papéis a todas as relações intersociais, onde o sujeito busca aprimorar suas interpretações e esconder suas imperfeições:

De modo a polir e aperfeiçoar o papel que escolheu para si, o novo Narciso olha para seu próprio reflexo, não tanto por admiração, mas por uma incessante procura de imperfeições, sinais de fadiga, decadência. A vida torna-se uma obra de arte, ao passo que “a primeira obra de arte de um artista”, de acordo com o pronunciamento de Norman Mailer, “é a modelagem de sua própria personalidade” (LASCH, 1983, p. 123).

Lasch ainda afirma sobre a construção dos personagens:

Para o eu atuante, a única realidade é a identidade que ele pode construir a partir de materiais fornecidos pela publicidade e pela cultura de massa, temas de filmes e de ficção populares, e fragmentos tirados de vasto espectro das tradições culturais, todos eles contemporâneos à mente contemporânea (Idem).

E sempre com uma coisa em comum: a publicidade, o consumo, o imediatismo. “A publicidade institucionaliza a inveja e suas ansiedades resultantes” (Ibid., p. 103). As autoamputações estão transformando o sujeito narcisista em um autômato de impactos e desejos. Em uma cena do filme *Super 8* (J.J. Abrams, 2011), ambientado no final dos anos 70, dois adolescentes assistem ao noticiário na TV. Um deles pergunta: “Você acredita nisso?”. O outro, inocentemente, responde “Está no noticiário. Isso significa que é verdade”.

Nas palavras do compositor John Lennon, a cultura do entretenimento de massa: “*Keep you doped with religion and sex and TV / And you think you're so clever and classless and free / But you're still fucking peasants as far as I can see / A working class*”

*hero is something to be*³⁶. Um herói da classe trabalhadora é, exatamente, o que os frankfurtianos entenderam como o processo de manipulação das massas: “O herói é o verdadeiro sujeito da modernidade. Isso significa que, para viver a modernidade, é preciso uma natureza heroica’. [...] O mais modesto operário da fábrica realizava, no dia-a-dia, a proeza dos antigos gladiadores” (BENJAMIN apud EHRENBURG, 2010, p. 12).

2.4 A sociedade do pregacionismo

Alain Ehrenberg ressalta ainda um aspecto importante deste circuito de autorreferências. Na modernidade, onde deus está morto e o sujeito busca a todo tempo uma posição de destaque através de sua performance, a “aventura heroica” que o indivíduo pode realizar consiste em uma “possessão absoluta de si mesmo, como se fosse necessário se elevar a um altar propriamente divino” (EHRENBURG, 2010, p. 29). A autorrealização carece de uma performance cada vez mais plástica e constante ou, em termos freudianos, prostéticas e divinizadas. Essa realização leva o sujeito ao vedetismo que se destaca nas plataformas virtuais em uma espécie de *warholismo* cíclico: os 15 minutos de fama precisam ser constantemente reciclados, revividos, reelaborados e reencenados. A performance constante nos leva ao discurso da *pregação*.

2.4.1 Pregando no deserto

Embora Ehrenberg trate da performance a partir de atletas e grandes empresários, podemos compreender seus efeitos e articulações a partir de outras pessoas que alcançam destaque.

Postula o autor:

Não se trata mais de se subjugar por uma força incomparável (divina, mágica, ou subumana), mas de exprimir o ponto de vista ideal mais comum ou mais banal sobre a condição humana comum, elevando-a ao altar do extraordinário. Desse modo, o herói trágico se opõe, ponto a ponto, ao herói popular que é a vedete esportiva. Destino, autenticidade, desprendimento do mundo para se alcançar

³⁶ “Te mantêm sedado com sexo e TV / E você pensa que é tão esperto e sem classes e livre / Mas vocês ainda são camponeses de merda até onde eu vejo / Um herói da classe média é algo a ser”. O termo *peasant* tem como conotação os sentidos de *simplório*, *ordinário*, *mediocre*, *vil*.

transcendência e elitismo caracterizam o primeiro; carreira, popularidade, mergulho no mundo e modelo de massa designam o segundo. Ao destino de uma elite se substitui uma história possível para todos (EHRENBERG, 2010, p. 30).

Novamente o autor parece falar diretamente à nossa sociedade contemporânea. O *herói-a-ser* contemporâneo baseia-se em modelos de realização midiática para se sentir completo. Ao escrever seu livro na década de 90, podemos nos lembrar de como os próprios atletas se comportavam – desde o grande astro do basquete americano Michael Jordan até o atacante da seleção brasileira Romário, passando ainda por Ayrton Senna e Gustavo Kuerten, para citar apenas alguns. Havia exageros na vida particular destes astros, pois as cifras aumentavam a cada dia. Mas suas vidas íntimas eram expostas apenas vez ou outra na capa dos tabloides e revistas de fofocas, sempre contra a sua vontade. Eram os *paparazzi* que ditavam a publicização da vida íntima das vedetes, levando até mesmo a Princesa Diana à morte.

O que esses atletas e outras celebridades têm em comum é o potencial de se tornarem líderes de opinião. Enquanto aqueles se tornam supostos heróis da mitologia atual de massa em suas áreas, os novos olímpicos precisam se reafirmar nas redes o tempo todo, sendo políticos em suas relações para ganhar seguidores e até mesmo se expondo ao ridículo para obter mais visibilidade. E isso vem acompanhado de um discurso que as celebridades não necessitam por já terem êxito em suas tarefas: o discurso do “faça o que eu digo; faça o que eu faço”. Ou, ainda mais crítico: *faça o que minha performance prega, não o que eu faço fora das redes*.

Os novos narcisos das redes sociais vão desde musas *fit* e instrutores de educação física falando sobre glúten, carboidratos e calorias até os *geeks*, fãs das obras da cultura pop que vão às redes para criar ficções de fãs, críticas ou conjurar teorias sobre os filmes. Esses *geeks* são os fãs consumidores mais ativos dos filmes de super-heróis. No novo milênio, onde a internet permitiu acesso a quase toda forma de conhecimento e objetos culturais, os antigos *nerds* se transformaram nos *geeks* em uma espécie de “*glamourização da nerdice*”, como apontam os apresentadores do extinto *podcast* Mimimi (BRITTO; SALDANHA; SALIMENA, 2012). Essa glamourização do *nerd* – esta *gourmetização dos commodities* e ideologias – transformou o indivíduo médio em um membro de um grupo que não mais se encontra escondido após as aulas em um canto do pátio jogando jogos de RPG. Ser *nerd* virou mais um produto da

indústria cultural: as livrarias estão recheadas de revistas em quadrinhos e bonecos dos mais diversos modelos; os cinemas estão lotados de super-heróis que, até a década de 90, não contavam com a simpatia do público de massa – como Homem de Ferro, Capitão América e Thor. Culturalmente falando, podemos observar como as tribos começaram a se tornar menos divididas e como o sujeito da era da ubiquidade participa de diversos grupos diferentes. Hoje é fácil ver um atleta malhando com camisa do Robin e escutando Frank Sinatra em seu celular, enquanto observa um Instagram de um professor de Processo Civil e recebe uma curtida de um guitarrista metaleiro.

Dotados agora de uma popularidade jamais obtida, esses *geeks* vão às redes para se pronunciar sobre os seus personagens principais. Na maioria das vezes utilizam de humor depreciativo para demonstrar o afeto por estes personagens: o positivo, ligado ao seu Ideal, e o negativo, dirigido para a indústria cinematográfica que “jamais acerta no roteiro”. Os mais articulados acabam se tornando porta-vozes das comunidades interessadas no tema e o humor é a ferramenta mais comum que utilizam. Canais do *YouTube* como *HISHE*, *ItsJustSomeRandomGuy* e *Screen Junkies* se tornam populares ao passo que utilizam de uma estética propositalmente “pobre” e de humor crítico, porém carinhoso para advogar a favor dos fãs. O *Screen Junkies* alcançou popularidade através da série *Honest Trailers*, no qual um locutor imitando a voz típica de um narrador de *trailers* aponta os erros dos filmes e aproveita para fazer piadas sobre os atores e o roteiro. O *HISHE – How it should have ended* – aposta em uma animação simples de computador para mostrar como os filmes deveriam ter terminado, apontando assim defeitos no roteiro e finalizando seus vídeos sempre com Batman e Superman conversando em um café recebendo visitas de outros heróis. Já o *Its Just Some Random Guy* trabalha em uma estética ainda mais tosca, ao utilizar sua voz imitando os diversos bonecos de ação que manipula, parodiando a famosa campanha publicitária da empresa *Apple* sobre a diferença entre o *Mac* e o *PC*; porém, aqui, a diferença é entre a *Marvel* e a *DC* (cf. Sarmiento, 2012).

2.4.2 Pre-sentes em uma ilusão

Criamos ferramentas para estender nossos órgãos: o martelo para ajudar na forma que não temos, os binóculos para enxergarmos à distância, o microfone para que

nossa voz chegue mais longe, etc. Hoje toda essa tecnologia culmina em um aparelho que cabe no bolso e nos proporciona ubiquidade. Esse aparelho, mais que uma extensão, seria uma autoamputação nas palavras de Marshall McLuhan (2002). Autoamputação pois em situações de guerra, onde era necessário amputar um órgão necrosado de um soldado sem anestesia, uma das técnicas utilizadas era a de bombardeá-lo com estímulos sonoros ou visuais a ponto da hipnose e não sentir a dor da amputação. Ao chamar o homem moderno de Narciso, narcotizado através de suas performances, McLuhan se aproxima de Freud e da noção de hipersexualização de um órgão.

Em 1964, Marshall McLuhan publica o livro *Os meios de comunicação como extensão do homem*, o qual revolucionaria a forma de se compreender os meios de comunicação e sua relação com o Homem. Além de abordar a relação entre as mídias e a afecção que suas mensagens trariam aos consumidores, o autor aborda a relação do mito de Narciso com os *gadgets*. Diz que qualquer tecnologia inventada pelo homem vem para suprir sua necessidade de se comunicar, ao mesmo tempo em que visa a “aliviar” as pressões que sentimos pelas nossas limitações sensíveis. Chama-as, também, de *contrairritantes* (idem p. 60).

Além de dizer que esses dispositivos funcionam como contrairritações, a fim de aliviar o excesso de informações que sobrecarregariam o nosso sistema nervoso central (ibid., p. 60), McLuhan diz que o entorpecimento de Narciso por sua imagem refletida se daria por, ali, reconhecer uma extensão de si mesmo, ainda que, no mito, não necessariamente estaria ciente que a imagem refletida era a de si próprio.

A seleção de um *único* sentido para estimulação intensa, ou, em tecnologia, de um sentido “amputado”, prolongado ou isolado, é a razão parcial do efeito de entorpecimento que a tecnologia como tal exerce sobre seus produtores e consumidores (Ibid., p. 62).

O hipnotismo diante da imagem refletida seria um choque que causaria um fechamento da percepção, uma anestesia. Em *Inibição, sintoma e angústia* (1926a), Freud postula sobre órgãos como os dedos ou as pernas que se tornam altamente erotizados, o que causaria inibições e angústias (p. 93). Essa afirmação dialoga enfaticamente com o postulado de McLuhan sobre o entorpecimento dos órgãos autoamputados.

Mas é em *O Mal-estar da Civilização* que Freud usa um termo análogo às extensões de McLuhan: as *construções auxiliares*. “Através de cada instrumento, o homem recria seus próprios órgãos, motores ou sensoriais, ou amplia os limites de seu funcionamento”. (FREUD, 1930, p.110). Essas construções auxiliares visam ajudar a suportar o peso da vida, a fraqueza do corpo, os limites da existência. Chega a ser assustador como esses pensadores que aqui trabalhamos conseguiram prever com tanta tenacidade a função das mídias e dispositivos atuais. Além de extensões da voz e dos músculos através de telefones e carros, temos extensões da nossa própria personalidade nas diversas redes sociais; fragmentações da nossa própria *subjetividade*. A função de alteridade do Eu se torna ainda mais exacerbada, ao passo que a construção do personagem imaginário que é o Eu-virtual ganha contornos compulsivos.

Se órgãos como os dedos podem se tornar erotizados, os *smartphones* e até mesmo a possibilidade do acesso a fotos e vídeos pornográficos através destes dispositivos são uma extensão exemplar do prazer. No entanto, é na construção fragmentada de um personagem – de fotos mostrando corpos plásticos e impecáveis, acompanhados de frases de efeito – que enxergamos a maior carga libidinal. Amamos aquele ser que criamos, pois ele é o nosso próprio reflexo pelo qual nos enamoramos – e mortificamos.

Nascido de uma grande força sexual e destinado a um trágico fim previsto por um profeta castrado, o jovem Narciso se tornou vítima dos próprios desejos antes mesmo de se hipnotizar diante de sua imagem. O que o levou a ver seu reflexo foram suas próprias palavras repetidas pela ninfa Eco. O primeiro objeto de enamoração por si próprio, sem o reconhecimento de ser algo seu foi a voz, não a imagem. Sua primeira extensão pela qual se entorpecera foram suas próprias palavras. Assim como a dificuldade do autorreconhecimento de seu reflexo, suas palavras também não foram reconhecidas como suas quando retornaram.

Tudo que surge de novidade em termos de dispositivo tem como primeiro objeto de extensão a voz, desde a imprensa escrita até os *smartphones*. Um exemplo contemporâneo é que as redes sociais, que tanto entorpecem nossos jovens Narcisos e Ecos, surgiram primeiro para se comunicar, depois para se mostrar. O Twitter precedeu o Instagram e foi somente depois de um tempo que o Facebook disponibilizou capacidade maior de se postar fotos. O *smartphone* é outro objeto que surgiu como

telefone a princípio. Depois como texto. Somente depois de essas duas mídias existirem em um único aparelho é que se uniu a imagem.

Talvez o maior entorpecimento que podemos observar na sociedade de hoje seja o da narcose para com este resto mortífero de sua hiperexposição. Na era do perfeito e dos padrões de comportamento o sujeito se torna vítima da própria angústia que tenta a todo tempo tamponar: “em sua posição a meio-caminho entre o id e a realidade, muito frequentemente [o Eu] se rende à tentação de tornar-se sicofanta, oportunista e mentiroso” (FREUD, 1923, p. 73).

Voltando à epígrafe deste capítulo, tanto McLuhan quanto Stephen Hawking compreenderam a dificuldade contemporânea de se comunicar. Hoje estamos imersos em uma vida na qual *falar e opinar* parecem ter virado um imperativo. Daí nasce a dificuldade de comunicação: a internet deu voz às pessoas, mas estão todos gritando ao mesmo tempo. Se a música da banda inglesa Pink Floyd as *backing vocals* dialogam como o cantor “*why won't you talk to me? / I can't show my weakness*³⁷”, uma indagação surge: na constante reafirmação do belo, do forte, do correto e do ‘positivo’, quais fraquezas mostramos e quais não enxergamos pelo entorpecimento?

Quando o Homem se une para evitar os desagradáveis efeitos da natureza, ele busca entendê-los e dominá-los para torná-los familiar – *Heimisch*. “É, de fato, natural ao homem personificar tudo o que deseja compreender, a fim de posteriormente, controlá-lo (a dominação psíquica como preparação para a dominação física)” (FREUD, 1927a, p. 34). Por conta disso, a angústia na contemporaneidade transborda pelos poros dos psicotrópicos, pois não mais cabe ao homem experimentar o que lhe causa medo, mas evitá-lo a qualquer custo a partir de conhecimento prévio. É preciso que a imagem do herói saiba ser vilão e vice-versa para que um conheça o outro. Não experimentar por conta própria acarreta apenas na percepção da informação, e não da afetação. Basta ver como Bruce Wayne se apropria da imagem do morcego que lhe causara pânico na infância para virar o Batman, como exemplo desse aspecto na ficção.

A própria ficção, diga-se, é uma dessas formas. Ao criar diversas histórias, estamos tentando nos preparar para seus eventos. Para evitar apenas percebê-las como informação, filmes e livros buscam ativar um forte afeto no sujeito a partir de sua identificação e projeção com o herói e seus obstáculos. Mas como isso quase nunca se

³⁷ “Por que você não conversa comigo? / Eu não posso mostrar minha fraqueza”.

torna algo apropriado psiquicamente além de mera informação, mesmo com fortes montantes de afeto, a defesa da ficção pode falhar e podemos voltar a nos sentir *unheimlich* no *heimlich*, invertendo a frase de Freud sobre o processo da apropriação dos elementos da natureza:

De forças e destinos impessoais ninguém pode aproximar-se; permanecem eternamente distante. Contudo, se nos elementos se enfurecem paixões da mesma forma que em nossas próprias almas, se a própria morte não for algo espontâneo, mas o ato violento de uma Vontade maligna, se tudo na natureza for os seres à nossa volta, do mesmo tipo que conhecemos em nossa própria sociedade, então poderemos respirar livremente, sentir-se em casa [*Heimlich*] no sobrenatural [*Unheimliche*] e lidar com nossa insensata ansiedade [*Angst*] através de meios psíquicos (FREUD, 1927, p. 28. Os termos grafados são os correspondentes aos originais em alemão para melhor compreensão de nossas articulações).

Freud completa este pensamento dizendo que, através desta apropriação psíquica dos acontecimentos que buscamos para dominá-los, também entraria a nossa defesa contra os super-homens – das *Übermenschen*. Introjetar o que dá medo por ser mais poderoso que nós é tentar conhecer o próprio meio de nos tornarmos mais poderosos.

Ao criar ficções como paraísos, infernos ou nirvanas para tentar dar conta da morte, o homem busca através das construções auxiliares um apaziguamento desta terrível força, a maior castradora, o arqui-inimigo da civilização, a Nêmesis do Homem. Nas redes sociais hoje não fugimos disso e cada dia aumenta a quantidade de perfis de *influencers* sobre modos de se exercitar, alimentar ou até mesmo de domar a vida onírica. Esses discursos trazem subliminarmente a pregação do higienismo, do “somente o meu caminho é o correto e que leva à Salvação”. Na busca pela salvação contra sua terrível consciência, os indivíduos se atiram aos dogmas das diversas igrejas, construídas não mais em pequenas garagens, mas em redes sociais – em *locais que não são locais*.

Para Baudrillard, a incultura americana, hoje difundida no mundo inteiro, tem um caráter de pregação, uma seita que interliga a utopia americana realizada à passagem ao ato. Nos Estados Unidos, tudo teria caráter pregacionista de seita, e os exemplos são muitos, desde a *família* liderada por Charles Manson e o Templo dos Povos de Jim Jones até a cientologia. O filósofo francês ecoa Freud ao considerar essas seitas como um delírio de loucura compartilhado cuja compulsão à concretização imediata da

salvação atrai o sujeito desamparado (cf. Baudrillard, 1986). E se tudo nos EUA é seita, cada indivíduo atua como um pastor em si.

2.5 Felizes para sempre

Alcançar o desejo e satisfazer uma fantasia nem sempre é sinônimo de felicidade, como escreve Freud ao amigo e poeta Romain Rolland sobre a “sensação de estranhamento” mediante a realização de um desejo: *o fracasso na conquista* (FREUD, 1936, p. 297). A felicidade parece não estar relacionada à vida em sociedade. Nos tempos atuais mais parece uma igreja medieval em ruínas, onde a contemplação imagética e a busca pela melhor estética fotográfica suprimem a fé que um dia ali se represou. É somente mais uma ilusão onde os fiéis se confessam publicamente para milhares de pessoas ao invés de confessar para o padre. A culpa se converte em angústia, depressão e estresse. A penitência se transforma em postagens compulsivas de frases de autoajuda e aforismos de autores positivistas. A absolvição são os *likes* e a comunhão é a dos antidepressivos e sublinguais.

A realidade psíquica é uma forma de alcançar esta rasa felicidade, segundo Freud, onde o sujeito busca a satisfação em seus processos internos, calcados em ilusões que visam afastar a realidade externa de sua percepção. O sujeito neurótico

considera a realidade como a única inimiga e a fonte de todo sofrimento, com a qual é impossível viver, de maneira que, se quisermos ser de algum modo felizes, temos de romper todas as relações com ela. O eremita rejeita o mundo e não quer saber de tratar com ele. Pode-se, porém, fazer mais do que isso; pode-se tentar recriar o mundo, em seu lugar construir outro mundo, no qual os seus aspectos mais insuportáveis sejam eliminados e substituídos por outros mais adequados aos nossos próprios desejos. Mas quem quer que, numa atitude de desafio desesperado, se lance por este caminho em busca da felicidade, geralmente não chega a nada. A realidade é demasiada forte para ele. Torna-se um louco; alguém que, na maioria das vezes, não encontra alguém para ajudá-lo a tornar real o seu delírio. Afirma-se, contudo, que cada um de nós se comporta, sob determinado aspecto, como um paranoico, corrige algum aspecto do mundo que lhe é insuportável para elaboração de um desejo e introduz esse delírio na realidade. Concede-se especial importância ao caso em que a tentativa de obter uma certeza de felicidade e uma proteção contra o sofrimento através de um remodelamento delirante da realidade, é efetuada em comum por um considerável número de pessoas. As religiões da Humanidade devem ser classificadas entre os delírios de massa desse tipo. É desnecessário dizer que todo aquele que partilha um delírio jamais o reconhece como tal (FREUD, 1930, p. 100).

De forma sublime, Freud parece antecipar o que seria um novo paradigma da humanidade no século XXI: a compulsividade da exposição da intimidade e a performance da felicidade através da tentativa fantasiosa da automitificação. Ainda segundo Freud no mesmo trabalho, o que decidiria a felicidade seria simplesmente programa do princípio do prazer

[...] ainda que o seu programa se encontre em desacordo com o mundo inteiro, tanto com o macrocosmo quanto com o microcosmo. Não há possibilidade alguma de ele ser executado. Todas as normas do universo são-lhe contrárias. Ficamos inclinados a dizer que a intenção de que o homem seja ‘feliz’ não se acha incluída no plano da ‘Criação’. O que chamamos de felicidade no sentido mais restrito provém da satisfação (de preferência, repentina) de necessidades represadas em alto grau, sendo, por sua natureza, possível apenas como uma manifestação episódica. Quando qualquer situação desejada pelo princípio do prazer se prolonga, ela produz tão somente um sentimento de contentamento muito tênue. [...] Assim, nossas possibilidades de felicidade sempre são restringidas por nossa própria constituição. Já a infelicidade é muito menos difícil de experimentar (FREUD, 1930, p. 95).

Concordando com a visão freudiana de felicidade e fracasso na conquista, Slavoj Žižek (2003) postula em seu ensaio sobre o *deserto do Real* que, para a psicanálise, a felicidade seria o resultado de uma traição do desejo e cita três condições fundamentais para ela: 1) a satisfação deve ser periódica e jamais excessivamente completa para que o sujeito possa apreciar a própria sorte; 2) é necessário um Outro para se culpar quando algo dá errado, como a política, o time de futebol, ou o professor, jamais recaindo sobre si mesmo a responsabilidade pelas insatisfações; 3) deve existir um Outro lugar, um lugar de sonho, de fantasia, aonde o sujeito possa visitar ocasionalmente e idealizar sua “salvação”, sua fantasia (ŽIZEK, 2003, p. 72). Colocando o “felizes para sempre” como uma versão cristã de objetivos do paganismo, Žižek afirma que a “felicidade” – aqui grafada com aspas tal como fez o autor – pertenceria, obviamente, ao princípio do prazer, mas que seria o além do princípio do prazer que insistiria em impedi-la (p. 78).

Concordando com o “fracasso da conquista” de Freud, expressa Žižek:

“Felicidade” se baseia na incapacidade, ou aversão, do sujeito de enfrentar abertamente as consequências de seu desejo: o preço da felicidade é permanecer o sujeito preso à inconstância do desejo. Na vida diária (fingimos) desejar coisas que na verdade não desejamos, e assim, ao final, o pior que pode nos acontecer é conseguir o que “oficialmente” desejamos. A felicidade é, portanto,

intrinsecamente hipócrita: é a felicidade de sonhar com coisas que na verdade não queremos (Idem, p. 79).

Zizek completa o pensamento ao utilizar como exemplo uma ameaça de uma mulher a um homem que lhe assediava: “Cale a boca, ou eu te obrigo a fazer aquilo de que você se gaba!” (Ibid.)

“Felizes para sempre” é o que Edgar Morin (2011, p. 89) chama de compulsão ao “*happy ending*” nos filmes hollywoodianos e se transforma no Outro que Zizek relega à fantasia do sujeito para buscar a felicidade que (não) deseja. A respeito da segunda premissa do autor para a felicidade, não se torna problemático constatar a partir do estudo que fizemos sobre a sociedade Americana o quanto ela necessita deste Outro para depositar a culpa que não quer assumir – culpa que fere o narcisismo patriota americano. Nazistas, comunistas, soviéticos, iraquianos, iranianos, terroristas, jihadistas, mexicanos. Enfim, qualquer um que seja *alien* à cultura americana e que se desloca no cinema para alienígenas, robôs, demônios, entidades míticas ou folclóricas, monstros e quaisquer outras criaturas que possam ser produzidas por computação gráfica e que não derramem *sangue vermelho* humano. O *PG 13* requer que não haja sangue nas produções. Contudo, um sangue roxo ou preto dos antagonistas alienígenas é permitido.

Esse “felizes para sempre” é o que Adorno coloca como *easy viewing* para um espectador que não quer e nem deve pensar muito, com soluções óbvias e pistas superficiais sobre a trama, onde desde o início do filme o indivíduo já deve antecipar o final: “O saber é o gerador último da infelicidade” (ZIZEK, 2003, p. 80). Isso faz o crítico literário Hans Robert Jäuss (1994) postular sobre um *horizonte de expectativas*, uma certa quota de previsibilidade que uma obra apresenta, seja por convenções de gênero e forma, por demanda de público ou tentativas de minimizar os prejuízos de um lançamento global das obras e garantir retorno de mercado. Assim, é previsível que o herói-protagonista vença os desafios impostos pelo antagonista; é previsível que o antagonista sofra um tipo máximo de castigo para suas ações; é esperado que o protagonista termine com a mocinha.³⁸

Ou seja: os blockbusters permitem que o espectador reaja afetivamente positivo para a obra uma vez que o não-familiar e estranho pode causar efeitos negativos em sua recepção. Quando em contato com uma obra nova haveria um “saber prévio, ele próprio

³⁸ Ver Joseph Campbell, *The Hero With a Thousand Faces*, 1949.

um momento dessa experiência, na qual o novo de que tomamos conhecimento faz-se experienciável, ou seja, legível, por assim dizer, num contexto experiencial” (BUCK apud JAUSS, 1994, p. 28).

Completa Jauss:

Ademais, a obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas, por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida. Ela desperta a lembrança do já lido, enseja logo de início expectativas quanto a um ‘meio e fim’, conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão vinculado (JAUSS, 1994, p. 28).

O autor contrapõe esse horizonte de expectativas com a obra prima, que causaria uma mudança de horizontes e passa, a partir dela, a criar outras expectativas. As obras que se sustentam apenas segundo as expectativas anteriores acabam por se tornar “culinárias ou ligeiras” (Idem, p. 31). Cessam de buscar reações estéticas e não exigem mudança nem esforço do espectador por atender à demanda familiar daquelas sensações, lançando problemas morais apenas para solucioná-los sem delongas e presumir a inteligência da audiência: “O que efetivamente experimentamos em uma obra de arte, aquilo para o qual nos voltamos, é antes quão verdadeira ela é. Ou seja, em que medida conhecemos e reconhecemos nela as coisas e a nós mesmos” (GADAMER apud JAUSS, 1994, p. 39).

Nas palavras de Morin, o já conhecido e antecipado pelo público garante uma satisfação familiar e tranquila, ao passo que a novidade nem sempre pode agradar (2011, p. 18). Torna-se a constante dinâmica hollywoodiana buscar cautelosamente uma quota de inovação utilizando de clichês já consagrados para não decepcionar.

O sujeito quer se mitificar, mas não quer ser devorado. Quer erigir o seu próprio totem sem ter morrido fisicamente, talvez compilando “mortes virtuais” constantemente como reporta Sherryll Turkle na relação das pessoas com os dispositivos virtuais. Mortes planejadas e imaginárias que servem apenas para o deleite do próprio sujeito, como se ele mesmo pudesse assistir ao seu velório encenado. Se autocolocando em um solitário posto totêmico, o indivíduo profetiza um mundo de acordo com os seus próprios desejos, o que gera constantes conflitos nas redes sociais – ou, ao menos, os desejos que atrairiam as massas.

Zaratustras de sua própria palavra, os profetas da contemporaneidade precisam de seus rebanhos para pregar seu *lifestyle*. A publicidade alcança lugares que teóricos como McLuhan, Adorno e Benjamin poderiam apenas sonhar: ela está no bolso e pode bombardear a cada segundo qualquer indivíduo com suas preferências. Importante ressaltar como a “inteligência artificial” das redes cada vez mais reduz o conteúdo que chega ao indivíduo, colocando-o em uma bolha de suas próprias preferências sem capacidade de ampliar seu horizonte.

Desta forma, em nossa concepção, a performance que Ehrenberg postula nos anos 90 dá lugar à performance messiânica onde todos são felizes apenas enquanto ocupam locais de destaque. Na segunda década do novo milênio, o que governa não é mais somente a performance pura, narcísica e sicofanta. A vigência agora é a do pregacionismo. Mas, para evocarmos Slavoj Žižek, parecemos estar pregando no deserto do Imaginário, mas sem multidão alguma perguntando “Mestre, o que devemos fazer?” (BIBLIA, Lucas 3: 10).

2.6 Filmes-catástrofe e *unheimlich* na América

O cinema norte-americano está repleto de aventuras sobre catástrofes globais. De meteoros a uma nova era do gelo, passando por invasões alienígenas e o núcleo do planeta parando de girar, anualmente algumas produções onde podemos experimentar mortes em massa e a destruição das cidades mais conhecidas do mundo chegam aos cinemas. A catástrofe não é um espólio da globalização acentuada das últimas décadas; ela já estava presente na oitava arte pelo menos desde o início do cinema, mas somente com os *blockbusters* da década de 80 é que começou a ser tratada como entretenimento de massa. Esses filmes geralmente retratam quase em sua totalidade protagonistas comuns das narrativas de aventura/ação/ficção-científica: um cientista, seu interesse amoroso e um militar norte-americano.

Esses filmes, no entanto, sempre estiveram presentes desde o início do cinema e continuarão presentes por muito tempo. Talvez por isso a premissa de uma invasão alienígena seja utilizada em tantos filmes de super-heróis, principalmente em *Os Vingadores* e nas produções do Superman: em ambas as franquias, a metrópole na qual

os personagens estão inseridos – Nova Iorque e Metrópolis, uma versão fictícia da Grande Maçã – é atacada e quase deixada em ruínas.

Como pontua Baudrillard, os americanos viveriam uma utopia a partir de um humor na materialidade e no consumo, ao passo que os europeus evoluem “na inquietante estranheza do *déjà-vu* e na transcendência glauca da história” (BAUDRILLARD, 1986, p.72). Os americanos veem as coisas como ingênuas e superficiais, sem precisar conceituá-las; só tem sentido aquilo que é produzido: na América “a materialidade das coisas, é claro, é a cinematográfica” (Idem, p. 73).

Não podemos deixar passar em branco o flerte de Baudrillard com o *unheimlich* ao utilizar-se da expressão “inquietante estranheza” – *L'inquiétante étrangeté* – ao citar o *déjà-vu*. Talvez possam ser diferenças como essa que levariam os conceitos freudianos a serem tratados com leviandade por aquela sociedade, concebendo o inconsciente como aquilo onde guardamos o “reprimido” e que somos capazes de domar a qualquer momento – mas não sem antes pagar os 300 dólares ao *shrink* pela consulta. A repulsa da sociedade americana ao Complexo de Édipo também perpassa essa noção. O inconsciente só é inconsciente à medida que pode se manifestar de forma clara e simples, como um lampejo de ideia. A mesma redução conceitual atribui o *unheimlich* – *uncanny* – a algo extraordinariamente terrível, mais associado ao fantástico do que à angústia do recalcado tentando emergir.

2.6.1 O *nine-eleven*

Em relato particular para esta tese concedido em uma rede social, o diretor hollywoodiano brasileiro e residente nova-iorquino Carlos Saldanha nos relata o dia dos ataques terroristas ao solo americano:

[Eu] estava indo pro trabalho que ficava fora de Manhattan mas tinha que passar pela cidade para chegar lá. Notei que do lado oposto da rodovia não havia um carro! Como o meu caminho é contrafluxo, estranhei o fato de não ter carros vindo pra Manhattan. O dia estava lindo e não tinha motivo para isso. Quando liguei o rádio vieram as notícias sobre um possível acidente e os acessos a Manhattan estavam fechados. Liguei para Isabela [sua esposa], que na época trabalhava na cidade num prédio que tinha a vista das Torres Gêmeas. Os celulares estavam ocupados pois acredito que muita gente estava usando o sistema e o mesmo entrou em colapso. Como não podia voltar, continuei o meu caminho para o trabalho. Depois de várias tentativas, consegui falar com Isabela e ela me falou que um avião tinha atingido uma das torres. Foi pânico total. Ela

teve que sair correndo do prédio por motivos de segurança. Como as nossas filhas eram pequenas, Isabela teve que ir andando para pegar o barco para [a cidade de] Hoboken, pois o sistema de metrô estava interditado para Hoboken. Quando ela chegou na estação das barcas, a multidão era incrível. Depois de muito empurra-empurra ela conseguiu embarcar na última barca que saiu de Manhattan. Eu finalmente cheguei no trabalho e do prédio que trabalhava, apesar de longe, podia avistar as torres à distância, com a fumaça cinza que subia até a estratosfera. Ficamos colados na janela vendo o que parecia *inimaginável*. De repente as torres somem na fumaça. Elas caíram. Vendo as notícias e vendo o que acabava de acontecer, o pânico e desespero bateu forte. Decidi tentar voltar pra casa, mas sabia que todos os acessos estavam fechados. Mas fui de qualquer maneira. Fui aos poucos, pegando as estradas secundárias, passando pelas pequenas cidades até finalmente chegar em casa. Demorei quatro horas pra chegar numa viagem que, em dias normais, demoraria uma. Chegar em casa e ver que a família estava bem, me deu tranquilidade. Mas a angústia do que tinha acontecido ia ficar na nossa lembrança pela eternidade (Carlos Saldanha, 2018. Correções ortográficas devido à linguagem digital e grifos por nossa parte).

Um dos filmes mais bem-sucedidos do cinema-catástrofe é *Independence Day* (Rolland Emmerich, 1996), onde naves alienígenas destroem de forma extraordinária cidades ícones do mundo inteiro – no entanto, são mostradas apenas cidades americanas. Estrategicamente posicionadas sobre prédios famosos, como o Empire State Building e a Casa Branca, as naves soltam raios *lasers* que rapidamente consomem em chamas as cidades. Nesse filme, o presidente americano é um dos heróis que lidera um contra-ataque, e cabe a um cientista e a um Fuzileiro Naval salvarem o mundo justamente no dia da independência americana – um ato que é explicitado por um empolgante e ufanista discurso do presidente: “o 4 de julho não será agora apenas um feriado nacional, mas um dia em que o mundo declarou em uma voz que não nos calaremos durante a noite” (EMMERICH, 1996). É também digno de nota a imagem dos Fuzileiros Navais – os *Marines* –, sumos heróis das séries de TV e filmes americanos.

Nos filmes de super-heróis, as catástrofes de escala global são bem comuns. No entanto, é apenas a partir de *Batman v Superman* e *Capitão América: Guerra Civil* que as consequências destas destruições massivas são exploradas. Enquanto naquele é a cidade fictícia de Metrópolis – um eco das metrópoles americanas – que sofre danos irreparáveis na luta entre o Superman e o General Zod ao final de *O Homem de Aço*, no filme da Marvel é mesmo Nova Iorque que é deixada em ruínas.

Nova Iorque, aliás, é a grande escolhida para protagonizar a destruição em massa das maiorias das obras. Sua silhueta fálica, a imponência dos seus prédios, e o encontro entre culturas que promoveu ao longo dos séculos parecem funcionar como

elementos estéticos investidos de altas cargas de afeto. Nova Iorque é uma cidade ao mesmo tempo amada e assustadora. Assim como a Gotham City de Batman, ela atua quase como um personagem. Há uma pletera de filmes, não apenas de catástrofes, que cantam todo esse estranho encanto pela cidade. A Estátua da Liberdade e seus gigantescos arranha-céus evocam uma sensação de pertencimento e de oportunidades desde o início do século XIX. Esse afeto é explorado no cinema como uma forma de viver e morrer ciclicamente como Freud coloca em *Reflexões para tempos de guerra e morte*. E não é surpresa observar como um grupo rival aos americanos utilizou exatamente um dos maiores símbolos do país como ponto de ataque: as Torres Gêmeas do World Trade Center, os dois prédios mais altos e fálicos do mundo, que ruíram em questão de minutos quando os aviões se chocaram em seus últimos andares.

A relação que os filmes de super-heróis tramam com os atentados de 9/11 vão além de uma mera citação. Constantemente reiterados de que a destruição de prédios como esses era possível apenas através de efeitos especiais no cinema, foi com um terror desesperador e impossível de ser simbolizado que os habitantes da cidade viram aquele ato – como podemos conferir no relato do diretor Carlos Saldanha. Ali eles presenciaram morte em massa, aviões sendo jogados contra seu símbolo fálico e, pior, este falo sendo castrado, ruindo diante dos seus olhos. O que antes era apenas uma possibilidade agora se tornou realidade. O fascínio pelo 9/11 é, mais do que apenas uma reação horrorizada, uma sensação *unheimlich*: o impossível tornou-se possível e foi transmitido ao vivo pela TV como um grande espetáculo. Se em seu texto Freud fala que muito do que ocorre na ficção seria estranho na vida real, mas, por só ocorrer naquele mundo fictício, não traria reações *unheimlich* ao sujeito, agora a história era outra. O inimaginável de Saldanha tornou-se espetáculo fascinante e aterrorizante. E foi o *ruir* simbólico o grande representante da impotência, não os aviões em si.

No artigo *The uncanniness of September 11th*, o autor Daniel Heischman (2002) faz uma reflexão sobre o *unheimlich* e os atentados de 11 de setembro. Heischman descreve sua reação ante ao horror causado pelos impactos dos aviões nas torres gêmeas do World Trade Center, falando sobre a sensação de terror que, ao mesmo tempo, lhe trazia um choque e uma ideia de familiaridade. O autor reflete que, para que haja algo que desencadeie um sentimento tão fascinante e aterrorizante em nossas vidas, esse algo

deve superar única e exclusivamente uma surpresa; deve tocar algo mais profundo e negligenciado por nós (HEISCHMAN, 2002, p. 198).

O autor descreve suas sensações ao ver as duas torres desmoronando:

[...] eu me vi sendo puxado por duas direções diferentes. Eu não podia imaginar que tais coisas estavam acontecendo; era tudo como um sonho ruim. Entretanto, os eventos pareciam estranhamente familiares de algum jeito. Enquanto as torres do World Trade Center caíam chão abaixo, eu senti como se estivesse vendo algo muito primitivo e, de um certo modo, não completamente alheio à psiquê humana³⁹ (HEISCHMAN, 2002, p. 197).

É a partir disso que Heischman chega ao *unheimlich*, introduzindo sua leitura do conceito freudiano a partir de uma frase: “a experiência do estranho nos abre para aquelas situações onde o que era familiar se torna não-familiar, assim como dois monumentos da silhueta de Nova Iorque pararam de existir, ou ‘desfamiliarizaram-se’”⁴⁰ (Idem, p. 198). Heischman ainda nota em seu artigo que, embora Freud fosse impopular à época no país, sua noção acerca do *unheimlich* se mostrou interessante para se referir a uma “nação horrorizada procurando significado no meio de eventos trágicos e inigualáveis⁴¹” (Ibid.).

Por um lado, Freud tece observação, ainda em *O Estranho*, sobre a facilidade dos escritores da ficção em manipular os elementos fantásticos e estranhos das obras. Seria o *pacto ficcional* de Umberto Eco (1970). Segundo o psicanalista, a ficção dependeria de uma *realidade* na qual a realidade material fosse momentaneamente suspensa, uma vez que o escritor criativo dependeria da possibilidade de criar um universo ficcional onde as regras da realidade não se aplicariam (FREUD, 1919a, p. 310). Aceitamos essa regra sem que ela vá de encontro ao princípio de realidade. Ou seja, sem que ela seja reprovada pelo teste de realidade e que nos leve a uma consequente inquietação característica do *unheimlich*.

Podemos perceber isso claramente nos filmes de ficção científica onde universos paralelos, naves espaciais, animais falantes ou superpoderes não nos causam qualquer

³⁹ Do original: “[...] I found myself pulled in two different directions. I could not imagine that such things were happening; it was all like a bad dream. However, the events felt eerily familiar in some small way. As the World Trade Center Towers fell to the ground below, I felt as if I was watching something very primal and, in some way, not entirely foreign to the human psyche”.

⁴⁰ “the experience of the uncanny opens us to those situations where that which was familiar is now unfamiliar, just as two landmarks of the New York City skyline became no more, or ‘de-familiarized’”.

⁴¹ “[...] a horrified nation, one searching for meaning in the midst of tragic and unparalleled events”.

tipo de estranheza, a menos que este universo fictício toque diretamente uma questão subjetiva. A ficção, aliás, é parte das construções auxiliares, tentativas fantasiosas de remodelar a realidade ao redor do sujeito, eliminando os aspectos do mundo externo que lhe são inconvenientes. A partir de obras de ficção, humor, toxicomania ou religião, por exemplo, o sujeito cria ilusões que o permitem reajustar os acontecimentos a seu bel prazer, retirando suas insatisfações e as coisas que fogem ao seu controle.

Em *Reflexões para tempos de guerra e morte*, Freud trabalha inicialmente algumas questões que são importantes para a compreensão da relação do sujeito com a ficção:

Acolhemos as ilusões porque nos poupam sentimentos desagradáveis, permitindo-nos em troca gozar de satisfações. Portanto, não devemos reclamar se, repetidas vezes, essas ilusões entrarem em choque com alguma parcela da realidade e se despedaçarem contra ela (FREUD, 1915, p. 317).

Na ficção, podemos gozar mesmo que superficialmente de todas as sensações satisfatórias ou angustiantes da destruição global ou mortes em massa. No entanto, temos uma segura certeza daquilo ser *impossível*. É somente quando algo tão horrível e fantástico quanto dois arranha-céus na mais importante cidade do mundo ruírem em explosões, que nem mesmo o cinema foi capaz de criar, que se deu a sensação da realidade americana despedaçada.

A nosso ver, a catarse promovida pela tragédia no cinema atua sobre três frentes que se confrontam: de um lado, reitera que somos humanos e estamos à mercê das forças da natureza que não podemos controlar, diariamente lutando contra a morte; por outro, como diz Freud, sobrevivemos àquilo por termos segurança o suficiente de que não estamos susceptíveis àquelas ameaças aparentes, nos dando certo conforto de que somos imortais; por fim, coloca em questão o nosso fascínio pela desgraça, pela destruição e pelo lúgubre provenientes da pulsão de morte.

O que podemos extrair disso e fazer conexão com o 9/11 se dá desta forma: a constante repetição da destruição no cinema em grande escala de uma cidade tão icônica quanto Nova Iorque serve para reiterar a segurança de que aquilo só poderia ocorrer na ficção. Por fim, acabamos por recalcar a crença *real* naquele acontecimento. Nesse aspecto, a repetição tão complacente à pulsão de morte trabalha junto com a ficção para deixar essa destruição no âmbito da fantasia e do desejo. Há uma tentativa de tornar

esses atos familiares e seguros de impossibilidade ao constantemente mostrar cenas como essas, quase que como um “*ei, veja; isto é impossível. Acostume-se com o espetáculo mentiroso*”. A constante repetição das consequências do ato também busca certa familiaridade: “*ei, isso aconteceu mesmo; não é um espetáculo*”.

Voltando ao artigo de Heischman, o autor destaca a seguinte passagem de *O Estranho* para ilustrar seu ponto:

Tão logo *acontece realmente* em nossas vidas algo que parece confirmar as velhas e rejeitadas crenças, sentimos a sensação do estranho; é como se estivéssemos raciocinando mais ou menos assim: “Então, afinal de contas, é *verdade* que se pode matar uma pessoa com o mero desejo da sua morte!” (FREUD, 1919a, p. 308).

Nossa tendência é considerar que, assim como deveria ter um *algo a mais* – o alto montante afetivo investido no desejo – na leitura de Freud para que um trauma, angústia ou objeto estranho carregue o potencial devastador do *unheimlich*, também acreditamos que deva existir esse *algo a mais* na relação entre sujeito e ficção científica que vá além do pacto ficcional e o “imunize” contra o efeito do trauma imaginário. Se um herói com poderes extraordinários realmente aparecesse em nossas vidas, nossa tendência é acreditar que as reações seriam das mais adversas, todas com um primeiro momento de fascínio e susto antes da aprovação ou *apavoração* – o *unheimlich*, em primeiro momento.

Talvez seja essa crença na invulnerabilidade do sujeito junto à queda de dois símbolos fálicos de uma cidade com uma silhueta que remete a vários falos que aumente o impacto do evento. Talvez seja esse algo que remete à castração, que está atrelado ao reino da imaginação ganhando vida, essa ficção que invade a realidade que ajude a exponenciar o efeito *unheimlich* do 9/11.

2.6.2 Uma nota sobre o *unheimlich* e suas traduções

Ao longo de nossa pesquisa desde a graduação, ficou clara a diferença de utilização do conceito do *unheimlich* entre a psicanálise e o campo da estética. O principal problema para isso talvez tenha sido o da tradução do inglês, que logo no terceiro parágrafo do texto já relaciona o *unheimlich* ao medo e horror. Neste trecho,

iremos demonstrar algumas de nossas descobertas e introduziremos algumas críticas a essas leituras parciais.

A versão portuguesa da editora Imago emprega termos como *assustador* ou *horror* para representar o que é angustiante, ignorando o fato de o *horror* para Freud estar estreitamente relacionado à castração, ao horror da visão do órgão genital feminino⁴². Na edição *standard* que usamos como referência, cita “... entre os exemplos de coisas assustadoras, deve haver uma categoria em que o elemento que amedronta...”. No entanto, uma atual edição traduzida diretamente do alemão – a mesma tradução que substitui o uso do termo *estranho* por *inquietante* – já não utiliza o que é *assustador* como tradução de *angustiante* ou *inquietante*.

Na nova edição da Cia. Das Letras, traduzidas direto do alemão por Paulo César de Souza, a frase que usamos como citação de Freud apresenta ligeira modificação. Onde anteriormente encontrava-se “relaciona-se indubitavelmente com o que é assustador – com o que provoca medo e horror” (FREUD, 1919/1990, p. 275-6)⁴³, agora lê-se “relaciona-se ao que é terrível, ao que desperta angústia e horror” (FREUD, 1919/2010, p. 329)⁴⁴. Enquanto os termos *assustador*, *terrível* e *horror* não fazem muita diferença aqui, *medo* é um dos termos que foram traduzidos levemente sem levar em consideração outros trabalhos do psicanalista. A palavra que se relaciona ao *assustador* em uma tradução e ao *terrível* na segunda citação é *Schreckhaften*, cujo radical *schreck* relaciona-se ao *susto*. Aqui, nada demais. Porém, é na tradução de *angst* para *medo* que perdemos o sentido e caímos na tentação de relacionar o *unheimlich* ao que dá medo. Na nova edição de *Além do princípio do prazer* (1920/2010), a única diferença significativa é que o tradutor utiliza *terror* para o termo *Schreck*, assim como em *O Estranho*.

Outro conceito importante para corroborar com essa ideia do termo é a *denegação* – *Verneinung* (FREUD, 1925, p. 295-6) – já presente no próprio prefixo do termo *unheimlich*, que denotaria a negação do próprio familiar e de seu correspondente oposto. Além disso, outra pista fornecida por Freud nos coloca em contato imediato com a pulsão de morte, ensaiada em *O Estranho*. Freud atribui o ‘sim’ à pulsão de vida,

⁴² O que nos remete ao pequeno ensaio *A Cabeça da Medusa* (1940) de Freud.

⁴³ Do original em alemão: “Kein Zweifel, daß es zum Schreckhaften, Angst- und Grauerregenden gehört, und ebenso sicher ist es”.

⁴⁴ Esta edição é chamada de *O Inquietante*, ao invés de *O Estranho*.

Eros, e o ‘não’ à pulsão de morte. Ao colocar o termo *heimlich* tanto como algo secreto e não-acessível quanto como algo domesticado e familiar, Freud assevera que o /un-/ seria a marca do recalque, uma forma de denegação. O próprio jogo de palavras que Freud constrói com o *unheimlich* e a denegação é, por si só, falar de desejo, recalque, fantasia e angústia.

O que leva Freud a considerar uma categoria de sentimentos dentro daqueles angustiantes que pode estar relacionada ao *unheimlich* é o fato da teoria psicanalítica supor, à época em que o autor escreveu o artigo, que todo afeto de uma representação pulsional seria transformado em angústia pelo recalque. Um dos acontecimentos do sentir-se angustiado deve estar relacionado ao desejo que retorna inesperadamente, causando essa sensação inquietante (cf. Freud, 1919a, p. 300). Os sentimentos de estranheza não estão relacionados apenas a coincidências assustadoras ou repetições involuntárias mas também a crenças uma vez superadas ou desejos, especialmente os infantis recalcados. E é por essa ligação que Freud relaciona o *unheimlich* com a forma animista do homem primitivo de povoar o mundo com lendas e folclore ou os desejos de uma criança em que seu ursinho de pelúcia ganhe vida. Ou – por que não? – o desejo de adquirir superpoderes e se transformar em um super-herói.

Se crenças em fatos extraordinários existiram por uma vez apenas, isso significa que nunca as perdemos, apenas as alienamos no inconsciente onde se proliferaram, deslocam e condensam. Continuam à espera de uma oportunidade para se manifestar. Tão logo algo que remeta a elas surja novamente como possibilidade, sentimos a ação do *unheimlich*. “Uma experiência estranha ocorre quando os complexos infantis que haviam sido reprimidos revivem uma vez mais por meio de alguma impressão, ou quando as crenças primitivas que foram superadas parecem outra vez confirmar-se” (FREUD, 1919a, p. 310).

Duas citações de Ernst Jentsch (1906), que escrevera sobre o tema antes de Freud, corroboram com essa visão:

A criança teve tão pouca experiência que coisas simples podem ser inexplicáveis para ela e até mesmo situações pouco complicadas podem representar segredos obscuros. Esta é uma das razões mais importantes do porquê das crianças serem mais medrosas e mostrar tão pouca autoconfiança⁴⁵ (JENTSCH, 1906, p. 5).

⁴⁵ “The child has had so little experience that simple things can be inexplicable for him and even slightly complicated situations can represent dark secrets. Here is one of the most important reasons why the child is mostly so fearful and shows so little self-confidence”.

Jenstch ainda mantém essa relação da inquietação infantil passível de retorno na vida adulta:

Nas brincadeiras, as crianças empenham-se em utilizar disfarces e comportamentos grotescos para causar fortes emoções umas às outras. E, entre os adultos, há alguns de natureza mais sensível que não gostam de ir a bailes de máscaras, uma vez que máscaras e disfarces produzem uma demasiada impressão estranha, a qual eles são incapazes de se acostumar⁴⁶ (Idem, p. 6).

A materialidade dos fatos, inclusive, não é necessária segundo Freud, pois a realidade psíquica não depende de comprovações materiais. Se algo existe na mente de uma pessoa, ela então existe de fato.

Quando o estranho se origina de complexos infantis, a questão da realidade material não surge; o seu lugar é tomado pela realidade psíquica. Implica numa repressão real de algum conteúdo de pensamento e num retorno desse conteúdo reprimido, não num cessar da *crença na realidade* de tal conteúdo (FREUD, 1919a, p. 309).

Uma relação entre o significado da palavra *fantasia* e uma citação de Fredrich Schelling que Freud utiliza aproxima esses dois conceitos. *Fantasia* vem do grego antigo φαντασία (*phantasia*, aparição), φαντάζω (*phantazō*, “aparecer ao olho ou à mente”), e φαίνω (*phaino*, “aparecer à luz”), todos derivados do mesmo radical, φῶς (*phōs*, luz). Fantasiar é trazer à luz, tirar da escuridão, tornar visível. “*’Unheimlich’ é tudo aquilo que deveria ter permanecido... secreto e oculto, mas veio à luz*” (SCHELLING apud FREUD, 1919a, p. 281).

O Wikitionary, dicionário online do grupo Wikipedia, assim descreve o termo fantasia (tradução livre do inglês)⁴⁷.

⁴⁶ “In games, children strive by means of grotesque disguises and behavior directly to arouse strong emotions in each other. And among adults there are sensitive natures who do not like to attend masked balls, since the masks and disguises produce in them an exceedingly awkward impression to which they are incapable of becoming accustomed”.

⁴⁷ Etymology

From φαντάζω (*phantazō*, "I make visible"), from φαίνω (*phainō*, "I shine")

Noun

φαντασία (*genitive φαντασίας*) *f*, *first declension*; (*phantasiā*)

1. look, appearance, presentation, display
2. showy appearance, pomp, pageantry
3. perception, impression
4. image

Etimologia

De φαντάζω (phantazō, "Eu faço visível"), de φαίνω (phainō, "Eu reluzo")

Nome

φαντασία (genitivo **φαντασίας**) *f*, primeira declinação; (phantasiā)

1. Aspecto (olhar), aparição, apresentação, exibição
2. Aparentar, pompa, aparato
3. Percepção, impressão
4. Imagem

Segundo a mesma referência, no grego atual, a palavra também significa *imaginação*.

Disso podemos inferir algo importante para nosso trabalho: o *unheimlich* é, de certa forma, um reencontro com o suposto impossível fantástico recalcado, atuando como uma tentativa de escape das fantasias e desejos infantis. Ambos se beneficiam de um ligeiro entorpecimento do Eu. Além do mais, a relação com a fantasia reforça um pensamento: nem tudo o que é *unheimlich* é macabro. Torna-se pertinente lembrar que estes desejos, em sua grande maioria, são advindos da pulsão de morte e “utilizados” por Eros para conferir, ao menos, uma ligeira representação a eles – por isso os exemplos e as categorias que Freud nomeia, como a castração, a vagina para o homem, o silêncio, o duplo, dentre outros.

A partir desses significados, Freud chega a uma das categorias do *unheimlich* que, em nossa opinião, funciona mais como premissa básica para o fenômeno do que como uma de suas meras ocorrências. É o fato de quando a linha entre imaginação e realidade se extingue, como quando algo supostamente imaginário surge diante de nós ou até mesmo um símbolo assume as funções daquilo que simboliza (cf. Freud, 1919a). Há uma “superenfatisação da realidade psíquica em comparação à realidade material” (FREUD, 1919a, p. 304). Para isso acontecer, basta que haja uma pequena dúvida: ‘*e se...*’. “A razão de uma pessoa pode ser especialmente reduzida por culpa de uma proliferação repentina de fantasia, e, como consequência, a realidade se confunde de forma mais ou menos cônica⁴⁸” (JENTSCH, 1906, p. 5). Esse viés do *unheimlich*,

⁴⁸ “One’s insight can be especially reduced because of a rampantly proliferating fantasy, as a consequence of which reality becomes mixed up in a more or less conscious way”.

então, “não é irreal; é a ‘realidade fictícia’ e a vibração da realidade⁴⁹” (CIXOUS, 1976, p. 546).

Para nós, eis a chave do fenômeno.

2.6.3 Trauma e desejo

Em sua bela carta ao poeta e amigo Romain Rolland sobre sua visita à Grécia, publicada sob o título *Um distúrbio de memória na acrópole* (1936), Freud trata de temas como o estranhamento e o fracasso no triunfo que abrem diálogo com o *unheimlich* e com a sensação de incompletude do indivíduo contemporâneo, sempre impelido a ganhar. Freud descreve a partir de sua própria experiência a sensação de estranhamento e incredulidade quando conquistamos algo que muito desejamos chegando, até mesmo, a tratar com desprezo e desinteresse essa conquista. Atribui esse sentimento de fracasso e vazio à culpa da conquista como se o sujeito se achasse não merecedor de tal triunfo, ainda que carregue um sentimento de herói ao viajar. Isso se daria por causa do rompimento com o familiar, da “dependência do passado, do tesouro de lembranças do Eu e de anteriores vivências penosas” recalcadas (FREUD, 1936, p. 447-8).

Retomando o capítulo sobre o herói, vamos lembrar que Freud considerava o ato heroico como um rompimento das Leis, um desafio ao Pai e seu respectivo triunfo. Aqui, Freud atribui esse estranhamento do distanciamento familiar à culpa que o sujeito carrega do parricídio, deslocado aqui para a ideia de “ter ido mais longe que o pai”:

Deve ser que um sentimento de culpa se acha ligado à satisfação de ter ido tão longe [...] Tem relação com a crítica da criança ao pai, com o menosprezo que toma o lugar da superestimação infantil inicial de sua pessoa. É como se o essencial no êxito fosse chegar mais longe que o pai, e querer superá-lo ainda fosse interdito (Idem).

Ora, se há um forte desejo infantil ligado a um forte afeto derivado do complexo de Édipo – como o fato de Freud sentir a culpa de ter chegado a Atenas pelo fato do pai não ter dinheiro para tais viagens –, é de se inferir que Freud está tratando aqui de um estranhamento ligado ao *unheimlich*, ainda que não utilize o termo na carta. É

⁴⁹ “It is not unreal; it is the ‘fictional reality’ and the vibration of reality”.

necessário lembrar que Freud colocara o complexo de Édipo na fenomenologia do *unheimlich* em seu texto.

A conquista de algo relacionado a um forte desejo pode, então, se tornar algo angustiante e inquietante por conter resquícios de uma vivência infantil obrigada a ser recalçada. E se evocarmos o rompimento da Lei ocasionada pelas façanhas do herói, a superação e morte do Pai, este argumento se torna ainda mais conveniente. Liga-se, também, a outra manifestação do *unheimlich* postulada por Freud, a do símbolo que ganha vida: “há muito eu percebera que boa parte do prazer de viajar consiste na realização desses velhos desejos, isto é, tem raiz na insatisfação com a casa e a família” (Ibid.).

Há um ditado para isso: *too good to be true* – bom demais para ser verdade. Então desconfiamos, nos chocamos com a fantasia realizada. O *Shreck* também se relaciona a um estágio inicial do *unheimlich* onde o Eu suspende suas atividades de censura pela abrupta e violenta irrupção do desejo através do inquietante estrangeiro. Em vários textos Freud nomeia essa relação de despersonalização, estreitamente relacionada ao estranhamento. É a cisão do Eu, tal como nas neuroses de guerra, pois tentamos expulsar algo do Eu que jamais parece ser totalmente expulso – ou que está passível de se manifestar uma vez que conservamos tudo o que já experimentamos uma vez na nossa vida psíquica (cf. Freud 1900; 1930).

Freud utiliza o *déjà vu*, *déjà recoté* e a *fausse reconnaissance* como fenômenos nos quais o Eu tenta reverter essa situação, criando a ilusão de que o sentimento de estranheza é pertencente a ele (1905b). O que, para nós, seria um segundo momento do *unheimlich* que, após a descarga do desejo e a irrupção da pulsão de morte, torna-se representável através de Eros como tentativa do sujeito de relocalizar sua neurose. É a defesa que o Eu inconsciente logo ergue para que o desejo se mantenha afastado do consciente, negando-o – ou denegando-o? Essas defesas são erguidas quando a realidade externa, realidade psíquica e pulsões se aproximam do Eu (Freud, 1936, p. 446)

A sensação de fracasso no triunfo seria, então, uma negação da conquista para manter afastado do consciente o desejo que a ela remeteria.

A incredulidade, como essa que se verificou, é evidentemente uma tentativa de repelir uma parte da realidade; há, porém, algo de estranho nesse fato. Não

ficaríamos nem um pouco surpresos se uma tentativa dessa espécie tivesse como objetivo uma parte da realidade que ameaçasse causar desprazer: o mecanismo de nossa mente é, por assim dizer, planejado para funcionar segundo essas diretrizes. No entanto, por que haveria de surgir essa incredulidade com relação a algo que, pelo contrário, promete trazer um elevado grau de prazer? Conduta realmente paradoxal! Lembro-me de que, em uma ocasião anterior, tratei do caso parecido de pessoas que, conforme expressei, são ‘arrasadas pelo sucesso’. Geralmente as pessoas adoecem de frustração, da não-realização de alguma necessidade vital ou de um desejo. A estas pessoas, contudo, sucede o contrário; adoecem, ou, até mesmo, ficam aniquiladas, porque um desejo seu, excepcionalmente intenso, realizou-se. O contraste entre as duas situações não é tão grande como parece à primeira vista. O que acontece no caso paradoxal é simplesmente que o lugar da frustração externa é assumido por uma frustração interna. O sofrimento não se permite a felicidade: a frustração interna ordena-lhe que se afeire à frustração externa. Mas por quê? Porque – esta é a resposta, em muitos casos – a pessoa não pode esperar que o Destino lhe proporcione algo tão bom. (FREUD, 1936, p. 296-7).

De acordo com esta visão freudiana sobre a angústia e a despersonalização que a realização de um desejo pode causar está Slavoj Žižek (2010). Ao abordar o *che vuoi?* de Lacan junto à fantasia, Žižek coloca a realização de um desejo intenso no campo do traumático.

Para Lacan, o desejo seria estruturado pelo Outro. Até mesmo ao transgredir regras, o desejo está condicionado àquilo que se transgride – para fazer sexo sem preservativo e correr o risco de uma contaminação de HIV ou de gravidez é necessário haver o próprio risco como algo que impediria o ato; ou, para o vilão matar alguém, deve haver o interdito do assassinato, assim como, para o herói entrar em conflito com o vilão, *necessita do vilão*, algo que está de acordo com o que falamos anteriormente sobre a primazia do antagonismo na relação com o herói.

A monstruosidade inquietante da Coisa para Lacan, o que Freud designa nas palavras de Žižek como um objeto último de nossos desejos, insuportável e impenetrável, transmitiria toda uma conotação dos filmes de terror. A Coisa estaria relacionada ao próximo que potencialmente esconde algo mau por debaixo de seu familiar semblante, o que faz Žižek aproximar o *unheimlich* da dessubjetividade que o desejo infere no objeto como se ele fosse sem vida, um autômato ou boneco manipulável da maneira que melhor lhe for acessível. A fantasia seria uma forma de amenizar este traumático encontro com o real (cf. Žižek, 2010).

O que está em jogo para o pensador esloveno seria a ambiguidade do conceito de fantasia, pois ela seria ao mesmo tempo uma tela de proteção contra o bruto encontro

com o Real e uma impossibilidade de subjetivação, e deve se manter recalçada para operar. A fantasia seria as coordenadas do sujeito da capacidade de desejar, algo entre o objetivo e o subjetivo, uma vez que não depende das percepções do sujeito. Seria fruto de sua imaginação. A passagem ao ato seria uma saída fantasmática para este encontro (Idem, p. 66).

Ademais – e este é o nosso ponto de interesse no trabalho de Zizek –, fantasiar a partir de um desejo hora nenhuma significaria que o real encontro com esta fantasia seria prazeroso. Pelo contrário; seria horrível, assustador, *unheimlich*. Zizek dá o exemplo do estupro: o fato de uma mulher – ou até mesmo um homem – fantasiar um estupro não legitima o ato de estuprar, pois o encontro com o traumático seria de natureza ainda mais violenta e abjeta.

Conclui Zizek sobre a materialização externa dos desejos:

Há um hiato que separa para sempre o cerne fantástico do ser do sujeito dos modos mais superficiais de suas identificações simbólicas ou imaginárias. Nunca me é possível assumir plenamente (no sentido de integração simbólica) o cerne fantástico do meu ser: quando ousar enfrentá-lo de perto demais, o que ocorre é o que Lacan chama de afânise (a auto-obliteração) do sujeito: o sujeito perde sua consistência simbólica, desintegra-se. E talvez a realização forçada na realidade social do cerne fantástico de meu ser seja o pior, o mais humilhante tipo de violência, uma violência que solapa a própria base de minha identidade (de minha autoimagem). [...] Assim, quando Freud escreve “Se aquilo que [sujeitos] desejam mais intensamente em suas fantasias lhes for apresentado na realidade, eles, apesar de tudo, fogem daquilo”, o que quer dizer é que isso ocorre não meramente por causa da censura, mas sim porque o cerne de nossa fantasia nos é intolerável (Idem, p. 71).

Mas o que isso tem a ver com o nosso sujeito traumatizado pelas consequências globais do 9/11 e sua relação com os super-heróis?

A psicanalista Ana Maria Rudge (2009) define trauma como sendo

o impacto de um acontecimento sobre um psiquismo singular, e o solo constituído pela história passada do sujeito na determinação do significado que esse acontecimento assume para ele não pode ser desconsiderado, seu mundo de fantasias deve ser levado em conta. Entretanto, são as experiências traumáticas recentes, que não se consegue assimilar nem esquecer, que são determinantes na constituição dos sintomas, até mesmo da forma que assumem, de um reviver incessante (RUDGE, 2009, p. 43)

As fantasias perpassam também os constructos culturais e não são alheias aos acontecimentos que se apresentam para o sujeito em seu cotidiano. Elas permitem a

manifestação do desejo por ser possível satisfazê-lo, em determinados aspectos, ainda que apenas na forma de um devaneio fictício. Os filmes-catástrofe de Nova Iorque contribuem de alguma maneira simbólica para essa ilusão da fantasia, que encobre um desejo agressivo e destrutivo ao mesmo tempo em que transmitem a sensação de segurança ao sujeito por se tratarem “apenas” de ficção.

Nos ataques às Torres Gêmeas, o encontro com esta suposta ficção fantástica desorientou e despersonalizou o sujeito, jogando-o em um lugar de falha do simbólico. É neste momento que o horror dos ataques se intensifica tanto por remeter aos desejos agressivos infantis quanto a trazer para a cena visível o fato de que a segurança da invulnerabilidade a qual o sujeito tanto confia sua existência pode evidenciar a falta – assim como a criança relegava ao pai. É este encontro que se caracteriza como traumático através do *unheimlich* que faz retornar à luz aquilo que deveria ficar escondido na fantasia, especialmente quando vivido por vários indivíduos que compartilham de ideais culturais semelhantes. Se as mortes em massa causam maior impacto nos indivíduos, o terror de um ataque que mata milhares mas é visto por bilhões, *in loco* ou pela TV, se amplifica a ponto quase de atingir a ideia do abjeto de Kristeva (1982).

Zizek considera que a satisfação *unheimlich*⁵⁰ que o sujeito sentia compulsivamente repetida ao ver as torres do World Trade Center ruírem era um gozo em seu estado mais puro, e que a intrínseca relação entre o ato espetacular dos ataques estaria relacionado aos filmes-catástrofes também pela repetição de Nova Iorque ser atacada. A grande surpresa teria sido pelo impensável ter se tornado real; um impensável que era objeto de fantasias que permitiriam a expressão do desejo sem trazer mal-estar por conta dos filmes da ficção. “Assim, de certa forma, os Estados Unidos haviam transformado em realidade as suas fantasias” (ZIZEK, 2003, p. 25).

No filme *O Cavaleiro das Trevas*, o Coringa discursa:

Você sabe o que eu descobri? Ninguém entra em pânico quando as coisas vão “de acordo com o plano”, mesmo que o plano seja horrível! Se amanhã eu disser à imprensa que, digamos, um membro de uma gangue será fuzilado ou um caminhão cheio de soldados será explodido, ninguém entra em pânico pois tudo

⁵⁰ O termo empregado pelo autor no texto original em inglês é *uncanny*, correspondente à tradução inglesa de *unheimlich*. Em português, lê-se *estranho*.

faz “parte do plano”. Mas quando eu digo que um velho prefeito vai morrer, bem, aí todo mundo perde a cabeça!⁵¹ (NOLAN, 2008).

Zizek parece partir direto desse mesmo argumento para falar sobre a força da imagem dos atentados quando observa que os horrores do Terceiro Mundo eram nada mais que fantasmas espectrais na TV dos norte-americanos. Essa forma de violência diária não fazia parte da vida dos Estados Unidos. O cidadão americano se sentia protegido de tais catástrofes, relegando basicamente apenas aos furacões e a Pearl Harbor os ataques “de fora”. No entanto, ao ver esse fantasma da violência adentrar a realidade norte-americana pelas TVs, não teria sido a realidade que invadira a imagem fantástica e sim a imagem espetacular que arruinara a realidade (Idem, p. 31).

Teria sido, então, o Supereu americano que fora atingido. De fato, as mortes do WTC não somam mais do que 3.500 e os danos materiais alguns milhões de dólares. No entanto, o traumático se instala pela falha na sensação de segurança, de proteção e, principalmente, a imagem do skyline nova-iorquino e a poderosa penetração violenta da TV. O Pai Totêmico do país simbolizado na águia americana é quem falha na proteção de seus filhos. Em outras palavras, é o simbólico que é atacado: “Talvez a grande vítima do colapso do WTC vá ser uma figura do grande Outro, a Esfera americana” (Idem, p. 32).

Se falamos em um pai totêmico, não podemos deixar de notar que os irmãos da horda foram os que o devoraram e, agora, compartilham o sentimento de culpa – pois os verdadeiros culpados foram *você, eu e todos nós* ao sustentarmos tal estilo de vida. Por isso o nacionalismo se exasperou como desespero e impotência e não como amor à pátria propriamente dito. A culpa de ter desejado a própria ruína do Pai, deste grande Outro que é “a América”, se transforma em exportação de bens culturais com os ideais americanos, e a cultura da hipervigilância que já estava em iminência pôde, então, se concretizar.

O horror por parte do resto do mundo perpassa também o fato dos produtos culturais serem americanizados e compartilharem dos ideais de liberdade e segurança

⁵¹ “You know what I’ve noticed? Nobody panics when things go ‘according to plan’, even if the plan is horrifying!. If tomorrow I tell the press that, like, a gang banger will get shot or a truckload of soldiers will be blown up, nobody panics because it’s a; ‘part of the plan’. But when I say that one little mayor will die, well then, everyone loses their minds!”

agora furados, e não mais apenas a violência do dia-a-dia das cidades. Através da imagem exibida *ad aeternum* pela TV, há a reiteração da fragilidade de qualquer instância. E se não dava para Zizek responder logo depois sobre o que iria acontecer no pós-9/11, hoje podemos arriscar: o preconceito velado deu força à repulsa ao termo *imigrante*, ao aumento da paranoia da (in)segurança e um armamento ainda mais ostensivo que resultou em uma epidemia de ataques às escolas, em justificativa do militarismo mais acirrado, busca pela saúde perfeita e pela suposta autenticidade, a hipervigilância e a autoexposição; tudo isso transformado em gozo. Tudo isso romantizado pelo cinema e pelos heróis que, agora *fál(hic)os*, se tornaram anti-heróis e vilões tornados bons pela ilusão da própria salvação – os *antivilões*. Em sua *Genealogia da moral* (2006b), um belo aforismo de Nietzsche se destaca: “Todas as grandes coisas perecem por obra de si mesmas, por um ato de autossupressão: assim quer a lei da vida, a lei da *necessária* ‘autossuperação’ que há na essência da vida” (p. 138). Ao se referir aos ataques do 9/11, Baudrillard parece concordar diretamente com o filósofo alemão: “só se deveria construir aquilo que, por seu caráter extraordinário, fosse digno de ser destruído” (BAUDRILLARD; MORIN, 2004, p. 39).

Esses belos aforismos nos trazem ao que Baudrillard reflete sobre a qualidade fantástica e, ao mesmo tempo, repulsiva de construções como as Torres Gêmeas. Sob este ambíguo sentimento em relação ao que chama de “monstros arquitetônicos”, esconde-se um desejo de vê-los despedaçados e, no caso do WTC, as duas torres ativaram esse desejo ainda mais pela sua simetria que, segundo Baudrillard, o homem deseja secretamente destruir e restituir à singularidade. O duplo trabalha nos atentados da mesma forma que Daniel Heischman acima descreve sua sensação de duplicação e angústia devido à primeira explosão poder ser caracterizada como um acidente que basicamente ninguém presenciou. Somente após o estrondo do avião se chocando à torre norte é que se pronuncia o *atentado terrorista*. A surpresa e o acidente só se tornariam horríveis através da duplicação perfeita do ataque (Idem, p. 36).

Assim como Nietzsche, Baudrillard também se refere às torres como as verdadeiras cúmplices – ou culpadas? – por sua própria destruição pelo caráter simbólico que representam e o caráter terrível que adquire o ato. É o fato de representar uma violência simbólica que tornaria o ato *pior que o real*, pois desafiaria o sentido e jogaria o sujeito em uma vertiginosa angústia devido ao desejo mortífero de ver algo

belo e imponente ruindo. Esse desejo que vem à tona a partir das imagens geradas espetacularmente pelos televisores criaria um “curto-circuito do simulacro”, no qual tal simulacro, ao irromper abruptamente, redundaria em catástrofe (1986, p. 49). A familiaridade das terríveis catástrofes recalcadas ao longo da história é o retorno de um “*mais que real*” em um mundo que se tornou possível pelo virtual, pelo simulacro – o real o suficiente de Sherryl Turkle. Para o filósofo, a violência simbólica seria uma impossibilidade de se haver com a morte (Ibid., p 55-6).

O *mais que real* estaria intimamente ligado a um *mais que fictício* que, a partir de uma superfusão entre ambos, resultaria em um *simbólico total* (Ibid., p. 41). Se pensarmos que o estágio imediato do *unheimlich* é um susto que leva o Eu a se paralisar, precisamos colocar o que é familiar em um polo do fenômeno e o que é simbólico em outro: o familiar é o desejo mortífero de ver os prédios caindo, deixando para o desconhecido o caráter simbólico, uma vez que parte dele torna-se representável.

Complementa Baudrillard:

A violência em si pode ser perfeitamente banal e inofensiva. Somente a violência simbólica é geradora de singularidade e nesse acontecimento singular, nesse filme-catástrofe de Manhattan, conjugam-se no mais alto grau os dois elementos de fascinação de massa do século XX: a magia branca do cinema e a magia negra do terrorismo; a luz branca da imagem e a luz negra do terrorismo (Ibid., p. 44).

Completamos: a fumaça negra das explosões e da queda seria essa *luz negra* do terrorismo, revelando a *impotência da potência* americana (Ibid, 1986, p. 91).

O real “soma-se à imagem como um acréscimo ao terror, como um arripio a mais”, algo como uma “ficção que ultrapassa a ficção” (Ibid.). O fascínio pelos atentados é, antes, o fascínio pela imagem vista pela TV e anualmente ensaiada pelos filmes-catástrofe. Os filmes-catástrofes se tornam testemunhos imagéticos da fantasia que camufla o desejo destrutivo constantemente denegado pelo sujeito e insiste em um *não* quanto aos atos bárbaros, mas que ainda carrega em si todo esse desejo que seria considerado abominável caso seu acesso ao consciente fosse permitido.

Dessa forma, o acontecimento de Nova York foi, muitas vezes, imaginado como roteiro (“inferno na torre”, entre outros) por Hollywood ou pela CIA, mas jamais foi imaginado como possível. Portanto, ele ficou sendo totalmente imprevisto. Os roteiros virtuais são capazes de esgotar todas as eventualidades, mas jamais o próprio acontecimento. [...] O acontecimento, no sentido próprio, faz parte da

descontinuidade e da ruptura. Nesse sentido, todo acontecimento digno desse nome é terrorista. É uma forma de passagem à ação simbólica e, por isso mesmo, fonte de uma fascinação singular. Equivalente a algo estranho que exerce atração (Ibid., p. 44).

O terrorismo, inclusive, suscita aquele inimigo invisível necessário ao país para Phillip Cushman (1995). Ele exacerba o narcisismo das pequenas diferenças, especialmente entre os americanos – os protegidos por Deus – e os extremistas muçulmanos, os *alienados da civilização, imersos na barbárie*. E, para finalizarmos com o pensamento de Freud, se o homem civilizado trocou uma parcela de felicidade por sua segurança, são estes outros – estes humanos desconhecidos porém familiares – que penetram a segurança do lar, invadem brutalmente o *home sweet home* americano simbolicamente através da imagem. Algo que incita ainda mais o ódio americano é o fato dos *terroristas* constantemente se referirem aos ocidentais como os *infiéis* por servirem a um *Deus outro que não o deles* – algo bárbaro pois, na *psiquê* estadunidense, eles são a mão divina de Deus na Terra e representam toda a cultura ocidental.

Como discursa o anti-herói V em seu filme: “Um prédio é um símbolo, assim como o fato de destruí-lo. Símbolos são empoderados pelas pessoas. Por si só, um símbolo é insignificante, mas com gente o suficiente, explodir um prédio pode mudar o mundo⁵²” (McTeigue, 2005).

2.7 À sombra das maiorias esperneantes

Só se deveria construir aquilo que, por seu caráter extraordinário, fosse digno de destruição.

Ora, e não foi isso que a própria humanidade se provou capaz, de se autodestruir por ter alcançado tal ponto na evolução? E mais: utilizou-se da comunicação para fazê-lo. Porém, estamos cada vez mais isolados, presentes em uma vida *real o suficiente*, onde mal sabemos nos comunicar civilizadamente sem utilizar alguma forma de agressividade. O mal-estar é a única bússola que podemos ter como referência da humanidade: haverá sempre o desconforto. E o desconforto traz consequências como insatisfação, desprazer e angústia. Em sua busca para apaziguar esses resultados e tentar

⁵² “A building is a symbol, as is the act of destroying it. Symbols are given power by people. Alone, a symbol is meaningless, but with enough people, blowing up a building can change the world”.

extrair um pouco de prazer de sua vida, por si só a humanidade se autodestrói e se reinventa cada vez mais de maneira a tentar isolar o desconforto. Isso significa, em linhas curtas, viver em uma bolha ideológica e evitar o que é estranho, o inimigo; o Outro, o que não é Eu.

O próprio herói deveria seguir esse caminho, o da decadência que Nietzsche atribui ao seu *Übermensch*. No entanto, a civilização não está preparada para encarar como não-maléfica qualquer atitude que seja de caráter egoísta ou que desafie as leis morais erigidas ao longo da história de civilidade. Como dito no filme *O Cavaleiro das Trevas* (Nolan, 2008), alguém ou morre herói ou perdura e se torna um vilão. Quando o herói alcança seu apogeu, é de lá que ele deveria despencar-se para o nojo, para o vil, para aquilo que não requer mais moralidade – tal como as torres do WTC na visão de Baudrillard. É o simbólico que está em jogo, não mais apenas o Eu que se identifica como herói. Como questiona Nietzsche: “e não estaríamos caindo perpetuamente?” (NIETZSCHE, 2003, p. 116).

Neste capítulo, vimos como a cultura pós-traumática do 9/11, coincidentemente ou não, se transformou na cultura do exibicionismo, do isolamento em grupo, da autovigilância, do higienismo corporal – fatores que levaram ao que chamamos de *cultura do pregacionismo*. A performance que essa cultura pós-9/11 requer, uma vez que o exibicionismo e a extimidade são os grandes propulsores da vida social, é uma performance que o sujeito já não mais consegue sustentar. Se, já em 1927, Freud nos diz que a humanidade não consegue mais sustentar uma posição de “deuses de próteses”, atualmente podemos ver talvez não mais deuses, mas indivíduos que se consideram os arautos da verdade, do bom senso e da razão – que se consideram heróis semidivinos pelo menos. Nunca tivemos mais próteses do que hoje em dia. Nunca tivemos mais extensões que nos permitissem comunicação e ubiquidade e, mesmo assim, não conseguimos nos relacionar com ninguém – nem com nós mesmos. Por isso, hoje mais do que nunca o indivíduo foge para onde consegue através das construções auxiliares para obter fruição de sua fantasia. A identificação não parece mais se dar com um semelhante, e sim com um personagem de filme americano construído em seus menores detalhes para servir a esse sujeito como muleta.

As autoamputações de Marshall McLuhan – ou extensões que harmoniosamente dialogam com as construções auxiliares de Freud – transformavam o indivíduo da

década de 60 em um Narciso que vive entorpecido e se fascina diante de algo extraordinário. Interessante notar que McLuhan defende a interpretação do mito que Narciso não sabia que era o seu próprio reflexo que estava vendo, e sim algo extraordinário, alheio, exterior e paralisante. Essa interpretação que nos faz pensar na qualidade inquietante e *unheimlich* destas autoamputações: um Eu que não é meu corpo, mas que também faz parte dele, mesmo sendo de prótese; uma amputação que deveria ser percebida como minha mas está separada; um outro que Eu reconheço mas que me é estranho ao mesmo tempo. Essa amputação, que já nos parece *familiar o suficiente*, nos dirige a uma compulsão pela opinião e pela aceitação, ainda que não consigamos olhar nos olhos de outra pessoa, conversando em uma mesa de bar com a cabeça baixa. Estamos entre o vivo e o autômato. Se o oposto do amor é a indiferença e não o ódio, o oposto de vida não seria a morte e sim a automatização de nosso comportamento. Como zumbis, estamos em um lugar que parece não-vida, mas não parece morte: *animadamente inanimados*. E não há nada mais *unheimlich* que isso.

Talvez seja o não-reconhecimento dessa qualidade *unheimlich* da relação contemporânea do indivíduo com a tecnologia que impossibilite o pesquisador de obter uma abordagem aprofundada da fuga para o mundo fantasioso, sempre contornando o assunto. Por isso pensamos na necessidade de dialogar autores que se encontram e desencontram, por não admitir algo que nos pareça óbvio: no fim das contas, talvez não seja nem o exibicionismo, nem o espetáculo, nem o pregacionismo e nem a compulsão ao trabalho o que nos leva a ter essa relação ambivalente com os *gadgets*. Talvez seja o próprio fator *unheimlich* de estarmos diante de uma amputação de algo que é nosso e no entanto se encontra fora, percebido como um braço amputado incapaz de animação por conta própria que nos cause tanta inquietude e fascínio.

A jornalista e escritora Eliane Brum resume esta sensação de conectividade desconectada, onde todos ganharam voz mas estão gritando ao mesmo tempo. Em consequência, se tornam escravas de si mesmas, imersas em um mal-estar que tentam a todo tempo renegar.

Estamos exaustos e correndo. Exaustos e correndo. Exaustos e correndo. E a má notícia é que continuaremos exaustos e correndo, porque exaustos-e-correndo virou a condição humana dessa época. E já percebemos que essa condição humana, um corpo humano não aguenta. O corpo então virou um atrapalho, um apêndice incômodo, um não-dá-conta que adoce, fica ansioso, deprime, entra

em pânico. E assim dopamos esse corpo falho que se contorce ao ser submetido a uma velocidade não humana. Viramos exaustos-e-correndo-e-dopados. Porque só dopados para continuar exaustos-e-correndo. Pelo menos até conseguirmos nos livrar desse corpo que se tornou uma barreira. O problema é que o corpo não é um outro, o corpo é o que chamamos de eu. O corpo não é limite, mas a própria condição. O corpo é. (BRUM, 2016)

Se entorpecer nos tempos atuais não significa apenas tomar ansiolíticos, antidepressivos ou beber em excesso e se drogar. O entretenimento virou não apenas um imperativo mas uma promessa de salvação que exige a punição e o martírio ao mesmo tempo na promessa de felicidade. Se para os teóricos de Frankfurt a cultura de massas constantemente nega ao sujeito aquilo mesmo que oferece, como espécie de *objeto a* do bem-estar, é nela que o indivíduo é empregado, chefe, espectador, turista, jornalista, político, intelectual e mais tantas outras adjetivações simultaneamente. Já não temos apenas duplos; temos *múltiplos*. Hoje, fazemos tudo ao mesmo tempo: lemos um e-mail sobre o próximo job, escrevemos uma mensagem romântica no WhatsApp e assistimos a um filme de super-heróis em um escritório que tem um pôster de Che Guevara, vestindo roupas de grife que marcam e demarcam um território simbólico; e, pior: se indagados sobre o que estamos fazendo, respondemos: nada. E este *nada* cansa.

De tão exaustos e sempre “na correria”, nos voltamos ao entretenimento como algo basal para nossa saúde mental, que há muito fora epidemicamente somatizada. O que importa é o que é *real o suficiente* da performance, como coloca Sherry Turkle. É a ilusão da salvação através do poder físico e intelectual que julgamos adquirir a partir de livros de autoajuda e alimentação sem glúten. Ilusão essa que também vende uma felicidade impossível de se conquistar através dos meios que usamos, sem reconhecer o nosso próprio mal-estar. Negá-lo constantemente e *sorrir em itálico*, como dizia Fernando Pessoa, também cansa.

A articulação que podemos fazer aqui deste indivíduo exausto com o herói, como um ator após a peça ou o atleta após a competição, é a ideia de singularidade que ainda sustenta. A sensação de ser único é exaltada pelo herói comum dos filmes de ação que são sempre “os escolhidos”, que “sabem que tem algo especial”, mas não são reconhecidos ou ainda não despertaram o poder. São deslocados da sociedade ao seu redor e supostamente mais conectados com a sua essência. Mas, em atos de *humildade americanizada*, relutam publicamente em aceitar os encargos da martirização heroica,

adotando o discurso do pregacionismo não mais como o de um deus, mas como de um arauto, de uma persona, de um mito. Podemos até mesmo questionar, junto aos pensadores da Escola de Frankfurt, se o fato da condição de trabalho ter migrado dos escritórios para os lares – com muitos trabalhadores não tendo que lidar diretamente com o dia-a-dia da firma e as imposições do patrão – não aproximaria este indivíduo do anti-herói e do antivilão que atuam um pouco mais soltos em relação a anteriormente. Essa pergunta aguarda resposta que pretendemos aprofundar futuramente.

No entanto, é ao se confrontar com um mundo onde as coisas não são tão polarizadas quanto a cultura de massa apresentava décadas atrás que este indivíduo não acha mais suficiente identificar-se apenas com o herói. Ele compreende que muitas vezes a Lei não atua a favor da justiça e que fazer tudo corretamente não o levará longe e tampouco o ajudará a punir o malfeitor. O reflexo desta faceta da identificação está nos filmes de super-heróis, onde não é mais suficiente colocar Batman e Superman lutando lado a lado. Eles precisam arcar com as consequências de sua própria existência e entrar em conflito entre si. Por isso Batman se transforma em um cruel e vingativo caçador do Homem-de-Aço com os aplausos quase orgasmáticos do público – ainda mais se levarmos em conta a representação divina do Superman e da trágica e humanizada vida do Homem-Morcego.

Mas também não podemos nos identificar com o vilão! Ou melhor, é isso que a indústria diz, pois identificar-se com o vilão é romper com as Leis. E como a indústria cultural deve sempre oferecer o que o espectador busca, mas em pequenas quantidades, ela hoje em dia diz: *“olha, você pode sim se identificar com o vilão do filme, pois as intenções dele servem a um bem maior; ele está apenas desvirtuado. E tome aqui um mal-a-mais pra você continuar achando que Bem e Mal são opostos absolutos. Divirta-se!”*. E daí nasce a noção do *antivilão*, já cuidadosamente presente em alguns filmes do gênero, mas que, a partir de 2017, passou a ser explicitamente inserida no cenário cultural – relegando geralmente a alienígenas, robôs e megaempresários ou políticos corruptos o papel do Mal último.

Depositamos na condição humana sempre uma esperança de melhora. Demandamos mudança, criamos movimentos civis e sociais, buscamos justiça, nos manifestamos, nos alimentamos de forma correta, tentamos ser solidários e corteses com o outro. Mas o mal-estar vai além. O Homem é insatisfeito e essa insatisfação dá

vazão a todos os subordinados de Tântatos. Temos então uma corrente infindável de sujeitos buscando o melhor para si e, inevitavelmente, o bom para si de um acaba se tornando oposto do outro. E é preciso aniquilá-lo caso ele se coloque entre mim e meu objeto de satisfação.

Mimado e se achando um herdeiro de tudo o que a humanidade produziu, o indivíduo encontra-se perdido em um deserto, pregando para uma multidão vazia. Perdido no deserto e delirando com um oásis narcísico projetado. O sujeito do novo milênio é o sujeito da percepção condicionada à performance, à pregação e à solidão compartilhada. Ele se torna mais um em uma multidão que esperneia ao mesmo tempo. Mas como sugere Eliane Brum, esses gritos se anulam por não serem mais manifestações, e sim condições.

3 O HERÓI DO SÉCULO XX

Fica difícil precisar uma data ou acontecimento que remodelou a percepção cultural dos heróis. Os próprios autores que consultamos não conseguem definir esse ponto de mudança. Sabe-se, porém, que o prefixo *super*, adicionado ao substantivo *herói*, pode ser contextualizado com o primeiro número da *Action Comics* e a introdução do *Superman* em 1938. Seu grande sucesso logo necessitou de outros seguidores, até que a própria editora lançou em 1939 *O Batman*, em sua *Detective Comics* #27 – DC, iniciais de *Detective Comics*, que virou o nome da editora posteriormente. Outro sucesso estrondoso. O início da década de 40 tinha um novo fenômeno que alguns autores consideram de massa através das revistas ilustradas, na imagem dos novos *super-heróis*.

O percurso que vai da criação dos super-heróis até os dias atuais segue a cronologia sócio-econômica-cultural do mundo – em especial, dos Estados Unidos. Vamos expor alguns destes principais aspectos neste capítulo e argumentá-los junto à trajetória dos super-heróis da era moderna.

Nosso objetivo é demonstrar como que, ao longo de pouco menos de 100 anos, os super-heróis passaram de simples bandas animadas de baixo custo e considerados de baixo valor artístico para uma das mais rentáveis indústrias do novo milênio – impulsionados principalmente pelos ataques às torres gêmeas do World Trade Center que geraram horror, hipervigilância e insegurança no indivíduo médio do consumerismo. A partir deste “marco” na História, os temas dos filmes de super-heróis exploraram profundamente alguns dos mais complexos temas da psiquê humana, culminando em uma dialética herói/vilão que vai além daquelas polarizadas e unidimensionais anteriormente abordadas pelo universo da ficção científica. Desde os conflitos mais amenos entre o Capitão América e o Homem de Ferro até a questão existencialista de Batman v Superman, Logan e a hipervigilância *orwelliana* explorada em Watchmen e V de Vingança, pretendemos esclarecer um ponto crucial para este trabalho: haveria a possibilidade de uma identificação com o herói sem que essa perpassasse também, ainda que inconscientemente, à identificação com o vilão?

3.1 A respeito dos super-heróis

Eu estou deitado na minha, contando carneirinhos, quando de repente isso me aparece. Eu criei um personagem como Sansão, Hércules, e todos os homens fortes que eu sempre ouvi falar, todos condensados em um. Só que mais. Eu pulo da cama e anoto isso.⁵³ (SPIEGEL apud REYNOLDS, 1992, p. 9).

A produção literária do século XIX trazia consigo marcas de temas e assuntos que permeavam as descobertas tecnológicas da época junto com questões esotéricas e fantásticas pertinentes ao estilo gótico vitoriano. É neste período que se destacam autores como Goethe, E.T.A. Hoffmann, Lewis Carrol e Oscar Wilde, por exemplo, com seus personagens densos e temas que transitam entre o folclore, o fantástico, os sonhos, os mitos, medos e suas relações com a psiquê.

A Revolução Industrial e as novas tecnologias ajudaram o homem a se desenvolver socialmente e os modelos de trabalho aos poucos foram se adaptando às demandas. Os produtores e donos das indústrias começaram a perceber que deveriam cuidar também da vida fora da jornada de trabalho de seus funcionários, proporcionando-lhes entretenimento suficiente para encarar de bom grado o expediente seguinte. Aos poucos foi se constituindo a chamada cultura de massa.

No entanto, um choque econômico afetaria a história mundial e destruiria parte da Europa: a Primeira Guerra Mundial. Com ela, a entrada tardia porém definitiva dos EUA traria um poder econômico ao país e o colocaria como o mais importante do cenário mundial desde então. Como os conflitos foram travados na Europa, os EUA sofreram pouco impacto econômico ou estrutural que abalasse o país. Ao contrário: tornou-se a maior potência mundial, inclusive no que tange a economia do pós-guerra.

Os esforços americanos, no entanto, não foram suficientes para segurar a Grande Depressão de 1929. Até meados da década de trinta, o país tentava se reestabelecer economicamente, e este período ficou conhecido na história como a era *Entreguerras*. Com o choque da Grande Depressão, aparentemente mais impactante que a Primeira

⁵³ “I am lying in my bed counting sheep when all of a sudden it hits me. I conceive a character like Samson, Hercules, and all the strong men I have ever heard tell of rolled into one. Only more so. I hop right out of bed and write this down”.

Guerra em seu território, o país tentava se reerguer apostando na indústria do entretenimento e do turismo. O mundo já vivia na era da produção de massa fordiana, mas a partir desse choque econômico ficou claro que eram os trabalhadores que moviam a indústria e que eles precisavam de seus sonhos e diversões estimulados em seu tempo de folga para continuar sempre a produzir mais e melhor.

Os criadores do Superman venderam os direitos de publicação à *Detective Comics* – ou simplesmente *DC* – em 1938 por U\$150 e mais alguns direitos de criação. A partir desse momento, deu-se início à era dos heróis *copyrighted*, como coloca Neil Harris (1985) em seu artigo *Who owns our myths? Heroism and copyright in the age of mass culture*. O autor defende a teoria de que a Grande Depressão foi uma das grandes responsáveis pela criação desses personagens extraordinários pois o pessimismo, o desespero e a frustração decorrentes do Entreguerras se mostraram um solo fértil para o desenvolvimento desses novos heróis (HARRIS, 1985, p. 246). O entretenimento promovido pelas grandes empresas começava a ocupar um lugar definitivo na vida do cidadão comum, assim como no emprego e na vida familiar.

Edgar Morin (2011) chama este movimento industrial de *Terceira Cultura*, uma cultura mediada pelo espetáculo e pelo consumo, cunhada nos alicerces da vida imaginária do sujeito; uma cultura que fornece “pontos de apoio imaginários à vida prática, pontos de apoio práticos à vida imaginária” (MORIN, 2011, p. 5). A produção de bens de consumo se torna massiva, padronizada, apoiada na busca pelas inovações técnicas que visam o lucro capitalista e que proporcionam sonhos e utopias românticas, onde real e imaginário se fundem. Jogam o indivíduo em um vortex que o estica e comprime, deformando e reformando suas fantasias de acordo com sua capacidade de afastar-se ou aproximar-se da realidade. Aliás, a “realidade” da cultura de massas é um conceito inexistente e mediado pelo capitalismo, uma vez que as massas não clamam pela verdade e muitas vezes dão ao irreal procedência sobre o real (cf. Freud, 1921; 1930; LeBon, 2005; Morin, 2011; Debord, 2007; Lasch, 1987).

Segundo Morin, uma cultura constitui “um corpo complexo de normas, símbolos, mitos e imagens que penetram o indivíduo em sua intimidade, estruturam os instintos, orientam as emoções” (MORIN, 2011, p. 5). O autor dedica o seu livro a identificar essas novas referências míticas nas culturas do século XX e localiza o herói do cinema como uma de suas principais engrenagens. A evolução desses tipos se daria

em um jogo contraditório, no qual explorar os tipos já conhecidos de personagens permitiria o sucesso da obra por ser familiar ao mesmo tempo em que deveria haver certa inovação para manter o público surpreso e investido. O conhecido pode fatigar e o novo pode não agradar. Encontrar o equilíbrio entre essas duas instâncias é a grande dinâmica da cultura de massas (Idem, p. 8).

Mas nenhum destes personagens advindos desta nova cultura seria possível se não houvesse identificação do leitor dos *comics* com os personagens. Por isso, houve uma nova padronização nesse arquétipo: o *alter-ego*. Não bastava existir o Superman ou o Batman; era imprescindível haver Clark Kent e Bruce Wayne.

Se por um lado o homem contemporâneo dessacraliza os deuses e heróis de antes, reforça e fetichiza os mitos da pós-modernidade, o consumo e o estilo de vida de um mundo onde os rituais já não mais giram em torno de figuras sagradas, mas de desejos mundanos que, ao invés de libertar o homem dos limites da religião, apenas a substituem, aprisionando o espírito humano e submergindo-o em suas próprias ambições (VIEIRA, 2007, p.85).

Vieira completa o pensamento dizendo que é visível como os heróis de quadrinhos refletem os valores da cultura de massas com ideias de comportamento, beleza e consumo, além de refletir os medos e anseios que permeiam as discussões humanas (Idem).

O herói moderno mantém características semelhantes às daquelas dos heróis mitológicos, mas atualizam esses seres para a era moderna. Se os heróis da mitologia são provenientes de fenômenos inconscientes e naturais com os quais o indivíduo ainda não dominava o conhecimento científico para lidar, seus poderes representariam, pois, desejos subjacentes à alma dos povos primitivos: Hermes tinha velocidade sobre-humana; Aquiles era virtualmente imbatível; Poseidon controlava os mares; Zeus, os céus; Ícaro conseguiu alçar voo; Ajax era um gigante de força descomunal que carregava um poderoso machado. Esses mesmos poderes são manifestos nos heróis modernos. Características animais como as de Pã ou do Minotauro são revisitadas em heróis como Wolverine ou o Fera; os mares de Poseidon dão poder ao Aquaman e a Namor; a velocidade de Hermes está presente no Flash, Mercúrio, Superman e em tantos outros; o *alter-ego* é uma vicissitude das duas faces de Janus ou das constantes transformações dos deuses em mortais para desfrutar alguns prazeres carnis; a superforça está presente em Hércules e em vários heróis; a invulnerabilidade de Aquiles

é residual no Superman; as asas de Ícaro podem ser vistas em Arcanjo e em Gavião Negro – ou até mesmo *não vistas* em Superman; a habilidade com arco que Ulisses demonstra pode ser encontrada no Arqueiro Verde ou no Gavião Arqueiro, e por aí em diante.

3.2 Cenário mundial

Os últimos textos publicados em vida por Freud vieram juntamente com a aparição do Superman. Nos Estados Unidos, os devastadores efeitos do Entreguerras davam contornos de que a economia do país iria se reerguer. O país só sofreria um ataque em seu território em 1941, com os *kamikazes* japoneses em Pearl Harbor no Havaí⁵⁴. A psicanálise americana começava a se modificar. O país que outrora recebera com êxtase os enunciados freudianos sobre o tabu e a liberação sexual, recalçamento e narcisismo – conceitos que se desenvolveram por contra própria entre os psicoterapeutas do país, muitas vezes distantes daqueles propostos por Freud –, agora refutava o conceito de Pulsão de Morte e se aproveitava dos neofreudianos já imersos no American way of life. Já nesse período começavam a figurar nomes que se destacariam e transformariam o movimento, algo que culminaria na chamada “psicologia do ego”: Erich Fromm, Wilhelm Reich, Franz Alexander, Heinz Kohut e Karen Horney, dentre outros. A maioria era de origem judaica e foi para os Estados Unidos buscar refúgio contra o crescente movimento nacionalista alemão liderado por Adolf Hitler.

As neuroses de guerra deixadas pela Primeira Guerra e ressonantes durante a Grande Depressão estavam evidentes no cenário terapêutico americano, embora este começasse a acusar a psicanálise de ser um método ineficaz para a cura desses traumas. Era o fim do “*flerte*” entre os EUA e Freud. A demanda pela adequação a uma vida em comunidade e a necessidade de se manter a economia em fluxo crescente com o *New Deal* do presidente Franklin D. Roosevelt colocaram a teoria da libido de lado e demandaram formas mais rápidas de cura para as doenças neuróticas. A subjetividade

⁵⁴ Geograficamente, o estado americano do Havaí se encontra em uma ilha no pacífico consideravelmente afastada do território propriamente dito do país.

era aceita, mas apenas até determinado ponto. Caso influenciasse a produtividade de forma negativa, seria necessário um ajuste no comportamento do indivíduo.

O cenário sociocultural do mundo permitiu e incentivou o desenvolvimento da vida consumista e das artes como entretenimento. Depois da conturbada década de 30, o mundo se viu imerso na Segunda Guerra Mundial, que, novamente, dizimou a Europa. Mas, dessa vez, os EUA estavam presentes desde o início e os ataques chegaram até a América, sendo Pearl Harbor o mais conhecido. Essa era, de 1930 até o pós-guerra, é conhecida como a *Era de Ouro* dos super-heróis dos quadrinhos, inaugurada pela *Action Comics* #1 e a introdução do Superman. Neste período, a DC publicou títulos de heróis como Batman e Robin, Mulher Maravilha, Flash, Lanterna Verde, Arqueiro Verde, Gavião Negro e Aquaman (basicamente todos os componentes da Liga da Justiça) enquanto a *Timely Comics* – precursora da *Marvel Comics* – introduzira o Tocha-Humana e o Capitão América, um importante aliado da “grande psiquê” americana em tempos de guerra.

Com o fim da década de 40, a popularidade dos *comics* caiu e alguns desses super-heróis tiveram suas revistas canceladas. Para aumentar as vendas que caíram abruptamente, os temas saíram das ideias de guerra e passaram a envolver ficção científica. Dava-se início à *Era de Prata*, onde os *filhos dos átomos* proliferavam como interesse pelas descobertas tecnológicas. As publicações sempre seguiram as principais dúvidas e temas vigentes no cenário mundial. Por isso, a partir da década de 50, viagens ao tempo, galáxias em confronto e *gadgets* cada vez mais mirabolantes surgiram. Alguns títulos descontinuados foram republicados e alguns heróis foram repaginados para a nova década, como os já citados Capitão América, Lanterna Verde, Flash, Tocha-Humana e Capitão Marvel – agora o Shazam da DC.

Um dos grandes pontos de controvérsia dessa época se deu com a publicação do livro *A Sedução dos Inocentes*, no qual o psiquiatra americano Fredric Wertham (1954/2004) “alertava a América” para as influências violentas e homoeróticas dos conteúdos das revistas em quadrinho. Foi devido a este livro que começaram os rumores da relação homossexual entre Batman e Robin, por exemplo. Wertham adota um princípio alarmista e apocalíptico sobre o papel que os super-heróis desempenhavam naquele período. Os *comics* de horror eram muito comuns à época e, embora fossem

eles os primeiros motivadores do discurso de Wertham, logo o psiquiatra alemão adotou os super-heróis como exemplos de horror.

Talvez por sua origem germânica, o conceito – e o super-herói – que Wertham mais ataca é o do Superman: “Psicologicamente, Superman enfraquece a autoridade e dignidade do homem e da mulher comuns nas mentes das crianças⁵⁵” (WERTHAM, p. 98, 2004). A partir do caso de um garoto que morrera após pular do telhado com uma capa amarrada nas costas gritando “mamãe, eu quase voei”, Wertham esteriotipiza todos os personagens que se apresentam através da força, muitas vezes utilizando a própria teoria freudiana de maneira tendenciosa, pertinente a alguns neofreudianos e ao estatuto freudiano à época nos EUA para embasar seu argumento.

Ao analisar os sonhos e devaneios de crianças leitoras dos quadrinhos, Wertham chega à conclusão de que estes heróis superpoderosos contribuem de forma ativa para consolidar uma sensação de supremacia racial, pois muitas das fantasias seriam derivadas de desejos de dominação, força, poder, crueldade e emancipação das leis morais da comunidade. Chega a dizer que esses pensamentos se manifestam até mesmo de forma “semirrecalcada”: “Essa ideologia de Superman é psicologicamente muito anti-higiênica. Os pretendentes a super-homens compensam alguma inferioridade, real ou imaginária, através da fantasia de um ser superior que é uma lei para si mesmo⁵⁶” (Idem, p. 97).

O Superman precisaria de sub-homens, segundo o psiquiatra. Criminosos e pessoas de “aparência estrangeira” justificariam e tornariam possível sua própria existência. Isso influenciaria a fantasia infantil de duas formas: ou a criança fantasiaria ser superior com preconceitos latentes contra esses supostos sub-homens, ou se tornaria suscetível à influência de homens mais fortes que resolveriam seus problemas através de força (Ibid., p. 87). As heroínas também são diretamente atacadas pelo psiquiatra. Essas mulheres “fálicas” seriam um “tipo de horror” pois torturariam os homens, e seus corpos másculos assustariam os garotos e posariam como ideais não-desejados para garotas, uma vez que são o exato oposto do que as garotas deveriam ser. Segundo o próprio Wertham, “nem Freud explicaria” essas identificações (Ibid., p. 34; 87). Para

⁵⁵ “Psychologically Superman undermines the authority and the dignity of the ordinary man and woman in the minds of the children”.

⁵⁶ “This Superman ideology is psychologically most unhygienic. The would-be supermen compensate for some kind of inferiority, real or imagined, by the fantasy of the superior being who is a law unto himself”.

viabilizar seu ponto, Wertham utiliza argumentos semelhantes aos de Ferenczi no que tange à *identificação ao agressor* (FERENCZI, 1933/2011), mas acaba por se contradizer nas próprias elucubrações: ele generaliza e transforma os afetos em sentimentos absolutos. “Uma vez que os heróis dos *comics* de crime cometem, invariavelmente, atos violentos de uma forma ou de outra assim como os criminosos, a criança deve se identificar com os personagens violentos⁵⁷” (WERTHAM, 2004, p. 117).

Fredric Wertham foi o porta-voz “científico e midiático” de toda uma geração de pais, pedagogos e psicólogos sobre o conteúdo dos quadrinhos, que ficavam cada vez mais macabros e violentos. O resultado disso foi a publicação do primeiro código de conduta para os quadrinhos no próprio ano de 1954. Dentre os artigos e argumentos presentes, a intenção era manter as instituições “superegoicas” americanas fora de possibilidade de serem mal retratadas. Assim, senadores, policiais, professores e tantas outras figuras ou instituições – tantos outros Pais do Tio Sam – não poderiam jamais ter sua postura questionada para que, disso, não decorresse nenhuma tentativa de rebeldia ou desrespeito das crianças e adolescentes.

Abaixo listamos algumas das normas de forma condensada:

- Os crimes jamais deveriam ser apresentados de forma a se criar simpatia pelo criminoso ou promover desconfiança contra as forças da Lei e Justiça. Os crimes também deveriam se apresentar como sórdidos e desconfortáveis e nenhum dos agentes da Lei deveria morrer.
- Em todas as instâncias o bem deveria triunfar sobre o mal e os criminosos deveriam ser punidos por seus malfeitos.
- Embora algumas gírias e coloquialismos fossem aceitos, o uso da língua deveria ser bem feito e a gramática sempre correta. Xingamentos, ofensas e gestos obscenos deveriam ser banidos.
- A nudez era proibida, as ilustrações não poderiam sexualizar ninguém e roupas socialmente aceitáveis deveriam ser trajadas; as mulheres não deveriam ter seus atributos físicos exageradamente desenhados.
- O divórcio não deveria ser tratado com humor e nem como algo desejável.

⁵⁷ “Since the heroes of crime comics invariably commit violent acts of one kind and another just as the criminals do, the child must identify himself with violent characters”.

Essas são algumas das normas que mais se destacam por mostrarem um posicionamento bem americanizado sobre a produção das histórias à época. No entanto, após três décadas de vigência, muitas destas normas foram amenizadas e o tom das indicações se tornaram mais diretrizes do que leis. Um exemplo são os agentes da lei e a autoridade paterna que poderia, sim, ser mostrada como algo negativo. Como aponta Joel Birman, este foi um período onde uma certa “epidemia” de abusos de crianças se dera nos Estados Unidos, e o debate sobre trauma e abuso deixaria de ser confinado aos consultórios e casas e ganhava ares públicos com cobertura midiática (BIRMAN, 2018).

Os temas começaram a ficar mais sérios na terceira edição do código de condutas dos quadrinhos, que durou até 1985 e logo foi seguida pela Era Moderna dos *comics*, pois continham os temas pessimistas e psicologicamente profundos que permeavam os anos 80. Surgiram as *graphic novels* como *O Cavaleiro das Trevas*, *Batman: Ano Um*, *A Piada Mortal*, *Watchmen*, *Sin City* e alguns heróis se transformaram em sanguinários justiceiros, como o Demolidor e Wolverine.

O mal-estar gerado pela década de 80 foi essencial para entendermos os super-heróis do cinema no novo milênio, pois, de certa forma, esta nova era do *superhero genre* (COOGAN in HASLEM; MACKIE; NDALIANIS [org.], 2007) teve início com os atentados de 11 de setembro. A iminência de uma nova queda da bolsa americana, o medo de uma nova depressão pós-9/11 e a informatização e robotização da mão-de-obra jogaram o cidadão, especialmente os jovens da década de 80, em um panorama pessimista. Conforme dito anteriormente, o “Outro necessário”, o inimigo que a cultura americana “sempre desejou” saía dos telejornais e adentrava as casas americanas. Segundo Herbert Butterfield, oito dos dez maiores assassinatos em massa da história norte-americana ocorreram a partir da década de 80, geralmente cometidos por homens brancos de meia idade após um período de frustração, raiva e desespero, muitas vezes motivados por divórcio ou demissão (BUTTERFIELD apud HOBBSAWM, 1997, p. 405). Questiona o autor se não teria sido a “cultura do ódio” dos EUA que teria permitido essa reação.

Ao que nos parece, a emergência dos super-heróis está sempre vinculada a períodos nos quais os paradigmas globais socioeconômicos sofrem algum abalo e o risco de um novo trauma emerge. Os filmes do Batman perderam força em meados dos

anos 90 e as produções de super-heróis, quase não muito existentes, cessaram. Em 2000, o tão aguardado primeiro filme dos X-Men foi lançado. Mas é somente depois dos atentados de 11 de setembro, coincidência ou não, que a maioria dos *blockbusters* do gênero foram lançados. Desde então, embora a publicação das HQs continue, o cinema se tornou a grande mercadoria para os estúdios por abrangerem um público mais heterogêneo e gerar maior lucratividade.

3.3 Super-heróis no cinema

“Há mais ídolos que realidades nesse mundo” (NIETZSCHE, 2006a, p. 15).

Os super-heróis são produtos de uma indústria consumidos em forma de mito. Consumo *meu, seu e nosso*, de uma sociedade exibicionista que prega a salvação através do estilo de vida *fit* compartilhado e discutido por pessoas cada vez mais solitárias por dentro e em voga por fora. A *extimidade* é tanto uma súplica narcísica que o sujeito adota para tentar preencher o que lhe falta quanto um processo de despersonalização na qual projeta um Eu Ideal e tenta se automitificar. O duplo movimento de sentir-se cada vez mais solitário e desamparado e, ao mesmo tempo, ladeado por três mil outros *Eus Ideais* projetados canta um mundo perfeito que não existe. O Eu tenta ser o herói de si mesmo, buscando romper barreiras de suas limitações a todo custo na sociedade do pregacionismo, onde a estranheza, a angústia e a frustração reinam absolutas.

Não é por ser uma mercadoria que o mito moderno dos super-heróis se propaga rapidamente. Há de se supor, a partir das próprias imagens religiosas compartilhadas, que aqueles mitos antigos também estariam na internet recebendo ofensas caso houvesse essa tecnologia. Mas não acabam sendo eles mesmos os heróis contemporâneos, apenas adaptados à contemporaneidade?

São muitos os campos teóricos que visam definir o que é um gênero cinematográfico. Achemos suficiente a breve explicação de Peter Coogan (in HASLEM; MACKIE; NDALIANIS [org.], 2007), onde o autor entende que um gênero de cinema, assim como o chamado ‘gênero de super-heróis’, seria um familiar e coerente sistema narrativo carregado de valores, traços e formas próprias, que emergira através de um processo comercial de seleção e repetição. E essas repetições

deparariam de identidades culturais específicas das sociedades às quais o gênero se direciona. Só assim haveria circulação e repetição das obras e traços comuns que determinam um gênero artístico (Idem, p. 24).

Coogan defende que o gênero super-heróico parte de três pontos de apoio principais: a *missão* do herói, seus *poderes* e sua *identidade*. Sobre a missão, o autor defende que seria o altruísmo e a vontade de agir em prol do bem comum que transforma um cidadão qualquer em um herói, enquanto sua identidade varia entre dois aspectos: o simbólico – i.e., o símbolo do herói com sua roupa e aparatos – e seu alter-ego, especialmente (Ibid., p. 24-5).

Embora já há muito instituído como gênero nos quadrinhos, apenas na primeira década do novo milênio é que se pode falar em um gênero de filmes super-heróicos. Os filmes que vieram antes desse período eram categorizados como ação, aventura e/ou ficção científica.

Utilizando o ano de 2001 como aquele que mudara o cenário, os filmes anteriores eram raros. Desde a década de 40, quando os super-heróis foram criados, até o ano 2000, apenas 19 filmes relacionados aos heróis dos quadrinhos foram lançados. São 19 filmes em seis décadas, enquanto nos últimos 19 anos foram lançados mais de 70.

3.3.1 “Quem vigia os vigilantes?⁵⁸”: *Watchmen* e *V de Vingança*.

Os anti-heróis das violentas *graphic novels* dos anos 80 do grupo dos *Watchmen* e aquele conhecido como V, que veste a máscara de Guy Fawkes, também viraram filmes nesse *boom*. Sua linguagem já antecedia àquela mais pesada dos demais filmes, porém sua audiência sempre foi mais direcionada. Abordaremos rapidamente alguns temas destas obras que irão se refletir nos filmes analisados.

⁵⁸ “Who watches the watchmen?” – Alan Moore a partir de das Sátiras de Juvenal, séc. 1 ou 2 a.C. “Quis custodiet ipsos custodes?”.

3.3.1.1 *Watchmen*

Blake compreendeu: os humanos são brutais por natureza. Não importa o quanto você tente mascarar isso, disfarçar... Blake viu a verdadeira face da sociedade e escolheu ser uma paródia disso. Uma piada. Certa vez ouvi uma piada: homem vai ao médico, diz que está deprimido. A vida parece difícil e cruel. Diz que se sente só em um mundo ameaçador. O médico diz: “o tratamento é simples. O grande palhaço Pagliacci está na cidade. Vá assisti-lo, isso deve te animar”. Homem se explode em lágrimas: “mas doutor”, ele diz, “eu sou o Pagliacci”⁵⁹

– Roscharch

Watchmen é um filme de vigilantes situado em uma distópica década de 1980, amedrontada com a possibilidade de uma guerra nuclear contra a União Soviética. Com sua fotografia escura e em câmera lenta, a primeira cena é uma montagem na qual o diretor Zack Snyder mostra que aquele mundo se diferenciou do nosso através de pequenas intervenções na história da Humanidade – como o presidente americano Richard Nixon sendo reeleito quatro vezes, a união entre Cuba, Iugoslávia e União Soviética e a ação pública legitimizada de vigilantes, por exemplo.

O filme mostra um sadismo visceral presente na maioria dos vigilantes, em constantes buscas através de violência e tortura para se chegar aos objetivos. A trama não trabalha os personagens como os heróis que conhecemos, um dos motivos pelos quais a *graphic novel* se tornou tão popular. É pela via desse sadismo que as ações da narrativa se dão até chegar ao ponto final, onde Ozymandias alcança seu maquiavélico objetivo e ainda diz, em uma apropriada metalinguagem, que não era um “vilão de quadrinhos” que parava para contar seus planos malignos apenas para eles serem impedidos pelo herói.

O plano, auxiliado pelo Dr. Manhattan – personagem que mais aproxima os conceitos de super-herói e *Übermensch*, os quais desenvolveremos profundamente

⁵⁹ “Blake understood: humans are savage in nature. No matter how much you try to dress it up, to disguise it... Blake saw society’s true face and chose to be a parody of it. A joke. I heard joke once: man goes to doctor, say he’s depressed. Life seems harsh and cruel. Says he feels all alone in this threatening world. Doctor says: ‘Treatment is simple. The great clown Pagliacci is in town. Go see him, that should pick you up’. Man bursts into tears. ‘But doctor...’ he says, ‘I am Pagliacci’”.

adiante –, era o de explodir uma bomba nuclear no meio de Nova Iorque e causar a morte de milhões somente para os governos se unirem contra um inimigo em comum e suspender, de vez, a ameaça da tão temida guerra nuclear⁶⁰. Após compreender que esta é a natureza humana de fato, o Dr. Manhattan aceita o plano de Ozymandias “sem perdoar nem condenar” e se transforma nesse inimigo comum do mundo. Assim, o final da história é diferente das habituais. Os planos do vilão são concretizados e eles são, no final das contas, *Bons*, enquanto o super-herói virtuoso e olimpiano compreende a “verdadeira natureza humana”, sádica e perversa, e deixa o planeta para se manter sempre como imagem de um iminente inimigo externo.

Esse fim conta, também, com a morte do narrador e principal personagem do filme. Rorschach (Jackie Earle Haley), um morador de ruas temperamental, sádico e fiel aos seus princípios, que usa uma máscara branca com tinta preta – remetendo ao teste de Rorschach – a qual jamais revela suas expressões. É ele quem vai em busca originalmente daquele que está por trás das mortes dos heróis. É ele, também, quem vê na raça humana uma asquerosa tendência ao Mal. Também é ele quem conclui, ao ver que apenas o arqui-inimigo do Comediante deixa uma rosa em seu túmulo: “é isso que acontece com a gente, sem tempo para os amigos? Apenas nossos inimigos nos deixam rosas⁶¹”.

Rorschach usa um termo que aparece em quase todos os filmes do gênero de super-heróis: *compromise*, um termo sem tradução concreta. *Compromise* engloba o significado de comprometer-se, mas o inclina para um sentido de “aceitar algo que não deveria ser aceito para um bem maior”. Em Guerra Civil, esse mesmo termo é fundamental para a escolha do Capitão América de não se render ao governo: “*compromise where you can; where you can't, don't*”⁶² (RUSSO; RUSSO, 2017).

Essa noção de *compromising* é de fundamental nota para entendermos o lugar que ocupa o pensamento americano nos tempos atuais no que tange a busca por inimigos, sua apreensão e impedimento. É a máxima maquiavélica trazida para uma certa permissividade do Supereu, onde a culpa de ter tomado tal atitude pode ser amenizada pelo Grã-Ideal a que determinado ato pode levar.

⁶⁰ Na *graphic novel* a “explosão” é causada por um alienígena, não por uma bomba nuclear.

⁶¹ “Is that what happens to us, no time for friends? Only our enemies leave roses”.

⁶² “Comprometa-se onde você pode; onde não consegue, não o faça”.

3.3.1.2 A controvérsia Guy Fawkes⁶³

Ideias são à prova de balas.
- V.

O verso popular abaixo canta parte da história de Guy Fawkes:

Remember, remember!
The fifth of November,
The Gunpowder treason and plot;
I know of no reason
Why the Gunpowder treason
Should ever be forgot⁶⁴!

Guy Fawkes foi um revolucionário extremista católico inglês que tentou explodir o Parlamento de Londres e matar o Rei Jaime I como forma de enfraquecer o protestantismo no país e abrir caminho para a entrada da autoridade Papal. A Inglaterra, como se sabe, era o único país europeu protestante daqueles que se configuram como mais importantes. No dia 5 de novembro de 1605, vários membros do grupo foram presos e a explosão foi impedida; Guy Fawkes foi enforcado e esquartejado, suas partes expostas em vias públicas (FRASER, 2005).

Desde então, todo dia 5 de novembro há o festival *Bonfire* no país, onde a efígie do personagem e a do Papa são queimadas em fogueira em praça pública – assim como a Malhação de Judas. O festival, tamanha sua importância histórica, era envolto com um clima quase de Halloween, onde crianças vestidas de Guy Fawkes saíam pelas ruas pedindo “*a penny for a Guy*⁶⁵”. A partir do século XVIII, definiu-se que *guy* seria sinônimo de homem, rapaz (Idem).

O filme *V de Vingança* (James McTeigue, 2005) trabalha com todos os elementos de uma civilização pós-apocalíptica: seus cidadãos não podem viajar para fora, a mídia é totalmente manipulada – “*nosso negócio é reportar as notícias e não forjá-las. Isso quem faz é o governo*” –, há uma Zona de Quarentena e uma ameaça constante de guerra, dentre outros aspectos que permeavam o próprio medo que

⁶³ Este trecho da presente tese foi retirado de estudos anteriores publicados em revista científica e anais de congresso.

⁶⁴ Origem popular e folclórica, sem autor determinado. Em português, sua tradução não muito exata se dá por: “Lembra, lembra do 5 de Novembro / A pólvora, a traição, o artil. / Por isso não vejo como esquecer / uma traição de pólvora tão vil”.

⁶⁵ “Um trocado para um [o] Guy [rapaz]”.

imperava na década de 1980. No final do filme, o heroico mártir consegue completar seu plano e explode o parlamento inglês, com os cidadãos de Londres vestidos como ele mesmo para celebrar o feito. Com um discurso sóbrio e apaixonante, recheado dos *termos vazios* de Le Bon, V (Hugo Weaving) instiga o povo com um sermão sobre o fascismo governante: “Mas quem é o culpado? Certamente há quem pode ser considerado mais responsável que outros – e eles serão acusados. Mas, verdade seja dita, se você está procurando um culpado, precisa apenas olhar no espelho” (McTeigue, 2005).

Esses ideais trespassaram as telas e alcançaram os próprios espectadores que, dentre outros, criaram o grupo Anonymous e usam a máscara de Guy Fawkes para se manter no anonimato – ato a que demos o nome de *narcisismo de indulgências* (SARMENTO; RETT, 2017). Podemos notar no mundo vários movimentos populares nos últimos anos, como o *#OccupyWallStreet*, a Primavera Árabe ou o *#NãoVaiTerCopa*, cujos participantes das manifestações vestiam a máscara de Fawkes, sem levar em conta a origem católica do personagem⁶⁶.



Figura 1: V e a máscara de Guy Fawkes (arquivo pessoal)

3.3.2 *Avengers assemble!* – Heróis renegados e a analogia ao 9/11

Após a editora Marvel Comics ter vendido os direitos autorais de seus principais personagens para diversos estúdios cinematográficos como forma de não pedir falência, instaurou-se uma incerteza entre o público, a crítica e os executivos se os super-heróis dariam certo no cinema, uma vez que as últimas tentativas foram fracassos – Batman &

⁶⁶ Nem mesmo do irônico fato de, a cada máscara comprada, toda a arrecadação ir integralmente para a Time Warner, empresa detentora dos direitos autorais do desenho e um dos maiores conglomerados do mundo.

Robin e a trilogia Blade. No entanto, os fãs que cresceram com os quadrinhos e os desenhos animados não podiam se conter de tanta euforia por ter a possibilidade de ver seus super-heróis em *carne e osso*.

Com o sucesso de X-Men e Homem-Aranha, lançados pelos estúdios Fox e Columbia, respectivamente, a Marvel pôde se recapitalizar e partir para um plano audacioso de trabalhar com heróis que sobraram. Audacioso por duas questões. Primeiro, não se sabia se o sucesso dos filmes se dava devido aos personagens em si ou por ser “inaugurada a era dos super-heróis no cinema”. Segundo, se os heróis que “sobraram” pela falta de interesse dos estúdios seriam bem-sucedidos no cinema, uma vez que Thor, Capitão América e Homem de Ferro perderam muito sua popularidade nos anos 90, quase caindo no ostracismo.

A batalha final de *Os Vingadores* é uma clara alegoria aos atentados de 11 de setembro, recheada de clichês do gênero como aponta o sarcástico canal do *YouTube* *Screen Junkies* em sua série *Honest Trailers*, que ironiza os erros de produção dos filmes como se fossem os trailers contando a verdade:

[...] enquanto o vilão formula um plano maligno de destruir o mundo com.... espere.... deixe-me adivinhar..... é o feixe de raio vindo dos céus, não é? Cheio de destroços ao redor e um exército de personagens descartáveis feitos de computação gráfica também, né? Cara, isso realmente soa como um trabalho para os Vingadores. Ou, na realidade, para qualquer outro filme produzido nos últimos 10 anos⁶⁷ (Screen Junkies, 2016).

O vilão Loki pretende invadir e governar a Terra com a ajuda de um “*laser projetado para cima e um buraco aberto nos céus, por onde um exército descartável de alienígenas gerados por computação gráfica invade*”. E é esse ataque que evoca imediatamente o 9/11, mas, como consequência do trauma gerado pelo evento, não são mostradas pessoas morrendo, tampouco é um prédio real o centro da destruição – como era o caso do Empire State Building no filme *Independence Day*. A estrutura real mais afetada é a icônica estação de trem Grand Station, que acaba se tornando fantasiosa o suficiente em favorecimento à denegação do trauma americano.

⁶⁷ “[...] as she formulates an evil plot to destroy the world with.... wait.... Let me guess... it’s the sky beam, isn’t it? Surrounded by rubble and a disposable CGI army too, right? Man, this really sounds like a job for the Avengers... or really any other movie in the last ten years”. Disponível em: << <https://www.youtube.com/watch?v=cdiFhv3gsyo> >>. Acesso em 14/08/2018.

Ao final da batalha, obviamente ganha pelos heróis, Nova Iorque está parcialmente destruída. A mídia fictícia dentro do próprio filme fica por conta de narrar as consequências do evento destrutivo: seriam os Vingadores os responsáveis por essa destruição? Seriam eles os salvadores? Junto ao conflito ideológico de Tony Stark e Steve Rogers – e da já publicada história *Guerra Civil* em quadrinhos –, são essas questões que levam aos acontecimentos do terceiro filme do soldado americano.

3.3.2.1 “I am Iron-Man!” e o Primeiro Vingador

Dentro do universo construído pela Marvel, muita coisa se passou entre *Os Vingadores* e *Capitão América: Guerra Civil*. Até *Os Vingadores*, os conflitos entre protagonistas e antagonistas se davam em pequena escala. Mas a invasão a Nova Iorque foi, assim como o local das duas torres, uma espécie de *marco zero* no MCU. Não apenas para as produções cinematográficas, mas também para as séries de TV e canais de *streaming* que coexistiam.

Entre *Os Vingadores* e *Guerra Civil*, passaram-se apenas quatro anos encenados através de seis filmes envolvendo o universo MCU: o terceiro Homem de Ferro; o segundo filme do Thor – que apresenta um Loki ligeiramente mais heroico; *Os Guardiões da Galáxia* – o primeiro filme do universo mais focado na comédia do que na ação; e o *Homem-Formiga*, outro filme totalmente leve e divertido. As premissas do duelo bem/mal dos outros filmes se dava através de um Elfo em busca de poder para salvar sua raça e erradicar seus inimigos no filme Thor: o mundo sombrio; em *Guardiões da Galáxia*, um fanático ditador dogmático de uma raça de alienígenas que buscava poder, através de uma liga com Thanos, para destruir planetas; e em *Homem-Formiga*, outro megaempresário que queria apenas lucrar com a tecnologia que desenvolvia, enquanto lidava com um sugestivo Complexo de Édipo para com a figura de seu mentor.

Antes de *Homem-Formiga* se dá a segunda instalação dos Vingadores. Aqui, o grupo de personagens já conhecidos ganha três reforços: os gêmeos Pietro e Wanda Maximoff, que começam como aliados do robô vilão Ultron, e o androide Visão, criado por Ultron. Os acontecimentos levam o grupo à batalha final na fictícia Sakóvia, um estado independente supostamente localizado em algum lugar do leste europeu. A

batalha, como na maioria dos filmes apontados ironicamente pelos *Screen Junkies*, se dá contra um “exército descartável de personagens gerados por computação gráfica”.

O Visão nos chama a atenção por aparentar ser a espécie do *Übermensch* utópico que o norte-americano espera: um filósofo cuja moral e ética são indiscutíveis por ter consciência de tudo. Mas somente a moral e ética tal como interpretam os estadunidenses: polarizada, messiânica e em prol da coletividade capitalista ao invés da subjetividade.

Uma de suas falas nos remete ao ensaio *Sobre a Transitoriedade* (1916b) de Freud, ao mesmo passo que “americaniza” a transitoriedade, acalma a efemeridade. Em um contexto subliminar, diz: “olha, todos vamos morrer, então vamos viver com graça; vamos viver bem e compartilhar com os outros estes momentos”. Sua onipresença garantida pela conexão global, sua visão ideológica de quem carrega todo o conhecimento disponível no mundo, e sua invulnerabilidade graças a um fictício metal transformam o Visão em um ser quase perfeito – ou *perfeito o suficiente* dentro do contexto globalizado a partir do paradigma norte-americano.

No encontro final entre Ultron e Visão, um confronto filosófico entra em cena: de um lado, um representante da pulsão de morte e sua constante reiteração por aniquilação e busca pela inércia. De outro, a pulsão de vida e sua apreciação pela união e conservação. Ecoando Freud, Visão contempla a imperfeição da humanidade e insinua que, por isso mesmo, haveria graça em sua existência. O erro da humanidade seria o de acreditar que caos e ordem são opostos: “Uma coisa não é bonita porque dura” (Whedon, 2015).

No ensaio, Freud relembra um encontro que tivera com seus amigos Lou Andreas Salomé e Reiner Maria, onde o poeta observava com tristeza uma bela flor e lamentava ao lembrar que esta em breve pereceria. Freud então discorre sobre o sentimento de perda e a nossa propensão à antecipação do luto, apontando que a exigência da imortalidade é um produto de nossos desejos e não poderia, portanto, ter um lugar na realidade externa mesmo que chocasse com a realidade em si (FREUD, 1916b, p. 346).

Quando pondera, a partir do pensamento de Rilke, que o valor da beleza daquela flor diminuiria por essa ser finita, Freud é categórico:

Pelo contrário, implica um aumento! O valor da **transitoriedade** é o valor da escassez no tempo. A limitação da possibilidade de uma fruição eleva o valor dessa fruição. Era incompreensível, declarei, que o pensamento sobre a transitoriedade da beleza interferisse na alegria que dela derivamos. Quanto à beleza da Natureza, cada vez que é destruída pelo inverno, retorna no ano seguinte, do modo que, em relação à duração de nossas vidas, pode de fato ser considerada eterna. A beleza da forma e da face humana desaparece para sempre no decorrer de nossas próprias vidas; sua evanescência, porém, apenas lhes empresta renovado encanto. Uma flor que dura apenas uma noite nem por isso nos parece menos bela. Tampouco posso compreender melhor por que a beleza e a perfeição de uma obra de arte ou de uma realização intelectual deveriam perder seu valor devido à sua limitação temporal. Realmente, talvez chegue o dia em que os quadros e estátuas que hoje admiramos venham a ficar reduzidos a pó, ou que nos possa suceder uma raça de homens que venha a não mais compreender as obras de nossos poetas e pensadores, ou talvez até mesmo sobrevenha uma era geológica na qual cesse toda vida animada sobre a Terra; visto, contudo, que o valor de toda essa beleza e perfeição é determinado somente por sua significação para nossa própria vida emocional, não precisa sobreviver a nós, independentemente, portanto, da duração absoluta (FREUD, 1916b, p. 346)

No final do mesmo texto Freud assevera:

Minha palestra com o poeta ocorreu no verão antes da guerra. Um ano depois, irrompeu o conflito que lhe subtraiu o mundo de suas belezas. Não só destruiu a beleza dos campos que atravessava e as obras de arte que encontrava em seu caminho, como também destroçou nosso orgulho pelas realizações de nossa civilização, nossa admiração por numerosos filósofos e artistas, e nossas esperanças quanto a um triunfo final sobre as divergências entre as nações e as raças. Maculou a elevada imparcialidade da nossa ciência, revelou nossos instintos em toda a sua nudez e soltou de dentro de nós os maus espíritos que julgávamos ter sido domados para sempre, por séculos de ininterrupta educação pelas mais nobres mentes. Amesquinhou mais uma vez nosso país e tornou o resto do mundo bastante remoto. Roubou-nos do muito que amáramos e mostrou-nos quão efêmeras eram inúmeras coisas que consideráramos imutáveis (Idem, p. 348).

Ao nosso ver, isso está em acordo com a antropologização poético-reflexiva de Georges Didi-Huberman (2014) sobre o desaparecimento dos vagalumes escrito pelo diretor de cinema Pier Paolo Pasolini. Didi-Huberman considera os vagalumes de Pasolini como uma metáfora para os resistentes, os artistas, os vanguardistas, todos aqueles que não se entregam à grande máquina e continuam emanando brilho, fugindo dos holofotes. “[...] a dança dos vagalumes, esse momento de graça que resiste ao mundo do terror, é o que existe de mais fugaz, de mais frágil” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 25). Pasolini coloca seus vagalumes como os focos de resistência ao fascismo e

à ação das massas manipuladas comparando com a própria paisagem da Toscana onde as luzes artificiais dificultavam enxergar o brilho e a dança dos vagalumes.

Segundo a leitura de Didi-Huberman:

Não foi na noite que os vagalumes desapareceram, com efeito. Quando a noite é mais profunda, somos capazes de captar o mínimo clarão, e é a própria expiração da luz que nos é ainda mais visível em seu rastro, ainda que tênue. Não, os vagalumes desapareceram na ofuscante claridade dos “ferozes” projetores: projetores dos mirantes, dos shows políticos, dos estádios de futebol, dos palcos de televisão (Idem, p. 30).

3.3.2.2 Legitimização do herói ou heroicização do legítimo?

Assim chegamos ao tema principal de *Guerra Civil* e aos seus conflitos. No início do filme, uma tentativa de impedir um ato terrorista termina em catástrofe quando Wanda, a Feiticeira Escarlata, explode sem querer a embaixada do fictício país africano Wakanda, cujo rei é pai do herói Pantera Negra. Após o acidente, o secretário de defesa dos EUA entra com uma liminar que obriga os Vingadores a trabalhar sob a supervisão da ONU após as várias catástrofes públicas criadas em função de seus poderes nos filmes anteriores e neste. Isso divide o grupo, pois Tony Stark, atormentado pela morte de um garoto em Sakóvia, é a favor da liminar, enquanto o Capitão América é contra. A situação se torna pior quando um homem usando uma máscara parecida com o rosto do Soldado Invernal – Bucky, melhor amigo do Capitão – explode uma reunião na ONU, matando o rei de Wakanda.

Em decorrência, os heróis entram em conflito e é isso que interessa a este trabalho. De um lado, Capitão América e aqueles que prezam pela liberdade do anonimato; de outro, Homem de Ferro e os que reconhecem que os Vingadores precisam de vigilância – ecoando a já citada frase grega “*quem vigia os vigilantes?*”. No terceiro ato, Stark descobre que havia um *mal-a-mais* por trás destas maquinações, assim como o Capitão América e Bucky. Os três se encontram em uma trégua somente para esse *mal-a-mais* revelar seu último truque. Em uma gravação de câmeras na rua, os heróis conseguem ver o Soldado Invernal assassinando os pais de Stark quando atuava sob lavagem cerebral. Pela amizade a Bucky, o Capitão América e o Homem de Ferro travam um dramático conflito.

O androide Visão oferece um raciocínio que se torna metalinguístico: desde quando Tony Stark assumiu publicamente ser o Homem de Ferro, ao final de seu primeiro filme em 2008, o número de ameaças cada vez mais poderosas e desafiadoras cresceu exponencialmente juntamente com o surgimento de outros heróis. “A nossa própria força incita desafio; desafio incita conflito; e conflito cria catástrofe⁶⁸” (RUSSO; RUSSO, 2016). Não é difícil contextualizar essa fala com o próprio poderio americano como forma de incitar riscos, ódio ou conflito. Se Tony Stark criou uma armadura como forma de conter os riscos iminentes, seu primeiro inimigo, o Monge de Aço, foi obrigado a criar uma armadura ainda mais poderosa. Então Tony precisava aumentar sua força, já que aquela anterior não era mais suficiente para conter as ameaças. Destarte surge seu segundo oponente, com uma tecnologia ainda mais avançada. E assim por diante. Heróis e vilões se escalonam uns nos outros, o Mal usa o Bem como degrau e vice-versa. Se há uma análoga pergunta da origem entre o *ovo e a galinha*, é esta: se Bem e Mal são conceitos aplicados a situações específicas sob óticas específicas, quem veio primeiro, o Bem ou o Mal? Ora, se esses valores são julgados por agrupamentos de pessoas e o herói é passivo, agindo em prol do status atual e da conservação do existente, o Mal há de ter vindo antes, por ser ele quem teria desafiado primeiramente o status. Tal é assim que a primazia da pulsão de morte e suas manifestações, vistas como más ou demoníacas em algumas circunstâncias, impera sobre Eros: o Eu adveio do Isso; o recalque é obra da pulsão. Desta forma, não seria errado supor que a verdadeira essência da humanidade é *má* de acordo com os padrões americanizados de globalização. Ela seria fruto de desejos “egoístas” que visam somente à satisfação do sujeito, como a capacidade de destrutividade, agressividade, de fazer *o quê quiser na hora que quiser e como quiser*.

Vejamos como se expressa Freud a respeito desta questão:

Eu não quebro muito a minha cabeça a respeito do bem e do mal, mas na média, descobri muito pouco ‘bem’ nos homens. Pelo que sei, quer invoquem tal ou tal outra doutrina – ou nenhuma – não são em sua maioria senão canalhas (FREUD apud PERELSON, 2010, p. 416).

Conforme os filmes anteriores do MCU, *Guerra Civil* é um filme para a família inteira. É colorido, divertido, tem momentos dramáticos, momentos de comédia e vários

⁶⁸ “Our very strength incites challenge; challenge incites conflict; and conflict breeds catastrophe”.

momentos de ação. A fórmula do conflito entre heróis é explorada ao máximo, enquanto se torna bem explícito que nenhum dos lados é o *Mal*. Ambos têm suas ideologias e motivos para assinar ou não o acordo e em momento algum sugerem que um deles esteja errado. É o conflito entre heróis de Freud, o *agon*, resultando das narrativas semelhantes à premissa da Guerra de Troia: não há vilões; há ideologias distintas. Contudo, no final tudo volta ao clichê cinematográfico do *happy ending*.

A batalha entre todos os super-heróis no aeroporto de Berlim se tornou uma das favoritas dos fãs, e pelo público já estar familiarizado com os personagens através dos filmes anteriores, é possível compreender as motivações de cada um. Temos 12 sobre-humanos lutando entre si, como uma briga no Olimpo. De um lado, a liberdade de escolha, do anonimato e do *free-will* – o livre arbítrio tão celebrado pelos americanos. Do outro, a burocracia das organizações governamentais às quais os americanos prestam reverência.

Entre Tony e Rogers temos dois polos de uma ideologia utópica de massa instigada pelos EUA: um megaempresário bilionário, narcisista e alcoólatra que opta por jogar dentro das regras. De outro, o utópico super soldado americano, ícone do militarismo e do amor à pátria que faz tudo ao pé da letra. É a ilusão da coletividade perfeita: de um lado, alguém espontâneo e olímpiano, ousado e que representa o sonho americano da riqueza; do outro, o homem que daria a sua vida à pátria e aos companheiros com superpoderes para fazer justiça. Justiça dentro da lei, pois o soldado americano jamais desobedece o General e o megaempresário é dotado de genialidade e sentimento de culpa.

No entanto, uma única constante: a violência, física ou moral, de embates corporais e depreciações sarcásticas. A violência que se constrói nos filmes do gênero é a condição básica para existência do super-herói. Ele é mais forte que o inimigo, que é mais forte que a polícia, que é mais forte que o marginal, que é mais forte que o cidadão comum, etc. Não houvesse a agressividade subjacente às atitudes heroicas, não haveria nenhuma diferença entre Capitão América, Robin Hood, um policial do BOPE, Zico ou Elon Musk.

E qual o motivo da assinatura do tratado que os dividiu?

Eis aqui a dúvida dicotomia americana: servir às instituições e/ou ter a liberdade do anonimato. Ora, vivemos em uma era na qual ser anônimo não significa muita coisa.

Por mais que estejamos longe das redes sociais, continuamos tendo nossos cartões de identificação, *smartphones* ou computadores. A vigilância pós-9/11 trouxe as consequências de um mundo onde cada passo é registrado e passível de rastreamento, acesso e até mesmo manipulação.

A *aldeia global* sonhada por Marshall McLuhan é mais um *big brother* welliano do que uma rede de interações e conexões. A performance *quasi* obrigatória da contemporaneidade dá conta da autovigilância, onde cada usuário rastreia o outro sem o intermédio das instituições federais. Mostra o tempo inteiro onde está através de GPS, marcadores de locais, *check-ins* nas redes sociais, *hashtags* e até mesmo endereços de casa. É assim que o trauma americano tentou tapar a sua ferida: basta alimentar o medo que os próprios cidadãos vigiam uns aos outros. Foi necessário apenas um “fique atento” para que a própria sociedade se autovigiassse através da hiperexposição. É um ambivalente movimento que ao mesmo tempo limita e permite, impede e confere falsa sensação de livre-arbítrio. Se pudermos ousar uma metáfora, é um *Supereu da era virtual*.

Guerra Civil mostra exatamente este ambivalente embate ao qual estamos submetidos através de um confronto no modelo greco-troiano, com heróis dos dois lados e alguém os manipulando – no caso da *Ilíada*, os deuses presentes no julgamento de Páris. Aqui a representação da vigilância pós-traumática e a da atração por determinados estereótipos humanos se dá através do conflito entre Capitão América e Homem de Ferro. O argumento aqui imposto é o da liberdade dos heróis de agirem contra o Mal, como se eles fossem detentores máximos da moral, juízes e carrascos ao mesmo tempo. O Capitão América argumenta que, mesmo sendo a ONU, eles estariam sob a régia de homens comuns com agendas políticas, corruptíveis e negligentes. No entanto, aqui se revela a prepotência americana: julgar que apenas *ela, a Pátria-Mãe*, é capaz de definir o termo *liberdade* – e vimos através dos significantes vazios de Gustave LeBon no capítulo anterior o quão pejorativos são termos como esse, reféns da subjetividade. Os super-heróis seguem uma ideologia de paz e liberdade completamente forjadas na América do pós-guerra, projetando nestes personagens tão queridos pelo público essa ideologia. Os super-heróis são, pois, os arautos da *pax americana*. Estaria então o mundo dividido completamente apenas em dois polos, os que seguem esta paz e os que não – os *inimigos da liberdade*?

Dada a ambivalência de nossos atos e o constante estado de mutação de reflexões às quais somos sujeitos, sabemos que o cinema de massas tenta polarizar as percepções. No entanto, se já levantamos essa questão anteriormente, aqui ela retorna: seriam os super-heróis os verdadeiros representantes do conservacionismo neo-liberal? Para nós, ainda que longe de responder essa pergunta e sem utilizarmos de julgamentos de valores, são os vilões – os heróis-outros – aqueles que realmente fazem a humanidade e o espectador avançarem.

A coletividade dos Vingadores é um exemplo de como a psicanálise pós-freudiana se desenvolvera no país, onde a subjetividade só importa até o ponto em que ela não atrapalha o desenvolvimento de sua coletividade. Se atrapalha, deve ser contida, reprimida, recalcada ou extraída do indivíduo de alguma outra maneira – talvez através do entretenimento? O sujeito está preso entre um *ser* e um *fa-ser*; o *(a)para-ser*. E fazer é atuar. O Eu deve ser adaptado ao coletivo e requer sacrifícios, mas, como um pequeno gesto de carinho dos pais após castigarem os filhos, diz algo como “*você é importante para o grupo! Veja como essa sua característica será importante para eles!*” Isso o torna único. Um único comum, alguém tão especialmente diferente como todo mundo – como *você, eu e todos nós*.

3.3.3 *Gods among us* – O nascer da Justiça

Deuses entre nós.

Essa é a principal premissa com que a DC/Warner trata seus heróis: deuses olímpicos com superpoderes além da imaginação – e, no meio disso, o Batman. A DC busca trabalhar com uma espécie de mitologização de seus heróis, os primeiros a surgir no fim da década de 30. Dentre os cinco heróis mais conhecidos pelo público, ao menos antes desta era do gênero no cinema, três são da DC: Superman, Batman e Mulher-Maravilha – no mesmo patamar do Homem-Aranha e Wolverine⁶⁹.

A DC aborda seus personagens de uma maneira diferente da Marvel. Ao invés do colorido, cores saturadas, recorrentes alívios cômicos e leveza nas narrativas, a

⁶⁹ Uma pequena curiosidade: a Marvel e a DC são um dos raros casos de empresas rivais que se uniram para patentear o termo super-herói.

empresa utiliza o oposto: tons sombrios, seriedade, narrativas que exploram mais as falhas de cada “deus”, tornando-os mais humanos.

É assim que somos apresentados a um Clark Kent vagabundo, com trajes velhos, trabalhando em um navio pesqueiro. O início da jornada de Clark já mostra que o tom de sua história será mais denso. Ele vaga pelo mundo tentando encontrar seu lugar em meio a *flashbacks* de sua vida rural no interior do Kansas e da relação com o pai adotivo e terrestre. A abertura do filme, porém, mostra seus pais biológicos, Jor-El e Lara-El enviando seu filho recém-nascido, Kal-El, para um planeta mais seguro, uma vez que Krypton está à beira de um cataclisma. Logo nas primeiras cenas já nos é sugerido que um drama edipiano duplo se fará presente.

Após vários conflitos, finalmente chegamos ao último ato e à sua derradeira batalha. Superman contra o General Zod, o kryptoniano vilão do filme. No entanto, a partir da ambivalência do herói freudiano, podemos enxergar Zod não como um tirano ditador, mas como um fiel servente de seu planeta por assim ter sido programado em seu DNA, como ele mesmo anuncia. É compreensível a sua meta, custe o que custar – algo que Clark impede, ainda que isso cause mortes colaterais em grande escala. Os dois, então, se digladiam na fictícia cidade de Metrópolis, destruindo prédios, parques e causando catástrofes públicas. O local fica conhecido como um *marco zero* do incidente, com uma estátua em homenagem ao herói e os nomes dos falecidos em pedras rodeando sua efígie – de forma bem semelhante à feita no local onde imperavam as Torres Gêmeas.

Em sua última aparição no filme, o herói diz ao General do exército americano: “eu cresci no Kansas, General. Sou tão americano quanto se pode ser!”. Irônico pensar que o conflito final termina com um lamento atormentado do Superman por ter sido obrigado a quebrar o pescoço de Zod. Mas não deveria ter sido o próprio Superman o herói e se martirizar para que Zod dê vida aos milhões de DNAs que Kal-El carrega em seu corpo? Desse ponto de vista, quem é herói e quem é vilão?

3.3.3.1 Deus vs. Humano

“O mundo mudou quando o Superman voou pelos céus. E mudou novamente quando ele parou”, diz uma personagem no início de *O Esquadrão Suicida* (David Ayer, 2016).

Prelúdio ao filme da Liga da Justiça, *Batman v Superman* começa mostrando a cena traumática do assassinato dos pais de Bruce Wayne juntamente com a sua descoberta da caverna e os morcegos, colocando os dois episódios em um só trauma fundador da neurose de Bruce. Se a origem da maioria desses personagens é a partir de um evento traumático, imediatamente levantamos a reflexão de que Batman *precisa* da dor da morte de seus pais para justificar sua existência, da mesma forma que *eu, você e todos nós* somos costurados por traumas e desejos que formam uma colcha de retalhos chamada sujeito.

Aqui é como se o analista estivesse em seu consultório ouvindo um paciente cuja triste história é recontada e reelaborada, ora com elementos de fantasia, ora com dureza de elementos. Se a Marvel tenta passar uma ideia de que heróis se sacrificam e se originam por se sentirem aptos a enfrentar um mal que visa abalar o status, a DC não poupa o espectador da brutalidade crua da história de Bruce através da tocante montagem de abertura que marca o estilo do diretor Zack Snyder. No entanto, o paciente no divã não apenas corta e recorta a sua história tentando fugir da lembrança do trauma, o que se torna ineficaz pois acaba revivendo-o a cada gesto. Ele também se sente dependente de sua “queda”. As coisas mais duras e terríveis que nos assolam são, geralmente, as principais originárias da nossa subjetividade. Aprendemos a lidar com as conquistas de forma alegre, reconfortante ou até mesmo vazia, como sugere Freud, mas é o horrível que contorna nossa vida psíquica com linhas tão tênues, quase invisíveis e frágeis quanto um ramo de Dente-de-Leão, porém duras e fortes quanto aço.

A esta altura da cultura contemporânea, não há muitas novidades a serem narradas na história do Homem-Morcego. Praticamente todo formato de mídia de entretenimento já contou sua origem. Os espectadores mais assíduos, então, repetidamente assistem à trágica história de Bruce: desde o colar de pérolas da mãe caindo no chão do beco escuro até o porquê dele usar um morcego impresso no peito.

Nesse filme temos pela primeira vez um Batman sombrio beirando o fantástico, humano mas quase invulnerável e, o mais importante, em um conflito com o Superman.

Antes mesmo de entrar na sala dos cinemas já se questionava: quem é o mocinho e quem é o bandido sendo que os dois são super-heróis?

Novamente, a resposta é no *mal-a-mais* por trás dos panos e na qualidade que beira o herói último de ambos, especialmente do Batman. Os mais familiarizados com os personagens sabem muito bem quem são os vilões desses heróis. No entanto, os amigos da Liga da Justiça têm um desentendimento semelhante àquele de *Guerra Civil*: nenhum está errado; no entanto, isso não faz com que estejam certos caçando um ao outro, manipulados pelo arqui-inimigo do Superman, Lex Luthor.

O Batman de Tim Burton, lançado em 1989, era um rompimento total com aquela personagem da série de TV dos anos 60, trazendo o traumático e o sombrio em cena. Bruce Wayne era bem explorado como um milionário recluso e seu Batman era quieto, teatral e controlado. O Coringa de Jack Nicholson funcionava como um perfeito oposto: colorido, risonho, carismático e maldoso. Batman não se furtava em matar seus inimigos, no entanto: no primeiro filme, o Coringa cai de um prédio por sua conta; no segundo, lança chamas de seu carro em um criminoso e coloca uma bomba na calça de outro; no terceiro e no quarto, como já não foram mais dirigidos por Burton e adotaram tons mais infantis, assemelhando-se mais à série de TV do que aos filmes anteriores, o Batman era apenas um super-herói comum de desenho.

Somente em 2005 Batman retornou às telas através da visão mais “realista” de Christopher Nolan. Os filmes são secos, não usam de fantasia. Seus vilões são derivativos de personalidades “reais” e seu herói aprende a andar nas sombras, compreende a mente dos bandidos e usa do simbólico do morcego para gerar uma angustiante antecipação nos malfeitores. O herói sob a ótica de Nolan é um vigilante que atua mais no simbólico, mas, ao mesmo tempo, é um exímio lutador. Não é muito forte, mas sua técnica de luta é baseada em infligir o máximo de dor com o mínimo de movimentos. Esse Batman, assim como os super-heróis da Marvel, foi o que acabou marcando uma geração de crianças na primeira década do novo milênio.

Como, então, seria a nova encarnação do Homem-Morcego? A resposta está logo nas primeiras cenas através de uma trilha sonora soturna junto da narração de Bruce Wayne: “Havia um tempo acima... um tempo anterior... onde existiam coisas

perfeitas... diamantes absolutos. Mas as coisas caem... coisas na terra. E o que cai... permanece caído⁷⁰” (Snyder, 2015). Embora a tradução desta fala soe um pouco estranha devido ao emprego dos termos *to fall* e *fallen*, a relação entre o *fallen* e o *está caído*, como na relação entre os anjos e os anjos caídos, torna-se implícita.

É com esta ideia que a primeira cena do filme trabalha dois aspectos importantes da história do Batman simultaneamente: a morte de seus pais e sua queda na caverna escura cheia de morcegos nos arredores de sua mansão. Brilhantemente entremeadas e com fotografias cruas e pesadas, a cena chega ao seu ápice quando Bruce encontra o chão da caverna ao mesmo tempo em que as pérolas do colar de sua mãe encontram o frio e úmido asfalto de um beco da cidade – uma das pérolas também cai no fundo da caverna, provavelmente por estar com o pequeno Bruce ou como metáfora visual onírica. Quando o garoto tenta se levantar, a trilha sonora dá lugar aos sons emitidos por asas e grunhidos de morcegos, que cercam Bruce e o levantam em direção à luz, como se o garoto estivesse flutuando. A cena do Batman envolto por morcegos é uma das mais clichês de suas histórias – assim como a fundamental morte dos pais e o encontro com a caverna – mas, aqui, os morcegos cortejam o garoto elevando-o até a abertura do fosso. Com os braços abertos o garoto é levado “aos céus” por figuras ctônicas, do submundo, salvo da escuridão imensa e elevado à luz. Sabemos que Bruce não tem poder especial algum e, por conseguinte, não pode voar como o Superman. E é então que Bruce retoma sua narrativa: “No sonho, [os morcegos] me levaram até a luz. Uma mentira confortante⁷¹” (Snyder, 2015).

Já a cena seguinte é um aceno direto ao 9/11. Bruce corre desesperado pelas ruas de Metrópolis em direção à sede de sua empresa, onde acontecia a batalha final entre Zod e Superman no filme anterior. A cena se dá concomitantemente ao final de *O Homem de Aço* a partir de um novo ponto de vista, a de um desesperado herói correndo em direção ao perigo – e não fugindo dos destroços da batalha. É neste momento então que Bruce, junto a uma multidão, desce do carro para observar a cena, paralisado como todos. Logo após a explosão de uma nave, a multidão se esvai; Bruce corre desesperadamente em direção ao epicentro do ataque.

⁷⁰ “There was a time above... a time before... there were perfect things... diamonds absolutos. But things fall... things on Earth. And what falls... is fallen”.

⁷¹ “In the dream they took me to the light. A beautiful lie”.

Quando finalmente alcança o prédio de sua empresa, o filme nos situa novamente no filme anterior: é lá que Zod descobre que possui visão a laser e, descontroladamente, atira para todos os lados. Os raios destruíram o prédio no primeiro filme; aqui sabemos qual era esse prédio. Ao ruir, a nuvem de fumaça que acelerava em direção ao resto da cidade nada mais é que um pequeno obstáculo para Bruce, largando completamente sua persona pública, ao tentar salvar os cidadãos. A cena é quase uma paráfrase às filmagens amadoras das Torres Gêmeas ruindo, e a nuvem de poeira que cobrira Manhattan por quase uma semana, aqui, se dá em Metrópolis. Um funcionário de Bruce, com quem provavelmente ele possuía fortes laços afetivos, reza enquanto os lasers de Zod são vistos cruzando o céu e rompendo o concreto da Torre Wayne. A cena é narrada tanto em analogia com os ataques ao WTC – os talibãs alienados aos EUA e os alienígenas alienados à Terra – quanto em termos da coragem e sacrifício de Bruce, que dedicara uma vida inteira para combater ameaças em Gotham. Mesmo sendo tratado como o salvador da cidade, o Superman é visto por Bruce como uma ameaça, algo recorrente nas histórias onde os dois se encontram.

Entre silêncio e uma frequência aguda, tal como ouvimos após uma grande explosão, poeira e escombros, Bruce encontra crianças, funcionários e transeuntes completamente aterrorizados, somente para salvar uma garota de um fragmento do prédio que quase a esmagara e olhar enfurecido para os céus. É aí que entendemos suas motivações no filme: um trauma se repete, outra figura paterna ruir imponentemente diante de uma força externa. Bruce se criou para ser mais forte que delinquentes. Agora vê alguém mais forte que ele. Assim, ele mesmo deve se tornar superior a este semideus, consoante com o escalonamento que citamos há pouco na equação do Visão.

A cena é, ao mesmo tempo, uma ode e uma realização fantasiosa da utopia americana de Baudrillard. Talvez se o filme tivesse sido lançado antes dos atentados, ele poderia ter mostrado suas motivações de outras maneiras que não esta *quasi*-literal reprodução das ruínas em Manhattan – tal como várias vezes nos quadrinhos. Mas é ao reviver um trauma tão horrível quanto o 9/11 que o espectador pode imediatamente se identificar com o já popular e amado Batman. Após os atentados, obviamente que as revistas em quadrinhos trataram do assunto, especialmente com os heróis que mais se

identificam ao Ideal americano: Homem-Aranha, Capitão América e Superman, por exemplo⁷².

Retornando ao filme, aqueles já familiarizados com Batman sabem de seu caráter compulsivamente agressivo, revivendo todas as noites aquela que originara seu trauma. Diferentemente de todos os outros filmes do Homem-Morcego, cujos inimigos eram reais – ou *reais o suficiente* –, humanos ainda que com características especiais, este é o primeiro filme no qual ele sai à caça de alguém com os poderes do Superman.

No conflito entre esses “Deuses da mitologia moderna”, não há a polarização comum americanizada entre Bem e Mal. Falar de um conflito entre Batman e o Homem de Aço é falar de um conflito entre duas américas imaginárias: a da utopia realizada, do *American way of life*, da moralidade irremediável do americano e do culto a um “*Lord Almighty*”, um salvador divino encarnado no “S” de Superman, simbólico em seu peito; a segunda América imaginária é a do *American dream* realizado e ironicamente comentado pelo Comediante em *Watchmen*, onde na escuridão dos becos jazem famílias e um vigilante que não evita abusar da violência para fazer “justiça com as próprias mãos”.

O conflito não é diferente daquele protagonizado por Homem de Ferro e Capitão América: o rico e excêntrico humano sem poderes – mas com intelecto avançado, que tem toda uma tecnologia a seu favor – contra um homem superpoderoso e que precisa se passar por ordinário, encarnando os ideais da *pax americana* acima de tudo. A diferença é que, mesmo com os pais assassinados, Tony Stark não carrega essa marca como trauma. Suas invenções (que o transformaram em super-herói) advêm de sua necessidade de fugir de um cativo. O desamparo de Bruce é necessário, visceral. É o que há de mais íntimo e subjetivo em si, realizando parte de seu desejo edipiano da forma mais traumática – como vimos anteriormente através de Slavoj Žižek e o terror da realização de desejos. De certa forma, esse desamparo é celebrado. É o grande troféu de Bruce, sua desculpa para projetar seu sentimento de culpa em sadismo.

⁷² Em um dos quadros de uma história publicada do herói aracnídeo, enquanto o WTC rui em chamas, vemos um desesperado casal correndo e gritando em direção a um Homem-Aranha chegando à cena: “Onde você estava? Como você pôde deixar isto acontecer?”. Apenas uma ilustração de menos de 20cm² fora capaz de resumir todo o pensamento de uma civilização que tem nos super-heróis a fantasia do que acreditam ter no *real*, a total segurança de que nada acontecerá à sua pátria. A Águia totêmica norte-americana é um grande super-herói que, assim como o Homem-Aranha (porém no *Real*), falhou. Um super-herói *fál(hic)o*: o próprio Tio Sam.

Em determinada altura da trama, o mordomo de Bruce e substituto paterno Alfred questiona os novos métodos sádicos de interrogatório de seu patrão. Sabendo da ineficiência do Judiciário e de como é necessário fazer justiça com as próprias mãos, Bruce não deixa de aceitar que ele opera fora da lei: “*Nós somos criminosos, Alfred; sempre fomos criminosos; nada mudou*”. Enquanto observa imagens da batalha de Metrópolis do final do primeiro filme, Alfred responde: “*Tudo mudou: homens caem do céu; os deuses lançam raios e trovões; inocentes morrem. É assim que começa, senhor. A ira, a raiva, o sentimento de impotência. Isso transforma homens bons em cruéis*”⁷³ (Snyder, 2016).

3.3.3.2 “Porque o mundo não precisa do Superman”

Batman e Superman encarnam dois lados da psiquê americana: a da utopia realizada e a da distopia espetacularizada. Nenhuma das duas é mais real que a outra, no entanto. Mas se há a utopia do sonho americano, do país fálico e da sociedade perfeita através da *pax americana*; há nos filmes e livros o fantástico essencial para se imaginar um mundo do “*e se...*”, distópico o suficiente para que se dê o *happy ending* e a sensação de satisfação. Nas palavras do Comediante, em *Watchmen*, “*O que aconteceu com o sonho americano? Ele se tornou real*” (Snyder, 2009). De alguma forma, o sonho americano, assim como o sonho do sujeito, revela sob deslocamentos e condensações quase imperceptíveis à sociedade o desejo pela desordem, pela violência e pelo caos.

Esse debate é inserido no filme exatamente através da própria mídia, utilizando de celebridades reais e notoriamente respeitadas em seus campos, seguindo a mesma fórmula utilizada da *graphic novel* de inspiração do filme. Outra característica da ficção de massa é esta: a tentativa de legitimação da fantasia, trazendo elementos do “mundo real” para criar maior verossimilhança e gerar maior afeto. Neste ínterim, o vilão Lex Luthor discursa contra uma senadora utilizando fatos conhecidos e folclóricos sobre a chegada dos ingleses na Revolução Americana “*The red capes are coming! The Red*

⁷³ “Everything is changed: men fall from the sky; the gods hurl thunderbolts; innocents die. That’s how it starts, sir. The fever, the rage, the feeling of powerlessness.... It turns good men cruel”.

*capas are coming. You and your hearings, galoping through the night to warn us: one if by land, two if by air*⁷⁴.

Enquanto assistimos cenas do Superman salvando famílias de enchentes e astronautas em foguetes, ou sendo macabramente idolatrado por pessoas vestidas para o Dia de los Muertos mexicano, a questão da divindade é posta em jogo através do astrofísico Neil deGrasse Tyson, uma das celebridades mais adoradas pelos *geeks* da cultura pop. Tyson questiona a nossa noção de singularidade, a qual somos narcisicamente dependentes e deixados à beira do desamparo quando posta em xeque:

Nós estamos falando de um ser cuja própria existência desafia nosso senso de prioridade no universo. Aí você retorna a Copérnico, quando ele retirou a Terra e posicionou o Sol no centro do universo conhecido. Depois você chega à evolução darwiniana e descobre que não somos especiais nesta Terra, somos apenas uma dentre várias formas de vida. E agora descobrimos que não somos especiais nem mesmo no universo inteiro por causa do Superman. Lá está ele: um alienígena entre nós. Nós não estamos sozinhos⁷⁵ (TYSSON in SNYDER, 2015).

Outra fala vem do documentarista Vikram Gandhi:

Nós, como uma população deste planeta, sempre procuramos por um salvador. 90% das pessoas acreditam em uma forma superior de poder, e toda religião acredita em algum tipo de figura messiânica. E quando esta figura salvadora vem de fato para a Terra, nós queremos que ela siga nossas regras? [...] Nós sempre criamos ícones a partir da nossa própria imagem. O que nós fizemos foi nos projetar nele. O fato, talvez, seja que ele não é nem o Diabo nem uma figura nos

⁷⁴ A mistura de fato e folclore sobre as batalhas que levaram à independência americana do Reino Unido tem como um dos principais personagens Paul Revere – uma espécie de Tiradentes das 13 colônias. Patriota lutando contra a tirania da coroa, Paul desenvovera um método de defesa contra a invasão dos britânicos: os guardas deveriam acender uma lanterna no Forte caso o exército inglês chegasse pela terra e duas se chegassem pelo mar. Quando o exército chegou pelo rio, Paul saiu para alertar seus compatriotas em Boston, no episódio que ficara conhecido como “A Cavalgada da Madrugada”. Pelas ruas, Paul disparava “os ingleses estão chegando – *the british are coming!*”. No entanto, por usarem casacas vermelhas, o episódio é muitas vezes tido como “os casacas-vermelhas estão chegando - *the red coats are coming*”.

⁷⁵ “We’re talking about a being whose very existence challenges our own sense of priority in the universe. And you go back to Copernicus where he restored the sun in the center of the known universe displacing Earth. And you get do Darwinian evolution and you find out we’re not special on this Earth, we’re just one among other lifeforms. And now we learn that we’re not even special in the entire universe because there is Superman. There he is: an alien among us. We are not alone”.

moldes de Jesus. Talvez ele só seja um cara tentando fazer a coisa certa⁷⁶
(GANDHI in SNYDER, 2015)

Essas duas falas levantam questionamentos sobre o narcisismo primário do indivíduo junto à sua existência ao mesmo tempo em que tenta despolarizar o personagem, não sendo “talvez nem Jesus, talvez nem o Demônio”. E, claro, se estamos falando sobre o nosso narcisismo de nos sentirmos especialmente únicos e singulares, como Freud coloca sobre os neuróticos, estamos falando deste narcisismo americanizado a partir da indústria do entretenimento, do consumerismo e do *American way of life*. É a ilusão do controle, do domínio e do conhecimento de tudo como fuga da angústia do desconhecido, do inquietante, do estrangeiro.

A vigilância pós-9/11 visa dar conta desse controle: saber de tudo e de todos o tempo todo. E, como dissemos, bastou colocar isso de uma forma cotidiana para que as próprias pessoas se alimentem da paranoia da autovigilância. Aquilo que é secreto, que está escondido, obscuro e fora da visão é o que se torna temido, inimigo, estrangeiro – ainda que esse estrangeiro seja íntimo à nossa psiquê. Talvez por isso os americanos como um todo tenham transformado a psicanálise na cultura do ego moldado, livre *até certo ponto* por estar a serviço de uma civilização inteira. Talvez por isso o próprio inconsciente tenha se tornado um dos *inimigos estrangeiros* do país.

Ademais, a estranha fascinação do público pelo Homem-Morcego está sempre atrelada a esse “e se existisse o Batman” muito mais que um “e se houvesse Superman”. É mais fácil existir o Batman. Não há relatos de homens à prova de bala que voam. No entanto, somos bombardeados por tragédias diárias como as de Bruce Wayne. E por saber que é a impunidade de Fortuna a grande geradora do descontentamento com a Justiça, o espectador gosta de ver o humano Batman socando o onipotente alien. É a parábola de Davi contra Golias novamente revivida através do cinema, que cria a ilusão do indivíduo se dar o poder de acorrentar um *pivete* a um poste na rua.

“Deus contra homem” é o que diz Lex Luthor antes do antecipado confronto físico entre Batman e Superman. O Homem-Morcego compõe a tríade dos “Deuses” da

⁷⁶ “We as a population of this planet have been looking for a savior. 90% of people believe in a higher power, and every religion believes in some sort of messianic figure. And when this savior character actually comes to Earth we want to make him abide by our rules? [...] We have always created icons in our own image. What we’ve done is we project ourselves onto him. The fact is maybe he is not some sort of devil or Jesus character. Maybe he is just a guy trying to do the right thing”.

DC, juntamente com Superman e a Mulher-Maravilha. No entanto, ele é mortal. Ele é identificável. Ele nos mostra que toda a nossa vontade de vingança ou justiça pode ser realizada com as próprias mãos – isso é *real o suficiente*. Obviamente, não queremos a condição *sine qua non* para sê-lo: assistir impotentemente os pais serem assassinados. Mas, à medida do introjetável, Batman alimenta nossa esperança de que há luz nas sombras, por mais traumatizados que sejamos.

Ver Bruce Wayne bater em Clark Kent é o triunfo do Eu, do herói freudiano em relação ao Pai. Aqui, *um Pai é espancado*. Ao finalmente ter a possibilidade de desferir o golpe mortal, perto de realizar este desejo quasi-edipiano, Bruce hesita – antes disso no entanto, Batman não hesita em quebrar uma pia na cabeça de Clark. Batman massacra o Superman e a fruição do Eu-herói, pequeno diante do mundo mas ávido para romper com as leis superegoicas, pôde ser conferido nas salas de cinemas e nas críticas. O próprio autor registra que em todas as vezes que fora ao cinema ver o filme, a plateia se deleitava a cada soco desferido contra o Homem de Aço em um gozo quase *peessoano*, por estarmos fartos de semideuses! Batman é vil como nós – não como o vilão da ficção cujo termo virou sinônimo. Batman luta, mas também se esquiva do soco e derrota os “conhecidos campeões em tudo”, farto da prepotência dos semideuses (CAMPOS in QUADROS, 1990, p. 235). Segundo o sarcástico programa *Honest Trailers*: “você vai amar esses caras bons que se tornaram ruins mas vão lutar contra caras ruins que são ainda *mais ruins* que os bons caras maus junto com os maus caras do mau” ⁷⁷ (Screen Junkies, 2016. *O erro gramatical foi intencional pelo correspondente em inglês também ser um neologismo gerado para enfatizar o conteúdo*).

O filme se aproxima do final em uma medida arriscada da DC em introduzir outra personagem, a Mulher-Maravilha. Ao longo da película, Diana Prince fizera algumas pequenas participações. Somente na batalha final ela se junta aos agora amigos Batman e Superman para lutar contra um monstro alienígena criado por Luthor – preparando o espectador tanto para seu antecipado filme solo quanto para o filme da *Liga da Justiça*. O encontro dos três satisfaz o ideal de coletividade americanizado de uma forma semelhante àquela vista nos Vingadores. No derradeiro golpe, há o esperado

⁷⁷ “You’ll love these good guys gone bad but they are going up against bad guys who are even badder than the bad good guys with bad bad guys like...”

sacrifício do herói-título – *mas já sabemos que haverá o filme da Liga da Justiça; já temos a segurança de não precisar sofrer com sua morte*. Especialmente pelo diretor também empregar o dispositivo do *happy ending*: uma música de esperança enquanto Bruce Wayne fala de sua crença na bondade humana em um discurso cada vez mais recorrente nos filmes do gênero. E, finalmente, a terra sob o caixão de Clark Kent tremendo em sinal de ressurreição.

Consoante com as outras obras do Homem de Aço, o filme apela para a sua humanidade. Em *A Liga da Justiça*, Bruce Wayne afirma (sobre Clark Kent) “ele era mais humano que eu” (Snyder; Whedon, 2017). Aqui fica evidente o ideal americano do homem superior: ele é inabalável, à prova de balas, voa, lança chamas pelos olhos, tem sopro congelante, vem de outro planeta e... é criado no interior do Kansas, sendo “tão americano quanto qualquer um pode ser” (Snyder, 2013). Ou seja: o *homem último é americano*; ele se sacrifica pela humanidade – ou, para sermos sarcásticos e ainda assim mais corretos, pela pátria americana; ele é um jornalista; ele usa óculos; ele tem *segredos*. O sebastianismo pós-9/11 acentua-se a cada minuto. Mas, se pensarmos bem, não há nada explicitamente americano no Batman além do fascínio pela celebridade.

3.3.3.3 Confronto de Édipos

O conflito dos dois heróis é interrompido quando Batman está pronto para desferir o derradeiro golpe e um moribundo Superman suplica: “*Salve a Martha! Você está deixando que eles a matem!*”. Além de ser nome da mãe adotiva de Clark, Martha também é o nome da falecida mãe de Bruce e que, nesse filme, é o último suspiro de seu pai quando assassinado. A angústia da estranheza se faz presente através do drama edípico envolvido no trauma do Homem-Morcego quando criança.

Assim os dois se tornam amigos e Bruce se culpa de tentar matar o Homem de Aço. Essa foi a crítica do público e da mídia especializada, a superficialidade e a velocidade que esta mudança na trama se dera por um motivo tão pequeno. O que torna o psicanalista um tanto menos cético ao analisar esta cena é o retorno da fantasia edípica, *unheimlich* por natureza, de que a mãe – *Martha* – pode ser salva por ele, pelo herói que vencera o pai. Bruce revive noite após noite compulsivamente o trauma da morte dos pais como fantasia de remodelar a realidade – trauma que contém uma

parcela de desejo ao que tange a ambivalência de sentimentos em relação ao Pai. Perto de realizar esse desejo, ao menos temporariamente, Bruce cai em angústia. A culpa que carrega em relação à morte dos pais é grande, talvez por conter um desejo que não deveria ser realizado – especialmente tão prematuramente. Ao ouvir que *Martha*⁷⁸ pode ser salva, o desamparo retorna em duas vias: como lembrança e como desejo, o que torna a experiência algo *unheimlich* e de difícil assimilação por parte do herói. Ora, o herói sempre salva a *mocinha em perigo* e eles ficam juntos.

Na americanização da psicanálise, o Complexo de Édipo se tornou apenas uma espécie de piada em relação a Freud, comentado nas mídias de massa apenas quando há um motivo óbvio em cena – assim como o Complexo de Édipo feminino ganhara a expressão *daddy issues*, “problemas com papai”. O próprio termo *daddy* é utilizado de forma pejorativa na relação sexual, geralmente colocando a mulher em um estado de submissão ao Paizinho, *daddy*.

Desta forma, retomamos a citação de Freud sobre a mãe como a protetora do filho, o primeiro objeto de desejo do bebê:

O que é, então, que o impede de cumprir a tarefa imposta pelo fantasma do pai? A resposta, mais uma vez, está na natureza peculiar da tarefa. Hamlet é capaz de fazer qualquer coisa – salvo vingar-se do homem que eliminou seu pai e tomou o lugar deste junto a sua mãe, o homem que lhe mostra os desejos recalcados de sua própria infância realizados. Desse modo, o ódio que deveria impeli-lo à vingança é nele substituído por auto-recriminações, por escrúpulos de consciência que o fazem lembrar que ele próprio, literalmente, não é melhor do que o pecador a quem deve punir. Aqui, traduzi em termos conscientes o que se destinava a permanecer inconsciente na mente de Hamlet; e, se alguém se inclinar a chamá-lo de histérico, só poderei aceitar esse fato como algo que está implícito em minha interpretação. A aversão pela sexualidade expressa por Hamlet em sua conversa com Ofélia ajusta-se muito bem a isso: a mesma aversão que iria apossar-se da mente do poeta em escala cada vez maior durante os anos que se seguiram, e que alcançou sua expressão máxima em *Timon de Atenas*. (FREUD, 1900, p. 259-60)

Se na *graphic novel A Piada Mortal* o Coringa afirma que seu arqui-inimigo estaria “a apenas um dia ruim de se tornar o que eu me tornei”, a questão que fica por ser levantada é: teria Bruce já passado deste ponto/vivido este dia? A resposta: sim, na noite do assassinato de seus pais. Ele já se transformou em algo parecido com o Coringa. O que os difere então? O que diferencia um garoto que perde os pais na

⁷⁸ O nome Martha vem do aramaico e significa “a dama, a amante” segundo o site <https://www.behindthename.com/name/martha>.

infância e se torna policial, bombeiro ou militar de um adulto que atua como assaltante homicida, que teve “*apenas um dia ruim*” certa vez e achou que aquilo o definiria?

No filme de Tim Burton, de 1989, Batman e Coringa discutem suas origens:

CORINGA

Seu idiota! Você me criou, se lembra? Você me jogou naquele tonel de produtos químicos. Aquilo não foi fácil de superar, e não pense que eu não tentei.

BATMAN

Eu sei que não.

(os dois lutam)

Você matou meus pais.

CORINGA

O quê? Do que você está falando?

BATMAN

Eu te criei, você me criou primeiro.

CORINGA

Ei, cérebro de morcego, eu quero dizer... eu era muito novo quando matei seus pais. Eu digo “você me criou” e você vai dizer que eu criei você, o quão mais infantil isso consegue ficar? Você não machucaria um homem de óculos, não?

Representada pelo discurso da senadora June, em *Batman v Superman* há a constante obrigatoriedade de uma normatização social onde o indivíduo com suas supostas liberdades é obrigado a abrir mão de uma parcela de felicidade para aceitação: “o mundo está tão encantado com o que o Superman pode fazer que ninguém questionou o que ele deve fazer⁷⁹” (Snyder, 2015).

De outro lado, há um bilionário órfão que assistira ao brutal assassinato de seus pais em um beco escuro:

⁷⁹ “The world has been so caught up with what Superman can do that no one has asked what he should do”.

Eu aposto que os seus pais te ensinaram que você iria fazer algo especial, que você estava aqui por uma razão. Os meus me ensinaram outra lição: morrer na sarjeta sem razão alguma. Eles me ensinaram que o mundo só faz sentido se você o forçar⁸⁰ (SNYDER, 2015).

Ao ser interpelado pelo sobre o fato do Superman não ser o verdadeiro inimigo da humanidade, Bruce responde: “Hoje não. 20 anos em Gotham, Alfred. Nós sabemos o que acontece com as promessas. Quantos caras bons ainda restam? Quantos permaneceram bons?⁸¹”.

Com o ímpeto à repetição em reviver o trauma através da fantasia de salvação, Bruce toma por sua missão impedir mais destruição e casualidades de morte como antes. Quando questionado por Clark Kent o que pensa da brutalidade empregada pelo vigilante, Bruce ironiza a posição do jornalista ao dizer que o jornal de Metrópolis idolatra o “herói de sua cidade”, um alienígena que poderia destruir o mundo todo se bem quisesse. Ao ouvir que nem todos compartilham desta opinião, Bruce responde com seu usual sarcasmo: “Talvez seja a cidade de Gotham dentro de mim... é que nós temos uma história ruim com aberrações vestidas como palhaços⁸²” (Idem).

Após sequestrar a mãe de Clark Kent, Lex Luthor o obriga a matar o Homem-Morcego sobre o seguinte argumento:

Está vendo? O que chamamos de “Deus” depende da nossa tribo, Clark Jo, pois Deus é tribal. Deus escolhe um lado. Nenhum homem vindo dos céus interviu quando eu era um garoto para me livrar dos punhos e abominações de papai. Eu compreendi bem cedo que, se Deus é Todo-Poderoso, Ele não pode ser de todo Bom. E se Ele é de todo Bom, então Ele não pode ser Todo-Poderoso. E nem você pode⁸³ (Snyder, 2015).

A dicotomia Bem/Deus/Lei e Mal/Diabo/marginalidade é um dos temas centrais do filme. De um lado, um semideus benevolente que, mesmo agindo a favor do Bem,

⁸⁰ “I bet your parents taught you that you mean something, that you’re here for a reason. My parents taught me a different lesson, dying in a gutter for no reason at all. They taught me the world only makes sense if you force it too”.

⁸¹ “Not today. Twenty years in Gotham, Alfred; we’ve seen what promises are worth. How many good guys are left? How many stayed that way?”.

⁸² “Maybe is the Gotham City in me... we just have a bad history with freaks dressed up like clowns”.

⁸³ “See, what we call God depends upon our tribe, Clark Jo, 'cause God is tribal. God takes sides. No man in the sky intervened when I was a boy to deliver me from Daddy's fist and abominations. I figured out way back if God is all-powerful, He cannot be all good. And if He is all good, then He cannot be all-powerful. And neither can you be”.

causa destruições em largas escalas como efeito colateral; de outro, um violento e traumatizado vigilante, vestido como uma figura diabólica e ctoniana que se tornara ainda mais violento após o catastrófico ataque à cidade de Metrópolis. Entre eles, há um homem obstinado por destruir a imagem dos heróis e ter total controle sobre o mundo, manipulando situações e colocando os super-heróis em conflito.

No que tange a idolatria divina ao Superman, pode-se observar no filme várias estátuas, parques, e até mesmo um suposto santuário no meio da cidade dedicados ao Homem de Aço – assim como o Marco Zero em Nova Iorque, onde ficavam as duas torres. Junto a cenas típicas de uma sociedade midiaticizada e espetacularizada, onde a “questão do Superman” é debatida por programas de televisão, há cenas onde o herói é aclamado como uma metáfora do Jesus salvador: pessoas fantasiadas para o Dia dos Mortos no México esticando seus braços em câmera lenta para tocá-lo, telhados com o “S” que carrega em seu peito pintados em uma cidade inundada ou um foguete sendo salvo à beira de uma explosão em seu lançamento.

Concomitantemente, há o questionamento das vítimas dos efeitos colaterais deixados pelos conflitos do Homem de Aço e a constante reiteração de Lex Luthor sobre um Deus punitivo e tribal. Se observarmos a evolução da Humanidade, deuses são transformados em demônios simplesmente por serem cultos de culturas diferentes, de fora, alienados àquela sociedade.

Em uma cena de autoexílio, Clark fantasia um encontro com o falecido pai adotivo terráqueo:

Lembro de uma estação em que as chuvas foram intensas. Eu não devia ter nem 12 anos. Meu pai pegou as pás e trabalhamos a noite inteira. Trabalhamos até eu desmaiar, eu acho. Mas conseguimos conter as águas. Nós salvamos a fazenda. Sua avó me fez um bolo, disse que eu era um herói. Mais tarde nós descobrimos que não apenas bloqueamos a água, mas a redirecionamos pra outro local. A fazenda Lang fora toda inundada. Enquanto eu comia meu “bolo do herói”, seus cavalos se afogavam (Idem).

3.3.3.4 Armadura assombrada

Em *O Estranho*, Freud levanta um questionamento: “qual é a origem do efeito estranho do silêncio, da escuridão e da solidão?” (FREUD, 1919a, p. 307). Somente no último parágrafo do mesmo texto retoma mui celeremente o tema: “podemos tão-

somente dizer que são realmente elementos que participam da formação da *ansiedade infantil*, elementos dos quais a maioria dos seres humanos jamais se libertou inteiramente” (Idem, p. 314. Grifos nossos: o termo utilizado no original alemão é *Kinderangst*). Imediatamente Freud nos remete ao seu trabalho *Três Ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905a), afirmando que lá discutira o assunto sobre o medo infantil da escuridão. Em nota de rodapé, o psicanalista conta um caso particular onde uma criança clamava para que a tia falasse com ela por medo do escuro. Ao ser interpelada por ela, dizendo que não poderia a ver de qualquer forma, a criança responde que “quando alguém fala fica mais claro” (FREUD, 1905a, p. 211). Essa afirmativa leva Freud a pressupor que o medo do escuro estaria em relação não à escuridão em si, mas à ausência visual da pessoa amada.

No único parágrafo em que trata do tema, Freud propõe:

A angústia das crianças não é, originariamente, nada além da expressão da falta que sentem da pessoa amada; por isso elas se angustiam diante de qualquer estranho; temem a escuridão porque, nesta, não veem a pessoa amada, e se deixam acalmar quando pode segurar-lhe a mão na obscuridade. Atribuir a todos os bichos-papões da infância e a todas as histórias horripilantes contadas pelas babás a culpa por provocarem nervosismo na criança é superestimar-lhes o efeito. [...] Nesse aspecto, a criança porta-se como o adulto, na medida em que transforma sua libido em angústia quando não pode satisfazê-la; e inversamente, o adulto neurotizado pela libido insatisfeita comporta-se como uma criança em sua angústia: começa a sentir medo tão logo fica sozinho, e a querer aplacar esse medo através de medidas mais pueris (Idem, p. 211).

Essa passagem nos remete à bela citação de Joseph Campbell, o mais referenciado estudioso sobre o tema dos heróis, em seu aclamado *A hero with a thousand faces* (1949), sobre carregarmos no inconsciente

todas as potencialidades de vida que nunca conseguimos realizar na vida adulta [...]; pois sementes tão douradas não morrem. Se ao menos uma porção desta totalidade perdida pudesse ser escavada para a luz do dia, nós deveríamos experimentar uma expansão maravilhosa dos nossos poderes, uma vívida renovação da vida⁸⁴ (CAMPBELL, 1949, p. 17).

⁸⁴ “And more important, all the life-potentialities that we never managed to bring to adult realization [...]; For such golden seeds do not die. If only a portion of that lost totality could be dredge up into the light of day, we should experience a marvelous expansion of our powers, a vivid renewal of life”.

O adulto usa da ferramenta do saber ou do poder para se livrar da angústia do desconhecido e tenta se certificar intelectualmente de que aqueles monstros que a criança julgava habitar na escuridão de fato não existem. Mas nem sempre a empreitada é bem-sucedida. O retorno dessa criança medrosa é projetado para os perigos reais que a escuridão e o desconhecido podem oferecer. O fantástico de monstros e quimeras pode não mais fazer parte da fantasia do sujeito adulto perante a angústia do escuro, mas certamente suas consequências dos devaneios infantis ainda retém uma certa quota de algo sobrenatural. Atribuímos à escuridão o lar dos espíritos maus, e até mesmo o mais cético humano está susceptível à angústia da escuridão ao deslocar esse sobrenatural para o Real: um assaltante, por exemplo, ou até mesmo para algo ainda mais assustador, que seria ser pego de surpresa por algo que não se vê – mas, assim como sugere Campbell, também guarda suas fantasias de triunfo sobre esses monstros.

A claustrofobia deveria funcionar de forma semelhante. Não ver significa supor uma não existência, pelo menos não enquanto realidade empírica naquele exato momento. E o não-ver/não-existir liga-se, pois, à morte. O momento da angústia *unheimlich* da escuridão se dá por uma associação inconsciente da crença na própria imortalidade e a um estado de inexistência escópica, talvez a maior aproximação fantasiosa que se pode ter sobre o que seria morrer. A escuridão é o lugar da inexistência possível, do não visto, do não reconhecido, da consequência do desamparo ligada à necessidade de tentar dominar tudo intelectualmente para que nada nos seja não-familiar.

Continuando a observar os discursos que geram o tema da escuridão, somos encaminhados novamente para o texto de Ernst Jenstch (1906) sobre a psicologia do *unheimlich*. É a partir desse texto que Freud desenvolve o seu ensaio, ampliando o que Jenstch havia sugerido e introduzindo o conceito em sua teoria, especialmente a dimensão inconsciente.

A investigação de Jenstch se dá através da dúvida intelectual da criança sobre algo estar vivo ou não, como um boneco ou um urso de pelúcia.

A criança teve tão pouca experiência que coisas simples podem ser inexplicáveis para ela e até mesmo situações pouco complicadas podem representar segredos

obscuros. Essa é uma das razões mais importantes do porquê das crianças serem mais medrosas e mostrarem tão pouca autoconfiança⁸⁵ (JENTSCH, 1906, p. 5).

Complementa o autor:

Nas brincadeiras, as crianças empenham-se em utilizar disfarces e comportamentos grotescos para causar fortes emoções umas às outras. E, entre os adultos, há alguns de natureza mais sensível que não gostam de ir a bailes de máscaras, uma vez que máscaras e disfarces produzem uma demasiada impressão estranha, a qual eles são incapazes de se acostumar⁸⁶ (Idem, p. 6).

Logo, o tema da escuridão e de suas consequências gera bastante material de análise que extrapolaria os limites deste trabalho. No entanto, vamos inseri-lo no contexto do Batman.

Batman carrega uma inegável relação simbiótica com a noite e a escuridão. *Seja um só com as sombras*. A escuridão é sua maior arma; é algo que lhe oferece a possibilidade de um ataque simbólico, *além do real*, como Baudrillard sugere. A escuridão está presente até mesmo no epíteto do herói: o Cavaleiro das Trevas. O que nos chama atenção nessa relação é a imagem da armadura do Batman vazia, presente em quase todos os filmes já produzidos do herói. Mas, para chegar até ela, fizemos um pequeno levantamento mitológico sobre a imagem do morcego, animal totêmico que *protege os irmãos da horda na cidade de Gotham*.

Um estudo sobre o símbolo do morcego nos revela sua relação com o que é horrível, por ser de aspecto lúgubre, uma besta noturna que cruzava os céus do homem primitivo e lhes mostravam uma natureza horrenda com suas feições bestiais. O morcego é um símbolo ctoniano, um dos elementos arquetípicos que habitam o submundo, o mundo escondido, escuro e distante da vista. A relação do aspecto ctoniano e suas bestas com o inconsciente e suas ideias é reveladora.

As deidades ctonianas têm relação com a fertilidade, pois o que está abaixo da terra tem relação simbólica com o útero. Enquanto o Olimpo caracteriza um aspecto sublime, o caráter ctoniano de uma criatura se daria se ela tivesse uma relação com algo abaixo da terra. Os espíritos do *underworld*, por exemplo, seriam seres ctonianos. Hades é uma deidade ctoniana, por ser o deus do *underworld*, o mundo abaixo do mundo normal; Deméter, Gaia, Dionísio e Perséfone são outros deuses relacionados ao universo ctoniano, junto com górgonas e monstros.

⁸⁵ “The child has had so little experience that simple things can be inexplicable for him and even slightly complicated situations can represent dark secrets. Here is one of the most important reasons why the child is mostly so fearful and shows so little self-confidence”.

⁸⁶ “In games, children strive by means of grotesque disguises and behavior directly to arouse strong emotions in each other. And among adults there are sensitive natures who do not like to attend masked balls, since the masks and disguises produce in them an exceedingly awkward impression to which they are incapable of becoming accustomed”.

A relação de um símbolo que carrega, em si, uma cultura de se relacionar com situações de desamparo e trevas, associado à imagem de um animal que pode ser entendido como a personificação destes aspectos, contém um potencial enorme de evocar sensações estranhas e angustiantes (SARMENTO, 2012, p. 124).

A caverna é um representante simbólico do útero e é no mesmo local que caíra ao correr em desamparo durante o velório dos pais que Bruce faz seu local de *renascimento* como Batman, como se aquela caverna fosse uma representante de sua falecida mãe. Lugar acolhedor, ainda assim escuro, onde a esperança impera a partir do luto traumático constante. É sobre a ambivalência que residem as origens dos heróis: os pais de Bruce morrem e a caverna o acolhe; os morcegos lhe atacam e ele utiliza do símbolo do morcego como atacante. Da mesma maneira, a força que Superman ganha pela exposição ao Sol de nosso sistema é o oposto da kryptonita, uma rocha de seu próprio planeta de origem, que lhe confere fraqueza, dor e vulnerabilidade. É sempre algo do seu lar que deixa os heróis fracos. É algo *heim* que retira seu caráter divino.

Ainda em nossa dissertação sobre a queda do pequeno Bruce:

[Bruce] vive uma experiência terrível quando é atacado por morcegos naquele local frio, úmido e escuro. No entanto, é exatamente nessa mesma caverna que ele faz sua base de operações. É nesse mesmo lugar que morre como pessoa e renasce todas as noites como um vigilante, que traz à luz uma sombra interna chamada Batman. Antes mesmo de socar seus adversários, Bruce já está revivendo aquele carinho perdido dentro de um lugar que contém alta carga afetiva, de onde se sentiu desamparado e, depois, confortado. No entanto, não é apenas o conforto; é, também, o desamparo, o medo, o pânico. Aquele lugar contém união e solidão. O masoquismo de entrar no lugar de sua queda todos os dias liga-se a uma forte ideia de salvação para aqueles que precisam. O amor que dedica à sociedade é precedido de seu trauma; um amor um tanto egoísta, pois serve, inicialmente, para sua própria satisfação – novamente, satisfação advinda da angústia da repetição (Idem, p. 119).

Também não é difícil ligar a imagem do morcego ao Complexo de Édipo. Foi a partir da morte de seus pais e da vivência traumática de um desejo edípico ali realizado que nasceu o Morcego, conhecido por habitar as sombras das cavernas, ser notívago e *cego*, principalmente. É essa *cegueira* do morcego que liga o símbolo-Batman à autopunição do herói grego através de um drama vivido pelo seu alter-ego. Bruce se pune pela morte dos pais. Mais específico: se pune pelo desejo inconsciente realizado de matar o pai e, se forçamos uma leitura ainda mais simbólica, adentra na caverna

todas as noites como repetição masoquista. Sendo a caverna um símbolo para o útero, é uma constante reentrada à mulher, uma forma possível de penetrar a própria mãe.

Como ressalta Freud:

Acontece com frequência que os neuróticos do sexo masculino declaram que sentem haver algo estranho no órgão genital feminino. Esse lugar *unheimlich*, no entanto, é a entrada para o antigo *Heim* [lar] de todos os seres humanos, para o lugar onde cada um de nós viveu certa vez, no princípio (FREUD, 1919a, p. 305).

É algo inquietantemente confortável para Bruce estar na caverna, local onde deixa de ser humano para se tornar um agente da castração, adquirindo um aspecto superegoico. Em mais um chiste, podemos brincar com a fonética de *superegoico*, *super-eróticos* e *super-heroico*: super-(h)e(u)ró(t)icos. Em suma, os heróis têm caráter *supereuróticos*.

A relação da Justiça com a castração já foi dita: o criminoso mitológico se culpava de um crime e um incesto e se considera merecedor da terrível punição. Ambos Édipo e Batman acreditam estar fazendo Justiça com suas ações, o que nos evoca diretamente a um poema de Augusto dos Anjos ao ressaltar o caráter punitivo superegoico e justiceiro do morcego-cego:

Meia noite. Ao meu quarto me recolho.
Meu Deus! E este morcego! E, agora, vêde:
Na bruta ardência orgânica da sede,
Morde-me a goela ígneo e escaldante molho.

"Vou mandar levantar outra parede..."
— Digo. Ergo-me a tremer. Fecho o ferrolho
E olho o tecto. E vejo-o ainda, igual a um olho,
Circularmente sobre a minha rede!

Pego de um pau. Esforços faço. Chego
A tocá-lo. Minh'alma se concentra.
Que ventre produziu tão feio parto?!

A Consciência Humana é este morcego!
Por mais que a gente faça, à noite, ele entra
Imperceptivelmente em nosso quarto.
(ANJOS, 2002, p.16)

Essas articulações nos levam ao encontro da imagem da armadura vazia do herói. Quando citamos essa questão na nossa dissertação, eram dos filmes de Tim Burton em 1989 e *Batman Begins* a que estávamos nos referindo⁸⁷.

Os olhos e a boca estão ociosos. Esses são os únicos orifícios pelos quais podemos ver o rosto do ator. O resto do uniforme do Cavaleiro das Trevas é todo coberto. Ao mostrar Bruce de frente para aquele duplo fantasmagórico, a imagem da máscara cega, castrada e de boca vazia, emudecida, junto a um ambiente escurecido e uma armadura já completamente enegrecida – salvo pelo símbolo em contorno amarelo no peito –, estimula-se o processo de um suposto desamparo de se retornar à superfície. Estar de frente a um símbolo de esperança mas que, por algum motivo, não tem olhos em suas órbitas ou boca em seu maxilar, em diálogo com os dois falos pontiagudos no topo, pode ser uma experiência inquietante por mexer com algo que nos é intimamente familiar.

Uma nota a respeito dessa imagem é que o orifício onde seu maxilar encaixaria tem um contorno que parece uma anormal boca sorridente e que, junto aos contornos da máscara, assumem uma cínica expressão de riso, evocando um mal que podemos remeter às imagens sombrias e ctonianas, além de dialogar com a natureza do vilão da obra (SARMENTO, 2012, p. 122).

Nos filmes, geralmente a cena da armadura vazia se dá na transição do segundo para o terceiro ato – ou quando a narrativa utiliza Bruce a fitando em reflexão. Em todas as obras é o contraste entre luz e sombra que torna a armadura ainda mais sombria, mais assombrada. Sem os olhos e sem a boca, estamos falando de escuridão e silêncio de um objeto libidinal. Lembramos que o caso do Homem de Areia que Freud cita em seu texto também se refere à perda dos olhos, presságio da morte. Mesmo sabendo que o homem irá vestir a armadura, no momento em que ela é mostrada vazia, a inquietante estranheza se faz presente e passível de análise através do *silêncio, escuridão e solidão* que Freud brevemente menciona. A armadura assombrada representa os três. E mais: também não possui ouvidos.

Se a solidão trata da falta de um outro e a escuridão remete à falta da visão, o silêncio nos apresenta um duplo aspecto de estranheza por conter também o *não ouvir*. A falta do objeto voz permeia o sujeito desamparado por duplo efeito. Talvez aí esteja, de fato, a qualidade *unheimlich* do silêncio: a privação da percepção da audição, do objeto voz. Por isso o incômodo com o dispositivo do silêncio nos filmes, especialmente no final de *Vingadores: Guerra Infinita* (RUSSO; RUSSO, 2018). Pode-

⁸⁷ O contexto do “símbolo amarelo” e o “vilão da história” se referiam ao filme de Burton mas, ainda assim, tanto icônico símbolo amarelo quanto o Coringa como antagonista principal são recorrentes ao longo destes 80 anos de existência.

se supor um som, mas este jamais se faz presente. Ora, espera-se do cinema o som. Espera-se a trilha sonora dramática na tristeza, do grito no terror, do suspense na batalha. Mas não, recebe-se o mudo, o nada, o inquietante silêncio. “O silêncio é uma espera que nega a morte” (HASSOUN in NASIO, 2014, p. 94). Aqui, acrescentamos a esta fala: a escuridão também.



Figura 2: Batman v Superman (arquivo pessoal)



Figura 3: A armadura de Tim Burton (arquivo pessoal)

3.3.4 *No more mutants!* – Impróprio para menores

O X-Men são, sem dúvida, a franquia mais popular da Marvel Comics – mais comercialmente bem-sucedida até mesmo que o Homem-Aranha. Juntamente com o aracnídeo, foi a mais rentável na venda dos direitos autorais à Fox, e é a única franquia que já conta com mais de dez filmes dentro de uma mesma linha do tempo.

Diferentemente dos filmes da Disney/Marvel, não se tratam de filmes individuais que, juntos, se tornam uma unidade de proporções universais. Mas sim de um único tema, os mutantes e sua trajetória ao longo da civilização moderna, seus preceitos, preconceitos e toda uma discussão sobre diferenças raciais, sexuais, e mutações causadas pela radioatividade tão em voga nas décadas de 50 e 60 quando esses super-heróis foram criados.

Dos dez filmes, *Wolverine* é o personagem principal de oito deles. No entanto, todos os filmes da franquia são de ação, sem violência gratuita, nem carnificina ou temas mais profundos que necessitariam de uma restrição de audiência. Assim como os desenhos animados dos anos 90, os conflitos entre os poderosos mutantes raramente terminam em morte ou violência além daquela permitida pela cultura de massas.

Dessa forma, todos os filmes da franquia flertam com a raiva e o trauma desse personagem em não se recordar do passado e sofrer grandes formas de tortura, física e mental, mas jamais fazem com que o anti-herói rasgue alguém no meio como em muitos dos quadrinhos. No entanto, tudo mudou quando o primeiro filme solo do mutante foi feito por conter um dos personagens mais adorados da era mais recente dos quadrinhos: *Deadpool*.

3.3.4.1 O *Merc with a Mouth* e a coletividade dos fãs

X-Men Origens: Wolverine foi um total fracasso de crítica e público. A esperada origem do personagem foi recebida com frieza pelo grande público, tanto por retratar a natureza de Logan de forma banal, usar efeitos especiais ruins e por encher o filme de outros personagens que não fazem muito sentido além de seus poderes serem utilizados como dispositivo de roteiro.

Um desses personagens é Wade Wilson/*Deadpool*, interpretado por Ryan Reynolds. Wade é introduzido no início do filme como um falastrão mutante cujos poderes não são bem explicados. A trama do filme gira em torno de um dos vilões da franquia, o humano Coronel William Striker, em busca da criação de um soldado perfeito a partir do DNA de vários mutantes inseridos em apenas um. Logan é utilizado

em um experimento de laboratório onde o militar insere *adamantium* em seu esqueleto⁸⁸.

Por conter em sua mutação um poder de regeneração que lhe permite sobreviver ao experimento, assim como Logan, Wade é utilizado como cobaia em outro experimento. Esse personagem foi alvo da fúria incontida dos fãs que entraram com várias petições online para que o personagem ganhasse um filme solo. E o próprio ator Ryan Reynolds foi quem mais se empenhou para que a sua produção fosse realizada.

No entanto, havia dúvidas. Se a rejeição ao personagem foi tamanha por ele não xingar, matar com requintes de crueldade ou não falar com o espectador, como seria a produção de um filme com um personagem assim?

Tamanha foi a insistência do público que, enfim, *Deadpool* foi lançado em 2016. Já no primeiro trailer era possível identificar o tom da obra: o próprio trailer era proibido para menores de 18 anos, onde o anti-herói empalava inimigos e falava sobre se masturbar após cheirar fumaça de revólver. Toda a cautela do estúdio foi recompensada com a maior bilheteria da história do cinema em filmes proibidos para menores – e este filme era, justamente, de um super-herói⁸⁹. Abriu-se aí um precedente para que heróis de caráter mais sombrio pudessem ser retratados em seus filmes com mais fidelidade aos quadrinhos.

Entre cenas de masturbação com um unicórnio de pelúcia, sua namorada o penetrando com uma cinta peniana em comemoração ao Dia Mundial da Mulher, entorpecentes, decapitações, nudez feminina, pedidos de sexo anal, oral e até mesmo animal, e uma quantidade enorme de xingamentos de todos os caracteres, o filme adota o mesmo tom sarcástico dos quadrinhos, tendo o mercenário como uma espécie de *ombudsman* do próprio estúdio e do gênero. O ator Ryan Reynolds não se privou do humor autodepreciativo e mergulhou a fundo no personagem, utilizando sua própria carreira como fonte de piadas. Em uma cena, ele mesmo questiona: “Boa aparência é tudo! Já ouviu David Beckham falando? Parece que ele fez sexo oral com uma lata de

⁸⁸ Indestrutível metal fictício do universo da Marvel.

⁸⁹ Este sucesso se transforma em piada no segundo filme da franquia, onde *Deadpool* diz que ficou abaixo apenas do filme *A paixão de Cristo* (Mel Gibson, 2004) somente nos Estados Unidos, ultrapassando o polêmico filme sobre Jesus Cristo no restante do mundo. Ou, como coloca o personagem, no resto do mundo onde não existiria religião.

gás hélio. Você acha que Ryan Reynolds chegou tão longe por causa de um superior método de atuação?⁹⁰” (MILLER, 2016).

Além da autodepreciação, o filme contém algumas piadas com o próprio estúdio Fox. Os créditos iniciais já dão o tom do filme:

A Twentieth Century Fox apresenta – em associação à Marvel Entertainment: um filme de um babaca; estrelando o perfeito idiota, uma gostosona, um vilão britânico, o alívio cômico, uma adolescente temperamental, um personagem de computação gráfica, uma aparição gratuita; produzido por cuzões; escrito pelos verdadeiros heróis da história e dirigido por um imbecil pago em excesso⁹¹ (MILLER, 2016).

O herói já quebra a Quarta Parede cinematográfica ao dizer para o espectador: “Eu sei, né? Você provavelmente está pensando ‘quais bolas eu tive que acariciar para conseguir meu próprio filme’? Eu não posso dizer o nome, mas rima com ‘Polverine⁹²’” (Idem). Há também uma autodepreciação do próprio estúdio e da limitação de orçamento ao inserir dois outros personagens do grupo X-Men com os dizeres do protagonista chegando na mansão de Charles Xavier: “É uma casa enorme. É engraçado que eu só vejo dois de vocês. Parece até que o estúdio não conseguia pagar outro X-Man” – essa citação, em especial, faz um hilário arco com a continuação da franquia, lançada em 2018, onde o grupo dos X-Men desta vez aparece rapidamente com algumas explicações posteriores dizendo que desta vez o estúdio cedeu mais verba já que o primeiro filme fora um sucesso.

3.3.4.2 *Old Man Logan*: Wolverine imortal?

Embora o filme *Logan* (James Mangold, 2017) não utilize de deboche ou pornografia, é na carnificina nas cenas violentas e no pesado drama da morte iminente pelo definhamento do corpo e da mente que reside o caráter *R-Rated* do epílogo deste herói no cinema.

⁹⁰ “Looks are everything! Ever heard David Beckham speak? It’s like que mouth-sexed a can of helium. You think Ryan Reynolds got this far on a superior acting method?”

⁹¹ “Twentieth Century Fox presents – in association with Marvel Entertainment: some douchbag’s film starring God’s perfect idiot, a hot chick, a British villain, the comic relief, a moody teen, a CGI character, a gratuitous cameo; produced by asshats; written by the real heroes here; directed by an overpaid tool”

⁹² “I know, right? You’re probably thinking: ‘Whose balls did I have to fondle to get my very own movie’? I can’t tell you his name, but it rhymes with ‘Polverine’”.

O filme se passa em futuro distópico onde os mutantes não existem mais. Foram ou exterminados ou não conseguem mais se reproduzir devido à engenharia transgênica de alimentos que suprime seus genes mutantes. O clima do filme é desértico e parece que até mesmo os humanos são poucos. O grande conflito aqui não é entre heróis e vilões – embora, claro, haja um *mal-a-mais* – e nem entre dois heróis que não se entendem, mas sim entre o *Homem e a sua natureza*. E qual é a natureza última do homem senão morrer⁹³?

O personagem Logan sempre foi um flerte com a imortalidade. Mas já somos introduzidos a um Logan bastante decadente – cuja primeira palavra do filme é *fuck*, termo repetido mais 34 vezes ao longo do filme⁹⁴ – tentando se levantar do que parece ser uma ressaca comum ao personagem. A limusine em que trabalha como motorista está sendo roubada por um grupo de pessoas. Logan tenta os impedir, mas logo leva um tiro no peito. O grupo volta ao arrombamento somente para ver um Logan se levantar, expor com dificuldades as suas garras e aniquilá-los com violência grotesca: braços e cabeças decepadas, ossos à mostra e mais xingamentos. Desta forma, os fãs acostumados tanto com a sua regeneração imediata quanto com um personagem leve para crianças já são apresentados a essa nova versão logo nos primeiros segundos de projeção.

Logo após, uma dramática música acompanha Logan em frente ao espelho retirando vários projéteis de seu corpo severamente cicatrizado, sangrando e cheio de pus. Seu poder de regeneração não funciona mais como antes e agora, além de ter que suportar a dor de cada tiro, precisa suportar as dores advindas de suas ações. Um pouco adiante na trama fica explícito que seu poder de regeneração em decadência permite que o *adamantium* que recobre seus ossos o ataque por dentro por uma espécie de envenenamento por metal.

O tema do filme então é este: o mesmo *adamantium* que o tornara indestrutível agora atua como um agente de envenenamento interno. Seu corpo está rejeitando aquilo que mais tinha de visceral. Sua suposta imortalidade se mostra falha exatamente através daquilo que o tornava imortal.

⁹³ E a tradução do nome de seu segundo filme para o português trabalha esta noção, *Wolverine: Imortal* enquanto no inglês é simplesmente *The Wolverine*.

⁹⁴ Fonte: www.imdb.com.

Seu drama pessoal é amplificado por sua total devoção ao antes sereno professor Xavier que, agora um nonagenário fugitivo da polícia, sofre de demência e ataques epiléticos. Esses ataques liberam de forma incontrolável seu grandioso poder de telepatia que pode até mesmo dizimar centenas de pessoas de uma só vez. Em um de seus poucos momentos de lucidez, lembra-se penosamente de que ele mesmo causara a morte de seus queridos X-Men através de um destes episódios. Assistir à decadência física de Logan e mental de Xavier, os exatos pontos fortes de suas mutações, é algo que deixa o espectador em constante angústia. O filme não tem escape cômico. É todo calcado em sérios traumas pessoais, na iminente possibilidade da morte e na aceitação do Homem contra a natureza – a mesma natureza que o fez viril o torna frágil e moribundo.

Se Xavier funciona como figura paterna para Logan, Wolverine se depara com uma fugitiva mutante de não mais que 10 anos. Agora vistos como párias, os mutantes sobreviventes vivem escondidos e o plano de Logan é ganhar dinheiro o suficiente para morar com Xavier em um barco no mar, distante de todos. A garota se chama Laura e é um clone de Logan, também com fator de regeneração, garras de adamantium e uma selvagem personalidade. Os três partem em uma jornada com a limusine, o que torna o filme não apenas uma mistura entre o *western* e os *road-movies*, mas também uma espécie íntima e familiar de férias. Os laços familiares se alternam: Logan vê Xavier assim como Freud assistira seu pai sendo humilhado sem poder reagir, um Pai Morto; Xavier, sempre atuando como mentor, conversa psiquicamente com a garota e compreende sua herança genética; Logan continua relutando a aceitar a menina como filha, tratando-a com constante hostilidade.

Xavier sofre de demência e lida com a proximidade de sua morte, impotente. Logan sofre de uma espécie de doença autoimune acompanhada de um agressivo tumor que o faz definhar *antes de seu tempo* – ele ainda é *jovem o suficiente* para morrer. E Laura quer apenas fugir da empresa que a caça e encontrar os demais mutantes fugitivos dos experimentos em um local isolado. Por ter passado a sua ainda curta vida toda dentro de um laboratório, a menina não sabe lidar com os laços sociais e, especialmente após a morte de Xavier, Logan deve mesmo assumir sua função paterna ao mesmo tempo em que sofre com as consequências de um duro conflito com uma versão mais jovem e aperfeiçoada de si. O filme, então, é calcado na evasão, na fuga: na fuga da

polícia e dos empresários, da natureza mortal do corpo, da consciência pela perda da senilidade, do passado traumático, da impotência e *dos próprios fatores que os tornaram sobre-humanos*.

O filme chega a ser tão sério e pesado que nem mesmo os já citados sátiros do canal de *YouTube Screen Junkies* conseguem fazer piada com ele em seus *Honest Trailers*. O narrador começa empolgado mas logo vai ficando entristecido ao narrar as diferenças entre os filmes anteriores e diz: “Acho que este filme é *R-rated* pois... nós percebemos que ficamos velhos e morremos” entonando melancolicamente a música-tema do desenho dos anos 90. Até mesmo a profecia dita sobre sua morte no filme anterior, a de que morreria segurando seu próprio coração, é cumprida. O narrador diz chorando: “É porque Laura está segurando sua mão. E ela é seu coração, certo?”. Após mais um pouco de choro, o narrador finalmente aceita: “Esse filme é impossível de se fazer piada. Precisamos de ajuda”. Entra *Deadpool* através da voz do próprio ator Ryan Reynolds, que fizera parceria com o canal e aparece recorrentemente quando o tema gira em torno do universo do mercenário: “*Você está chapado? Eu não vou cagar em Logan, esse filme é uma obra de arte*”.

O que aconteceria ao *Übermensch* se ele tivesse remorso? Nada, pois ele não tem. Ultrapassou os limites da moralidade. Talvez não estejamos corretos em chamá-lo de *fál(hic)ó*, mas também há uma nota de discórdia entre ele e o que Freud supunha ter sido o seu *além-do-homem*, o Pai Primevo. Se o Pai era fálico e só teve sua moralidade estabelecida após ter sido devorado, ele então estava acima de qualquer ordem de moral. Já o *Übermensch* encontra a amoralidade pelo contrário, por conhecer a moralidade e o seu oposto, e dar o seu derradeiro salto decadente rumo à indiferença. A relação dos super-heróis com o *Übermensch* será abordada com mais detalhes no próximo capítulo.

Seria o *Übermensch* uma sombra, um reflexo invertido, um duplo do Pai Primevo? Onde eles se encaixariam nos conflitos entre heróis-protagonistas e vilões-antagonistas? Talvez para os chamados vilões, os obstáculos sejam essa decadência necessária para se mudar a ordem, enquanto o Pai continua sendo apenas um Ideal heroicizado pelos conflitos do Eu.

Nos quadrinhos dos X-Men é muito comum vermos histórias que se passam em futuros apocalípticos. O filme inspirado na *graphic novel* homônima, *X-Men: Dias de um Futuro Passado* (Bryan Singer, 2014) e o segundo filme de *Deadpool* inserem estes

futuros e a questão da viagem no tempo nos filmes dos heróis. A erradicação dos mutantes se dá de diversas formas: vírus, máquinas, a própria humanidade contra eles... mas, no geral, o quadro que se pinta sob esta perspectiva é a do ódio e a da intolerância, do narcisismo das pequenas diferenças, onde o mutante é o Outro necessário como inimigo e precisa ser aniquilado de uma forma semelhante ao Holocausto.

Logan nos sugere uma certa leitura similar. O trauma do 9/11, gerador de um discurso da busca pela salvação heroica. O lugar que *Logan* ocupa neste universo fílmico-mitológico parece ser o da *reação à reação* traumática. O filme se passa em um futuro onde os mutantes não existem mais. Se a reação inicial foi a do *hyper-heroicismo*, o filme flerta com uma possível contrapartida à fantasia da salvação: contrariando a utopia, o amanhã pode ser pior do que o hoje e o herói pode não sobreviver às suas provocações – ou pode muito bem renegá-las, como faz o protagonista.

O filme parece encarar de forma mais madura um possível resultado do triunfo da ideologia da normalidade. É pertinente apontar que ele é lançado no mesmo ano da polêmica posse do presidente americano Donald Trump, cuja campanha política fora cercada de temas homofóbicos, racistas, machistas e xenófobos. Torna-se perigoso também perceber que, no momento da primeira redação desta parte da tese, o Brasil se encaminha para um estado semelhante também advindo de um trauma político e econômico, o que ressalta ainda mais o viés deste trabalho: Lula, Dilma, Temer, Bolsonaro... todos são, ao mesmo tempo, heróis e vilões do povo brasileiro. O ufanismo exacerbado nas figuras do Superman, Capitão América e Homem-Aranha é deixado de lado para dar foco aos dramas pessoais de Logan, Laura e Xavier.

Ao focar mais nos traumas pessoais, o filme se distancia da noção megalomaniaca americanizada de pessoas superpoderosas trajando uniformes coloridos e redimindo a raça humana a partir de seu sacrifício, eco do forte protestantismo do país do *Jesus is my savior*. Sim, há ação: perseguição de carros, lutas entre mutantes, tiroteios e explosões. Mas, ao abordar um personagem que jamais envelhece lidando com a mortalidade a partir daquilo que garantia seu poderio e, ao mesmo tempo, sendo obrigado a cuidar de um nonagenário telepata em demência, o drama familiar íntimo e secreto das casas “comuns” atua como a contrapartida à extravagância intergaláctica dos demais filmes. Não há analogias religiosas, apenas um drama familiar coerente: um idoso senil, um homem que aparenta ser de meia-idade sofrendo de uma doença grave

ao mesmo tempo em que descobre ter uma filha tão geniosa quanto ele. Assim como a morte dos pais de Bruce Wayne, isso poderia acontecer com *você, eu e todos nós*.

A própria vida de Logan é traumática: ainda criança, vê o pai sendo assassinado, é usado como cobaia em um experimento extremamente doloroso, não se lembra de nada anterior a isso, é obrigado a assassinar o amor de sua vida (Jean Grey, no terceiro filme da franquia X-Men), fugir de sentinelas caçadoras de mutantes em um futuro pós-apocalíptico, voltar no tempo e sofrer novamente o mesmo experimento, ser constantemente separado das pessoas que ama pela morte prematura e, por fim, definhar fisicamente com aquilo que o tornava único e poderoso ao mesmo tempo em que lida com a senilidade de sua figura paterna e descobre uma filha, também advinda de experimentos. Seu trágico fim chega quase que como um alento aos olhos do espectador já familiarizado com sua história. Seu último suspiro – simbólico em sua metalinguagem por também representar o último suspiro do ator Hugh Jackman na pele do herói – é de alívio, ainda que dilacerado e empalado em um galho. Sua última frase é acompanhada de um sorriso: “*so... this is what it feels like...*”, segurando a mão de sua filha, o que conduz o espectador a uma dupla leitura: o imortal Wolverine compreendendo e aceitando o morrer e a sensação de felicidade e completude pela filha, pela sua suposta extensão. Apenas minutos antes, ambos lutavam ferozmente lado a lado contra os inimigos, liberando toda a selvageria que os dois carregavam em seu interior.

Em uma última nota, precisamos chamar atenção já ao trailer do filme, onde a atmosfera dramática e angustiante pôde ser antecipada: o trailer é embalado pela emblemática canção *Hurt*, interpretada pelo célebre cantor Johnny Cash⁹⁵. A letra – que trata de autodestruição – e a melodia depressiva servem como um resumo do filme e encaixam harmoniosamente com a trajetória de Logan até seu derradeiro fim.

Em sua eulogia, Laura cita um monólogo do cinema faroeste americano que assistira junto a Xavier, gênero do qual o filme extraiu bastante inspiração:

Um homem tem que ser o que ele é, Joey. Não há como romper sua forma. Não tem como viver após matar. Não tem como voltar. Certo ou errado, é uma marca.

⁹⁵ A canção foi composta pelo cantor da banda Nine Inch Nails, Trent Reznor.

Uma marca que fica. Agora vá correndo para sua mãe e diga a ela que tudo está bem. Não há mais armas no Vale (Mangold, 2017)⁹⁶.

A emocionante cena termina com Laura se afastando da cova improvisada para o herói. Ao olhar pra trás, volta-se até ela e a tomba, formando o conhecido X de X-Men e *Arma X*, nome do experimento que o transformou em quase imortal.

O semiótico final silencioso foi o suficiente para encerrar com maestria um filme que rompeu completamente com o gênero, subvertendo todos os conceitos de blockbusters e ação de super-heróis.

Entre a falha imortalidade intrínseca à própria essência dos poderes e singularidades de Xavier e Logan, o conflito de dois ideais norte-americanos que mais se assemelha a uma disputa entre Democratas e Republicanos representada pelo Capitão América e o Homem-de-Ferro, e o embate entre o todo-poderoso Superman e o astuto Homem-Morcego sem poderes especiais, os temas que tratamos neste capítulo são bons representantes não apenas das principais características das narrativas de super-heróis, mas também dos dilemas psíquicos que permeiam a relação entre o sujeito e estes personagens.

Ao abordarmos alguns aspectos destes filmes – comuns a várias outras obras do gênero –, foi possível verificar que o conflito entre dois heróis, o *agon* contemplado no primeiro capítulo a partir da leitura de Freud, não se trata de uma rivalidade polarizada entre Bem e Mau, mas sim entre duas ideologias divergentes. O herói-protagonista, passivo e conservador em sua natureza, é nada mais que um reagente às iniciativas do antagonista, o verdadeiro elemento que busca desafiar a lei. Deste modo, a noção de herói para Freud mais se assemelha ao vilão que ao super-herói. O Eu pode até se identificar com parte do Pai ao devorá-lo; no entanto, se há a identificação com este Pai, obrigatoriamente ela também está relacionada à faceta tirânica e vilanesca do Pai-Monstro-Totêmico.

No entanto, dada a insistência da cultura americana do entretenimento em manter o indivíduo sempre sob controle, essa identificação com o lado *mau* do Pai se torna imprescindível nos tempos atuais. Mas, como vimos, ela só é permitida até o

⁹⁶ Esta citação é do filme *Shane*, de 1953, e atribui-se a esta fala uma das possíveis origens de um dos mais famosos ditados norte-americano: “a man’s gotta do what a man’s gotta do”. No original em inglês do filme *Logan*: “A man has to be what he is, Joey. Can’t break the mould. There’s no living with a killing. There’s no going back. Right or wrong, it’s a brand. A brand that sticks. Now you run home to your mother and tell her everything’s all right. There are no more guns in the valley”.

momento no qual o antagonista tem ideais concretos e *bons* em sua essência, desviando do caminho do *bem* em suas obras como um martírio último a favor de seu povo. Se não há possibilidade de uma identificação única entre Batman e Superman ou Capitão América e Homem-de-Ferro, a sagacidade da indústria do entretenimento ao compreender estes pormenores da psiquê humana foi a responsável por criar o mal-a-mais: Lex Luthor, Baron Zemo, a corporação que caça mutantes e tantos outros personagens que tramam secretamente um motivo para o conflito dos *dois heróis*.

Neste capítulo, vimos que os filmes de super-heróis contemporâneos adotam a máxima maquiavélica dos fins que justificam os meios – mas somente até onde os princípios do antagonista sejam *puros* em sua essência. Portanto, temos protagonista e antagonista como sentidos de um mesmo vetor, dialéticos e interdependentes: um não existe sem o outro. Mas para a cultura americana é sempre necessário desenhar uma linha mui visível entre Bem e Mal. Em um conflito entre dois super-heróis *bons* que salvaram a humanidade incontáveis vezes, como distinguir o bem do mal sem interferir no afeto do sujeito para com estes personagens? A resposta está no mal-a-mais que conjuramos juntamente com o caráter *unheimlich*, horrível e recalcado do Outro obscuro que habita em nós.

4 (ANTI)HERÓIS E (ANTI)VILÕES: O QUE ANTES, AFINAL?

O homem é senão o sonho de uma sombra
(CAMPBELL, 2005, p. 143).

Há algo no cinema contemporâneo para além de um conflito do *Bem contra o Mal*, tal como nas décadas anteriores. A linha entre atos heroicos e vilanescos torna-se tênue após o 9/11, e vários antagonistas ou cometem atos de maldade que se justificam através do desafio à Lei ou se transformam em franquias de sucesso, encarnando seus personagens como uma espécie de *antivilão*, um vilão que era *bonzinho*. Após o mundo se tornar um lugar onde os ideais extremos não são mais vistos como absolutos, é essa a forma de identificação que o *American way of life* permite para com a imagem do vilão. Em vários dos filmes solo que derivam destes personagens, suas transformações em alguém mau muitas vezes se dão por um heroico ato de sacrifício que geram consequências penosas em uma espécie de pacto com o diabo para salvar o grupo ao qual o antivilão pertence.

Neste capítulo traremos novamente o *unheimlich* e o fascínio pela tragédia extraordinária e os dialogaremos com as noções de antivilão e de *Übermensch* de Nietzsche para tentar responder a pergunta que tanto contornou este trabalho: seria mesmo o herói este ser virtuoso e moralmente incorruptível tal como retratado nos *blockbusters* contemporâneos? E qual seria o lugar do vilão em meio a isso: o Mal supremo ou apenas outro lado da moeda mítica?

A ficção, recheada de elementos extraídos dos dilemas mais profundos da alma pelos escritores criativos (cf. Freud, 1908a; 1908b), serve como ponto de partida para elucidarmos por que os vilões chamam tanto a atenção do espectador, muitas vezes superando até mesmo a paixão pelo super-herói. Sua relação dialética não permite que o espectador procure apenas pelo seu herói, mas é inevitável e até mesmo imperativo que os antagonistas ofereçam conflitos e obstáculos cada vez mais difíceis de se superar, o que, segundo Richard Reynolds (1992), os tornariam ativos e mais sedutores do que o passivo herói, sendo eles as verdadeiras estrelas das obras.

Se Freud nos propõe uma leitura sobre a condição do ser humano como “nem bom nem mau” juntamente com o *agon* entre *dois heróis*, a partir da dialética Eros/Tânatos, especialmente aquela abordada pelo psicanalista em *O problema econômico do masoquismo* (1924), é possível fazer uma inferência: ao identificar o

ativo com o masculino e o passivo com o feminino, e postular que as pulsões de vida e de morte jamais se encontram separadas, a destrutividade de Tânatos seria condição *sine qua non* para a existência do herói não apenas através do conflito físico, mas através do poder de sedução dos fins do vilão. E se o Isso é quem age enquanto o Eu reage e o vilão é quem se rebela ativamente contra Lei e o herói apenas reage passivamente em prol do conservadorismo, será que nossos desejos estariam mais relacionados à vilania que ao heroísmo?

4.1 Além do princípio do heroísmo

Como foi possível observar no primeiro capítulo desta tese, a partir da proposição do conceito de pulsão de morte na virada dos anos 20, Freud pouco menciona a fantasia de identificação com o herói. Como poderia uma figura de redenção e esperança falar alto ao sujeito, uma vez que sua vida psíquica é regida por um silencioso agente mortífero?

A esta pergunta podemos buscar uma resposta que não se mostra fácil, porém se torna um bom ponto de partida a partir de Junito Brandão. Os heróis

“são os representantes simbólicos da totalidade da psiquê [...] a função essencial do mito do herói é desenvolver a consciência do ego individual, para que se dê conta de sua própria força e fraqueza, o que lhe servirá de respaldo para as grandes e duras tarefas que terá pela frente” (HENDERSON apud BRANDÃO, 2011, p. 72).

Cientes das implicações conceituais que essa citação nos traz, podemos ao menos partir de uma reflexão: os heróis são representantes desta suposta “*totalidade da psiquê*” pois atendem aos dois montantes pulsionais, tal como Freud compreende a dialética pulsional Eros/Tânatos a partir de *O problema econômico do masoquismo* (1924). É certo que precisamos retirar esta noção de “*totalidade da psiquê*”, pois soa como algo absoluto e contrário à própria vigência da pulsão de morte. Contudo, podemos fazer uma analogia ao propor que o herói saciaria paulatinamente as exigências pulsionais por conter em si cargas correspondentes de ambas as pulsões.

Sabemos que nenhuma pulsão é pura e que toda exigência pulsional carrega Eros e Tânatos ao mesmo tempo, o que faz Freud direcionar sua percepção das pulsões não como algo dicotômico, mas dialético. Sabemos, também, que parte da quota pulsional

que se torna consciente está vinculada à pulsão de vida, anteriormente chamadas de pulsões do Eu – o Eu heroico de Freud. O psicanalista chega a afirmar que se torna quase irrisória a noção de uma pulsão de autoconservação, uma vez que essa vai de encontro à condição última da vida, que é a de encaminhar o sujeito para a morte (1920, p. 56-7).

Se o sujeito então é governado por algo mortífero e (auto)destrutivo, e seu instinto de autopreservação está em segundo plano, como esta manifestação “negativa” permitiria fruição a ele? É neste ínterim que a ficção, a toxicomania, o humor e os esportes – as chamadas construções auxiliares (FONTANE apud FREUD, 1930, p. 93) – se tornam formas de projetar os imperativos pulsionais e, através de representações mediadas por objetos reconhecíveis e familiares, são interpretados pelo consciente como prazerosos. O gozo mortífero não é percebido por não estar em primeiro plano. Ele frui da piada, do gol marcado, do trago na maconha, sem levar em conta que precisa entrar com força na dividida, que a droga lhe traz problemas a longo prazo, que o humor é agressivo.

Se retomarmos o que Freud postula em *Reflexões para tempos de guerra e morte*, sobre o herói ser alguém que compreende que seu sacrifício às vezes é necessário (1915, p. 335), podemos arriscar ir além. Seriam o martírio do herói e a surra que ele toma os responsáveis por tornar a fruição do espectador ainda maior, graças à mentirosa premissa do próprio renascimento através do próximo herói fictício? Ou até mesmo da imortalidade, ao saber que este mesmo herói estará sempre vivo por se tratar de uma narrativa fictícia, correção fantástica para substituir aquilo que é por demais penoso ao sujeito (cf. Freud, 1930). O herói satisfaz tanto o desejo de morrer e a agressividade interior quanto a invulnerabilidade do “nada pode acontecer à *Minha Majestade, o Ego*”.

A guerra – *conflito*, para melhor diacronismo – compele-nos a sermos heróis incapazes de crer em sua própria vulnerabilidade, tornando o homem novamente um primitivo ao qual tudo que é alienado, inimigo e estranho deve ser aniquilado. Em suas reflexões sobre a guerra, Freud questiona se não deveríamos dar a ela e à morte a importância necessária, uma vez que parecem ser ao mesmo tempo mais íntimas e mais inquietantes – as premissas do *unheimlich*. O herói seria um meio pelo qual poderíamos buscar as fantasias sem a censura da realidade externa, dando vazão a todas as

impossibilidades que experimentamos na vida cotidiana. É por isso que a imersão em tudo que afasta o sujeito da realidade dura e pesada sobre sua impotência diante da vida lhe é aprazível. No mundo dos videogames, dos filmes de ação, do hiperespetáculo das mídias e dos eventos esportivos são os personagens fictícios, atletas e celebridades quem [ou que] nos oferecem um substrato importante para as mazelas do cotidiano: uma forma de experimentar prazer, seja para o sistema consciente ou para o sistema inconsciente. No caso destes exemplos, misturam o prazer sexual e a agressividade, para satisfazer a “*totalidade da psiquê*”. Conforme Freud, o inconsciente sempre se inclina para eliminar estranhos (FREUD, 1915, p. 309).

4.2 Anti-heróis e antivilões

*Eu acho que nós estamos destinados a
fazer isso para sempre.
– O Coringa*

É nesta dialética pulsional e na pista de que Freud não diferencia termos sobre um *herói bom* ou um *herói mau* que podemos refletir sobre a relação entre Herói e Vilão do universo da ficção moderna e cristianizada, juntamente com o conceito do duplo e o de *unheimlich*.

Se *héros* é o termo grego designado para guardião, *nemesis* é o termo que designa o opositor ao herói freudiano, aquele que desafia a Lei do Pai – pratica a *húbris*. A raiz Proto-Indo-Europeia [*Nem*] significa *distribuir, dar* ou *pegar*, e está de acordo com o sentido antitético das palavras primitivas, conforme visto. O termo grego νέμεσις (*némesis*) adquire sentido, a partir de *nemo* – distribuição – e, principalmente, *dar aquilo que é merecido* (νέμειν [*némein*]) através da deusa Némesis (Νέμεσις). Némesis, também conhecida por Adrastéia – ou *aquela de quem não se pode escapar* ou *a distribuidora de dívidas* – teve seu nome latinizado pela cultura romana para *Invidia*, a personificação da Inveja ou, mais comumente, *Rivalitas*, a rivalidade. Némesis era a deusa da retribuição, cujo feito era dado àqueles que praticavam o *húbris*, a arrogância, o orgulho, o “passar dos limites”, especialmente perante os desejos dos deuses – o desafio à Lei Paterna.

Némesis é quem pune Narciso e era particularmente ligada às punições amorosas. Filha de Nyx, a Noite (às vezes também de Erebus, Deus primordial da escuridão), é a atribuição vingadora do Destino, e muitas vezes corrige aquilo que sua

irmã *Tiké* – Fortuna – distribui de forma desgovernada. Aparecia como o ressentimento nas pessoas que eram afortunadas sem merecimento ou que saíam impunes de crimes. Era a mantenedora do equilíbrio entre felicidade e tristeza, sempre tomando conta para que a felicidade jamais fosse constante ou demasiada⁹⁷ – algo que podemos observar nos postulados de Freud sobre a felicidade e o mal-estar na cultura (1930).

O termo *nêmesis* hoje é popularmente sinônimo de arqui-inimigo. Inimigo é um daqueles termos que podemos tratar como semelhantes aos que Freud observa em *A significação antitética das palavras primitivas* (1910c), por ter a fonética muito próxima de seu oposto e ainda incluir essa mesma raiz em seu interior – *inimicus* = *in-* (não) + *amicus*. A não diferenciação de Freud ao usar o termo *herói* se mostra como fonte sólida para revermos a ambivalência de sentimentos que experimentamos na vida psíquica. Se considerarmos que uma relação de amizade carrega altas quotas de afeto e podendo modificar o sentimento consciente assim como na relação com o pai, o prefixo *in-* representa a denegação, o *não* inexistente no inconsciente. Nas relações cujos montantes de afetos são grandes, como nas de amizades e amor, geralmente o oposto ao sentimento consciente é rejeitado pelo sujeito. Admitir o ódio pelo pai, pela esposa ou pelo amigo seria por demais contraditório ao consciente do indivíduo, assim como o seu contrário, admitir fascinação e um limítrofe investimento sexual para com o seu objeto de ódio.

Assim, a relação entre herói e vilão torna-se íntima e afetiva, ao mesmo passo que inquietante e assustadora. O Pai–Monstro Totêmico, um substituto da deusa *Nêmesis* que surge para punir o filho quando este ultrapassa os limites de sua Lei, é o primeiro objeto de amor e ódio da criança. Consoante estarmos fadados a sempre repetir as impressões da infância, este romance familiar é projetado em outras figuras paternas ao longo da vida do sujeito, de forma semelhante à criação do Supereu. De fato, estamos inclinados a pensar que esses nossos inimigos do dia a dia representam para a vida psíquica a mesma coisa que aqueles que julgamos ser mestres e introjetados em forma de Supereu. Porém, por serem conscientemente declarados como objetos de ódio, projetamos esta introjeção para tentar afastar ainda mais a sensação de estranheza e inquietude que sentimos. Quanto mais nossa vida psíquica percebe a influência destes inimigos em nosso trabalho interno, maior a necessidade do ódio projetado, algo que

⁹⁷ Fonte: <http://www.theoi.com/Daimon/Nemesis.html>. Acesso em 01/04/2018.

entendemos estar de acordo com o *narcisismo das pequenas diferenças* (FREUD, 1930, p. 136). Segundo Zaratustra, não devemos chamar o Nêmesis de ‘malvado’, e sim ‘inimigo’ somente por sustentarmos uma suposta posição benéfica: “Só direis ter inimigos para os odiar, e não para os desprezar. Deveis sentir-vos orgulhosos de vosso inimigo; então os triunfos dele serão também triunfos vossos” (NIETZSCHE, 2008, p. 54).

Não é raro encontrar nos quadrinhos e filmes diálogos entre os super-heróis e os supervilões tratando desta dialética existencial. Em várias obras, Batman fala o quanto ele e seus inimigos são parecidos, sendo apenas o assassinato o que os separa. Segundo o Homem-Morcego, é esta linha que o separa do Coringa, por exemplo. Ressoando esta relação, enfatiza o Coringa no filme *O Cavaleiros das Trevas* (Nolan, 2008): “*Eu não quero te matar! O que eu faria sem você? Voltar a roubar mafiosos? Não, não... você me completa!*”.

É interessante observar como nas obras do gênero, independente do meio, são geralmente os vilões que reconhecem esta codependência dos personagens. Por não estarem submetidos às mesmas leis internas daquelas do herói, pode ser que os vilões carreguem esta relação quase como uma sedução, um flerte, um gozo. Mas é apenas apontando como as regras que os regem lhes permitem compreender a necessidade de seu oposto que vilões e heróis compreendem sua dialética existencial. Utilizando esta relação de forma irônica, a série *Sherlock* (do canal virtual Netflix) chega até mesmo a criar um momento de ficção dentro da própria narrativa ao colocar o protagonista e seu arqui-inimigo James Moriarty se beijando apaixonadamente após o derradeiro conflito.

Mas por que será que os vilões reconhecem mais a necessidade do herói que o contrário? Qual a origem psíquica da observação desta relação que leva os autores que Freud tanto exalta a este devaneio?

O ponto inicial para pensar nesta resposta é fornecido pelo diretor M. Night Shyamalan em seu filme *Corpo Fechado* (2000). Nele, o vilão Elijah Price (Samuel L. Jackson) passa a vida inteira procurando sua “outra metade”, seu exato oposto, tal como postulado no banquete de Platão (apud Freud, 1920). Quando encontra o herói-protagonista David Dunn⁹⁸ (Bruce Willis), Elijah funciona como tutor para que ele explore seus superpoderes. No final do filme, quando David descobre que Elijah fora o

⁹⁸ O próprio nome David Dunn remete à aliteração tão comum nos alter-egos dos super-heróis: Matt Murdock, Clark Kent, Peter Parker, dentre outros.

responsável por diversos atentados em massa, é observável quase um orgasmo, um verdadeiro gozo por parte do antagonista ao, enfim, compreender sua razão de existir, descobrir que possui um lugar, um propósito, uma *chamada superior*: ser o rival do herói que representa o extremo oposto de si – invulnerável, forte, superpoderoso – e que, muitas vezes, não atende à chamada para a sua jornada.

Nas palavras do antagonista:

Você sabe qual é a coisa mais assustadora? Não saber o seu lugar neste mundo. Não saber por que está aqui. Isso é um sentimento horrível. Agora que sabemos quem é você, eu sei quem eu sou. Eu não sou um engano! Tudo faz sentido! Você sabe como você pode dizer quem será o aqui-inimigo nos quadrinhos? Ele é o exato oposto do herói. E na maioria das vezes eles são amigos, como você e eu! (SHYAMALAN, 2000).

Seguindo essa relação, é possível observar como os filmes do gênero visam retratar sempre o conflito entre herói e vilão a partir de serem opostos exatos, em uma relação fortemente investida libidinalmente. O Homem de Ferro teve seu primeiro vilão no cinema: Obidiah Stane, o Monge de Ferro, antigo mentor e melhor amigo, com uma mente capitalista e bélica, cujo conflito gira em torno do herói não querer compartilhar com o mundo sua recém-descoberta por se tratar de uma poderosa arma; Lex Luthor é oposto ao Superman por ser um fraco ser humano, porém rico e auspicioso; o Coringa representa todo um caos, o qual Batman é obrigado a reprimir; os vilões do Homem-Aranha representam figuras paternas mais tarde transformadas em monstruosas ameaças, muito pelo personagem ser órfão e buscar esta relação em substitutos; o Caveira Vermelha é um superpoderoso general nazista que enfrenta o Capitão América. Até mesmo no conflito Batman contra o Superman pode-se verificar os opostos: Batman representa a noite, a sombra, a agressividade, o maniqueísmo, o imperativo de burlar as leis para fazer o bem supremo – exceto a de matar –, enquanto o Homem-de-Aço representa o dia, as cores coloridas, as leis, a boa conduta. Batman e Superman adotam a postura de rivais – característica dos conflitos entre protagonista e antagonista – somente para, mais tarde, se juntarem contra um mal comum aos dois, o que chamamos de *mal-a-mais*. Até mesmo os dois maiores super-heróis da cultura pop podem ser chamados de “maus” no filme, caso queira se adotar uma postura plenamente polarizada. Nas palavras de Joseph Campbell, “chamar alguém de herói ou monstro depende de onde se localiza o foco de sua experiência” (CAMPBELL, 2005, p. 135).

4.3 O duplo

“Our shadow is taller than our soul”.
- Stairway to Heaven,
Led Zeppelin.

É neste íterim que podemos perceber um dos exemplos que Freud confere ao *unheimlich*: a figura do duplo. Freud analisa este fenômeno a partir do trabalho homônimo publicado por Otto Rank poucos anos antes (1914/1971). Para Rank, tudo o que refletiria o Eu seria manifestação de um *duplo*: o que chama de *sombra interna*, a imagem no espelho e até mesmo o que viria a ser compreendido por Supereu. Rank lê o duplo como um certo *split* do Eu, um descolamento de determinado aspecto da vida psíquica do indivíduo que poderia remetê-lo ao que tem de insuportável para o seu consciente. Os reflexos opostos e quase perfeitos dos vilões em relação aos heróis seriam uma forma do duplo, que também chama de *alter-ego* em determinados momentos (o próprio reflexo entre Bruce Wayne e Batman, por exemplo). Rank considera que este duplo se manifesta fortemente na vida psíquica, pois seria ele que, se projetado, revelaria os desejos recalcados mais íntimos do sujeito. A ideia inconsciente da imortalidade apareceria como um desses exemplos, sendo a “alma imortal” a primeira forma de duplo criada pela criança e pelos primitivos (Rank, 1971).

Esta “alma imortal” é analisada sob a analogia da sombra produzida por uma pessoa na luz ou de sua imagem no espelho. Segundo Rank e os autores que a utilizam como base para seus estudos, a sombra seria um elemento carregado de tabus pelos primitivos, sempre relacionada com a morte e que se presentificaram ao longo da história em forma de superstições ou brincadeiras. Rank fornece exemplos sobre tradicionais brincadeiras dos povos saxões, onde na noite de Natal acendia-se uma lamparina e, aquele cuja sombra não aparecesse ou fosse projetada sem cabeça na parede, morreria dentro de um ano. Da mesma forma, pisar à sombra de alguém também traria a morte.

Para alguns povos, a sombra é sinônimo de alma, espírito ou imagem (Idem, p. 58). Isso levou à crença, com a qual Freud compactua em *O Estranho*, sobre esta suposta alma imaginária ter sido inicialmente interpretada como um espírito guardião, manifestação da ideia inconsciente sobre a crença na imortalidade. Após a noção de morte ter se tornado inevitável na vida do sujeito, esta sombra se transformaria em uma consciência torturante, em um mensageiro da morte, uma projeção dos desejos

recalcados. A partir destas articulações podemos compreender como esta ideia se transformaria tanto no conceito de Supereu, no que tange a “consciência crítica”, quanto no conceito do Isso, na parte da projeção de desejos recalcados que têm origem na pulsão de morte. Juntamente com sua “alma” e sua consciência, haveria no imo do ser humano algo “como um hóspede alienado, um *duplo mais fraco*, o seu outro *self* além da psiquê... cujo reino é o mundo dos sonhos” (RANK, 1971, p. 60). Interessante notar como Rank trata o inconsciente nesta fala, como um outro lugar da psiquê, semelhante ao modo como, no início de suas obras, Freud o considerava uma *segunda consciência* – e como, neste lugar, haveria um *alien*, um algo que não faz parte do Eu, um estranho familiar que insistiria em se presentificar e seria sempre restringido por seu recalçamento.

Rank associa o duplo e a negação da morte ao narcisismo primário que se conserva na vida psíquica adulta. Freud sustenta e aprimora o argumento, chegando cada vez mais próximo do conceito de Supereu. Em estágios mais avançados do desenvolvimento do Eu, lentamente se formaria uma instância que serviria à observação, autocrítica e censura a que chamaríamos de “consciência”, explicita Freud em *O Estranho* (1919a, p. 294).

Para Rank, tanto a sombra quanto a imagem do espelho são análogos, especialmente a partir de sua análise do filme *O Estudante de Praga* (Paul Wegener e Stellan Rye, 1913) e do livro *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde. Embora ambos representem imagens – um de um duplo que sai do espelho, outro com um duplo que é projetado em um quadro –, o final dos dois é semelhante: a aniquilação do duplo é um ato de autoaniquilação (aqui vale lembrar do pensamento que introduzimos no capítulo anterior, compartilhado por Nietzsche e Baudrillard, sobre a necessidade da autodestruição de tudo que existe). “O ‘duplo’ converteu-se em um objeto de terror, tal como, após o colapso da religião, os deuses se transformam em demônios” (FREUD, 1919a, p. 295). Ainda para Rank, o constante reaparecimento desta sombra seria uma forte manifestação da recorrência compulsiva deste recalcado (RANK, 1971, p. 74).

Rank também fala sobre o conflito entre o herói e o seu duplo, a quem primeiro identifica como sendo uma projeção do Pai que persegue o filho, mas que, geralmente, seria o irmão do herói. Em alguns casos são até mesmo gêmeos, por serem competidores naturais desde o nascimento, especialmente para com o amor da mãe.

Rank remete ao mito de Narciso para explicar essa duplicação quase gêmea ao dizer que a projeção de sua imagem no espelho d'água era algo fascinante, fantástico, terrível, familiar e desconhecido ao mesmo tempo (p. 75). O psicanalista segue o seu pensamento ao refletir com outro autor, o escritor Emil Lucka, para argumentar como o duplo seria um dispositivo para a projeção das perturbações internas. O conflito mental entre as instâncias psíquicas proporcionaria esta projeção – nesse momento, ainda não identificadas pela psicanálise como Isso, Eu e Supereu. Com isso, uma certa sensação de “liberação interior e perder um fardo” tomaria o sujeito, mesmo diante do medo deste encontro com o recalcado projetado em forma de ameaça. O duplo, então, executa a tarefa de liberar os “desejos reprimidos da alma” (LUCKA apud RANK, 1971, p. 76).

Este efeito de projeção do duplo em figuras paternas – incluindo o irmão mais velho a quem o filho mais novo tanto se assemelha e rivaliza – é o necessário para que o herói não tenha que arcar com o peso de sua consciência. É possível perceber isso, por exemplo, na decrepitude do quadro de Dorian Gray, enquanto o protagonista se mantém jovem e afastado da ideia da morte.

Explica Rank:

O sintoma mais proeminente das formas que o duplo toma é a poderosa consciência de culpa que compele o herói a não aceitar mais a responsabilidade por certas atitudes de seu Eu; coloca isto em um outro Eu, um duplo, que tanto é personificado pelo próprio diabo quanto criado por um pacto diabólico. Esta personificação separada de pulsões e desejos, que foram uma vez entendidas como inaceitáveis, mas cuja satisfação pode ser obtida sem responsabilidade desta forma indireta, aparece de outros aspectos do tema como um apaziguante repreensor que é diretamente conhecido como a “consciência” da pessoa⁹⁹ (RANK, 1971, p. 76-7).

Rank completa este pensamento dizendo que Freud demonstrara que este sentimento de culpa, ao mesmo tempo em que colocaria em jogo a relação entre Eu

⁹⁹ A tradução deste trecho, feita por nós, já está modificada com os termos presentes na teoria psicanalítica mediante consulta virtual no site https://archive.org/stream/Rank_1925_Doppelgaenger_k/Rank_1925_Doppelgaenger_k_djvu.txt, acesso em 03/04/2018. O texto original, como o link nos mostra, traz os termos alemães empregados por Freud, como *Ich*, *Trieb* e *Neigungen*. Desta forma, traduzimos já retirando os termos *ego*, *instinto* e *desejo* onde eles aparecem. Segue a tradução em inglês usada como referência: “The most prominent symptom of the forms which the double takes is a powerful consciousness of guilt which forces the hero no longer to accept the responsibility for certain actions of his ego, but to place it upon another ego, a double, who is either personified by the devil himself or is created by making a diabolical pact. This detached personification of instincts and desires which were once felt to be unacceptable, but which can be satisfied without responsibility in this indirect way, appears in other forms of the theme as a beneficent admonitor who is directly addressed as the “conscience” of the person”.

Ideal e realidade externa, também se manifestaria como um forte medo da morte e, desta forma, geraria um sentimento de autopunição (Idem, p. 77). Anos mais tarde, Freud compreenderia essa noção como o *masoquismo primário*.

Recorrendo a outro pensador, Rank continua:

“O horror dos homens para com a morte não é mero resultado do amor natural pela vida [...]. Contudo, também não é uma dependência da existência terrena, pois os homens constantemente a odeiam. [...] Não, é o amor pela sua peculiar personalidade encontrada em seu consciente; é o amor pelo seu *self*, pelo *self* central de sua individualidade que o prende à vida. Este *autoamor* é um elemento inseparável de seu ser. Nele, o instinto de autopreservação é fundado e enraizado, e dele emerge a poderosa e profunda ânsia de escapar da morte ou de cair em desamparo, junto com a esperança de acordar novamente para uma nova vida e uma nova era de contínuo crescimento. O pensamento de se perder é muito insuportável para o homem, e é este pensamento que torna a morte tão terrível para ele. [...] Esta esperançosa ânsia pode ser criticada como vaidade infantil ou megalomania estúpida; mas o fato é que ela vive em nossos corações; ela influencia e governa nossa imaginação e empreitadas”¹⁰⁰ (SPIESS apud RANK, 1971, p. 78-9).

Em *O Estranho*, Freud utiliza o conto de E. T. A. Hoffmann *O Homem de Areia* como referência, assim como Rank fizera com o filme *O Estudante de Praga*. Não iremos nos ater aos pormenores do conto, já feito por Freud e tantas outras leituras posteriores. Porém, uma passagem se destaca para nossa reflexão: em carta ao seu amado Natanael, a jovem Clara, ao ler sobre o angustiante encontro que este tivera com uma figura que o remetera ao Homem de Areia substancializado no sinistro Coppélio e à morte de seu pai, tenta confortá-lo:

Se existe uma força obscura que, hostil e traiçoeira, tece em torno de nós um fio com o qual nos agarra e arrasta através de um caminho perverso e destruidor por onde normalmente não passamos; se existe tal força, ela então deve assimilar-se a nós mesmos, tornando-se, por assim dizer, parte de nossa essência; pois só assim acreditaríamos nela e lhe daríamos lugar em nosso coração para realizar sua obra secreta. Se tivermos a mente suficientemente fortalecida por uma vida serena para reconhecermos sempre, enquanto tais, as influências estranhas e

¹⁰⁰ “Man’s horror of death does not result merely from the natural love of life.... That, however, is not an dependency upon earthly existence, for man often hates that.... No, it is the love for the personality peculiar to him, found in his conscious possession, the love for his self, for the central self of his individuality, which attaches him to life. This *self-love* is an inseparable element of his being. In it is founded and rooted the instinct for self-preservation, and from it emerges the deep and powerful longing to escape death or the submergence into nothingness, and the hope of awakening to a new life and to a new era of continuing development. The thought of losing oneself is so unendurable for man, and it is this thought which makes death so terrible for him.... This hopeful longing may be criticized as childish vanity, foolish megalomania; the fact remains that it lives in our heart; it influences and rules over our imagination and endeavours”.

hostis, e seguirmos com passos tranquilos o caminho ao qual nossa inclinação ou vocação nos apontou, então essa força sinistra sucumbirá em seus vãos esforços para nos iludir. É também certo, acrescenta Lotar, que, se nos entregarmos a essas forças obscuras, nós mesmos produziremos o princípio devorador que nos consome. Assim, seríamos nós mesmos que aticamos o espírito que parece falar através dessas formas, exatamente como nossa loucura as faz imaginar: é o fantasma de nosso próprio ser; cuja estreita ligação e profunda influência sobre o nosso espírito mergulham-nos no inferno ou arrebatam-nos ao céu (HOFFMANN, 1993, p.118).

Ou seja: “*acabamos por gerar o mesmo princípio sombrio que nos atormenta*” (SARMENTO, 2014, p. 134).

Segundo Freud, o duplo estaria relacionado a processos mentais que perpassariam a identificação e a projeção. Ele se manifestaria seja quando o sujeito se identifica com uma pessoa de forma muito investida que o coloca em dúvida sobre quem ele é de fato, seja quando o sujeito substitui seu próprio Eu por um outro, ecos do narcisismo primário que tenta negar a morte a todo caso. “Em outras palavras, há uma duplicação, divisão e intercâmbio do eu (*self*)” (FREUD, 1919a, p. 293). Da mesma forma, o duplo também estaria ligado a um constante retorno da mesma coisa, que identificaria como a compulsão à repetição.

Corroborando com Rank, Freud explica:

Originalmente, o ‘duplo’ era uma segurança contra a destruição do ego, uma ‘enérgica negação do poder da morte’, como afirma Rank; e, provavelmente, a alma ‘imortal’ foi o primeiro ‘duplo’ do corpo. [...] Tais ideias, no entanto, brotaram do solo do amor próprio ilimitado, do narcisismo primário que domina a mente da criança e do homem primitivo. Entretanto, quando essa etapa está superada, o ‘duplo’ inverte seu aspecto. Depois de haver sido uma garantia de imortalidade, transforma-se em estranho anunciador da morte (Idem, p. 294).

Tanto para Rank quanto para Freud, o duplo seria uma projeção de uma forte reivindicção pulsional que encontraria em um objeto externo uma forma de se tornar percebido. Este material recalçado ou esta exigência pulsional que traria uma grande quota de desprazer ao Eu consciente viu em uma representação externa uma forma de se manifestar. Para os dois autores isso implicaria em uma cisão do Eu, onde o que fora experimentado como um prazer proibido continua buscando satisfação, mas, ao mesmo tempo, o reconhecimento de uma realidade externa que obriga a renúncia a esse prazer também se presentificaria como sentimento de culpa (FREUD, 1940, p. 11). A renúncia a algo que uma vez foi prazeroso para o sujeito é uma tarefa quase impossível para o psiquismo e sua permanência se torna fonte, principalmente, do masoquismo. O duplo

cumpra a função de apontar esse *split*. Mas é importante ressaltar que, assim como toda manifestação do *unheimlich*, é apenas aquilo que é recalcado e não se insere no campo da interpretação que pode causar um efeito horrível e angustiante. “A ideia da morte, então, é negada pela duplicação do eu incorporado na sombra ou na imagem refletida¹⁰¹” (RANK, 1971, p. 83). Aqui, completamos: da morte ou dos mensageiros de Tântatos. Assim como os demais exemplos de Freud, como a compulsão à repetição, corpos sem vida ou autômatos vivos, a projeção do duplo seria a quantia representável advinda da pulsão de vida do *unheimlich*. Outra ligação que podemos extrair dos termos gregos em conjunção ao conceito de *unheimlich* está no adjetivo *xenos* – ξένος – que significa *alien*, *forasteiro*, mas cujo substantivo representa, simultaneamente, tanto o hóspede quanto o hospedeiro, o convidado e o anfitrião.

O duplo é um *outro* que faz parte do Eu. Um personagem que se duplica em uma metade boa e outra ruim é, talvez, o exemplo mais óbvio desse conceito no cinema e na literatura. Nos filmes com os quais estamos lidando neste trabalho, ele se manifesta através do Hulk, a parte irada e instintual de Bruce Banner; é Thor, o Deus do Trovão, com todo o seu orgulho e ambição ao trono de Asgard que se transforma em humildade, e Loki, o Deus da Trapaça, que também ambiciona o trono através de meios maquiavélicos; metaforicamente, se manifesta no Batman, quando toda noite, Bruce Wayne “morre” e usa a caverna para renascer como o Cavaleiro das Trevas; é a oposição entre Batman e Superman, Homem de Ferro e Capitão América; ou a quase especular oposição de Batman com o Coringa.

Uma parte da crítica atual sobre os filmes de herói é dirigida aos *mirror-image villains*¹⁰² – os *vilões espelhados*– que permeiam principalmente os filmes de origem dos personagens. Quase todos os filmes que compõem o MCU tiveram como antagonista uma imagem especular do herói: Capitão América e o Caveira Vermelha, Homem de Ferro e o Monge de Ferro, Hulk e o Abominação, Thor e Loki, Dr. Estranho e Kaecillius, e daí por diante. No universo da DC, o mesmo se mantém: Superman enfrenta general Zod, que é do mesmo planeta que o herói e chega até mesmo a usar um uniforme idêntico, porém preto; Batman e Superman, quando se enfrentam, surgem

¹⁰¹ “The idea of death, therefore, is denied by a duplication of the self incorporated in the shadow or in the reflected image”.

¹⁰² Fonte: <https://www.cinemablend.com/news/1561390/the-blunt-reason-marvel-uses-mirror-image-villains-in-its-movies-according-to-kevin-feige>

como dois lados de uma mesma moeda; a Mulher-Maravilha, a Princesa das Amazonas e filha de Zeus enfrenta outro ser divino, Ares, o Deus da Guerra – também filho de Zeus.

A relação com o drama edípico e a imagem do Pai ou do irmão mais velho como rivais se torna ainda mais coerente se analisarmos os meios com os quais os personagens adquirem seus superpoderes – ou *supergadgets*. Capitão América e o Caveira Vermelha ambos ganham sua superforça através do mesmo soro desenvolvido por um cientista; Homem de Ferro e o Monge de Ferro dispõem da mesma tecnologia como arma, sendo o Monge de Ferro um substituto paterno para Tony Stark; Bruce Banner transforma-se no Hulk pela primeira vez quando sofre um acidente e é exposto a Raios-Gama, enquanto o Abominação se transforma quando é injetado com o sangue de Banner; Pantera Negra e Killmonger são primos e usam a mesma roupa, diferenciando apenas a cor dos detalhes; Thor e Loki são irmãos adotivos; o Abutre é o sogro de Peter Parker em Homem Aranha, que têm 80% dos seus vilões como substitutos paternos; o líder do Guardiã das Galáxias, Starlord, enfrenta o seu próprio pai biológico no segundo filme da franquia; Stephen Strange e Kaecillius são feiticeiros do mesmo clã – assim como o seu irmão de clã Mordo, que se transforma em vilão no final do filme e é considerado o arqui-inimigo do Dr. Estranho; o Homem-Formiga utiliza a mesma tecnologia de encolher que seu antagonista, o Jaqueta-Amarela; Bucky, o vilão do segundo filme do Capitão América, é seu amigo de infância.

O produtor da Marvel Studios, Kevin Feige, explica este fenômeno: “Você quer personagens que habitem o mesmo mundo quando introduz um novo mundo, uma nova mitologia¹⁰³” (FEIGE in LIBBEL, 2017. Tradução nossa). O autor da matéria, Dirk Libbey, acrescenta que seria mais fácil de um ponto de vista narrativo ter esta premissa, uma vez que um vilão que não se assemelhasse ao herói precisaria também de um arco narrativo – e isto poderia tomar muito tempo de projeção¹⁰⁴.

Da nossa perspectiva, embora esta fala possa parecer um tanto preguiçosa por parte de um dos mais influentes representantes da indústria cinematográfica

¹⁰³ “You want to have characters that inhabit the same world when introducing a new world, a new mythology”.

¹⁰⁴ De forma irônica, segundo publicação de alguns sites feita no dia 6 de dezembro de 2018, os irmãos e diretores Russo do MCU declararam o “fim da era dos filmes de duas horas” por ser um tempo curto demais para se contar toda a história necessária nos filmes (fonte: < <https://comicbook.com/marvel/2018/12/05/avengers-4-directors-end-two-hour-film/> >).

contemporânea, torna-se relevante questionar até que ponto esta característica de heróis e vilões especulares seria, de fato, um caminho mais fácil a ser percorrido pelos produtores, ou apenas mais um sintoma desta manifestação do duplo que insiste em se fazer presente nas histórias fictícias. Para nós, se o arco narrativo que engloba ambos os personagens são de caráter mítico, como postula Umberto Eco (1970), ambos personagens devem representar os duplos (ou seria melhor *múltiplos*?) do sujeito-espectador. Identificamos anteriormente o herói como um personagem derivado das experiências do Eu e da pulsão de vida – conservador, passivo e que visa romper com as Leis do Pai Totêmico – e o vilão com o Isso e a Pulsão de Morte, ativo e que também visa romper com as Leis de uma maneira outra. Com isto, ambas exigências pulsionais do sujeito estariam ali representadas e, portanto, sua fruição pode advir da dialética pulsional. Para que haja certa coerência entre os dilemas narrados e a vida do espectador, o Supereu e o Simbólico devem ser o mais verossímeis possíveis, ainda que a trama se passe em *uma galáxia muito, muito distante*.

É seguindo este caminho entre a insistência do vilão e a resistência do herói que podemos sugerir que, embora seja o herói que conscientemente leva o espectador para o cinema, são os vilões que realmente estão por trás dessa atração. E quanto mais próximos da realidade são esses antagonismos, mais fascinante torna-se o vilão. Logo, *o vilão é o grande responsável pelos afetos que desenvolvemos pelas histórias fictícias, lendas ou folclores*. E por vilão acrescentamos os desafios e obstáculos, pois, em muitas narrativas, o antagonista não é representado por seres e sim por circunstâncias, embora esse conflito se dê um pouco mais distante do cinema de massa e mais perto do cinema de arte.

No final das contas, é o vilão que realmente nos atrai pois, nas palavras de Lacan, "toda pulsão é virtualmente pulsão de morte" (Lacan, 1966, p. 848).

4.4 A respeito dos antivilões

*E, ainda tonto do que houvera,
À cabeça, em maresia,
Ergue a mão, e encontra hera,
E vê que ele mesmo era
A Princesa que dormia.
- Eros e Psiquê,
Fernando Pessoa.*

O termo *vilão*, cuja raiz *|vil/* provém do latim, é a mesma raiz de *vila*. Os *vilões*, i.e., aqueles que habitavam as vilas, eram de uma camada social mais baixa que a nobreza, com suas práticas de baixa moral e higiene em comparação com as das altas classes. Portanto, *vil* se tornou sinônimo de algo moralmente baixo, que pode ser facilmente comprado, barato, sem valor. E algo sem valor acaba por se tornar indesejado e até mesmo repulsivo.

Segundo o autor Richard Reynolds (1992), os vilões são as estrelas de fato dos quadrinhos. No cinema isso não é diferente, como é possível perceber nas propagandas e promoções de marketing anteriores aos filmes. A antecipação pelo vilão é grande. Os fãs se interessam muito mais em saber quem serão os vilões escolhidos pelo diretor e os atores que lhe darão vida do que o próprio herói – até mesmo pelo herói ser o mesmo nas já instituídas trilógias ou universos fictícios. A antecipação de *Batman v Superman*, por exemplo, foi enorme em torno do mistério de qual ator iria vestir o manto do Homem-Morcego – o suposto vilão do filme. E não foi com muito entusiasmo que os fãs receberam a resposta que seria o ator Ben Affleck.

Por isto podemos afirmar que um filme de super-heróis só é tão bom quanto o seu antagonista permite. O Coringa¹⁰⁵ de Heath Ledger entrou para a história do

¹⁰⁵ O caso do Coringa de Heath Ledger merece destaque pela devoção do ator ao papel que o levou à própria morte, conferindo ainda mais dramaticidade ao filme e rendendo-lhe um Oscar póstumo de melhor ator coadjuvante – o primeiro filme de super-herói a ser premiado por atuação e não por aspectos técnicos. O filme é tido pelos fãs do gênero como um dos melhores até hoje, com um roteiro que trabalha a ameaçadora figura do Palhaço do Crime tanto em cena quanto fora. O Coringa, embora se apresente como alguém sem leis, é extremamente inteligente e compreende exatamente como as estruturas socioculturais funcionam, o que lhe permite atacar não apenas as pessoas, mas as Leis, o Supereu vigente, os costumes; enfim, um ataque simbólico a uma cultura. Sua compreensão do mundo é tão perspicaz que ele mesmo entende que precisa de seu oponente, Batman, para dar continuidade à sua trama: ver o mundo pegar fogo. O Coringa não tem um plano como os demais vilões do gênero, como roubar diamantes ou

cinema, assim como o Coringa de Jack Nicholson na década de 80. Loki, o irmão de Thor e antagonista tanto dos filmes do Deus do Trovão quanto de *Os Vingadores*, também teve sucesso graças ao carisma com o qual o ator Tom Hiddleston o retratou. Seu sucesso permitiu que este ocupasse não apenas o antagonismo dos filmes seguintes de Thor, mas até mesmo como um dos anti-heróis da franquia.

Há de se questionar se o fascínio por estes vilões funciona através dos mesmos mecanismos de identificação e projeção que Edgar Morin identifica a respeito dos *blockbusters*. Em julho de 2012, junto ao lançamento do filme *O Cavaleiro das Trevas Ressurge*, um atentado em Aurora, nos Estados Unidos, deixou 12 mortos e outros 70 feridos. O atirador, James Holmes, se comparou ao longo de seu julgamento ao Coringa de Ledger. Holmes foi diagnosticado com *Transtorno de Personalidade Esquizotípica*, legalmente são e com capacidade para responder aos seus atos uma vez que foram meticulosamente premeditados. Poucos meses antes ele havia se matriculado em um curso de doutorado em neurociências. Quando foi apreendido, o rapaz estava com o cabelo tingido de vermelho, calmo e havia se identificado como o Coringa para os policiais¹⁰⁶. Por óbvios motivos, o caso se tornou um centro de debates sobre a violência no cinema, a própria identificação do assassino com o vilão do Batman e, como de praxe no país, sobre o porte de armas. Esse caso, como os de outros tantos tiroteios em massa, ressoa ao mesmo tempo no fascínio e na repulsa que vimos sobre os filmes de catástrofe de massa americanos.

Essas noções levantam uma questão: qual a importância do vilão para os fãs? Seria impraticável hoje em dia, com todos os problemas sociais e a incapacidade da Justiça e do poder público de trazer segurança aos indivíduos, pensar apenas no herói e seus meios como salvadores? Seria necessário um pouco de maldade, ser maquiavélico para que o Bem seja corretamente atingido? Haveria um Bem e um Mal supremos? Matar um criminoso seria fazer o Bem? E, a última pergunta, que de fato é possível ser respondida neste trabalho: para a identificação do indivíduo contemporâneo com o que é considerado correto para a civilização e, simultaneamente, obter fruição através de sua subjetividade, *é o herói suficiente?*

explodir um míssil na cidade. Seus planos são colocar as estruturas morais que restringem os indivíduos uns contra os outros e jogar a sociedade em um caos moral. O Batman serve quase como um objeto sexual.

¹⁰⁶ Fonte: <https://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/northamerica/usa/9416529/Batman-cinema-shooting-James-Holmes-told-police-he-was-The-Joker.html>. Acesso em 02/04/2018.

É neste momento que podemos entrar com a análise entre anti-heróis e antivilões. Nas palavras de Richard Reynolds, os super-heróis

não são convocados para atuar como os protagonistas de tramas individuais. Eles funcionam essencialmente como antagonistas, alguém para reprimir a verdadeira estrela de cada história: o vilão. Escritores e artistas reconhecem este fato (os editores ainda mais) ao proteger com ciúmes seus melhores vilões de uso indevido ou excessivo¹⁰⁷ (REYNOLDS, 1992, p. 51-2).

De fato, se pensarmos nas narrativas folclóricas e lendárias, assim como os processos rituais tribais ou até mesmo o processo de análise – que são, todos juntos, os principais elementos de analogia à jornada do herói –, o protagonista só existe enquanto há um obstáculo a ser superado. Se não houvesse esse obstáculo os heróis não teriam com o que se rebelar, pois são agentes do conservadorismo e do status vigente. É neste aspecto que Reynolds os chama de *passivos*. E se o herói é o correspondente ao Eu, só poderíamos supor que o vilão seja alguém anterior ao Eu, mas que só se faz notar depois que o Eu entra em cena. O caminho nos leva a supor, então, que o vilão é um representante do Isso e da pulsão de morte, anteriores ao Eu e a Eros.

Essas assertivas de Reynolds, referência para os estudos sobre os super-heróis, podem se tornar controversas com a de Freud, sobre o herói ser alguém que se rebela contra a tirania do pai. Analisaremos esta questão por um momento para tentarmos esclarecer os pensamentos freudianos acerca da horda primitiva e de sua relação com o heroísmo.

Se pensarmos nas narrativas, há sempre um momento de tomada de decisão inicial do protagonista. Esta tomada de decisão é o seu “chamado para a aventura” (CAMPBELL, 1949), que se dá quando algo na vida do sujeito aponta para um desconhecido e o impele a agir. Na franquia *Guerra nas Estrelas*, Luke Skywalker só age quando dois andróides chegam ao seu pacato planeta; em *Os Vingadores* e na *Liga da Justiça*, os heróis apenas se unem quando uma ameaça alienígena se apresenta na Terra; em *Robin Hood*, o protagonista só atua quando o Príncipe John arma contra a população – ou o xerife em Nottingham, dependendo da versão; na lenda de William Wallace, o herói só age quando sua esposa é morta devido à tirania sexual dos

¹⁰⁷ “Superheroes are not called upon to act as the protagonists of individual plots. They function essentially as antagonists, foils for the true star of each story, the villain. Writers and artists recognize this fact (publishers even more so) by protecting their best villains jealously from poor handling or over-use”.

governantes; a maioria dos heróis gregos só atuam quando são usurpados de algo muito querido, geralmente suas famílias.

Por que então o herói da horda primeva agiria, sendo que os heróis não são os rebeldes, de fato? Como vimos, quem questiona e busca romper as leis são os vilões que também são membros da mesma horda. Como apontamos acima, talvez fosse o filho mais velho e substituto do pai o líder da revolução parricida, uma vez que Freud continua identificando o filho mais novo e preferido da mãe como o herói. Esse filho mais novo, longe da ambição de se tornar o Pai da horda, talvez por compreender que existam outros hierarquicamente na sua frente, parece gozar do carinho da mãe e da situação presente: ele não ameaça e não é ameaçado – embora a história dos reis medievais prove, de acordo com a nossa tese sobre a ambivalência do herói, que o mais novo, o herdeiro mimado de Ortega y Gasset (2016), também possa armar contra e destronar o irmão mais velho.

O que é preciso, então, para que o status da horda seja questionado e os irmãos se unam para combater a tirania do Pai? Será que houve um assassinato anterior, onde o irmão mais velho, prometendo igualdade a todos, manipula os irmãos para cometer o parricídio e logo depois institui uma tirania *outra*? Será que o pai cometeu um *mal-a-mais*, um ato ainda mais tirânico, que fora o estopim da revolta dos filhos? Dissemos sobre uma suposta posição de liderança sobre algum dos irmãos da horda para a organização do grupo, seguindo o *herdentrieb* que Freud adota em *Psicologia das massas*. Teria este líder buscado um acordo verbal mas morto de alguma forma pelo pai em um ato de crueldade?

As perguntas se ampliam quando retomamos o que Junito Brandão postulou sobre o significado etimológico do termo grego *héros* (ou *íros* ἦρως¹⁰⁸) estar relacionado a *servidor* e *guardião* (BRANDÃO, 2011, p. 13). Segundo o autor, os heróis gregos – os primeiros de fato a alcançarem status de adoração ao longo das civilizações – não eram de tudo virtuosos. Após seus triunfos, geralmente pilhavam e saqueavam cidades, estupravam mulheres e cometiam outros atos de acordo com o prazer agressivo permitido naquela empreitada. Basta ver como o próprio Édipo, após ter vencido a Esfinge, pôde se deitar com a rainha viúva como troféu daquele feito heroico, ou quando Aquiles toma Briseida por sua mulher em Tróia. Era um direito

¹⁰⁸ Interessante notar como esta grafia se assemelha à de Eros em grego, *Ερως*, o que nos sugere, ainda que apenas de modo curioso, a proximidade entre o herói, pulsão de vida e Eu.

reservado aos guerreiros antigos usufruir destes espólios da guerra que, de certa forma, até mesmo Freud aceita ao considerar heróis gerais e grandes homens da antiguidade – aqui, supomos que o conhecimento de Freud sobre os heróis mitológicos perpassasse também esta questão. Se o herói é um guardião e servidor de um status vigente, não querendo que nada interfira neste status, como pode ele rebelar-se contra o Pai sem ter havido *algo a mais* nesta relação?

Em *O Cavaleiro das Trevas*, os personagens travam um diálogo sobre a tirania histórica da humanidade e a necessidade de haver vigilantes como Batman. Ou, como faziam os romanos, de apontar algum cidadão que assumisse o comando em períodos de guerra. Ao ser questionado que o último a aceitar tal posição honrosa fora César, que jamais abdicara do poder, Harvey Dent, promotor de justiça que se transforma no vilão Duas-Caras, acrescenta: “Então ou você morre herói ou vive tempo o suficiente para se ver transformando-se no vilão” (Nolan, 2012).

Se afirmamos acima que um filme do gênero de super-heróis só é tão bom quanto o seu vilão permite, podemos inferir que este vilão também só cumprirá sua tarefa de gerar fascínio e medo no espectador se o seu intérprete for bem-sucedido em sua atuação. Podemos ver grandes antagonistas que foram os verdadeiros responsáveis pela popularidade de seus filmes ao longo da história do cinema americano, como é o caso do Dr. Hannibal Lecter de Anthony Hopkins em *O Silêncio dos Inocentes* (Jonathan Demme, 1991); do androide Roy Batty de Rutger Hauer em *Blade Runner: o Caçador de Androide* (Ridley Scott, 1982); do Capitão Gancho de Dustin Hoffman em *Hook: a Volta do Capitão Gancho* (Steven Spielberg, 1992); de Gary Oldman no papel do vampiro no filme *Drácula de Bram Stoker* (Francis Ford Coppola, 1992); ou do próprio Coringa de Jack Nicholson, para citar apenas alguns exemplos de uma época anterior à da superlotação dos super-heróis nos cinemas.

O caso de Capitão Gancho, Conde Drácula e dos já anteriormente mencionados Loki e Magneto merece um certo destaque para exemplificarmos nosso argumento. As atuações de seus intérpretes foram tão marcantes que os personagens continuaram a ser aproveitados e transformados no que chamamos de *antivilões*. Se os anti-heróis são aqueles que atuam por meios moralmente questionáveis para alcançar o Bem – como o Justiceiro, Deadpool, Wolverine, Hulk e o Motoqueiro Fantasma, que matam ou torturam os seus inimigos, às vezes até com requintes sádicos –, consideramos que os

personagens maus narrados como “*bonzinhos*” no início de sua jornada sejam os antivilões. Esses personagens se tornam *maus* após um grande martírio em prol de seu clã: um se transforma em vampiro, outro em um guerreiro das sombras por ter sido manipulado, outro por não aceitar postos avançados como os de reis ou cavaleiros. Isso nos remete às reflexões de Freud sobre o saber morrer do herói e sua consciência de que seu sacrifício é necessário (cf. Freud, 1915a). Ora, se estamos falando de personagens maus que sabem morrer, seriam eles os próprios heróis? O que impediria a leitura então de que o próprio Pai Primevo também aceitara que seu sacrifício era necessário e *soube* morrer?

Tudo o que Magneto quer é a libertação dos mutantes. Por ser sobrevivente do Holocausto, defende a qualquer custo sua raça, até mesmo declarando guerra contra a humanidade por tentar controlar os mutantes de forma opressora. Do outro lado, há o Professor Xavier e seu grupo de mutantes *bons* que acreditam na coexistência entre mutantes e humanos sem que haja conflitos violentos. O princípio que rege ambos os personagens está correto. Contudo, para que haja a clara distinção entre ideais do Bem e ideais do Mal nos filmes americanos, as premissas destes antivilões geralmente perpassam noções genocidas e tirânicas, agindo eles mesmos como sucessores dos grandes ditadores da história da vida *real*.

Magneto e sua cúmplice, Mística, ganham nova paginação quando a franquia dos X-Men volta anos na história e conta suas origens. Magneto e Mística, graças à ascensão de seus intérpretes, adquirem aspectos heroicos e até mesmo participam da origem do grupo de heróis. Apenas posteriormente é que a sede de vingança de Magneto contra os nazistas se transforma em ódio pela humanidade em geral. É a máxima maquiavélica que o americanismo repugna. Para o *American way of life*, os meios são mais importantes que os fins, uma vez que é através deles que a sociedade se organiza. E isto faz com que os filmes criem um outro tipo de vilão: o *mal-a-mais*, que chega aos fins por meios imorais.

Embora Loki seja um vilão personificado por um ator jovem, assim como o Coringa de Heath Ledger e os supracitados Magneto e Mística (Michael Fassbender e Jennifer Lawrence, respectivamente), os demais citados são vividos por atores que estariam dentre um espectro da identificação com o Pai por serem mais velhos. O melancólico Capitão Gancho de Dustin Hoffman, além de compreender a necessidade

de seu rival para sua fruição, mais parece um avô excêntrico (como os atuais *rockstars* da patente de Steven Tyler e Keith Richards) do que um vilão, o que permite gerar afetos positivos para com estes personagens e atores. Não para que triunfem, no entanto. O triunfo do Capitão Gancho implicaria na morte de Peter Pan (será mesmo?). Então torcemos para que ele se torne *bom* no final. Hook propiciou ao público olhar para o Capitão Gancho e outros piratas no cinema com certo romantismo, assim como no caso de V e Guy Fawkes, citados no capítulo anterior. No entanto, há décadas que esses personagens geram fascínio. Foi apenas a sua participação tão bem delineada em um filme que torna a identificação e o afeto pelos bucaneiros “aceitáveis” nos moldes americanos. A franquia Piratas do Caribe está repleta de piratas bons, mesmo que os piratas sejam antigos sanguinários dos mares. Ademais, a franquia também está repleta dos personagens *mal-a-mais*, piores que os vilões. O antagonista do primeiro filme, Barbossa, retorna como mocinho do terceiro filme; um dos protagonistas do primeiro vira o vilão do segundo; o vilão do segundo vira uma marionete de um vilão ainda pior no terceiro, e por aí se segue.

São estes personagens que chamamos de *antivilões*: antagonistas que, devido ao sucesso comercial de seus personagens, adquirem aspectos heroicos, geralmente em *prequels*¹⁰⁹, que mostram como suas origens eram boas, mas as circunstâncias os transformam em maus através de um martírio. Com isso, a indústria do entretenimento visaria passar a imagem de que por trás de todo mal existe um bem maior, além de sempre negar o seu contrário, que *por trás de todo bem há sempre um mal*.

A partir de *Além do princípio do prazer* (1920), mais precisamente em *O problema econômico do masoquismo* (1924) e *Mal-estar na civilização* (1930), Freud argumenta que não seria nem um princípio bom nem mau que nos governaria, mas que, se tivesse de fato uma certa tendência na psiquê humana, seria o do egoísmo – muitas vezes visto como *mau* pela civilização. Freud critica os mandamentos de “*amar o próximo como a ti mesmo*” e “*amar os teus inimigos*” por tratarem de uma antiga reivindicação cultural e que serviria apenas para conter as forças agressivas da pulsão destrutiva. Freud é categórico ao afirmar que é impossível *amar o próximo*, pois o próximo *não me ama*; ele de fato também não “me amaria”, usufruindo de mim das

¹⁰⁹ Neologismo que mistura os termos *pre* e *sequel*, mostrando que é uma sequência daquele arco narrativo porém cronologicamente anterior aos eventos das obras dentro daqueles universos fictícios.

maneiras mais sórdidas se assim pudesse para experimentar prazer. “Não meramente esse estranho é, em geral, indigno de meu amor; honestamente, tenho de confessar que ele possui mais direito a minha hostilidade e, até mesmo, meu ódio”. (FREUD, 1930, p. 131).

Aqui, Freud aproxima os mandamentos do Supereu e, utilizando as seguintes palavras do poeta Heinrich Heine, faz a relação entre a inimizade e o humor depreciativo sustentando tanto a noção da agressividade pulsional quanto a do rompimento com as Leis características do herói:

“Minha disposição é a mais pacífica. Os meus desejos são: uma humilde cabana com um teto de palha, mas boa cama, boa comida, o leite e a manteiga mais frescos, flores em minha janela e algumas belas árvores em frente de minha porta; e, se Deus quiser tornar completa a minha felicidade, me concederá a alegria de ver seis ou sete de meus inimigos enforcados nessas árvores. Antes da morte deles, eu, tocado em meu coração, lhes perdoarei todo o mal que em vida me fizeram. Deve-se, é verdade, perdoar os inimigos – mas não antes de terem sido enforcados” (HEINE apud FREUD, 1930, p. 132, nota de rodapé).

Nas palavras do Justiceiro na série *Demolidor* (Drew Goddar, 2015) para explicar a diferença entre um herói que mata e um que goza com um sadismo limítrofe mas não aniquila definitivamente seus oponentes: “Você está apenas a um dia ruim de distância de mim ¹¹⁰ ”. Na *graphic novel Batman: A Piada Mortal* (MOORE; BOLLAND, 1988/2009), esta também parece ser a diferença entre Batman e seu arqui-inimigo, segundo o próprio Coringa:

Demonstrei que não há diferença entre mim e outro qualquer! Só é preciso um *dia ruim* pra reduzir o mais são dos homens a um *lunático*. É essa a *distância* que me separa do *mundo*. Apenas *um dia ruim*. Você teve um *dia ruim* uma vez, não é? Eu sei como é. A gente tem um *dia ruim* e tudo *muda*. Senão por que você se vestiria como um *rato voador*? Seu *dia ruim* o deixou tão *louco* quanto qualquer um. Só que você *não admite*... Prefere continuar *fingindo* que a vida faz sentido... que vale a pena todo esse *esforço*! [...] Mas o que eu quero dizer é... eu fiquei *louco*. Quando vi que piada de mau gosto era este mundo, preferi ficar louco (MOORE; BOLLAND, 2009, p. 45-6).

¹¹⁰ “You are only one bad day away from me”.

4.5 O herói *fal(hic)o* e as fantasias *eró(i)ticas*

“Why you?” – Vicky Vale
“Because nobody can.” – Bruce Wayne

Em *Escritores criativos e devaneios* (1908a), Freud fala sobre os desejos não satisfeitos que impulsionariam as fantasias e, assim como o brincar da criança, estariam relacionados com a tentativa de remodelar a realidade por demais insatisfatória ao seu redor – algo que, anos mais tarde em *O Mal-Estar na Civilização*, chamaria de ‘construções auxiliares’ (1930). A fantasia seria uma continuação da brincadeira infantil e, embora Freud disserte sobre o tema a partir dos escritores criativos, estende o argumento para todos os adultos no geral. Ao situar a realidade – e não a seriedade – no polo oposto à fantasia, o psicanalista abre espaço para reafirmar o que foi uma constante em sua obra: o prazer certa vez experimentado pela criança é guardado no psiquismo do sujeito e está passível de retorno, pois se torna tarefa difícil para o indivíduo renunciar a um prazer já sentido. Com isso, o sujeito apenas substituiria os objetos reais por seus devaneios (Freud, 1908a, p. 151).

Ao diferenciar as fantasias masculinas das femininas, Freud escreve:

Os desejos motivadores variam de acordo com o sexo, o caráter e as circunstâncias da pessoa que fantasia, dividindo-se naturalmente em dois grupos principais: ou são desejos ambiciosos, que se destinam a elevar a personalidade do sujeito, ou são desejos eróticos. Nas mulheres jovens predominam, quase com exclusividade, os desejos eróticos, sendo em geral sua ambição absorvida pelas tendências eróticas. Nos homens jovens os desejos egoístas e ambiciosos ocupam o primeiro plano, de forma bem clara, ao lado dos desejos eróticos. Mas não acentuaremos a oposição entre essas duas tendências, preferindo salientar o fato de que estão frequentemente unidas (Idem, p. 152).

Completa o pensamento dizendo que na maioria das fantasias ambiciosas podemos encontrar um ponto onde o erotismo se insere, “a dama para quem o fantasiador realiza todas aquelas façanhas” (Ibid.).

Logo em seguida, em *Fantasias histéricas e sua relação com a bissexualidade* (1908b), Freud retoma a questão das fantasias e devaneios onde sustenta que, embora igualmente frequentes em ambos os sexos, percebe sempre a natureza erótica nas femininas e eróticas ou ambiciosas nos homens (Freud, 1908b, p. 163).

Não se deve, entretanto, atribuir uma importância secundária ao fator erótico nos homens; se investigarmos mais de perto os devaneios de um homem, veremos que seus feitos heroicos e seus triunfos só têm por finalidade agradar a uma mulher para que ela o prefira aos outros homens (Idem).

Guardadas como os segredos mais íntimos dos indivíduos, em sua maioria essas fantasias foram recalcadas e adquiriram força maior na vida sexual da pessoa, passível de retorno caso não consiga ser satisfeita, sintomatizada ou sublimada (Ibid., p. 343). Aqui, fazemos um comentário: não apenas sob a via do sintoma, mas também sob a via do *unheimlich*. Muitas dessas fantasias e desejos são recalcadas por se enquadrarem no que Freud chama de *crenças superadas* ou *desejos infantis recalcados*, como aqueles em que enfatizam condições extraordinárias como a onipotência de pensamento ou o desejo de voar. Tais desejos seriam os motores da tentativa de remodelamento da realidade proposto pelas brincadeiras, sonhos e devaneios (cf. Freud, 1919a).

O que podemos compreender destes textos é que as fantasias e devaneios teriam duas características: a ambição e o erotismo. Freud coloca a ambição como principal e o erotismo como algo secundário, porém sempre subjacente no homem. O erotismo seria uma meta enquanto a ambição pode funcionar como o meio da realização da fantasia. De fato, é fácil notar que os devaneios mais comuns nos homens são de melhora de *status*, crescimento profissional, ou destaque social através de feitos acima do normal. São, como pontua, voltados para o herói que existe dentro de cada sujeito, que completa suas façanhas e termina sempre conquistando os olhares femininos – especialmente da “mocinha” que, geralmente nos filmes e histórias, está interligada com a meta ambiciosa (1908b).

Embora em *Escritores criativos* e em *Fantasias históricas* Freud ainda diferencie as fantasias masculinas das femininas como vimos acima, em *Romances Familiares* (1909a) ele já não mais coloca a ambição como primordialmente masculina e a feminina como essencialmente erótica. Pelo menos não de forma explícita, o que nos leva a crer que podemos, sim, assinalar ambição e erotismo lado a lado nas fantasias dos neuróticos. Essa ideia lança uma dúvida que poderá ser explorada futuramente: seria o erotismo um fim para um meio ambicioso nos homens e um meio para um fim ambicioso nas mulheres?

Se examinarmos com cuidado esses devaneios, descobriremos que constituem uma realização de desejos e uma retificação da vida real. Têm dois objetivos

principais: um erótico e um ambicioso – embora um objetivo erótico esteja comumente oculto sob o último. No período já mencionado a imaginação da criança entrega-se à tarefa de liberar-se dos pais que desceram em sua estima, e de substituí-los por outros, em geral de uma posição social mais elevada (FREUD, 1909a, p. 244)

Essa libertação dos pais que desceram na estima da criança relaciona-se ao que chamamos anteriormente de *herói fal(hic)o*. Aquele suposto Pai-Herói com o qual nos identificamos se mostra falho posteriormente. A partir do momento em que o Eu se torna o herói, com o Pai e outros substitutos superegoicos introjetados, ele mesmo também se torna falho. O próprio princípio de nossa identificação se torna falho, especialmente se pensarmos que este Pai se transforma depois no prototípico rival do Eu. Essa característica nos é de fundamental importância para reiterarmos que os heróis são *flawless* por representarem uma narrativa mítica, jamais morrendo no *real* por estarem sempre disponíveis para nós – seja através de filmes, livros, bonecos de ação ou até mesmo nas histórias orais.

Em um chiste, podemos então dizer que o caráter da fantasia é *eró(i)tico*: visa superar os desafios no caminho, construir uma suposta liberdade, libertar-se das figuras totêmicas que projetamos como estranhos inimigos, melhorar a qualidade de vida – indissociável ao ganho financeiro na era capitalista –, mas sem nunca perder de vista a força erótica que isso trará, através de fama, destaque e ganhos sexuais.

Edgar Morin (2011) nos fala de algo semelhante. Em *Cultura de massas do século XX*, o sociólogo dedica um capítulo ao que seria uma máxima do cinema: o fator *a girl and a gun – uma mocinha e uma arma*. Em um pequeno ensaio sobre a tendência hollywoodiana a destacar o romance entre herói e a mocinha indefesa, repleto de sangue, lutas e a presença constante de uma arma de fogo – espólios do cinema *western* –, Morin disserta sobre este aspecto que motivaria o espectador a visitar as salas de cinema.

Escreve Morin:

O erotismo, o amor, a felicidade, de um lado. De outro, a agressão, o homicídio, a aventura. Esses dois temas emaranhados, uns portadores de valores femininos, outros, de valores viris, são, contudo, valores diferentes. Os temas aventureiros e homicidas não podem realizar-se na vida; eles tendem a se distribuir projetivamente. Os temas amorosos interferem nas experiências vividas; eles tendem a se distribuir identificativamente (MORIN, 2011, p. 104).

O herói da cultura de massas estaria, para Morin, acima, às margens ou abaixo da lei, da mesma lei a qual o espectador estaria submetido. A partir da identificação com o herói através de traços verossímeis, o espectador poderia sonhar em romper as amarras que lhe prendem, uma vez que o herói triunfa sobre os males que assolam seus iguais e faz a sua própria lei: a de ser livre, eliminar os seus inimigos por ser “justo” e ganhar a mocinha. A liberdade entra como uma questão metafísica. No entanto, eliminar os inimigos, empunhar uma arma e conquistar a garota é dar vazão às suas pulsões na maior amplitude permitida. Esses ideais formam uma espécie de “arquetipo do americano contemporâneo” que, por sua vez, constituiriam o suposto *anthropos universal* de Morin.

A fantasia masculina, heroica por natureza, visaria à satisfação pulsional dialética, na perfeita união imaginária de Eros e Tânatos. Mas e quanto à fantasia feminina? A história dos movimentos feministas nos mostra que se não houvesse caráter ambicioso também em seus desejos, a mulher estaria até hoje esperando o “príncipe salvá-la do dragão”. Portanto, fica claro que, se há no homem a ambição como meio e o erotismo como consequência, há na mulher também um forte caráter ambicioso, quicá mais desafiador que o do homem, mas que não se manifesta através dos mesmos meios que a imposição física masculina.

Dissemos anteriormente que estamos inclinados a pensar que, embora haja uma atração consciente pelo herói, é através de uma projeção de desejos recalcados e da primazia da pulsão de morte que somos atraídos pelo conflito antagonístico da ficção. De acordo com a noção de *identificação com o agressor* de Sandór Ferenczi (2011), a criança teria um certo *split* do Eu, uma forma de defesa contra a agressão que se configura em introjetá-lo para poupar-lhe sofrimento, submetendo-se ao agressor que é geralmente um parente ou pessoa próxima. O medo é o que a inibiria até mesmo de uma reação contrária ao investimento agressivo, mesmo em pensamento. Para evitar maior sofrimento, submete-se psiquicamente a ele para antecipar suas vontades e satisfazê-las. Advinham os seus desejos e obedecem a ele esquecendo-se completamente de si e identificam-se com o agressor.

Por identificação, digamos por introjeção do agressor, ele desaparece enquanto realidade exterior, e torna-se intrapsíquico. [...] Mas a mudança significativa, provocada no espírito da criança pela identificação ansiosa com o parceiro adulto, é a introjeção do sentimento de culpa do adulto: a brincadeira até então

anódina aparece agora como um ato que merece punição. (FERENCZI, 2011, p. 352)

Por trás deste amor transferencial, segundo Ferenczi, é possível observar uma submissão e adoração por parte da criança em relação ao Mestre Tirânico. Os delitos que esta criança comete tardiamente seriam possíveis apenas através das punições passionais que recebem dos violentos e furiosos adultos. O medo e a angústia de morte que prematuramente surgem na criança agredida “parecem ter o poder de despertar e ativar subitamente as disposições latentes ainda não investidas, e que esperavam sua maturação em toda quietude” (Idem, p. 354). Ela deve, primeiramente, saber se identificar com os desejos agressivos dos adultos para poder antecipá-los e se proteger. A ambivalência de sentimentos, tanto por parte da criança agredida quanto por parte do adulto agressor, se faz presente no erotismo dos dois. A tendência é a criança repetir esse comportamento na vida adulta caso não tenha tido possibilidade de escoamento desses traumas (Ibid., p. 355-6).

Em *Uma criança é espancada* (1919b), Freud trata do tema colocando a fantasia de ser espancada não apenas no âmbito do real, mas também de uma forma imaginária: a criança não necessariamente precisa ter sido espancada pelo agressor. Pode ter apenas visto isso acontecer e, por medo de também ser espancada, cria a fantasia junto à sua inclinação ao masoquismo – o que acrescenta à introjeção de Ferenczi o aspecto imaginário e fantasioso. O fato não precisa ter acontecido, basta ter sido imaginado e tornado, de alguma forma, fantasioso e necessário para a realidade psíquica.

Embora à época de Freud parte da educação de pais e professores se desse através de violência, o abuso geralmente ocorre no âmbito moral. No entanto, Freud é perspicaz ao asseverar que essas agressões poderiam advir das próprias crianças entre si – a saber, especialmente entre irmãos. Imaginar e fantasiar a dor e o espancamento seria algo normal, mas se retomarmos a ideia de que seria o irmão mais velho da horda o arqui-inimigo do filho-herói ao invés do Pai, então teríamos um novo fator à nossa suposição: o espancamento, real ou fantasioso, ocorreria por este irmão, o qual se tornaria o verdadeiro nêmesis do sujeito. E seria essa identificação com a violência introjetada contra outro que atrairia o sujeito para o cinema e o permitiria a fruição dos filmes de aventura.

Inicialmente Freud coloca a fantasia infantil do espancamento como tendo por objeto uma criança do sexo masculino geralmente mais nova. No entanto, sugere que, invariavelmente, seria a própria criança que fantasiaria o seu próprio espancamento. O irmão mais velho teria uma rivalidade natural para com o mais novo, uma vez que esse o substituíra junto às demonstrações de carinho da mãe. Antes de encarnar essa fantasia como o amor do agressor, haveria a suposta crença de que apanhar e ser humilhado era um ato de repulsa. O irmão mais velho, ao ver os pais espancando o irmão mais novo, pensava: “meu pai não ama meu irmão; ama apenas a mim”.

De alguma forma, esta fantasia “nem sádica nem sexual” transforma-se em masoquista por conta da consciência de culpa decorrente desse amor incestuoso. Portanto, há a inversão na fantasia: a criança que fantasia é a mesma que é espancada pelo Pai em consequência do amor deste Pai por ela. Ao mesmo tempo, há também a inversão do sadismo-ativo, o qual Freud identifica com a masculinidade; no masoquismo-passivo, trata-se da feminilidade. No sujeito que tende a ser guiado pela atividade, há o recalque da parte feminina de seus desejos sexuais. Esse recalçamento geralmente é sublimado, mas pode muito bem ser projetado em algo externo e retornar ao próprio sujeito como algo *unheimlich*. Desta projeção seria possível um conflito: o “apanho pois sou amado” se projeta externamente em um inimigo e um “ele quer me bater pois me odeia”. Em ambos os sexos, essa fantasia de apanhar “corresponde a uma atitude feminina – isto é, uma atitude na qual o indivíduo se demora na ‘linha feminina’ – e ambos os sexos apressam-se em libertar-se dessa atitude, reprimindo a fantasia” (FREUD, 1919b, p. 251).

A pulsão de destruição que Freud aborda em *O problema econômico do masoquismo* (1924) tem parte dirigida para os objetos externos e parte que permanece interna como masoquismo, tendo o próprio Eu como objeto. Disso, Freud tira tanto a ideia de que ambas as pulsões jamais se encontram isoladas quanto de que o masoquismo remonta a um momento anterior à junção de Eros a Tânatos. O retorno desta agressividade dirigida para fora é também acolhido pelo Supereu sem transformação, o que elevaria o seu sadismo para com o Eu e, aproveitando do masoquismo primário, produziria um efeito de completude e constante agravamento no psiquismo. Quanto mais o indivíduo se abstém da agressão, ainda mais severa se torna a consciência moral (p. 193; 201).

A isso, soma-se o medo – *angst* – de ser devorado pelo pai, que também podemos tentar remontar ao medo de ser espancado por ele ou por seus substitutos, incluindo o irmão mais velho.

O medo de ser devorado pelo animal totêmico (o pai) origina-se da organização oral primitiva; o desejo de ser espancado pelo pai provém da fase anal-sádica que a segue; a castração, embora seja posteriormente rejeitada, ingressa no conteúdo das fantasias masoquistas como um precipitado do estágio ou organização fálica, e da organização genital final surgem, naturalmente, as situações de ser copulado e de dar nascimento, que são características da feminilidade (FREUD, 1924, p. 206).

Ainda a respeito da masculinidade-ativa e feminilidade-passiva, postula Freud:

Se considerarmos verdadeiro o fato de que todo indivíduo busca satisfazer tantos desejos masculinos quanto femininos em sua vida sexual, ficamos preparados para a possibilidade de que [esses dois conjuntos de] exigências não sejam satisfeitos pelo mesmo objeto e que interfiram um com o outro, a menos que possam ser mantidos separados e cada impulso orientado para um canal específico que lhe seja apropriado (FREUD, 1930, p. 127, nota de rodapé)

A agressividade proveniente de Tânatos se mescla ao erotismo e se manifesta sadicamente nos devaneios, uma vez que o inimigo precisa ser impedido através de força física antes do herói poder gozar da mocinha. Neste caso, então, a fantasia *eró(i)tica*, comum aos indivíduos e talvez mais acentuada nos homens, é uma fantasia essencialmente sádica.

Retomando *Escritores Criativos*, seria impossível para o sujeito abdicar de qualquer coisa que lhe trouxera prazer em algum momento da vida, especialmente de sua infância. É isso que traria à tona nos adultos as fantasias infantis uma vez experimentadas como prazerosas – ainda que advindas do masoquismo (1908a, p. 338). Nas palavras do profeta Zaratustra, “em todo verdadeiro homem se oculta uma criança: uma criança que quer brincar” (NIETZSCHE, 2008, p. 69). Completamos: *uma criança que quer brincar de bater e apanhar*.

4.6 Ilusão de um heroísmo

We don't need another hero
- Tina Turner

Duas relações que advêm de um mesmo motivo se destacam do heroísmo nas análises freudianas: a divinização dos heróis e sua proximidade com a figura do *Übermensch* de Nietzsche.

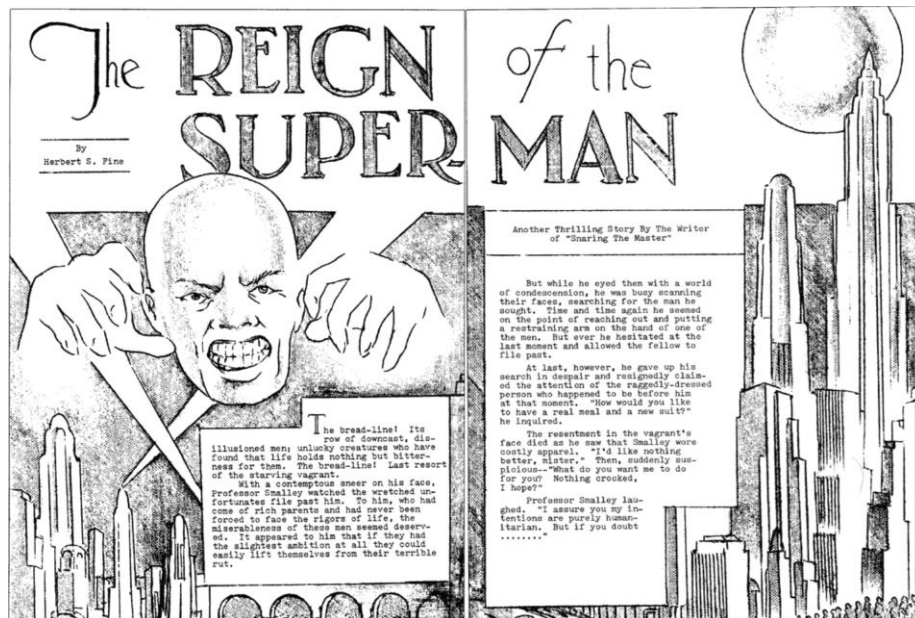
A ponte que propomos entre os super-heróis e o conceito de Nietzsche vem da primeira história publicada do Superman e se estende para um estudo pormenorizado do conceito de *Übermensch*. Nossa leitura sobre o *Acima-do-Homem* nietzschiano vem principalmente a partir das colaborações dos filósofos Antônio Paschoal (2007), Danilo Bilate (2014) e Raymond Younis (2007), que sugerem uma relação do vilão niilista e do herói conservador. A partir da leitura de Simone Perelson (2010) sobre a articulação entre Freud e Nietzsche feita pelo psicanalista Paul Laurent-Assoun (1980/1989), perpassaremos as noções sobre o conceito de *Übermensch* pela obra freudiana para ver as possibilidades do diálogo entre o homem superior e decadente de Nietzsche e o herói jânico¹¹¹ de Freud.

Intitulada *O Reino do Super-Homem*, o primeiro conto que antecipa os super-heróis do século XX foi publicado em 1933 por Jerry Siegel e Joe Shuster, e consistia de uma ideia diferente daquela que, cinco anos mais tarde, os mesmos autores retrabalhariam e se tornaria o Homem de Aço.

O conto gira em torno de um cientista cujo experimento com um fragmento de meteoro lhe possibilita criar um composto que amplifica alguns sentidos humanos. Ao testar a fórmula em um mendigo – Bill Dunn – este adquire poderes especiais como ler pensamentos das pessoas, forçar ideias em mentes e ver qualquer coisa em qualquer lugar do universo. Ele se transforma no *Superman*, palavra repetida várias vezes ao longo do conto. O Superman, então, vai às ruas e começa a agir a seu bel-prazer, geralmente relacionado com ganhar dinheiro e manipular a opinião alheia. No final do conto, o cientista recria a fórmula e pretende tomá-la, mas é morto por Dunn quando o mendigo ouve seus pensamentos: “Somente um Superman pode existir, e será eu!”. Depois disso, o Superman aprisiona um repórter que investigava a história mas, quando tenta forçar a mente do jornalista para que este cometa crimes em seu nome, a fórmula

¹¹¹ Do deus grego de duas faces Jano.

perde o seu efeito e Dunn volta a ser o mesmo vagabundo do início da história, porém com sua moralidade ferida: “Agora eu vejo o quão errado eu estava. Se eu tivesse agido pelo bem da humanidade, meu nome teria entrado para a história como uma bênção – ao invés de uma maldição” (SHUSTER; SIEGEL, 1933).



desperta repulsa. Quando obtém seus poderes, não hesita em agir egoisticamente, e manipula governos para que o mundo entre em guerra apenas para reinar soberano sobre a humanidade.

Um possível diálogo entre a teoria freudiana dos sonhos e a história em questão se dá através de uma fala do próprio Superman:

Durante a noite minha mente assimilara todo o conhecimento existente no universo. Eu sei tanto de Plutão quanto seus habitantes cuja informação eu absorvo. Eu sou virtualmente uma esponja que absorve todos os segredos já criados. Todas as ciências me são conhecidas e as questões mais abstrusas são meras brincadeiras de criança para meu fantástico intelecto. Eu sou um verdadeiro Deus! (SHUSTER; SIEGEL, 1933).

A primeira aparição do termo *Übermensch* na obra freudiana é no *Rascunho N*, onde Freud contrapõe o tabu do incesto e a moralidade exigida pela civilização à noção de santidade:

A “santidade” é algo que se baseia no fato de que os seres humanos, em benefício da comunidade maior, sacrificaram uma parte de sua liberdade sexual e de sua liberdade de se entregarem às perversões. O horror ao incesto (como coisa ímpia) baseia-se no fato de que, em consequência da comunidade da vida sexual (mesmo na infância), os membros de uma família se mantêm permanentemente unidos e se tornam incapazes de contatos com estranhos. Assim, o incesto é antissocial – a civilização consiste nessa renúncia progressiva. É o contrário do “super-homem” (FREUD, 1897c, p. 354 -5).

A santidade se opõe ao *Übermensch* por exigir as renúncias pulsionais, aqui exemplificadas através da interdição ao incesto. Veremos como, para o *Übermensch*, não necessariamente haveria uma suposta libertinagem incestuosa mas sim uma certa superação desta exigência.

Adiante, Freud retoma o conceito na *Interpretação dos Sonhos*, onde o termo aparece com dois sentidos. O primeiro é o de seres que estariam acima do plano humano, como os espíritos e os deuses relacionados aos sonhos dos povos pré-científicos – “seres sobre-humanos nos quais acreditavam, e que constituíam revelações de deuses e demônios” (FREUD, 1900, p. 40). O segundo sentido do termo que se faz presente no texto é quando analisa seu próprio sonho de identificação com o “super-homem” Gargantua, o gigante que urinava sobre Paris. Freud chama o gigante de super-homem e, ao interpretar seu sonho como sendo ele mesmo o gigante que urinava na

cidade, compreende que “estranhamente, ali estava outra prova de que era eu o super-homem” (Idem, p. 435). Freud abordava o termo *Übermensch* ora como sinônimo de gigante, ora como sinônimo de homem que se destaca – herói, general, gênio, poeta.

É nesta acepção que Freud retoma o termo apenas em *O Moisés de Michelangelo* (1914a). O caráter sobre-humano da estátua de Michelangelo se daria pela magnitude com que o escultor retrata as emoções contidas e o aspecto sereno deste grande homem. Aqui, o “grande homem” e o *Übermensch* se intercalam, assim como em outras postulações de Nietzsche. Ao retratar Moisés como alguém que é capaz de conter sua ira, Michelangelo garante à gigantesca estátua do herói uma tremenda força e caráter sobre-humanos, de grandeza e elevação¹¹² (FREUD, 1914a, p. 264).

Em *Além do princípio do prazer*, Freud aborda o termo de forma mais próxima à pensada por Nietzsche. O psicanalista acredita ser uma ilusão a exigência pulsional que encaminharia o homem em direção à perfeição, ao super-homem, e que seria difícil para o indivíduo abandonar tal crença uma vez que fora ela que, supostamente, haveria trazido a civilização a seu atual alto nível de realização cultural (FREUD, 1920, p. 60). Portanto, não haveria para Freud uma força que guiaria o homem para o posto de super-homem.

A noção de super-homem como espíritos retornaria em *O futuro de uma ilusão* (1927a), em uma passagem eloquente que não apenas associa o *Übermensch* à vida anímica mas que também o coloca junto à noção do *unheimlich*. Citamos parte dessa passagem anteriormente, mas, aqui, a reproduziremos na íntegra:

De forças e destinos impessoais ninguém pode aproximar-se; permanecem eternamente distantes. Contudo, se nos elementos se enfiarem paixões da mesma forma que em nossas próprias almas, se a própria morte não for algo espontâneo, mas o ato violento de uma Vontade maligna, se tudo na natureza forem Seres à nossa volta, do mesmo tipo que conhecemos em nossa própria sociedade, então poderemos respirar livremente, *sentirmos em casa no sobrenatural* e lidar com nossa insensata ansiedade através de meios psíquicos. Talvez ainda nos achemos indefesos, mas não mais desamparadamente paralisados; pelo menos, podemos reagir. Talvez, na verdade, sequer nos achemos indefesos. Contra esses violentos *super-homens* externos podemos aplicar os mesmos métodos que empregamos em nossa própria sociedade; podemos tentar conjurá-los, apaziguá-los, suborná-los e, influenciando-os assim, despojá-los de uma parte de seu poder. Uma tal substituição da ciência natural pela psicologia não apenas proporciona alívio imediato, mas também aponta o

¹¹² Na edição da Imago, que usamos como base para este trabalho, a tradução encontra-se erroneamente como “mais humano”. A edição da Cia. das Letras (p. 405) mostra o termo correto, *sobre-humano*, a partir do original em alemão *Übermenschliches*.

caminho para um ulterior domínio da situação (FREUD, 1927, p. 28. Grifos nossos).

Destacamos acima, além do termo *super-homem*, a sentença “*sentirmos em casa no sobrenatural*”. No original em alemão, casa é *heimisch*, como normalmente assinalado, enquanto o termo traduzido por sobrenatural é *Unheimlichen*. Já na edição da Cia. das Letras, este termo está corretamente correlacionado ao termo utilizado pelo tradutor ao longo da obra inteira designado para o *Unheimliche*: o inquietante. É importante assinalar esta divergência se quisermos nos manter fiéis à tradução e às noções do que Freud pensava como *unheimlich* para uma melhor delimitação desse termo de fundamental importância para nossa reflexão. Destaca-se, no entanto, que o termo *Übermensch* aqui se relaciona com os violentos espíritos que julgamos existir e que, se encontrados, trariam a sensação de *unheimlich*, de algo que o homem tenta a todo custo domesticar e tornar familiar – assim como os entes além-do-homem como anjos, santos, deuses e demais divindades.

Por fim, Freud ainda utiliza o termo duas vezes em suas *Novas conferências introdutórias sobre psicanálise* (1933b): a primeira, quando retoma a análise sobre sonhos e ocultismo e relaciona os super-homens a entidades com poderes sobre-humanos (p. 48-9); a segunda, quando relaciona uma entidade que cria o homem à sua imagem mas que seria além dele, seria o Criador, o super-homem, um pai todo-poderoso (p. 198).

Mas é somente em *Psicologia de grupo e a análise do ego* (1921) que Freud fala abertamente sobre o *Übermensch* de Nietzsche. Freud chama de *unheimlich* a característica do instinto gregário – *Herdentrieb*¹¹³ – por considerar que, virtualmente, o homem primevo está conservado em nós, assim como a capacidade da horda primeva de ser guiada e hipnotizada através da sugestão¹¹⁴.

¹¹³ Pulsão de Horda.

¹¹⁴ Freud considera o poder da hipnose algo *unheimlich*, como podemos ver no seguinte trecho: “Relembremos que nela [a horda primeva] a hipnose tem algo de positivamente misterioso [unheimlich] sugere algo de antigo e familiar que experimentou uma repressão” (FREUD, 1921, p. 158). Esta citação é acompanhada de nota de rodapé para o texto *O Estranho* (1919), tanto na versão da Imago quanto na obra em alemão. No original, lê-se: “*Erinnern wir uns daran, daß die Hypnose etwas direkt Unheimliches an sich hat; der Charakter des Unheimlichen deutet aber auf etwas der Verdrängung verfallenes Altes und Wohlvertrautes hin*”.

É pelo agrupamento das massas atuais conservarem esse aspecto primevo que o autor considera a pulsão de horda *unheimlich*:

As características misteriosas [*unheimliche*] e coercivas das formações grupais, presentes nos fenômenos de sugestão que as acompanham, podem assim, com justiça, serem remontadas à sua origem na horda primeva. O líder do grupo ainda é o temido pai primevo; o grupo ainda deseja ser governado pela força irrestrita e possui uma paixão extrema pela autoridade; na expressão de Le Bon, tem sede de obediência (FREUD, 1921, p. 161)¹¹⁵.

Este trecho vem na mesma secção que a fala de Freud sobre a pulsão de horda e o *Übermensch*. Os membros de um grupo ainda hoje querem ser igualmente reconhecidos e amados por seu líder, que, segundo o psicanalista, não precisa amar ninguém e pode ter natureza dominadora e narcisista. Por esta análise, Freud assevera que o Pai Primevo “no próprio início da história da humanidade, era o ‘super-homem’ que Nietzsche somente esperava no futuro” (Idem, p. 157). Como veremos adiante, esta hipótese sustenta a nossa argumentação de que o vilão, mais assemelhado ao *Übermensch* que o herói, sabe que sua jornada requer sacrifícios ou até mesmo o seu martírio – embora esse martírio, por seu caráter narcisista, é evitado a todo custo.

Freud parece utilizar o *Übermensch* sem rigidez conceitual, tratando daquilo que é *acima-do-homem* ora como espíritos, ora como heróis, ora como divindades, ora como pessoas elevadas intelectualmente, ora como gigantes, ora como indivíduos que se destacam culturalmente. Segundo Antônio Paschoal (2007), o próprio Nietzsche faz a mesma coisa ao longo de sua obra, tratando pessoas aristocráticas, inteligentes e autores como sobre-homens, independente do conceito enunciado pelo profeta Zaratustra. “O termo *Übermensch* nos escritos de Nietzsche não parece remeter sempre à mesma ideia. Ao contrário, é possível notar diferentes tipos agrupados sob a expressão *Übermensch*” (PASCHOAL, 2007, p. 107. Grifo nosso). Ao longo de seu artigo, o autor apresenta três aspectos na obra do filósofo que corroboram com esta visão. O primeiro, como um fato ou uma possibilidade em comparação com o homem comum de certas épocas. O

¹¹⁵ “Der unheimliche, zwanghafte Charakter der Massenbildung, der sich in ihren Suggestionerscheinungen zeigt, kann also wohl mit Recht auf ihre Abkunft von der Urhorde zurückgeführt werden. Der Führer der Masse ist noch immer der gefürchtete Urvater, die Masse will immer noch von unbeschränkter Gewalt beherrscht werden, sie ist im höchsten Grade autoritätssüchtig, hat nach L e B o n s Ausdruck den Durst nach Unterwerfung”.

segundo, como homens de disciplina exaltada que conseguem produzir algum sentido para se viver na terra. O último, como homens que têm poder e podem exercer um suposto livre-arbítrio (Idem, p. 117-8).

Ao diferenciar também *sobre-homem* de outros termos que aparecem na obra de Nietzsche, o autor apresenta algumas diferenças:

A título de exemplo dessa variação de significados, pode-se apontar um fragmento póstumo de 1887 (XII, 9 [154]) no qual o autor faz menção a um tipo mais elevado de homem (der höhere Mensch), afirmando que este possui em sua constituição tanto o Übermensch, quanto o Unmensch (inumano), o que permitiria inferir que, ao menos naquele texto, Übermensch e der höhere Mensch designariam tipos de constituições diferentes e também que a expressão der höhere Mensch estaria sendo utilizada para designar um tipo mais complexo que o Übermensch” (Ibid., p. 107).

Em *Reflexões para tempos de guerra e morte* (1915), dentro dos questionamentos que Freud levanta face à guerra e à relação do sujeito com seus horrores, um constantemente reiterado seria o de que homens dos mais altos níveis se rebaixariam em tempos conflituosos e cometeriam atos de violência bruta e cruel por “ser permitido” dentro do contexto. Ao mesmo tempo, chega a uma conclusão: “Na realidade, nossos concidadãos não decaíram tanto quanto temíamos porque nunca subiram tanto quanto acreditávamos” (FREUD, 1915, p. 322). Caberia à nossa fantasia elevar estes homens, o que reflete na imagem do herói *imaginareal* (SARMENTO, 2014, p. 26): jogadores de futebol, atores, influenciadores digitais e toda sorte de indivíduos que se destacam de alguma forma nos meios de comunicação são elevados a heróis do dia para noite – e sua decadência também está sujeita à mesma rapidez de sua ascensão.

A não-elevação do sujeito é um ponto de conversão entre Freud e Nietzsche:

Do cunho religioso do discurso de Zaratustra não se pode inferir, no entanto, qualquer aproximação do Übermensch de Nietzsche com a ideia de re-ligio, entendida como re-ligar o homem a um sentido da existência fora deste mundo. Ao contrário, apresentando um ideal imanente, o Übermensch, como o sentido da Terra, ele pretende re-atar o homem a este mundo, ao qual cobra fidelidade. Assim, embora o discurso de Zaratustra se construa como uma paródia do discurso religioso, ele se produz às avessas, ao contrário daquele discurso que prega o que ele condena: esperanças ultraterrenas. (PASCHOAL, 2007, p. 112)

O homem, então, cometeria seus crimes na própria Terra por não haver mais

delitos possíveis de se cometer contra o Deus morto (Idem, p. 113). Ao invés da ascensão sublime rumo a um ideal elevado tal como sugere o Cristianismo ou o platonismo, Nietzsche entenderia como o super-homem, especialmente no que tange a moral subvertida, o ser amoral, decadente e *nojento*.

É neste íterim que Simone Perelson (2010) entra com sua comparação, a partir de Freud, do pai da horda e do *Übermensch* no tocante da moral e culpabilidade dos dois. Segundo Perelson, o grande elo entre os dois conceitos seria a “suprema indiferença em relação ao outro” (PERELSON, 2010, p. 412). No entanto, enquanto Nietzsche esperava a vinda de seu super-homem no futuro, Freud afirmava categoricamente que este acima-do-homem encontrava-se numa era primitiva: o pai da horda (FREUD, 1921, p. 157).

Desta forma, embora contenha o prefixo *über* (*super, sobre, acima de ou além de*), o *Übermensch* não estaria relacionado com a sublime elevação aos céus. Pelo contrário, seria a decadência última do homem comum que criaria o *Übermensch* segundo Danilo Bilate (2014). Os ídolos da civilização como Cristo seriam o extremo oposto do *Übermensch* pois estes não inspirariam *nojo*, como o caso de César Bórgia. O além-do-homem nietzschiano é, também, o homem da além-decadência. Somente “a partir da experiência de desprezo pelo tipo de homem decadente, alcança-se a condição para se aspirar pelo tipo de homem humano”. Essa experiência é, então, o “maior momento” que poderíamos viver, “a hora do grande nojo”. (BILATE, 2014, p. 216).

Paschoal retoma a questão do nojo a partir da *Genealogia da Moral* de Nietzsche, em semelhança ao super-homem de Zaratustra:

Esse homem do futuro, que nos salvará não só do ideal vigente, como daquilo que *dele forçosamente nasceria*, do grande nojo, da vontade de nada, do niilismo, esse toque de sino do meio-dia e da grande decisão, que torna novamente livre a vontade, que devolve à Terra sua finalidade e ao homem sua esperança, esse anticristo e antiniilista, esse vencedor de Deus e do nada – ele tem de vir um dia... (NIETZSCHE apud PASCHOAL, 2007, p. 118).

Segundo Perelson, este processo rumo ao super-homem implicaria não em uma elevação, mas em uma queda, uma vez que, para Nietzsche e sua doutrina niilista, o homem jamais seria capaz de se elevar na acepção Cristã do termo (2010, p. 418). A emergência do *Übermensch* implicaria, então, uma decadência, uma aniquilação do

homem: implicaria entregar-se ao nojo e à amoralidade para poder viver acima do que é humano e regular.

Nas palavras de Perelson,

Nietzsche é refratário a toda e qualquer ideia de aperfeiçoamento do homem e considera que a vinda do super-homem implica, mais do que um processo de elevação, aquele de uma queda. É por esta razão que ele faz Zaratustra afirmar: “amo aqueles que não sabem viver senão declinando” (Nietzsche, 1884/1971, p. 24) pois “a virtude é vontade de declínio” (Nietzsche, 1884/1971, p. 24). Lembremos também que o “alegre saber” é, para ele, mais do que ascendente, um saber declinante. Lembremos, por fim, que o próprio Nietzsche afirma desconfiar plenamente de todos os ideais e de todos os sentimentos sublimes. (Idem, p. 415)

Perelson sugere que o *Übermensch* não estaria além da lei, e sim da culpabilidade. Ele estaria além de uma significação da lei, e não dela em si: “nada mais próximo da liberdade do que a rigorosa obediência à lei” (PERELSON, 2010, p. 414). Esta ideia parece civilizatoriamente correta – ainda que, certamente, a liberdade última ultrapasse essa obediência – se pensarmos que buscamos sempre a familiaridade para escaparmos do desamparo e da estranheza. Se o homem busca personificar tudo aquilo que pretende compreender, como Freud explicita em *Futuro de uma Ilusão* (1927a), seria apenas compreendendo a lei em seu mais alto rigor que se poderia trespassá-la e se colocar sobre ela. Da mesma maneira, seria apenas através da submissão a essa lei que se pode conhecê-la. O *Übermensch*, então, estaria mais para um homem no qual uma *ür*-perversão se inscreve e, com isto, podemos buscar uma associação maior entre ele e os vilões americanos do que com os heróis. A lei e a moralidade estariam paralelas à sua existência, periféricas ao sentimento de culpa.

É por ter existido *homem* que existe a possibilidade de haver o seu *além*; assim como Freud fala sobre “o menino estar sempre contido no homem” (FREUD, 1915, p. 322). É a ideia freudiana de que tudo que já foi possuído mentalmente mantém-se guardado no inconsciente e é eternamente passível de retorno. O homem, suas leis, seus desejos, culpabilidade e narcisismo estão também presentificados no *Übermensch*: ele só está além disso tudo por compreender precisamente como é estar sob sua vigência. Seria uma espécie de evolução meta-filogenética da Lei, embora esta analogia não fosse possível se considerássemos o conceito de *Übermensch* como uma ilusão utópica, um Ideal do Eu que jamais será alcançado. “Assim como a moralidade no sentido freudiano

deve ser procurada do lado do Superego, a ‘moralidade’ superior em Nietzsche deve ser procurada do lado do Ideal do Ego ou do Ego ideal” (ASSOUN Apud PERELSON, 2010, p. 412).

O autor Raymond Younis (in HASLEM; MACKIE, NDALIANIS, 2007) discute à luz do niilismo e do *Übermensch* de Nietzsche a questão do herói junto ao seu suposto status de semideus. Partindo da dialética herói/vilão e de obras como *Guerra nas Estrelas*, Younis define o vilão não como um mal absoluto – tantas vezes retratado no cinema –, e sim um niilista que desafia a lógica da virtude do herói. Segundo o autor, o niilismo do vilão estaria relacionado a duas formas com as quais o super-herói tem de se haver: o desejo “hiperdestrutivo” e “biotecnologicamente mediado” por poder independente das casualidades humanas, e uma espécie de hubris que eventualmente levaria o antagonista a uma queda “luciferiana” para o niilismo (p. 102). Retomaremos a analogia com Lúcifer adiante, mas precisamos frisar que pensamos no termo “biotecnologicamente” como contingente de superpoderes, uma vez que muitos deles são inatos, resultantes de mutações ou acidentes, ou provenientes de biologia alienígena. Mas levantamos uma questão: estariam os vilões imersos no niilismo sendo que ultimamente há a tendência contemporânea dos *blockbusters* a se mostrar o sentimento de culpa também neles?

Segundo Younis, o niilista é interessado

em poder, e não em conhecimento ou virtude; [é interessado] em valores que negam exatamente estas questões que os super-heróis encarnam, como compaixão, iluminação e conhecimento. Os valores destes vilões são definidos implicitamente em termos da negação dos valores dos super-heróis; então o conflito entre os dois se torna não apenas inevitável, mas também necessário¹¹⁶ (YOUNIS in HASLEM; MACKIE; NDALIANIS (org.), 2007, p. 102. Tradução nossa).

No conflito entre herói e vilão, a imagem do super-homem nietzschiano em sua queda decadente também se presentifica na fala de Zaratustra: “Eu só amo aqueles que sabem viver como que se extinguindo, porque são esses os que atravessam de um lado para o outro” (NIETZSCHE, 2008, p. 27). Isto é: aqueles que transcendem. Ainda

¹¹⁶ “The nihilist is interested in power not wisdom or virtue, in values that negate precisely those things which the superhero embodies, such as compassion, enlightenment and wisdom. The values of these villains are defined implicitly in terms of the negation of the superhero’s values, so the conflict between the two not only becomes inevitable but also necessary”.

segundo Nietzsche, haveria nobreza no antagonista a quem Younis identifica como niilista: “o nobre quer criar alguma coisa nova e uma nova virtude. O bom deseja o velho e que o velho se conserve” (Idem, p. 51). Essa fala ecoa na ideia do herói passivo e conservador, buscando sustentar um status já vigente, ao passo que o vilão seria quem busca romper com a Lei – nas palavras do filósofo, transcendê-las. O super-homem estaria, então, na atividade identificada com os vilões, na decadência moral, e não na passividade identificada aos heróis. Zaratustra ainda reitera a necessidade de se ter um caos interior para dar vida a alguma coisa, como quem precisa do conflito constante para fazer algo acontecer e não cair no ocaso do conformismo (Idem, p. 29).

Ao pregar a morte de Deus, Nietzsche não coloca de lado o conceito de divindade. Apenas a repudia como os moldes cristãos. Não se trata de elevação sublime aos céus. Trata-se de viver acima da lei, de ultrapassá-la, de agir a seu bel-prazer de acordo com seus desejos e, principalmente, obter poder – o poder de *poder*. Se o poder total só é possível caso a lei conhecida trespassse a condição humana, ele só é possível àquele que é humano e uma vez submetido a ela. A decadência não é colocar-se em uma moralidade acima da dos homens – isto seria a sublimação. É romper com ela, aniquilá-la, enterrá-la, colocá-la além das noções de Bem e de Mal.

Ao “matar Deus” em *A Gaia Ciência*, Nietzsche (2003) questiona se não deveria o próprio homem tornar-se Deus, uma vez que bastaria a ele romper com a moralidade. Seu famoso aforismo várias vezes tem sua continuação ignorada. Por isto, aqui, reproduzimos a passagem na íntegra:

125 – *O Homem Louco*. – Não ouviram falar daquele homem louco que em plena manhã acendeu uma lanterna e correu ao mercado, e pôs-se a gritar incessantemente: “Procuro Deus! Procuro Deus!”? – E como lá se encontrassem muitos daqueles que não criam em Deus, ele despertou com isso uma grande gargalhada. Então ele está perdido? Perguntou um deles. Ele se perdeu como uma criança? Disse outro. Está se escondendo? Ele tem medo de nós? Embarcou num navio? Emigrou? – gritavam e riam uns para os outros. O homem louco se lançou para o meio deles e trespassou-os com seu olhar. “Para onde foi Deus?”, gritou ele, “já lhes direi! Nós os matamos – vocês e eu. Somos todos seus assassinos! Mas como fizemos isso? Como conseguimos beber inteiramente o mar? Quem nos deu a esponja para apagar o horizonte? Que fizemos nós ao desatar a terra do seu sol? Para onde se move ela agora? Para onde nos movemos nós? Para longe de todos os sóis? Não caímos continuamente? Para trás, para os lados, para frente, em todas as direções? Existem ainda ‘em cima’ e ‘embaixo’? Não vagamos como que através de um nada infinito? Não sentimos na pele o sopro do vácuo? Não se tornou ele mais frio? Não anoitece eternamente? Não temos que acender lanternas de manhã? Não ouvimos o barulho dos coveiros a enterrar Deus? Não sentimos o cheiro da putrefação divina? – também os deuses

apodrecem! Deus está morto! Deus continua morto! E nós os matamos! Como nos consolar, a nós, assassinos entre os assassinos? O mais forte e sagrado que o mundo até então possuía sangrou inteiro sob os nossos punhais – quem nos limpará esse sangue? Com que água poderíamos nos lavar? Que ritos expiatórios, que jogos sagrados teremos de inventar? A grandeza desse ato não é demasiado grande para nós? Não deveríamos nós mesmos nos tornar deuses, para ao menos parecer dignos dele? Nunca houve ato maior – e quem vier depois de nós pertencerá, por causa desse ato, a uma história mais elevada que toda a história até então!” Nesse momento silenciou o homem louco, e novamente olhou para seus ouvintes: também eles ficaram em silêncio, olhando espantados para ele. “Eu venho cedo demais”, disse então, “não é ainda meu tempo. Esse acontecimento enorme está a caminho, ainda anda: não chegou ainda aos ouvidos dos homens. O corisco e o trovão precisam de tempo, a luz das estrelas precisa de tempo, os atos, mesmo depois de feitos, precisam de tempo para serem vistos e ouvidos. Esse ato ainda lhes é mais distante que a mais longínqua constelação – e no entanto eles cometeram! – Conta-se também no mesmo dia que o homem louco irrompeu em várias igrejas, e em cada uma entoou o seu Réquiem *aeternaum deo*. Levado para fora e interrogado, limitava-se a responder: “O que são ainda essas igrejas, se não os mausoléus e túmulos de Deus?” (NIETZSCHE, 2003, 115-6).

Haveria sim espaço para uma elevação ao nível de Deus: romper com a divindade cristã e rebaixar-se moralmente. A moralidade e a divindade, aqui, parecem contraditórias: é preciso aniquilar a moral para se elevar. Dessa forma, Deus não seria o mais justo, correto e sábio. É por não estar mais aprisionado nas regras da lei e da moralidade que Deus o é, assim como todo homem também poderia ser Deus. Essa decadência divina remete mais ao conceito de divindade ctoniana da mitologia grega e da própria queda de Lúcifer do que uma divinização paterna rumo ao Deus cristão. No entanto, este mergulho divino ctoniano não seria possível sem a colaboração e união dos irmãos da horda como aponta Nietzsche, uma vez que *todos nós seríamos cúmplices da morte de Deus* da mesma forma que os irmãos da horda compartilham o parricídio.

Fazendo uma ligação entre o conceito de *Übermensch* e a metáfora divina da dialética heroica – o duelo entre herói e antagonista –, Younis completa seu pensamento:

A textura do mundo, de fato o mundo como um todo, se apoia no ganho ou na perda deste encontro; é a ordem simbólica do mundo que está em jogo – tanto quanto, de certo modo, o duelo entre as legiões de Lúcifer e os arcanjos de Deus simboliza o conflito entre Bem e Mal em um nível existencial da ordenação do mundo; ou em um nível psicodinâmico dentro da consciência do herói¹¹⁷ (YOUNIS in HASLEM; MACKIE; NDALIANIS (org.), 2007, p. 106-7).

¹¹⁷ “The moral fabric of the world, indeed, the world as a whole stands to gain or to lose from this encounter; it is symbolic world order that is at stake (very much as, in a sense, the conflict between

Se a mitologia católica serve como analogia para o herói e seu status semidivino, precisamos entender sua hierarquização. Entre humanos e Deus há anjos, santos e sacerdotes. Os santos são considerados sobre-humanos por conterem em si uma graça, um milagre que envolve uma narrativa de superação e fé. É por isto que São Jorge, por exemplo, pode ser considerado um herói. Já os anjos são avatares de Deus e estão um patamar acima dos santos na hierarquia. Esses sim carregam força, velocidade, poderes, armas e mais uma gama de atributos sobre-humanos. Podemos dizer que os santos corresponderiam àqueles heróis que parecem ser “abençoados” mas que não possuem superpoderes – como Rambo, William Wallace, Robin Hood – e os anjos corresponderiam aos super-heróis, por representarem uma ordem além-do-humano. Os sacerdotes, por sua vez, podem ocupar o lugar de Lei humana.

Seguindo essa analogia que se presentifica pelo menos na questão da polaridade Deus-Bom e Diabo-Mau nos filmes, duas figuras importantes parecem ausentes: Lúcifer e Cristo. Começar com o Príncipe das Trevas nos parece mais propício.

Lúcifer era um anjo e filho favorito de Deus cujo nome significa “aquele que traz luz” ou “luz da manhã”, o responsável por despertar a paixão e o desejo nos humanos. Após desafiar as leis de seu pai e entrarem em conflito, é banido para um local abaixo da terra, uma vez que sua ambição era elevar-se acima de Deus. Assim Lúcifer, o suposto Mal, é enviado para o inferno e, como castigo, é obrigado a passar a vida inteira punindo os homens que agiram com maldade.

Sem utilizarmos valores críticos ou buscar as origens do mito de Lúcifer em outras mitologias, o que é relevante é ver como o filho mais velho de Deus liderou a rebelião contra a Lei divina – junto com outros irmãos menores – e se tornou o maior Vilão da cultura ocidental. A diferença do mito para o banquete totêmico é que estes irmãos perderam a batalha, pois o Bem há sempre de triunfar sobre o Mal na cristandade – ainda que a maioria dos homens cometa o mal. Freud faz menção ao caráter demoníaco das pulsões várias vezes ao longo de sua obra. Ainda que use o termo demônio a partir do sentido grego, o Diabo é apenas uma extremidade desse conceito para ajudar a estabelecer melhor o contexto Cristão. Mas ele é quem traz a luz, quem incita o desejo. Os desejos, se vêm à tona, trazem consigo o sentimento de culpa

Lucifer's legions and God's archangels is symbolic of the conflict between good and evil on an existential level within the world order, or on a psychodynamic level, within the hero's consciousness)

fundador da civilização. O homem amoral e sobre-humano não teria esse sentimento e poderia dar vazão a esses desejos. O *Übermensch* é de caráter luciferiano.

Onde entraria então a reflexão do herói junto ao cristianismo? Na figura do próprio Cristo, o salvador, o verdadeiro herói da história Cristã. O próprio termo Cristo é o fundador da religião e seu nome suplanta aquele de seu pai em sua própria referência. Em *Simulacros e Simulação*, Jean Baudrillard (1991) fala de como a cruz de Cristo se tornou mais significativa para a cultura do que o próprio conceito de Deus.

Mas se Cristo suplantou seu pai junto à percepção doutrinástica, foi pela insistência dos irmãos que compartilharam sua fé. Cristo se assemelha com o próprio herói que sabe morrer, que compreende que seu sacrifício é necessário, e que sua vida não vale mais que o de uma cultura. Cristo se torna a encarnação extrema do Bem, da redenção e da salvação. Deus é punitivo, especialmente para os protestantes que tendem a ressaltar as características vingativas advindas do Antigo Testamento. Sua benevolência é maquiavélica: ela existe somente para os fins sublimes. E ele mesmo exigira o sacrifício do filho!

É Cristo quem atua por meios e fins totalmente virtuosos. Ele é o protótipo do herói americanizado, enquanto Deus e o Diabo estariam muito mais voltados para o *agon* grego. E se Deus é a Lei, o Diabo estaria mais próximo do conceito de *Übermensch*, até mesmo por ter sido divino: ele cai em decadência enquanto Cristo se eleva em direção aos céus. Este representa o super-herói americano, com superpoderes, escolhido por Deus para redimir os homens e salvá-los de seus pecados mesmo que através de seu próprio sacrifício. A imortalidade de Cristo sugere o ciclo repetitivo de Freud sobre morrer com o herói com o qual nos identificamos, tendo a segurança de reviver sempre através de outro herói – e assim a missa se torna uma espécie de filme mítico. Ele se torna o filho preferido de Deus, enviado à Terra pessoalmente por ele. É ele quem herda o conflito contra o Diabo no simulacro geral proposto pelo cristianismo. No entanto, nos parece que Lúcifer é aquele que mais se aproxima do conceito que estamos tecendo sobre o herói. E é importante ressaltar o caráter metafórico desta afirmação, retirando todo e qualquer sentimento de valor religioso envolvendo questão.

Não à toa vários filmes hollywoodianos apresentam a metáfora do *herói crucificado* através de seus personagens. Não precisamos buscar muitos exemplos, sendo um dos mais icônicos a morte do Sargento Elias em *Platoon* (Oliver Stone,

1986). É pertinente lembrar que os soldados americanos são vistos como heróis altruístas dos mais valiosos para os americanos. Nas obras dos super-heróis, essa cena se repete na maioria dos filmes que citamos. Nos filmes do Superman e da DC, esta cena é mais constante, pela abordagem da editora em tratar seus heróis como seres divinos – *Gods among us* –, e pode ser vista no início da batalha final em *Batman v Superman* quando o Homem de Aço flutua de braços abertos no espaço após ser atingido por uma bomba nuclear¹¹⁸. Cena semelhante se dá no final de *Os Vingadores*, quando o Homem de Ferro flutua desfalecido após carregar uma bomba nuclear para o espaço e a arremessa em direção à nave espacial inimiga.

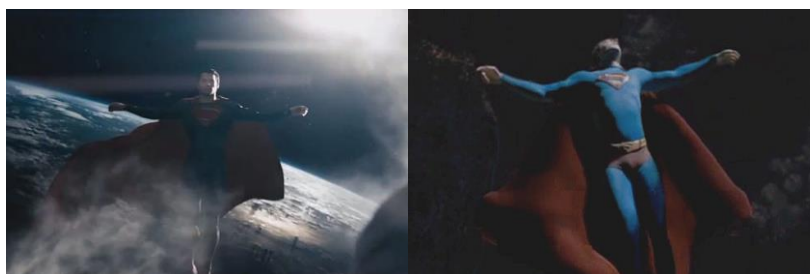


Figura 5: Duas versões do Superman



Figura 6: Duas versões do Homem-Aranha¹¹⁹

Se Deus e o Diabo podem ser considerados através de sua relação com a ambivalência para com o Pai. Segundo Freud em *Futuro de uma Ilusão*,

o ser humano transforma as forças naturais não simplesmente em indivíduos com os quais pode lidar como faz com seus iguais [...], mas lhes dá um caráter paterno, transforma-as em deuses, e nisso segue um modelo não apenas infantil, mas também filogenético (FREUD, 1927, p. 249).

¹¹⁸ Uma característica que notamos é que Batman pouco adota a pose de herói crucificado no cinema, a não ser quando utiliza os braços para abrir sua capa – mais como um avatar do terror vampiresco da imagem do morcego do que da salvação cristã.

¹¹⁹ Importante frisar que Superman e Homem-Aranha – junto com o Capitão América – são os heróis nos quais os ideais do American way of life mais são projetados.

Neste sentido, o Cristianismo fez uma mudança significativa na primazia das pulsões. Aproveitou-se do masoquismo moral para desatar a ambivalência tornando o lado bom e positivo da identificação com o Pai totemizado em algo mais cobiçado na pós-vida do que o outro lado, negativo, agressivo e vingativo. A este projetou todo o nojo cultural, a decadência. Recalçou sua origem jogando-o no inferno, no lugar debaixo da terra, escuro e perigoso – a metáfora do desejo – e o transformou no Diabo, o grande inimigo da alma humana. Entretanto, Lúcifer não deixa de encarnar um dos aspectos do pai e sua influência é ainda maior nos indivíduos que seguem o cristianismo: embora a doutrina exija que o pai Bom seja maior que o Mal, não haveria a necessidade de ser temente a Deus se não houvesse a possibilidade do castigo eterno. O temente há de se comportar bem, reprimir seus desejos, agir de acordo com os sacrifícios determinados por Deus para não ir para o Inferno e ser eternamente torturado. Neste caso, é correto pensar que não haveria a obrigação de requerer dos indivíduos o bem moral se não houvesse como base algo que fosse de encontro a essa moral – assim como Freud pensa a dialética pulsional e a prevalência de um *além do princípio do prazer*.

Além disso, o Bom pai ainda promete na próxima vida aquilo que pai nenhum é capaz de garantir aos seus filhos na vida terrena: a recompensa de seus sacrifícios. Em última instância, a paz e a felicidade que não encontrou em vida. A ilusão da religião promete que “todo o bem encontra enfim sua recompensa, todo o mal seu castigo, se não nesta forma da vida, então nas existências posteriores (FREUD, 1927, p. 251). A vida após a morte “traz toda a perfeição de que podemos ter sentido falta aqui” (Idem). E o herói é alguém criado para que haja uma certa tentativa, ainda que ilusória ou improvável, possível apenas através da identificação com a ficção e da atuação da fantasia de se obter essa recompensa ainda nessa vida.

Completa Freud, ainda em *Futuro de uma ilusão*:

O ser humano, mesmo quando personifica as forças naturais, segue um modelo infantil. Ele aprendeu, com base nas pessoas de seu primeiro ambiente, que estabelecer uma relação com elas é o caminho para influenciá-las [...]. É mesmo natural, para o ser humano, personificar tudo o que quer compreender, para depois controlá-lo (FREUD, 1927, p. 255).

A última nota que faremos neste trecho tangencia o super-herói da cultura pop e sua relação com o conflito Deus e o Diabo. Neil Gaiman é o criador dos quadrinhos do

Sandman, o Homem de Areia, deus do sono e dos sonhos. O universo no qual este personagem está inserido é o mesmo compartilhado por Batman e Superman nos quadrinhos, e apenas algumas séries de TV já fizeram o *crossover*¹²⁰. Neste universo se encontra o personagem Lúcifer que, após éons governando o inferno, resolve tirar férias indeterminadas e morar em Los Angeles. Lúcifer é inspirado no personagem homônimo de *Paraíso Perdido*, de John Milton, e ganhou as telas da TV em uma série policial. Nela, ele se transforma em um playboy *flamboyant* hedonista pansexual, dono de uma boate e de status quase de celebridade. É influente e faz pactos com outros personagens para suportar as narrativas – o pacto com o demônio dos folclores. Na série, fica clara a posição quase niilista do protagonista-herói. Ele continua rebelde contra o pai, a quem culpa por várias atrocidades. A verdade é que Deus se transforma quase em um *mal-a-mais* como identificamos anteriormente. O Príncipe das Trevas, no entanto, consegue sempre enxergar por trás dos planos vingativos e maquiavélicos do Pai. Lúcifer é charmoso e boêmio, cuja missão e prazer ainda são decorrentes de punir as pessoas que cometem o Mal. Lúcifer é um anti-herói, no sentido popular da palavra, e seu caráter brincalhão e despojado, muitas vezes associado ao seu egoísmo e crueldade, pode ser daqueles que identificamos como “permitidos” pela cultura de massas para amenizar a identificação com o Mal. Contanto que esse mal não seja absoluto e sirva ao bem, como garante a indústria. Ele serve como um bom exemplo de como personagens dos quadrinhos com ambivalência de caráter podem ser mostrados como egoístas e cruéis somente na medida em que servem ao Bem como fim, mesmo que, como no caso de Lúcifer, este valor de Bem seja “inconsciente” – no sentido leigo do termo –, como se o ato do Diabo punir as pessoas más servisse em benefício deste Bem moral último, tal como o Cristianismo incita. O próprio ato de punir os pecadores já coloca Lúcifer como um ente que pode ser interpretado com ambiguidade, assim como o conceito de pecador que *eu, você e todos nós* somos antes mesmo de nascer. E o modelo de entretenimento da cultura de massa é judaico-cristão, devemos lembrar.

Este *detour* se mostra necessário se pensarmos que a sociedade norte-americana, calcada na Cristandade, tem como referência de Bem e Mal Deus e o Diabo, e essa polaridade se faz presente em virtualmente todas as obras da cultura popular, desde

¹²⁰ Prática comum entre séries de cruzar ou misturar universos criados que seriam aparentemente isolados mas que se interligam na narrativa.

propagandas até os bonecos de ação. Os super-heróis não fogem dessa lógica cristã, uma vez que servem à *verdade, justiça e ao American way* – todos com Deus como o grande referencial de boa-conduta. Mas se Deus e o Diabo são conceitos ambivalentes, quem é herói e quem é vilão, afinal?

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Heroes are flawless.

Ao longo deste trabalho sustentamos uma pergunta: para que sejam produzidas satisfatória identificação e projeção do sujeito contemporâneo com os super-heróis – sustentados em sua psiquê com grande afeto –, seria o herói o suficiente? Respondemos com um categórico *não*. Não é o herói em si que nos move, mas sim sua narrativa, a qual contém, como condição *sine qua non*, o vilão – o antagonismo, o obstáculo, as inquietações. É a narrativa inteira que serve como analogia para o indivíduo, não apenas o herói que representa o Eu. O afeto pelo herói, por este personagem que apresenta um arco narrativo nos moldes míticos – cabal, fechado e cíclico – não deve ser atribuído apenas a uma parte deste mito. Assim como nos identificamos com alguém que representa alguma coisa, deve haver um *algo a mais* nesta relação. Se o “herói é sem falhas”, como sustentamos, é porque sua narrativa cíclica permite-nos sempre extrair o material necessário para nossa fruição. O herói em si é falho dentro de sua história. Mas podemos sempre ter a certeza de que o Superman, mesmo tendo ingerido kryptonita, vai salvar o mundo; que Wolverine, mesmo velho e moribundo, vai salvar aqueles que estão em perigo; que Batman vencerá o Coringa, não importa o quão astuto possa ser o Palhaço do Crime ou o quão mental, física ou psicologicamente quebrado esteja o herói.

É notável que o herói é um forte representante de algum aspecto psíquico. Com suas raízes na ambivalência da criança com o pai, seria ingênuo pensar que apenas a identificação positiva através do amor pela figura paterna teria influência na relação. Mas, assim como o sujeito se vê obrigado a recalcar o ódio e a rivalidade pelo pai, em algum estágio do desenvolvimento de sua subjetividade esta faceta antagonística do mito heroico foi posta de lado – inclusive em quase todo o material de nossa análise, ecoando Jô Gondar e seu “*esquecimento do esquecimento*” (2000). Freud assinala os aspectos positivos e de superação destes personagens, poucas vezes remetendo ao antagonismo como algo primordial. Apenas ao fazer nossa digressão foi possível perceber como o antagonista é tão importante quanto o protagonista – ou, em alguns casos, até mesmo *mais* importante. Partindo da ideia da primazia da pulsão de morte, o antagonista se torna, para nós, o ponto principal de cada história. Logo, *a identificação com o pai é ao mesmo tempo a introjeção do herói idealizado e a do vilão edípico*.

5.1 “*We could be heroes forever and ever*”¹²¹

Retomando o percurso que fizemos neste trabalho sobre um suposto proto-conceito do herói em Freud, temos algumas considerações a ressaltar.

O herói é um personagem, *real* ou fictício, cuja identificação perpassa a relação do sujeito com o pai ou os seus substitutos a quem, desde cedo, atribuímos *poder* e rivalidade. Por sua grandeza, muitas vezes são figuras que se destacam na sociedade ou até mesmo na civilização inteira. Seus feitos são contados sempre com nuances remetendo à impossibilidade ou improbabilidade. Mesmo que o herói seja um tio, um professor ou um primo mais velho, esta relação não deixa de perpassar pela fantasia que o sujeito sustenta para com seu objeto de adoração. Por este motivo, são elevados ao nível de semideuses ou, pelo menos, indivíduos *acima-do-homem* comum, e não diferem em nada das celebridades e heróis da ficção em termos de investimento psíquico.

Em sua condição de alguém acima dos homens comuns, é inevitável que assuma posição de liderança, muitas vezes com status de celebridade. Nele, o sujeito projeta todo o seu desejo que, como vimos, é ambicioso e busca o fator erótico em consequência. Ele também quer se destacar, quer enfrentar seus problemas com coragem e se livrar das repressões cotidianas impostas pela civilização. Quer provar o seu valor e, principalmente, quer conquistar o seu objeto de amor, que geralmente segue o caráter narcísico de amar – onde o sujeito ama aquele que *gostaria de ser* –, principalmente, ou, então, segue o modelo anaclítico: o homem que protege e a mulher que nutre (FREUD, 1914b, p. 107). Ao mesmo tempo, subjacente a esta ambição e erotismo, o herói possibilita que o sujeito projete toda a sua violência, ferocidade e agressividade, que é obrigado a recalcar. E é bem provável que, caso este sujeito de fato se apossasse de poderes ou destaques, ele mesmo se tornaria seu próprio vilão, seu duplo. Vale apontar que a mãe nutre, mas, ao mesmo tempo, instiga eroticamente o filho, enquanto que o pai protege, mas, também, acaba por se tornar um rival.

O reconhecimento de que estes personagens foram obrigados a reprimir certos aspectos de sua vida – a sacrificar vontades e se conterem diante de possibilidades de exercerem seu egoísmo em detrimento de prazer – se assemelha com os que o sujeito

¹²¹ “Nós podemos ser heróis para todo o sempre”.

percebe em si mesmo. Suas renúncias pulsionais são análogas e, por isso, facilitam a identificação através da falta.

O herói é alguém entre a divindade e o humano. Inicialmente Freud pensava na divindade como *boa* e na realidade humana como ambiciosa. De fato, ambos apresentam uma relação antagonística. Porém, o caráter demoníaco que o pai assume através do totemismo fez Freud questionar este valor, colocando a própria divindade como algo “mal”. É somente a partir disso que se pode dizer que o herói é alguém que se rebela contra uma Lei de caráter superegoico. No entanto, como refletimos, o herói não é ativo e não cabe a ele, por si só, empreender no conflito. É preciso que algo a mais aconteça nesta relação.

Se nossa hipótese de que seria o irmão mais velho da horda que desestabilizaria o status do Pai Totêmico, uma vez que é o irmão mais jovem quem Freud identifica como o herói, o vilão seria aquele que reagisse à nova Lei instaurada – um suposto momento entre o banquete e a totemização. Enquanto não houver revolta dos habitantes das cidades e dos conglomerados, a nobreza jamais mudará suas condutas. É apenas quando esta introduz alguma nova lei que se torna necessário que alguém tome as rédeas da rebelião. E esta rebelião requer um alguém. O herói, muitas vezes apontado por Freud, age sozinho. Nossa hipótese é a de que seria o *vilão* – tal como vimos ao longo deste trabalho, o que representa o conceito de vilão sob nossa ótica – quem rompe primeiramente com a Lei. Tal proposta continua se sustentando até o momento e, por isso mesmo, podemos supor que o antagonista estaria ligado a uma parte recalcada fundamental da nossa identificação com o herói.

É a partir desta relação de rivalidade entre irmãos, ambos representando a ambivalência de sentimentos perante o Pai, que se cria o duelo entre herói-protagonista e vilão-antagonista tão importante para as narrativas. É exatamente por Freud não diferenciar herói e vilão e tratar o choque entre *dois heróis* como consequência normal da vida civilizada que podemos extrair esta leitura: ambos são apenas indivíduos com desejos mas, dadas as circunstâncias da narrativa, apenas um estaria de acordo com as leis vigentes. Essa mesma narrativa, se contada do ponto de vista do outro personagem, também estaria de acordo com a vigência da lei tal qual interpretada pelo grupo ou sociedade em questão. Portanto, ser herói ou vilão é uma questão de subjetividade. Mas segundo o cinema e a própria cultura americana, essa dialética não se presentifica no

entretenimento, pois o sentimento de nacionalismo – o *narcisismo das pequenas diferenças* do *American way of life* – não permite que os norte-americanos se reconheçam como nada além daqueles que estariam “do lado certo”: do lado de Deus, sempre benevolente para com os que são “corretos”. É uma cultura dicotômica. O herói é sempre mais contido em seus desejos em comparação ao seu adversário. Logo, podemos inferir que a neurose do herói é agravada quando entra em conflito com os supostos vilões perversos e psicóticos.

Se é supostamente óbvio que o vilão está sempre errado (pois lhe faltaria a convicção dos *Bons*), este trabalho visa sublinhar que o herói estaria longe de ser correto por representar o sujeito comum, falho, desamparado, desejante e narcisista. Assim, o herói não mais se presentifica todo fálico como o Superman ou o Batman no início da década de 1940, mas como *falho*, da mesma forma que a figura do Pai também caíra para Freud na conduta “nada heroica” de seu pai ao ser ofendido na rua. É por este aspecto que foi possível cunhar o chiste do *herói fál(hic)o*¹²². Ao cair, o pai revela uma importante característica da ambivalente identificação da criança: ela também pode cair, também pode se rebaixar, também pode se tornar *vil*. Se o pai era inicialmente visto como um *Übermensch*, ela também pode tanto se elevar quanto se rebaixar. Talvez esta ambição seja o ponto diferencial do antagonista: se rebelar contra a lei para modificá-la. Além disso, não podemos deixar de citar novamente outro aspecto edipiano na narrativa do herói: geralmente sua fraqueza está intimamente ligada ao seu poder e, principalmente, à sua origem. Temos vários exemplos desta manifestação: a kryptonita, rocha do planeta natal do Superman que lhe causa fraqueza; a morte dos pais é a necessidade para Batman existir; é a própria invulnerabilidade de Wolverine que o leva à morte quando falha devido ao seu envelhecimento; assim como a mente que se torna demente do Professor Xavier; a cegueira do Demolidor a partir de um trágico acidente lhe confere poderes extrassensoriais. Essa relação entre poder e fraqueza advindos do mesmo lugar, do mesmo *heim*, é uma espécie de “herança paterna”: poder e fraqueza, bem e mal, heroísmo e vilania, Eros e Tânatos – jamais opostos na psiquê e harmonicamente desenvolvendo a subjetividade do indivíduo. O familiar se torna um arauto da morte, assim como a premissa de que para haver vida é necessária a certeza da

¹²² E se o *hic* é o correspondente ao *aqui* da Escola de Frankfurt – do *hic et nunc*, o *aqui e agora* –, qual seria a substância imediata, local e singular do herói?

morte. É neste ínterim que temos o *unheimlich*, quando os personagens tocam o sujeito e falam alto aos seus desejos.

Tais identificações, introjeções e devaneios com o tema heroico só são permitidos mediante o caráter fictício da fantasia que encarnam. De outra forma o sofrimento junto ao herói seria impossível. Ao mesmo passo em que há a identificação daquele conflito, há também a segurança de que aquilo não acontecerá com o sujeito. Há a fruição da situação ali contada, porém sem a dor física ou o usurpamento daqueles que ele ama. A morte de outros homens, sem dúvida, causa grande tristeza ao sujeito. Mas a certeza de que aquelas mortes são fictícias lhe permite a fruição das obras.

Quando este indivíduo se identifica com alguém que perde, parte de si também se esvai. O luto é a experiência de se haver com a falta da existência *real* do objeto e suas consequências na aceitação do Eu desta perda. O *nada pode me acontecer* se torna possível e se choca com a certeza infantil de que não pode morrer. Ao se identificar com o herói da ficção, o sujeito pode vivenciar a experiência da morte através daquele personagem sem perder uma parte de si. E mesmo que o sofrimento com o herói gere uma tristeza e ponha o sujeito em prantos, após os créditos finais ele voltará para casa e, se comprar o DVD, assinar um site de filmes ou fizer *download* da obra, ele poderá rever tal herói sempre que desejar. De certa forma, essa certeza ajuda a criar o caráter divino do herói de qualquer narrativa: basta enunciar seu nome para que ele renasça.

Esta imortalidade é também alcançada por alguns supostos heróis ou personagens célebres de nossa história. No entanto, na ânsia de combater o desamparo, o sujeito contemporâneo age como se ele mesmo fosse o responsável por criar sua narrativa. Tenta se automitificar a cada postagem nas redes sociais. A possibilidade da morte e renascimento com os personagens da ficção se sustenta de forma semelhante na realidade. Se há uma relação afetiva mais próxima ao personagem, como a morte do pai ou de algum conhecido que se sacrificara para salvar alguém, a dor do luto irrompe e joga o sujeito em uma falta de sentidos. Até onde conseguimos compreender, esta é uma das poucas diferenças – quiçá a única – entre um herói *real* e um advindo da ficção para o psiquismo.

Uma última nota sobre a morte: o herói é alguém que sabe morrer. É alguém que compreende que seu sacrifício é necessário. Ou, pelo menos, é isso que a narrativa deve passar, pois o ser humano tem uma paradoxal relação com a morte: ao mesmo tempo

em que a nega, passa a vida inteira tentando se reconciliar com ela. A natureza impõe esta fraqueza e dá seus sinais constantemente ao longo da existência. No entanto, a aceitação diante desta incontestável certeza não se torna uma convicção psíquica. Mesmo sabendo que vai morrer, o sujeito ainda acredita em sua imortalidade e não se priva de fantasiar com isto. Esta fantasia, por vezes, ultrapassa os limites da realidade psíquica e se transforma em uma empreitada tecnológica contra a própria morte através de *próteses* que servem para suprir as limitações do corpo. Remédios, terapias corporais, membros de titânio e todas as outras formas de negação da castração tiveram início na fantasia: antes de construir o avião, o homem sonhava em alcançar os céus e somente foi possível alçar voo porque antes fantasiou em se rebelar contra esta lei.

Assim, a morte adquire um caráter honroso e indispensável, contrário à própria vida psíquica do sujeito com todas as prolongações e seguranças que a ilusão da vida após a morte pode proporcionar. E a narrativa imaginária do herói se torna um mensageiro indispensável para esta aceitação. *Morremos com o herói com o qual nos identificamos, mas sobrevivemos a ele com a segurança de que morreremos novamente com outro herói.*

A guerra educa para a liberdade. De fato, o que é a liberdade? É ter a vontade de responder de si: é manter as distâncias que nos separam; é ser indiferente às amarguras, às asperezas, às privações, à própria vida; é estar pronto a sacrificar os homens por suas próprias causas, sem excetuar-se a si mesmo. [...] O homem livre é *guerreiro*. – Como se mede a liberdade nos indivíduos e nos povos? Pela existência que cumpre vencer, pelo trabalho que custa para chegar *ao alto*. O tipo mais elevado do homem livre deve ser procurado ali, onde é preciso vencer constantemente uma resistência mais dura: a cinco passos da tirania, à soleira do perigo da escravidão. Isso é fisiologicamente verdadeiro se se entende por “tirania” instintos terríveis e implacáveis que provocam contra eles o máximo de autoridade e de disciplina – o mais belo tipo dessa classe é Júlio César – e também é verdadeiro politicamente, basta percorrer a história. Os povos que tiveram algum valor, que *conquistaram* algum valor, não o conquistaram com instituições liberais: o *grande perigo* fez deles alguma coisa que merece respeito, esse perigo que é o único que nos leva a conhecer nossos recursos, nossas virtudes, nossos meios de defesa, nosso *espírito* – que nos obriga a ser fortes... Primeiro princípio: é preciso ter necessidade de ser forte, caso contrário, nunca se chega a sê-lo (NIETZSCHE, 2006a, p. 88-9).

Para o psiquismo do sujeito, então, o *herói é o Ideal do Eu*, enquanto um simples ídolo faz parte de seu Eu ideal. Mas talvez seja exatamente no recalçamento da parte vilanesca da identificação com o Pai-Herói que reside o mal-estar. Dar vazão a este *mal* seguindo a ideologia americanizada contemporânea é um crime; é ser um vilão.

A própria denegação da morte ajuda a cumprir esta tarefa: e o Eu é invencível, ainda que em um constante estado de antecipação do trauma.

5.2 “*We could be heroes just for one day*”¹²³

De tempos em tempos o mundo “precisa” de uma catástrofe, como o Titanic, uma guerra ou o 9/11. Esta afirmativa pode soar como arautos hecatombes, mas se adotarmos Freud, Nietzsche e Baudrillard como porta-vozes desta afirmativa, não estaríamos sozinhos neste pensamento. As coisas só deveriam ser construídas se pudessem ser destruídas e aniquilações em massa tem um forte poder sobre o indivíduo. Somos a espécie do cataclisma. Adoramos, com fascínio e repulsa, as tragédias. É delas que nasce o horror, e é somente o horror que pode imprimir no psiquismo do indivíduo uma marca tão forte e investida de libido igual ao ideal de heroísmo. Perante estas tragédias, nos resignamos na nossa frustração e impotência, mas, inevitavelmente, sentimos um egoísta alívio por não termos sido nós os vitimados.

A tecnologia dá a ilusão de superpoder ao impotente sujeito que se anula sob seus avatares das redes sociais, com comentários maldosos e atitudes as quais seria incapaz de tomar na vida cotidiana. Para ele, esta é a sua verdadeira identidade – ou, pelo menos, *verdadeira o suficiente*. No dia-a-dia, sofre muitas vezes enxovalhos e humilhações de chefes e professores, além de rejeições amorosas. Através de um alter-ego virtual, ele pode dar vazão à agressividade que perpassa apenas seus dedos e mãos já hipererotizadas e narcotizadas, segundo Marshall McLuhan (2002). O que é hipererotizado se transforma em uma ponte sem muitos obstáculos para a sensação da invencibilidade heroica.

A overdose de heróis e anti-heróis/antivilões nos cinemas, livros e demais mídias nos ilude de que haveria uma definição absoluta de Bem ou Mal, poucas vezes dando espaço para se pensar na ética ou na moral de tais personagens. Todos queremos ser vagalumes de Pasolini, o professor Keating de Sociedade dos Poetas Mortos ou até mesmo Neil – o aluno que se mata ao final do filme. Mas isso somente enquanto fantasias imaginárias, não enquanto realidade onde a dor física e o desamparo se tornariam insuportáveis. Nosso ideal de heroísmo contemporâneo, pode-se dizer, é um

¹²³ “Nós podemos ser heróis só por um dia”.

dos grandes feitos da autopublicidade da “mais bela empresa internacional que teve êxito: os USA¹²⁴” (BAUDRILLARD, 1989, p. 74).

Quando falo do “modo de vida” americano, é para assinalar-lhe a utopia, a banalidade *mítica*, o sonho e a grandeza, [a] hiper-realidade dessa vida que, tal como é, apresenta todas as características da ficção. Esse caráter ficcional é que é apaixonante. Ora, a ficção não é o imaginário. É o que antecipa o imaginário, realizando-o [através de fantasia?]. Ao contrário do nosso próprio movimento, que consiste em antecipar a realidade imaginando-a ou em fugir-lhe idealizando-a. É por isso que nós jamais estaremos na esfera da verdadeira ficção, estamos voltados ao imaginário e à nostalgia do futuro. Quanto ao modo de vida americano, é espontaneamente ficcional, visto que é a superação do imaginário na realidade (Idem, p. 82).

O filósofo canta uma espécie de *nostalgia futura*, uma melancolia utópica para sugerir um futuro supostamente melhor apenas na fantasia, pois se tornaria por demais dilacerante para o sujeito caso viesse a se realizar. É melhor não ter a conquista do que ter êxito sobre um forte desejo, como postulam Zizek e Freud. Temos o direito de sermos injustos como retaliação às injustiças que a vida nos trouxera, como comenta Freud em *Alguns tipos de caráter encontrados na prática psicanalítica* (1916a):

Exigimos reparação por antigos agravos ao nosso narcisismo, ao nosso amor próprio. Por que a natureza não nos deu os dourados cachos de cabelo de Balder ou a força de Siegfried, ou a excelsa fonte de gênio, ou os nobres traços de aristocracia? [...] Ser belo e nobre seria tão bom¹²⁵ (Idem, p. 259).

Será que daríamos conta de suportar a força de Siegfried? Ora, em nossas fantasias, sem dúvida! Quanta fruição isso nos traria! No entanto, o guerreiro precisou passar por diversas batalhas, perdas, sacrifícios, tormentas e angústias. Será que nós também conseguiríamos? Será que gostaríamos, na *vida real*, de sermos testemunhas oculares do assassinato de nossos pais aos oito anos?

É sobre esta utopia que filosofa Baudrillard:

¹²⁴ Durante todo o seu livro e toda a tradução, lemos o termo EUA na obra de Baudrillard. Apenas neste momento, talvez para reforçar o simbolismo econômico americano, o autor utiliza a sigla americanizada, talvez até mesmo como sarcasmo.

¹²⁵ Esta asserção nos remete ao discurso de Tevye, protagonista russo-judaico de *O Violonista no Telhado* (Norma Jewison, 1971): “Oh, bom Deus... você criou muitas, muitas pessoas pobres. Eu entendo, é claro, que não é vergonha alguma ser pobre. Mas também não é uma grande honra, não. Teria sido, então, tão terrível se eu tivesse uma pequena fortuna?”

Continuaremos sendo utopistas nostálgicos dilacerando pelo ideal mas a quem, no fundo, repugna a sua realização, professando que tudo é possível mas jamais que tudo é realizado. Tal é a asserção da América. O nosso problema consiste em que as nossas velhas finalidades – revolução, progresso, liberdade – terão se dissipado antes de terem sido alcançadas, sem que tivessem podido materializar-se. Daí a melancolia (BAUDRILLARD, 1989, p. 68).

No último discurso da segunda temporada de Demolidor, série da Netflix sobre o herói cego de Nova Iorque, a personagem Karen Page narra:

O que é isto, ser um herói? Olhe no espelho e você saberá. Olhe para os seus próprios olhos e me diga que você não é heroico, que você não suportou, sofreu ou perdeu as coisas que você mais preza. E, mesmo assim, eis você, um sobrevivente da Cozinha do Inferno¹²⁶, o lugar mais perigoso que qualquer um já conheceu. Um lugar onde covardes não duram muito. Então você deve ser um herói. Nós todos somos. Alguns mais que outros, mas nenhum de nós sozinho. Alguns têm sangue em seus punhos tentando deixar o bairro seguro. Outros derramam sangue nas ruas na esperança que podem impedir a maré, o crime, a crueldade e o desprezo pela vida humana ao seu redor. [...] Você não escolheu esta cidade. Ela te escolheu, pois um herói não é alguém que vive acima de nós, nos mantendo a salvo; um herói não é um deus ou uma ideia; um herói vive aqui na rua, entre nós, com a gente. Sempre aqui mas raramente reconhecido. Olhe no espelho e veja você mesmo pelo que você realmente é. Você é um nova-iorquino. Você é um herói¹²⁷. (Peter Hoar, 2016).

Essa citação resume bem vários dos aspectos tratados nesta tese, desde a cidade de Nova Iorque como epicentro para o super-herói e a vilania até a necessidade da cultura americana em afirmar que cada um de nós é importante, mesmo não utilizando capa ou tendo superforça. Este discurso positivista é o que sempre reina após a trágica cena final da obra onde o herói – ou alguém querido na *vida real* – padece. Serve como uma espécie de tentativa de catarse para compreendermos que somos importantes. Mas importantes até certo ponto: até o ponto em que nossa subjetividade não transgrida as normas que esta mesma cultura visa sustentar.

¹²⁶ *Hell's Kitchen*, apelido de um bairro nova-iorquino onde se situa parte do porto da cidade e tem altos índices de violência historicamente.

¹²⁷ What is it, to be a hero? Look in the mirror and you'll know. Look into your own eyes and tell me you are not heroic, that you have not endured, or suffered or lost the things you care about most. And yet, here you are a survivor of Hell's Kitchen the hottest place anyone's ever known. A place where cowards don't last long. So you must be a hero. We all are. Some more than others, but none of us alone. Some bloody their fists trying to keep the Kitchen safe. Others bloody the streets in the hope they can stop the tide, the crime, the cruelty the disregard for human life all around them. [...] You didn't choose this town. It chose you. Because a hero isn't someone who lives above us, keeping us safe. A hero is not a god or an idea. A hero lives here on the street, among us, with us. Always here but rarely recognized. Look in the mirror and see yourself for what you truly are. You're a New Yorker. You're a hero”.

Ironicamente, quando o personagem diz para se olhar no espelho e se reconhecer como herói, é o oposto do que o protagonista do filme V de Vingança diz sobre a situação ditatorial em que se encontra sua distópica Inglaterra: *se você estiver procurando um culpado, basta se olhar no espelho*. Cúmplices, vítimas, corajosos, covardes... somos todos e tudo isso ao mesmo tempo. Por que havemos de viver nos extremos opostos da moralidade contemporânea? Heróis e vilões vivem no espelho por serem nada mais que significantes vazios, criados para fascinar o sujeito e aproveitar de suas fantasias para lhes conferir caráter real – ou real o suficiente. Se é a indiferença, e não o ódio, o verdadeiro oposto do amor, não seria o Mal então que deveríamos temer. *O verdadeiro inimigo não é o vilão, mas, antes, a idealização do herói*. E talvez esta seja a grande fonte do *unheimlich* da relação do sujeito com suas fantasias heroicas.

É por este motivo que dividimos estas considerações finais em dois blocos, seguindo a letra da canção “*Heroes*”¹²⁸ de David Bowie: nós podemos ser heróis para sempre ou apenas por um dia. Tentamos nos eternizar através de hiperexposição, pregacionismos e ataques virtuais, nos comportando como *semideuses de silício*, parodiando Freud. Com nossas citações roubadas de livros de perfis virtuais de autoajuda e fotos em frente a cachoeiras fazendo pose de Yoga, queremos cada vez mais *likes*. Imploramos de forma silenciosamente esperneante que cada vez mais e mais pessoas usem seus erotizados dedos para clicar em um insignificante botão de aprovação social, tão sensível ao toque que apenas um sopro pode acionar determinados programas nestes dispositivos, da mesma forma que um sopro pode desfazer um dente-de-leão.

Não conseguimos lidar com a morte, com a obliteração. No entanto, não cansamos de dizer que “vivemos cada minuto como se fosse o último”, “nada do que foi será igual de novo do mesmo jeito”, “sou uma metamorfose ambulante” ou “oportunidade perdida não volta atrás”. O paradoxo entre ser ao mesmo tempo o holofote e o vagalume nos cega para a verdade: tudo é transitório. Heroísmo, maldade... os atos até ficam marcados nos livros de história ou nos museus do Holocausto. Mas já se foram, viraram história. A dor passou. O ato passou. Teve início, meio e fim. Dolorido, como a jornada do herói. Mas teve um fim. Um fim para o qual nossa

¹²⁸ A canção originalmente tem o título entre aspas para reforçar a conotação que o termo herói poderia trazer em relação ao conteúdo de sua letra.

sociedade contemporânea não se mostra preparada através de dispositivos de *fausse-immortalité*, da fantasia do *forever*, da inquietante estranheza *unheimlich* do confronto com o nosso caráter *i*-mortal. *i*Mortais, como sugerem os produtos da famosa empresa. O herói nada mais é que apenas um sintoma do recalçamento de desejos mortíferos e *vilanescos* que existem em nós.

Retornando ao *insight* freudiano sobre vivermos com segurança as vidas e as mortes que necessitamos através da ficção, podemos inferir após este trabalho: a morte do vilão satisfaz a fantasia de toda uma indústria moralizada a partir de um paradigma absoluto e imóvel no qual o Bem sempre deverá triunfar sobre o Mal, ainda que o Bem seja alcançado por meios moralmente questionáveis. Isso se torna um eco da rivalidade cristã entre Deus e o Diabo, ambos punitivos se pensarmos que o protestantismo vigente nos Estados Unidos parte de uma imago divina nos moldes do Deus do Antigo Testamento. Mas, ao mesmo tempo, parodiamos o psicanalista: no reino da ficção, vivemos a pluralidade de vida que necessitamos em nossas fantasias; matamos, agredimos, cometemos delitos, adotamos atitudes vis e mesquinhas através do vilão cujo desejo tanto se recalca somente para ter a certeza de que fizemos sofrer um herói bondoso e *certinho* – sem deixar de, paradoxalmente, também gozar com seu triunfo sobre o mal. Por isso teremos sempre a certeza de que o Bem, que representa o Eu, sobreviverá para sempre nas narrativas que tem fim, porém infundas. Assim como o Mal também estará sempre presente para lembrar- nos que não somos apenas os heróis, mas também os vilões das nossas próprias histórias.

Todos nós – este *eu, você e nós, heroicos o suficiente* – nos emocionamos e morremos com os heróis se diluindo no ar, sendo apagados da existência por Thanos – especialmente a triste despedida de Groot e Peter Parker. Contudo, sobrevivemos a eles, pois temos a segurança de que eles estarão nos outros filmes de suas franquias pessoais. Eles não morreram, de fato. Estão apenas nos esperando para a próxima sessão no cinema.

Mas que sofremos, sofremos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANJOS, Augusto dos. O Morcego. In: *Eu e outras poesias*. Porto Alegre: L&MP Pocket, 2002, p. 16.

BAUDRILLARD, JEAN. *Simulacros e simulação*. Trad.: Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

_____. *À sombra das maiorias silenciosas*. Trad.: Suely Bastos. São Paulo: Brasiliense, 2004.

_____. *América*. Trad.: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1986

BAUDRILLARD, Jean; MORIN, Edgar. *A violência do mundo*. Trad.: Leneide Duarte-Plon. Rio de Janeiro: Anima, 2004.

BEATY, Bart. *Fredric Wertham and the critique of mass culture*. Jackson: University of Mississippi, 2005.

BÍBLIA. Evangelho de Lucas. In: *Bíblia Sagrada*. Rio de Janeiro: Encyclopaedia Broitannica, 1980.

BILATE, Danilo. Nietzsche, entre o *Übermensch* e o *Unmensch*. In: *Cad. Nietzsche*, São Paulo, n. 34 - vol. I, pp. 215-229, 2014.

BIRMAN, Joel. *A genealogia do trauma*. Programa de Pós-Graduação em Teoria Psicanalítica, UFRJ. 2016, Rio de Janeiro (Seminário).

BORDWELL, David. *Narration in fiction film*. New York: Routledge, 1985.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 2011, v. III, pp. 15-71.

BROTHERS, Doris. After the Towers Fell: Terror, Uncertainty, and Intersubjective Regulation. In: *Journal for the Psychoanalysis of Culture and Society*, v. 8, n. 1. Ohio University Press: Ohio, 2003, pp. 68 – 76. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/journals/journal_for_the_pschoanalysis_of_culture_and_society/v008/8.1brothers.pdf>. Acesso em: 26 mar. 2016.

BRUM, ELIANE. Exaustos-e-correndo-e-dopados. In: *El País*, 04 de julho de 2006. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/07/04/politica/1467642464_246482.html . Acesso em 19 de julho de 2018.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BROTHERS, Doris. After the towers fell: terror, uncertainty, and intersubjective regulation. In: *Journal for the Psychoanalysis of Culture and Society*, v. 8, n. 1, Ohio State University Press, Spring 2003, pp. 68-76. Disponível em:

<https://muse.jhu.edu/journals/journal_for_the_pschoanalysis_of_culture_and_society/v008/8.1brothers.pdf> Acesso em: 26 mar. 2016.

BURNHAM, John (org). *After Freud Left: a century of psychoanalysis in America*. Chicago: University Press of Chicago, 2012.

SKUES, Richard. *Clark Revisited*, pp. 49 – 84.

MAKARI, George. *Mittleuropa on the hudson: on the struggle for America psychoanalysis after the Anschluß*, pp. 111 – 124.

MENAND, Louis. *Freud, Anxiety, and the Cold War*, pp. 189 – 207

LUNBEAK, Elizabeth. *Heinz Kohut's Americanization of Freud*, pp. 209 – 231.

CAMPBELL, Joseph. *Para viver os mitos*. Trad.: Anita Moraes. São Paulo: Cultrix, 1997.

_____. *The hero with a thousand faces*. London: Fontana, 1949.

CAMPBELL, Joseph; MOYERS, Bill. *O poder do mito*. 23^a ed. São Paulo: Palas Atena, 2005.

CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e cidadãos*. 6.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

CESAROTTO, Oscar. *No olho do outro*. São Paulo: Iluminuras, 1996.

CHAKRABORTY, Rahki. *Torches of Freedom: How the world's first PR campaign came to be*. Disponível em: < <http://yourstory.com/2014/08/torches-of-freedom/> >. Acesso em: 22 fev. 2016.

CIXOUS, Hélène. Fiction and its Phantoms: a reading of Freud's *Das Unheimliche*. In: *New Literaly History*. V. 7, n° 3, Thinking in the Arts, Sciences, and Literature (Primavera, 1976), pp. 525-548. Disponível em: < <http://links.jstor.org/sici?sici=0028-6087%28197621%3A3%3C525%3AFAIPAR%3E2.0.CO%3B2-E> >. Acesso em: 27 mai. 2012.

CURY, Vania Maria. *História da Industrialização no Século XIX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

CUSHMAN, Phillip. *Constructing the Self, Constructing America*. Boston: Da Capo Press, 1995.

DA MATTA, Roberto. Você tem cultura? In: *Jornal da Embratel*. Rio de Janeiro, 1981.

DAVIS, Walter A. Death's Dream Kingdom: The American Psyche After 9-11. In: *Journal for the Psychoanalysis of Culture and Society*, v. 8, n. 1. Ohio University Press: Ohio, 2003, pp. 127 – 132. Disponível em:

<https://muse.jhu.edu/journals/journal_for_the_psychanalysis_of_culture_and_society/v008/8.1davis_w.pdf>. Acesso em: 26 mar. 2016.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Sacher-Masoch*. Trad.: Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

_____. (1966). *Correspondance avec le pasteur Pfister 1909-1939* (L. Jumel, Trad.). Paris: Gallimard. (Original publicado em 1963)

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. 2014. Trad.: Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Editora UFMG: Belo Horizonte, 2014.

ECO, Umberto. O mito do Superman. In: *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1970, pp. 239 - 79.

EHRENBERG, Alain. *O culto da performance*. Trad.: Pedro F. Bendassoli. São Paulo: Ideias & Letras, 2010.

FERENCZI, Sándor. (1933) Confusão de línguas entre crianças e adultos. In: *Obras Completas*. vol 4. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

FERRARAZ, Rogério. *O cinema limítrofe de David Lynch*. 218 fls. Tese de Doutorado – PUC/SP, 2003. Arquivo digital. Disponível em: <<http://periodicos.anhemi.br/arquivos/trabalhos001/389519.pdf>>. Acesso em: 08 ago. 2016

FERREIRA, Carlos Alberto de Matos. *Freud e a Fantasia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

FINGEROTH, Danny. *Superman on the couch*. New York: Continuum, 2008.

FRASER, Antonia. *The Gunpowder Plot*. Phoenix: Orion, 2005.

FREIRE FILHO, João. *Reivencões da resistência juvenil*. Rio de Janeiro: Mauad, 2007.

FREUD, Sigmund. *Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas*. 3.ed. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

(1896a) *Observações adicionais sobre as neuropsicoses de defesa*, vol. III, pp.149 – 171.

([1897a] 1950) *Extratos dos documentos dirigidos a Fliess - Carta 64*, vol. I, pp. 350 – 351.

([1897b] 1950) *Extratos dos documentos dirigidos a Fliess - Carta 71*, vol. I, pp. 362 - 366

([1897c] 1950) *Extratos dos documentos dirigidos a Fliess – Rascunho N*, vol. I, pp. 351 – 355.

- ([1897d] 1950) *Extratos dos documentos dirigidos a Fliess - Carta 57*, vol. I, pp. 335 - 337.
- ([1897e] 1950) *Extratos deos documentos dirigidos a Fliess - Carta 69*, vol. I, pp. 357 – 359
- (1893-1895) *Sobre os Fundamentos para Destacar da Neurastenia uma Síndrome Específica denominada 'Neurose de Angústia*, vol. II, pp. 87 – 114.
- (1900) *A interpretação dos sonhos*, vol. IV e V.
- (1901) *Psicopatologia da vida cotidiana*, vol. VI.
- (1905a) *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, vol. VII, pp. 117 – 230.
- (1905b) *Os chistes e a sua relação com o inconsciente*, vol. VII, pp. 117 – 230.
- ([1905/1906] 1942) *Personagens psicopáticos no palco*, vol. VII, pp. 287 – 294.
- (1907) *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*, vol. IX, pp. 11 – 98.
- (1908a) *Escritores criativos e devaneio*, vol. IX, pp.145 – 158.
- (1908b) *Fantasia histéricas e sua relação com a bissexualidade*, vol IX, pp. 159 - 170.
- (1908c) *Moral sexual 'civilizatória' e doença nervosa moderna*, vol IX, pp. 183 - 208.
- (1909a) *Romances familiares*, vol IX, pp. 243 - 250.
- (1909b) *Notas sobre um caso de neurose obsessiva*, vol. X, pp. 155 – 320.
- (1910a) *Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância*, vol. XI, pp. 3 – 51.
- (1910b) *Cinco lições sobre psicanálise*, vol. XI, pp. 59 – 126.
- (1910c) *A significação antitética das palavras primitivas*, vol. XI, pp. 137-146
- (1911) *Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental*, vol XII, pp. 277 – 290.
- (1913a) *Totem e tabu*, vol. XIII, pp. 13 – 194.
- (1913b) *O tema dos 3 escrínios*, vol. XIII, pp. 363 – 379.
- (1914a) *O Moisés de Michelangelo*, vol. XIII, pp. 249 – 280.
- (1914b) *Sobre o narcisismo: uma introdução*, vol. XIV, pp. 83 – 119.

- (1915) *Reflexões para tempos de guerra e morte*, vol. XIV, pp. 309-341.
- (1916a) *Alguns tipos de caráter encontrados no trabalho psicanalítico*, vol XIV, pp. 349 – 377.
- (1916b) *Sobre a transitoriedade*, vol. XIV, pp. 345 – 348.
- (1916-1917) *Conferências introdutórias sobre psicanálise*, vol. XV.
- (1919a) *O ‘estranho’*, vol. XVII, pp. 271 – 318.
- (1919b) *Uma criança é espancada*, vol. XVII, pp. 221 – 253.
- (1920) *Além do princípio do prazer*, vol. XVIII, pp. 11 – 85.
- (1921) *Psicologia de grupo e a análise do ego*, vol. XVIII, pp. 87 – 179.
- (1923) *O ego e o Id*, vol. XIX, pp. 23 – 90.
- (1924) *O problema econômico do masoquismo*, vol. XIX, pp. 195 - 224
- (1925) *A negativa*, vol. XIX, pp. 291 – 300.
- (1926a) *Inibições, sintomas e ansiedade*, vol. XX, pp. 93 – 201.
- (1926b) *A questão da análise leiga*, vol. XX, pp. 203 – 293.
- (1927a) *O futuro de uma ilusão*, vol. XXI, pp. 11 – 71.
- (1927b) *Fetichismo*, vol XXI, pp. 179 – 188.
- (1927c) *O humor*, vol XXI, pp. 187 – 194.
- (1928) *Dostoievski e o Parricídio*, vol. XXI, pp. 201 - 227
- (1930) *O mal-estar na civilização*, vol. XXI, pp. 73 – 171.
- (1933a) *Por que a guerra?*, vol. XXII, pp. 235 – 259.
- (1933b) *Novas conferências introdutórias sobre psicanálise*, vol. XXII, pp. 11 – 220.
- (1936) *Um distúrbio de memória na Acrópole*, vol. XXII, pp. 293 – 306.
- (1939) *Moisés e o monoteísmo*, vol. XXIII, pp. 16 – 167.
- (1940) *A divisão do ego no processo de defesa*, vol. XXII, pp. 309 – 314.

_____. *Obras Completas*. Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. Das Letras, 2010a.

_____. (1919) *O Inquietante*, vol. 14, pp. 328-376.

_____. (1921) *Psicologia das massas e a análise do eu*, vol. 15, pp. 13 - 113.

_____. (1919) *Das Unheimliche*. Versão digital em alemão. Publicado pela primeira vez na revista *Imago*, v. 5, nº 5/6, pp. 297-324. Disponível em: <<http://www.metaspaces.de/~fetzner/wiki/uploads/Dokumentation/dasunheimliche.pdf>>. Acesso em: 16 mar. 2013.

_____. (1919) *The Uncanny*. Versão digital em inglês. Trad.: James Strachey. Disponível em: < <http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf>. > Acesso em: 10 abr. 2012

GAY, Peter. *Freud: uma vida para nosso tempo*. Trad.: Denise Bottmann. São Paulo: Cia. Das Letras, 2015.

GIORDANI, Mario Curtis. *História do Século XX*. Aparecida: Ideias & Letras, 2012.

GONDAR, Jô. Lembrar e esquecer: desejo de memória. In: _COSTA, Icléia Thiesen Magalhães; GONDAR, Jô (org.) *Memória e Espaço*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

HALE, JR. Nathan G. *Freud in America, vol I: Freud and the Americans: the beginnings of psychoanalysis in the United States, 1876 – 1917*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1971.

_____. *Freud in America, vol II: The rise and crisis of psychoanalysis in the United States: Freud and the Americans, 1917-1985*. Nova Iorque: Oxford University Press. 1995.

HALL, Calvin S.; LINDZEY, Gardner; CAMPBELL, John B. *Teorias da personalidade*. 4.ed. Porto Alegre: Artmed, 2000, pp.84-114.

HARRIS, Neil. Who owns our myths? Heroism and copuright in an age of mass culture. In: _ *Social Research*, v. 52, n.2., Myth in contemporary life (verão 1985), pp. 241-267. The New School. Disponível em < <http://www.jstor.org/stable/40970370> >. Acesso em: 28 set. 2012.

HANNS, Luiz. *Dicionário comentado do alemão de Freud*. Rio de Janeiro: imago, 1996

_____. (org.). *Obras psicológicas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 2007.

HASLEM, Wendy; MACKIE, Chris; NDALIANIS, Angela (org.). *Super/Heroes: from Hercules to Superman*. New Academia Publishing: Washington, 2007.

NDALIANIS, Angela. *Do we need another hero?*, pp. 1-10.

COOGAN, Peter. *The definition of the Superhero*, pp. 21 – 36.

YOUNIS, Raymond. “Restlessly, violently, headlong, like a river that wants to reach its end”: *Nihilism, Reconstruction and the Hero’s Journey*, pp. 97 – 110.

HEISCHMAN, Daniel. The uncanniness of september 11th. In_: *Journal of Religion and Health*. Vol. 41. N. 3, pp. 197 -205. Springer: 2002. Disponível em < <https://www.jstor.org/stable/i27511616> >. Acesso em: 28 set. 2012.

HOBBSAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX*. 2.ed. São Paulo: Cia. Das Letras, 1997.

_____. *Tempos Fraturados – cultura e sociedade no século XX*. Trad.: Berilo Vargas. São Paulo: Cia. Das Letras, 2013.

HOFFMANN, E.T.A. O Homem de Areia. In_: *Contos fantásticos*. Rio de Janeiro: Imago, 1993, pp. 113-146.

ILLOUZ, Eva. *Oprah Winfrey and the glamour of misery*. New York: Columbia University Press, 2003

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JENKINS, Henry; GREEN, Joshua; FORD, Sam. *Cultura da conexão*. São Paulo: Aleph, 2014.

JENTSCH, Ernst. On the psychology of the uncanny. In_: *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift*. V. 8, n. 22, pp. 203-05, 1906.

KRISTEVA, Julia. *Powers of horror: an essay on abjection*. Trad.: Leon S. Roudiez. Nova Iorque: Columbia University Press, 1982.

LACAN, Jacques (1962-1963) A angústia. *O Seminário*, v. 10. Trad.: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. *Écrits*. Paris, France: Seuil, 1966

LAPLANCHE, Jean. *A Angústia*. 2.ed. Trad.: Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

LASCH, Christopher. *A cultura do narcisismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1983

LE BON, Gustave (1895). *The Crowd: a study of the popular mind*. Reino Unido: Filiquarian, 2005.

LEITE, Sônia. *Angústia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

LIBBEL, Dirk. *Mirror image villain*. 2017. Disponível em < <https://www.cinemablend.com/news/1561390/the-blunt-reason-marvel-uses-mirror-image-villains-in-its-movies-according-to-kevin-feige> >. Acesso em: 04 abr. 2018.

- LIMA, Luiz Costa (org.) *Teoria da Cultura de Massa*. 6.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- MARCUSE, Herbert. *Ideologia da sociedade industrial*. Trad.: Giasone Rebuá. 3.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- _____. *O caráter afirmativo da cultura*. London: Mayfly, 2009.
- MASCARELLO, Fernando. Cinema hollywoodiano contemporâneo. In: *História do cinema mundial*. 5.ed. Campinas: Papyrus, 2009.
- McCLEAN, Shilo. *Digital Storytelling*. Cambridge: MIT Press, 2007.
- McGUIRE, William (org.). *A correspondência completa de Sigmund Freud e Carl G. Jung*. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 1993
- McLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensão do homem*. Trad.: Décio Pignatari. 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 2002.
- MIRO, Masahiro. The Uncanny Valley. In: *Energy*, vol. 7, nº 4, pp. 33-35, 1970. Versão em inglês disponível em:
< <http://spectrum.ieee.org/automaton/robotics/humanoids/the-uncanny-valley> >. Acesso em: 10 abr. 2013.
- MORENO, Johnathan D. Defending Lincoln Against Psychoanalysis. In: *Psychology Today*. Disponível em < <https://www.psychologytoday.com/blog/impromptu-man/201410/defending-lincoln-against-psychoanalysis> >. Acesso em: 22 fev. 2016.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: Neurose*. 10.ed. Rio de Janeiro: Forense, 2011.
- MOSELEY, Daniel. The Joker's comedy of existence. In: *DYER, Ben (org.). Supervillains and Philosophy*. Chicago: Open Court, 2009, pp. 127-136.
- MÜLLER, Rita Flores; OLIVEIRA, Cristiane (org.). *Subjetivações e gestão dos riscos na atualidade*. Rio de Janeiro: Contracapa 2017.
- BIRMAN, Joel. *Genealogia do trauma e formas de subjetivação na contemporaneidade*, pp. 13 – 29.
- VAZ, Paulo. *O conceito de risco*, pp. 63 – 81.
- NASIO, J.-D. *O silêncio na psicanálise*. Trad.: Maria Prada e Silva. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Trad.: Jean Melville. 2. ed. Martin Claret: São Paulo, 2003.
- _____. *Crepúsculo dos ídolos*. Trad. Carlos Antônio Braga. São Paulo: Escala, 2006a.

_____. *Genealogia da moral*. Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Escala, 2006b.

_____. *Assim falou Zaratustra*. Trad.: Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2008.

O'NEIL, Dennis (org). *Batman unauthorized*. Dallas: Banbella, 2008.

ORTEGA Y GASSET, José. *A rebelião das massas*. Trad.: Felipe Denardi. 5ª edição. São Paulo: Vide Editorial, 2016.

PASCHOAL, Antonio Edmilson. A palavra *Übermensch* nos escritos de Nietzsche. In: *Cadernos Nietzsche*, n. 23. São Paulo: 2007, pp. 105-121

PERELSON, Simone. O “super-homem” e o “pai da horda”: considerações éticas. In: *Paidéia*, v.10, n.47 São Paulo: Paidéia, 2010, pp. 411-419.

PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. (org.) Maria Aliete Galhoz. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

POLLARD, Tom. *Hollywood 9/11: Superheroes, Supervillains, and Super Disasters*. London: Paradigm, 2011.

QUADROS, António. *Obra poética de Fernando Pessoa: poesias de Álvaro de Campos*. 3.ed. Mem Martins: Europa-América, 1990.

RANK, Otto. (1914a) *The double: a psychoanalytic study*. Trad.: Harry Tucker Jr. Chapel Hill: UNC Press, 1971.

_____. (1914b) *The myth of the birth of the hero*. Hong Kong: Forgotten Books, 2008.

REYNOLDS, Richard. *Superheroes: a modern mythology*. Jackson: University Press of Mississippi, 1992.

RIVERA, Tania. *Cinema, imagem e psicanálise*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

ROLLIN, Roger B. Beowulf to Batman: the epic hero and popular culture. In: *College English*, v. 31, n.5 (fev. 1970), pp 431-449. National Council of Teachers of English. Disponível em < <http://www.jstor.org/stable/374059> >. Acesso em: 28 set. 2012.

ROTH, Michael S. (org) Freud: *Conflito e Cultura*. Trad.: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

KURZWEIL, Edith. *A receptividade a Freud nos Estados Unidos*, pp. 116 – 126.

KAPLAN, E. Ann. *Freud, Cinema e Cultura*, pp. 137 – 148.

COLES, Robert. *Psicanálise: A Experiência Americana*, pp. 127 – 136.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Teoria crítica e psicanálise*. Rio de Janeiro/Fortaleza: Tempo Brasileiro/UFC, 1983

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. Trad.: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

RUDGE, Ana Maria. *Trauma*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

RÜDIGER, Francisco. *Comunicação e teoria crítica da sociedade*. 2.ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

RUITENBEEK, Hendrik M. (org). *Psychanalysis and Contemporary American Culture*. Nova Iorque: Delta, 1964.

OBERNDORF, Clarence Paul. *A history of psychoanalysis in America*. Nova Iorque: Grune & Stratton, 1953.

SARMENTO, Tiago A. M. Remodelando o Universo dos Super-Heróis: os Fãs e a Produção Satírica na Internet. In: *IV Simpósio Nacional da ABCiber – Entretenimento Digital* (anais). 2012, Novo Hamburgo. Disponível em < https://www.academia.edu/7143904/Remodelando_o_Universo_dos_Super-Her%C3%B3is_os_F%C3%A3s_e_a_Produ%C3%A7%C3%A3o_Sat%C3%ADrica_na_Internet._ENG_Remodeling_the_universe_of_superhero_fans_and_satirical_production_in_the_web_ >.

_____. *O unheimlich no universo do super-herói no cinema clássico: o inconsciente que habita as sombras do Cavaleiro das Trevas*. 2014. 139 fls. Dissertação – Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora / Fevereiro 2014. Disponível em < <http://www.ufjf.br/ppgcom/files/2015/05/SARMENTO-Thiago-Alves.-O-unheimlich-no-universo-do-super-her%C3%B3i-no-cinema-cl%C3%A1ssico.pdf> >.

_____. “What would the world be like without Captain Hook?”. In: SANNA, Antonio. *Pirates in History and Popular Culture*. Jefferson: McFarland, 2018.

SARMENTO, Tiago; COPPUS, Alinne Nogueira Silva. Tripofobia e Unheimliche nos tempos do exibicionismo virtual. In: *Psiquê*, v.1, .1. Juiz de Fora: jan./jul. 2016, pp. 102 – 115.

SARMENTO, Tiago; RETT, Lucimara. Identificação, totemismo e silêncio das massas na efígie de Guy Fawkes. In: *Conexão – Comunicação e cultura*, v.15, n.29. Caxias do Sul: UCS, 2016, pp. 113 – 126.

SAMUEL, Lawrence R. *Shrink – A cultural history of psychoanalysis in America*. Nebraska: University of Nebraska Press, 2013.

SHUSTER, Joe; SPIEGEL, Jerry. The Reign of the Superman. In: *Science Fiction: The Advance Guard of Future Civilization* #3 (January 1933)

SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. 2ªed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

SIMON, Robert I. Great path cross: Freud and James at Clark University, 1909. In: *American Journal of Psychiatry*, vol. 124. (December - 6), New York: 1967. Disponível

em: < <http://www.uky.edu/~eushe2/Pajares/JamesSimon1967.pdf>>. Acesso em: 19 fev. 2016.

SINGLEWOOD, Alan. *O mito da cultura de massa*. Trad.: José R. B. Azevedo. Rio de Janeiro: Interciência, 1978.

SOUZA, Paulo Sérgio de. *As palavras de Freud*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2010b.

STOREY, John. *Inventing popular culture*. Cornwall: Blackwell, 2003.

_____. *Teoria cultural e teoria popular: uma introdução*. Trad.: Pedro Barros. São Paulo: Sesc, 2005.

THOMPSON, Kristin. *Storytelling in the new Hollywood*. Cambridge: Harvard University Press, 1999.

TOCQUEVILLE, Alexis de. *Democracy in america*. New York: Harper & Row, 1966.

TOTA, Antonio Pedro. *Os Americanos*. São Paulo: Contexto, 2014.

TURKLE, Sherry. *Alone together*. Philadelphia: Basic Books, 2012.

VIEIRA, Marcos Fabio. Mito e herói na contemporaneidade: as histórias em quadrinhos como instrumento de crítica social. In: __ *Contemporânea*, nº 8, 2007-1, pp. 78-90.

WERTHAM, Fredric. (1954) *Seduction of the innocent*. New York: Main Road Books, 2004.

WYATT, Justin. *High Concept: movies and marketing in Hollywood*. Austin: University of Texas Press, 1994.

ZIKEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real!* Trad.: Paulo César Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2003.

_____. *Como ler Lacan*. Trad.: Maria Luiza X. De A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

_____. The politics of Batman. In: _ *Newstatement.com*, 2012. Disponível em: < <http://www.newstatesman.com/culture/culture/2012/08/slavoj-%C5%BEi%C5%BEek-politics-batman> >. Acesso em: 24 jan. 2017.

VIEIRA, Marcos Fabio. Mito e herói na contemporaneidade: as histórias em quadrinhos como instrumento de crítica social. In: _ *Contemporânea*, nº 8, 2007-1, pp. 78-90.