

“QUEIMAR CELEIROS”: O SIGNIFICANTE FÁLICO COMO RASTRO NA COMPREENSÃO DO OBJETO NO FETICHISMO

*Priscilla Hadassa Rabelo Gomes**
*Caciana Linhares Pereira***

RESUMO

Este artigo parte do significante “Queimar celeiros” – que propomos operar como eixo ordenador do filme *Em chamas*, do diretor sul-coreano Lee Chang-dong – e busca esclarecer seu modo de funcionamento a partir do inconsciente. Interpretaremos o filme como resto de sua própria execução, pois o diretor, ao articular dois contos homônimos de escritores com estilos distintos (William Faulkner e Haruki Murakami), explora uma ambiguidade na condensação que reúne objetos que funcionam como índices de um acontecimento que não assistimos, e que, todavia, é captado no filme pelo significante aludido. Propomos que “queimar celeiros” assume a função de significante fálico fazendo girar as possibilidades de sentido na construção narrativa de tal modo que ele pode assumir várias apresentações dependendo do lugar do qual se olha para a história. Na sequência, o articularemos ao procedimento histórico/fotográfico executado no fetichismo desde as leituras freudiana e laciana. O fetichismo elege um objeto que funciona como índice da fantasia, fabricando-o através de um procedimento imaginário com coordenadas simbólicas que visa corrigir a percepção da castração feminina retrocedendo a um momento anterior desta constatação. O objeto do fetichismo é um recorte metonímico de uma cena infantil alocado na fantasia como ordenador do gozo. Tomando o filme como objeto de análise, buscaremos esclarecer como sua montagem e narrativa permitem apreender a lógica de constituição do fetiche. Desse modo,

*Psicanalista. Mestra em Psicologia pela Universidade Federal do Ceará (UFC).

**Professora Associada do Departamento de Psicologia e do Programa de Pós-graduação em Psicologia da Universidade Federal do Ceará (Linha Teorias e Práticas da Psicanálise). Membro do Corpo Freudiano Escola de Psicanálise.

veremos que pensar o procedimento narrativo e as apreensões metonímica e metafórica do objeto será correlativo das formas de apreensão histórica de um acontecimento. Assim, o significante “queimar celeiros” constitui o “resto” de uma operação e funciona, a um só tempo, como “causa” que orienta toda a construção fílmica e ilustração do objeto em suas apreensões metafórica e metonímica. Veremos que o significante fálico, por seu funcionamento como furo, portanto negativo, apresenta-se na perversão em sua face positivada.

Palavras-chave: Psicanálise; Significante fálico; Fetichismo; Cinema; Literatura.

“BARN BURNING”: THE PHALIC SIGNIFICANT AS A TRACK IN THE COMPREHENSION OF THE OBJECT IN FETISHISM

ABSTRACT

This article starts from the signifier “Barn burning” – which we propose to operate as the organizing axis of the movie Burning, by South Korean director Lee Chang-dong – and seeks to clarify its way of functioning from the unconscious. We will interpret the movie as the residue of his own execution, as the director, by articulating two homonymous short stories by writers with different styles (William Faulkner and Haruki Murakami), explores an ambiguity in the condensation that brings together objects that function as indications of an event that we have not watched and which, however, is captured in the movie by the alluded signifier. We propose that “Barn burning” assumes the function of a phallic signifier, turning the possibilities of meaning in the narrative construction in such a way that it can assume several presentations, depending on the place from which the story is looked at. In sequence, we will articulate it to the historical/photographic procedure executed in fetishism from the Freudian and Lacanian readings. Fetishism elects an object that works as an index of fantasy, fabricating it through an imaginary procedure with symbolic coordinates that aim to correct the perception of female castration, falling back to a previous moment of this realization. The object of fetishism is a metonymic cut of a childhood scene allocated in fantasy as an organizer of joy. Taking the film as an object of analysis, we will seek to clarify how its composition and narrative allow us to apprehend the logic of the constitution of the fetish. In this way, we will see that thinking about the narrative procedure and the metonymic and metaphorical apprehensions of the object will correlate with the forms of historical apprehension of an event. Thus, the signifier “Barn burning”

constitutes the "residue" of an operation and functions, at the same time, as a "cause" that guides the entire filmic construction and illustration of the object in its metaphorical and metonymic apprehensions. We will see that the phallic signifier, due to its functioning as a hole, therefore negative, presents itself in the perversion in its positivized face.

Keywords: Psychoanalysis; phallic signifier; Fetishism; Cinema; Literature.

«BRULER DES GRANGES»: LE SIGNIFIANT PHALLIQUE COMME TRACE DANS LA COMPRÉHENSION DE L'OBJET DANS LE FÉTICHISME

RÉSUMÉ

Cet article part du signifiant « brûler des granges » – que nous proposons d'opérer comme l'axe organisateur du film « Burning », du réalisateur sud-coréen Lee Chang-dong – et cherche à élucider son mode de fonctionnement à partir de l'inconscient. Nous interpréterons le film comme le reste de son exécution elle-même, car le réalisateur, en articulant les contes homonymes d'écrivains aux styles différents (William Faulkner et Haruki Murakami), explore une ambiguïté dans la condensation qui rassemble des objets qui fonctionnent comme des indices d'un événement qu'ils ne regardent pas, et qui est pourtant capté dans le film par le signifiant évoqué. Nous proposons que « brûler les granges » assume la fonction d'un signifiant phallique, en faisant tourner les possibilités de sens dans la construction narrative de telle manière qu'elle peut assumer plusieurs présentations selon le lieu d'où l'histoire est regardée. Ensuite, nous l'articulerons à la démarche historique/photographique pratiquée dans le fétichisme à partir des lectures freudienne et lacanienne. Le fétichisme choisit un objet qui fonctionne comme l'indice du fantasme, le faisant passer par un procédé imaginaire aux coordonnées symboliques qui vise à corriger la perception de la castration féminine, en remontant à un moment antérieur de cette réalisation. L'objet du fétichisme est une coupe métonymique d'une scène d'enfance mise dans le fantasme comme organisateur de la jouissance. Prenant le film comme objet d'analyse, nous chercherons à préciser comment son montage et sa narration permettent d'appréhender la logique de constitution du fétiche. Ainsi, le signifiant « brûler des granges » constitue le « reste » d'une opération et fonctionne, en même temps, comme une « cause » qui guide toute la construction filmique et l'illustration de l'objet dans ses appréhensions métaphoriques et métonymiques. Nous verrons que le signifiant phallique, par son fonctionnement comme un trou, donc négatif, se présente dans la perversion dans sa face positifé.

Mots-clés: Psychanalyse; Signifiant phallique; Fétichisme; Cinéma; Littérature.

EM CHAMAS: UM FILME SOBRE A NARRATIVA

“Na calada da noite, às vezes imagino um celeiro sendo consumido pelas chamas.” (Murakami, 2018, p. 137). Assim termina o conto “Queimar celeiros”, de Haruki Murakami, que serviu de inspiração para o filme *Em chamas*. A convite da emissora NHK (*Nihon Hoso Kyokai* Corporação de Radiodifusão do Japão), o diretor Lee Chang-Dong produziria a adaptação de um dos contos de Murakami, deixando a direção para algum realizador jovem. No entanto, quando sua roteirista sugeriu o conto “Queimar Celeiros” (*Naya o yaku*) (2018), Chang-Dong decidiu explorar de maneira cinematográfica a ambiguidade de seu final, assumindo também a direção (Chang-dong, 2018).

O conto tem um homônimo em língua inglesa, “Queimar Celeiros” (*Barn burning*), escrito por William Faulkner (1897-1962). No conto de Faulkner, um agricultor pobre e seu filho queimam um celeiro por raiva. No conto de Murakami, um jovem diz queimar celeiros por *hobby* (Chang-dong, 2018).

Se o celeiro de Faulkner é objeto de raiva que causa dor da vida, o celeiro de Murakami parece que não é um objeto real, mas um produto da imaginação, ou uma *metáfora*. Os dois escritores estão em lados opostos no modo de contar histórias (Chang-dong, 2018, 3º parágrafo, grifo nosso).

O filme *Em chamas* (*Beoning*) (Chang-dong, L. & Gwang-hee, 2018) conta a história de um reencontro entre um jovem que almeja ser escritor e uma amiga de infância. Ao longo dos desconcertos da relação entre Jong-su (Yoo Ah-in) e Hae-mi (Jeon Jong-seo), surge um terceiro elemento: Ben (Steven Yeun). Hae-mi o conhece após uma viagem e o filme segue apresentando os dois personagens masculinos sempre em contraponto. Jong-su é pobre e vive os efeitos dos problemas econômicos na Coreia do Sul e Ben, riquíssimo, leva uma vida sem privações, mesclada com um ar de monotonia.

O diretor diz que “Em chamas” pode ser lido como a história de um jovem Faulkner – tomado pela raiva – vivendo no universo de Murakami. Ele parte de um significante: ambiguidade. Depara-se com dois contos com o mesmo nome e constrói seu filme, segundo ele, a partir de duas cenas, a da dança de Hae-mi e a cena final (Chang-dong, 2018).

Sobre a cena da dança, Chang-dong diz:

A cena de dança de Hae-mi é como o núcleo do filme, lá pelo meio. O brilho de pôr do sol, a bandeira esvoaçante, a melodia de jazz de Miles Davis, o belo corpo da garota, o quintal sujo, são todos os elementos da vida que precisam transmitir a sensação de mistério. O tempo se constrói entre escuridão e luz, realidade e surreal, feiura e beleza, felicidade e presságio numa só unidade. E o mais importante é a sensação de liberdade. Hae-mi dança Great Hunger, como os bosquímanos do deserto de Kalihari (2018, 5º parágrafo).

Esta cena de Hae-mi, de fato, é um núcleo do filme. Além de toda beleza cinematográfica da cena, ela é o último momento de Hae-mi no filme antes de seu desaparecimento. Após sua dança, ela dorme e depois vai embora com Ben. O que temos na sequência de sua partida? Uma cena onírica em que uma criança assiste a um celeiro queimar – uma referência, talvez, à criança do conto de Faulkner – em seguida, vemos Jong-su acordar assustado. Sonho e presságio se misturam.

Durante todo o filme temos a sensação de estarmos observando algo. E somos olhados o tempo todo por aquilo que os personagens olham. Como exemplo, podemos pensar na casa do pai de Jong-su, em que os objetos são sempre filmados com ar de mistério e a câmera se demora por eles. O telefone toca e nenhuma voz fala, como se o próprio telefone fosse um objeto autônomo, na medida em que o diretor não sequencia qualquer explicação, os ganchos ficam sempre soltos.

Sobre a cena final, o diretor diz que ela foi feita para mostrar dois movimentos: o perto e o longe. Estamos dentro de uma cena de crime ao mesmo tempo em que a observamos de longe; sentimos a raiva de Jong-su ao mesmo tempo em que não compreendemos o que está acontecendo. Mas o que aconteceu?

Antes de tomarmos partido por um enredo qualquer, poderíamos nos questionar sobre a própria narrativa e para o espectador questionar o que ele vê, é necessário colocá-lo a certa distância.

OS ELEMENTOS FÍLMICOS: RASTROS

A primeira cena do filme mostra a fumaça do cigarro de Jong-su perfilando-se pela porta traseira da caminhonete que o esconde. Ele fuma num intervalo de seu trabalho. A fumaça do cigarro de Jong-su

indica, *a posteriori*, os recursos da metonímia e da metáfora que estarão presentes ao longo de toda a sequência. A série metonímica conta com uma encadeação de elementos da qual damos nota de alguns: a fumaça reaparece na cena final como vapor na respiração ofegante de Jong-su no frio; o gato de Hae-mi, Fervura, nunca visto, apenas nomeado e que mantém a proximidade entre os dois personagens, pois Jong-su precisa alimentá-lo enquanto Hae-mi está fora, viajando; a fogueira através da qual Jong-su conta que queimou as roupas da mãe; o pôr do sol no *Tour* em Kalahari, quando Hae-mi fala de um desejo em desaparecer (“desaparecer que nem aquele Sol... Mas morrer é assustador...então desejei poder desaparecer como se nunca tivesse existido”) (Chang-dong, L. & Gwang-hee, 2018); o *hobby* de Ben: queimar celeiros. Há sempre um elemento parcialmente escuso ao olhar, volátil, etéreo, vaporoso, relativo ao fogo como que indicando o tempo todo que há sempre algo por trás – e “todos sabem que, se vocês veem uma fumaça no momento em que abordam uma ilha deserta, vocês dizem logo para si mesmos que há todas as chances de que lá haja alguém que sabe fazer fogo” (Lacan, 1973/1985, p. 68).

Ben confia sua atividade prazerosa no momento em que Jong-su fala da fogueira que fez para queimar as roupas de sua mãe – quando ela abandonou a família, desapareceu – devido a um pedido raivoso de seu pai. Raiva e prazer se contrapõem deixando os dois personagens novamente em polos contrastantes, mas, ao mesmo tempo, reunidos. Antes por Hae-mi – que, a partir de então, igualmente some –, agora também pelo fogo que queima roupas e celeiros na confissão dos dois, e queima o cigarro de maconha que Ben acende ao final da conversa.

O FALO E A METONÍMIA: O QUE ESTÁ OCULTO NO FILME?

O falo é o significante por excelência, significante do desejo: seu mistério coincide com o fato dele estar onde não está,

não se trata em absoluto de um falo real na medida em que, como real, ele exista ou não exista, trata-se de um falo simbólico, na medida em que é de sua natureza apresentar-se na troca como ausência, ausência funcionando como tal (Lacan, 1956-1957/1995, p. 154).

Estar oculto faz parte da verdade do falo. Ele tem a função de estar por detrás de todos os significantes produzindo uma operação circulante, que promove e permite a equivalência entre os outros significantes. Permite, portanto, e por consequência, a metonímia. “Seus deslocamentos e suas mudanças indicam o movimento da falta dentro da estrutura como um todo. Enquanto a castração se refere a uma perda primordial que coloca a estrutura em movimento, o falo é o significante dessa perda” (Fink, 1998, p. 129).

O que está oculto no filme? Propomos que a suposta cena piromaniaca evocada pelo significante “queimar celeiros”. Esta cena tem essa função ordenadora que permite que todas as outras cenas tenham significado. Se Chang-Dong decide dirigir o filme ao querer explorar a ambiguidade acerca do significado de “queimar celeiros” no conto de Murakami, e em seguida perceber a homonímia entre dois contos de escritores distintos, isso parece indicar que o significante “queimar celeiros” é o próprio eixo de existência do filme, ao mesmo tempo em que no filme é o que organiza as possibilidades de sentido da história.

O que mais não se vê além do gato de Hae-mi, chamado Fervura, e além da cena de um celeiro queimando, que aparece apenas num lampejo meio mnemônico, meio onírico de Jong-su? Hae-mi. Como dito antes, ela some a partir da metade do filme. Como esses elementos ganharão significado pelo espectador dependerá da posição do leitor. Sim, trata-se de uma leitura se tomarmos aqui o filme como um texto. “A escrita psíquica demanda leitura, interpretação, e a arte de lê-la exige do leitor a tarefa infinita de reescrever a linguagem do Outro” (Fuks, 2017, p. 126). Pensemos, então, nas formas de apreensão de sentido. Para Lacan, não existe sentido que não seja metafórico e todo objeto é metonímico:

eu quis mostrar-lhes que não existe objeto a não ser metonímico, sendo o objeto do desejo objeto do desejo do Outro, e sendo o desejo sempre um desejo de Outra coisa – muito precisamente, daquilo que falta, a, o objeto perdido primordialmente, na medida em que Freud mostra-o sempre por ser reencontrado. Da mesma forma, *não existe sentido senão metafórico, só surgindo o sentido da substituição de um significante por outro significante na cadeia simbólica* (Lacan, 1957-1958/1999, p. 16, grifo nosso).

Para nos situarmos em relação a esses elementos, vamos definir, em linhas gerais, a diferença entre metáfora e metonímia, cientes de que o equívoco

é sempre um correlato necessário da linguagem e qualquer definição será sempre precária, na medida em que qualquer definição conceitual é um trabalho contínuo. Lacan (1957-1958/1999) situa a metáfora no campo das relações de sentido, e situa a metonímia no campo das relações de valor.

Marx formula a proposição de que nada pode instaurar-se das relações quantitativas do valor sem a instituição prévia de uma equivalência geral. Não se trata simplesmente de uma igualdade entre tantas ou quantas varas de tecido. É a *equivalência tecido-roupa* que tem de ser estruturada, ou seja, que roupas possam representar o valor do tecido. *Não se trata mais, portanto, da roupa que vocês possam usar, mas do fato de que a roupa pode tomar-se o significante do valor do tecido.* Em outras palavras, a equivalência necessária logo no início da análise, e sobre a qual se assenta o chamado valor, *pressupõe, por parte dos dois termos em questão, o abandono de uma parcela muito importante de seu sentido.* É nessa dimensão que se situa o efeito de sentido da linha *metonímica.* (Lacan, 1957-1958/1999, p. 86, grifos nossos).

O objeto a ser queimado pode ser o celeiro, pode ser o corpo da mulher – corpo este que não aparece queimado... – se formos pelo caminho metafórico que queimar celeiros equivaleria a queimar uma mulher. A escuta analítica é um modo de leitura “e, como tal, implica uma escrita de certos sinais, nomeados de significantes, que associados com outros produzem efeitos de significação, e de outros sinais” (Fuks, 2017, p. 127). Efeitos de significação não são fechamentos de sentido, são as possibilidades de uma fala, portanto, de uma história.

O que queremos indicar é que o filme é a própria “mostração” dos movimentos de formação de sentido. Ele nos apresenta objetos metonímicos o tempo inteiro e faz operar uma necessidade metafórica constante. Em uma cena, Hae-mi pergunta: “O que é uma metáfora?”. Ninguém responde e somos conduzidos ao banheiro de Ben em que Jong-su bisbilhota e acha uma gaveta com objetos femininos, logo somos conduzidos da metáfora à metonímia. Portanto, tal como nos diz Lacan, “não haveria metáfora se não houvesse metonímia” (1957-1958/1999, p. 80).

Esses objetos na gaveta de Ben compõem o mistério acerca de quem seria Ben, mistério esse jamais elucidado. Há ainda uma indicação mais precisa, após o sumiço de Hae-mi, ao bisbilhotar novamente a mesma

gaveta: Jong-su se depara com o relógio dela. Curiosamente, é um relógio popular, daqueles replicados infinitamente, mas que marca o momento do reencontro dos dois no início do filme, e que volta como resto, resto esse que só produz significações ao ser encadeado com outros elementos, mas que em si jamais terá sentido algum.

QUEIMAR CELEIROS

O “queimar celeiros”, ponto de partida do diretor com os dois contos homônimos, é dito exatamente na metade do filme. Retomamos esta frase e notamos que o ponteiro do vídeo se situava exatamente no meio do tempo do filme. Coincidência talvez, mas que remete à cisão marcada, neste momento, no filme mesmo, tanto o indicando como elemento ordenador, quanto marcando a posição de Jong-su e Ben diante de Hae-mi. É nesta cena que Ben diz que queima celeiros e que Jong-su diz que a ama.

É por uma metáfora que o amor se transfere ao desejo que se apega ao objeto como ilusório, ao passo que a constituição do objeto não é metafórica, mas metonímica. Ela é um ponto na cadeia da história, lá onde a história se interrompe (Lacan, 1956-1957/1995, p. 160).

O amor aponta para um procedimento metafórico que faz o sujeito se dirigir à falta que se encontra no objeto. A paixão é sempre submetida à lei do Outro. E é por isto que, na confidência amorosa o amante, embora sinta que a explosão que sente lhe escapa, experimenta uma espécie de partilha, um acolhimento pelo outro (Rey-Flaud, 1997).

A relação da constituição objetual é, ela mesma, metonímica, na medida em que os objetos assumem posições numa operação de deslocamento. Na cena das confissões podemos perceber duas formações: a metafórica, do amor, e a relação objetual de Ben, que parece apontar para aquilo que Rey-Flaud (1997) define como o que há de não partilhável no fetiche. O relato de Ben parece remeter a uma relação objetual da ordem do não partilhável, do inteiramente singular, diferente do amor que, embora incompreensível para aquele que ama, encontra algum suporte de reconhecimento na cultura.

Queimar celeiros, na fala de Ben e no conto de Murakami, aparece como estranho à cultura, uma espécie de desvio na relação com os objetos

e que aqui situaremos como algo que nos ensina sobre o fetichismo. Queimar celeiros no conto de Faulkner remete a um efeito diante das relações de poder e raiva entre os personagens, que aparece no filme na relação entre Jong-su e seu pai, réu após atirar uma cadeira em um servidor da prefeitura de Paju.

NARRATIVA

O diretor diz que fez o filme a partir de duas perspectivas: perto e longe. Ao mesmo tempo em que quis criar a impressão de o espectador estar na cena do crime, ao final, ele também quis manter a distância para que se pudesse olhá-la objetivamente. “A cena final consiste em dois cortes. [...] É quando as emoções no inconsciente de Jong-su explodem e Ben e ele finalmente se comunicam. É como se as respirações dos dois virassem uma só” (Chang-dong, 2018, 4º parágrafo). Embora aqui o diretor se refira especificamente à cena final, percebemos que é um procedimento ao longo de todo filme: o que se vê e o que não se vê, o longe e o perto, olhar a cena e ser observado por ela. Esses elementos díspares permeiam a narrativa, na medida em que sinalizam o próprio movimento do inconsciente:

Através do estudo do trabalho do sonho conhecemos muitas outras peculiaridades dos processos inconscientes igualmente notáveis e importantes, mas só devemos mencionar aqui algumas delas: as regras decisivas da lógica não têm validade no inconsciente; poderia se dizer que este é o reino do ilógico. Anseios com metas contraditórias coexistem lado a lado no inconsciente sem que se mobilize uma necessidade de acordo entre eles. Ou eles não exercem influência alguma de um sobre o outro ou, se o fazem, não chegam a uma decisão, mas sim a um compromisso, o que se configura como absurdo, pois este contém detalhes mutuamente incompatíveis. A isso se liga o fato de que *os contrários não se separam, mas são tratados como idênticos, de modo que no sonho manifesto cada elemento pode também significar seu contrário* (Freud, 1940/2014, p. 75, grifo nosso).

Vemos na relação de Ben e Jong-su um par de opostos em relação à mulher e à vida. E ao final somos surpreendidos com uma espécie de encontro entre os personagens. Sobre o mistério no filme, o diretor diz: “eu queria conectá-lo com o mistério de nossas vidas, o mundo

em que vivemos, em vez do fim de mistério de um caso. Além disso, queria que fosse um questionamento sobre a própria narrativa, sobre o cinema” (Chang-dong, 2018, 5º parágrafo). O diretor realiza a premissa freudiana acerca do inconsciente ao criar uma narrativa que permite metas contraditórias coexistirem sem mobilizar uma necessidade de acordo, cada elemento significando sempre ele mesmo e o seu contrário.

FETICHISMO

O filme *Em chamas* acendeu, à época de sua exibição nos cinemas, um debate tímido acerca da perversão entre os psicanalistas. Tentaremos aqui expor alguns elementos teóricos que o filme nos ajuda a pensar. Não se trata de fazer qualquer espécie de diagnóstico em torno dos personagens, mas sim de fazer uso do filme como um apoio teórico para localizar determinados conceitos e impasses. Começemos por pensar o fetichismo.

No texto canônico de 1927, Fetichismo, Freud tenta elucidar uma crença arcaica mantida por certos sujeitos. O que ele descobre é que seu mecanismo de defesa elementar até então estabelecido em sua metapsicologia, o recalque, não responde mais a todas as formações clínicas (Rey-Flaud, 1997). O fetichismo, diz, aparece na clínica como uma descoberta secundária. Embora seja considerado como uma anormalidade por muitos, o fetiche não é um sintoma que costuma causar sofrimento. Pelo contrário, ele facilita a vida daqueles que o elegeram como objeto sexual. Ao se referir aos pacientes que estariam neste escopo, descreve-os da seguinte maneira: “certo número de homens cuja escolha de objeto estaria sendo *dominada* por um fetiche” (1927/2016, p. 315, grifo nosso).

Por questões de publicação, Freud diz que não se deterá sobre as circunstâncias acidentais que cooperaram para a eleição do fetiche, mas, mais à frente, nos diz qual o procedimento em jogo na fundação do fetiche. Diante da constatação da castração da mãe, ocorre um movimento que busca reverter a percepção já estabelecida.

Na instauração do fetiche, parece muito mais que foi interrompido [*eingehalten*] um processo que lembra o bloqueio da memória na amnésia traumática. Também nesse caso o interesse fica como que na metade do caminho: é como se fosse retida como fetiche a última *impressão* antes da

estranha, da traumática. É assim que o pé ou o sapato devem sua eleição como fetiche – ou parte dela – à circunstância de o garoto curioso ter espiado – a partir de baixo, das pernas para cima – o genital feminino; peles e veludo fixam – como há muito tempo se suspeitou – a visão dos pelos púbicos, que deveria ter sido seguida pela desejada visão do membro feminino; as peças de roupa íntima, tão frequentemente escolhidas como fetiche, pois retêm o momento de se despir, o último no qual a mulher ainda pode ser considerada fálica. Contudo, não quero afirmar que em todos os casos se possa entender com transparente certeza a determinação do fetichismo (1927/2016, p. 319, grifo nosso).

Esta última impressão, como imagem, nos diz de uma cena imobilizada, tal como um filme congelado ou uma fotografia. Assim como na fotografia, uma imagem se congela como elemento da fantasia do fetichista. Esta imagem é anteparo da crença no falo feminino.

Rey-Flaud (1997) pontua que fetiche e fictício derivam do latim *facticius*, corroborando justamente com o caráter de fabricação do objeto fetiche: objeto fictício, “eleito”, criação de cada sujeito. A gênese do fetichismo implica a elaboração de um objeto. Freud nos diz: “o fetiche é o substituto para o falo da mulher [*Phallus des Weibes*] (da mãe), no qual o garotinho acreditou e do qual – sabemos o porquê – não quer abrir mão” (1927/2016, p. 316). Ora, aceitar a falta na mãe implica reconhecer a possibilidade de ser ele mesmo castrado:

o garoto se recusou [*sich geweigert hat*] a tomar conhecimento do fato concreto da sua percepção [*Wahrnehmung*]: que a mulher não possui pênis. Não, isso não pode ser verdade, pois, se a mulher é castrada, seu próprio pênis está ameaçado, e contra isso se rebela a parte do narcisismo, com o qual a natureza precavidamente dotou esse órgão. O adulto provavelmente irá vivenciar um pânico semelhante quando for proclamado que o trono e o altar estão em perigo, e esse pânico levará a consequências ilógicas semelhantes (Freud, 1927/2016, p. 316).

Desse modo, “[...] a entrada em cena do perverso se faz neste momento do percepto da diferença sexual, especificada pela espera enganosa do que deveria ser visto no corpo materno, ou melhor: o que foi alucinado a meias, semblante de falo” (Assoun, 1999, p. 111). O paradoxo do fetiche residiria, portanto, numa operação onde se concebe

“uma substituição simbólica que não realize de maneira efetiva a travessia da perda da coisa” (Rivera, 1997, p. 14).

Ora, o dispositivo fetichista, tal como a operação neurótica, dá prova de que há uma construção em torno da falta da coisa. O fetiche é um objeto construído a partir de uma operação de substituição, portanto, metonímica. Freud faz uma analogia entre o processo de instauração do fetiche e a amnésia traumática: retém-se, no fetiche, a imagem anterior à percepção estranha (Freud, 1927/2016), “como último ponto de apoio frente ao que, por natureza, não pode ser apreendido como percepção” (Rivera, 1997, p. 16).

Freud faz imagem ao dizer que o fetiche trata “de fazer manter-se de pé, *aufrecht zu halten*, essa relação complexa, como se falasse de um cenário” (Lacan, 1956-1957/1995, p. 158).

o objeto fascinante inscrito sobre o véu, em torno do qual *gravita* a sua vida erótica. Digo gravita porque é claro que o sujeito conserva uma certa liberdade de movimento, que se percebe quando se analisa e não se faz simplesmente uma descrição clínica. Tomando-se um caso, veem-se muito bem elementos que já articulei hoje para vocês e que Binet já havia assinalado, por exemplo este ponto cativante da *lembrança encobridora*, que fixa a interrupção na barra da saia da mãe, até mesmo de seu espartilho, ou ainda a relação essencialmente *ambígua* do sujeito com o fetiche, *relação de ilusão, vivida como tal, e como tal preferida, e também a função particularmente satisfatória de um objeto inerte, plenamente à mercê do sujeito para a manobra de suas relações eróticas*. Tudo isso se vê num caso clínico, mas é necessária a análise para definir um pouco melhor o que acontece a cada vez que, por uma razão qualquer, o recurso ao fetiche se dobra, se extenua, se desgasta ou simplesmente se furta (Lacan, 1956-1957/1995, p. 162, grifos nossos).

Lacan fala – se pudermos estender o sentido de gravitação – de uma órbita na qual o perverso articula sua vida erótica. Ora, tanto isto nos diz acerca de uma trajetória em torno deste objeto quanto da própria dimensão imagética, instaurada pelo objeto olhar, pois órbita também se refere à cavidade óssea em que se encontra o olho, o nervo óptico, os vasos sanguíneos oculares e os músculos e nervos oculomotores.

Se o fetiche, no homem perverso, *é algo que pode e deve ser visto*, é justamente porque o problema que se coloca para ele ao descobrir, menino

ainda, o sexo feminino, é o de determinar *o que deve ser visto naquele local onde falta o órgão fálico. A visão de alguma coisa só pode positivar essa falta.* Digamos, pois, que, para o homem, o fetiche toma o lugar do que não é visto no lugar do sexo feminino (André, 1995, p.99, grifos nossos).

Há algo que se vê no fetiche. Quando Freud, ainda no texto “Fetichismo” (1927/2016), nos apresenta o caso mais interessante ao seu critério, ele nos diz de um jovem que elegeu “um certo brilho no olhar [*Glanz auf der Nase*] como condição fetichista” (p. 315). O esclarecimento da origem desta escolha se deu com a descoberta de que a língua materna do jovem era o inglês, portanto, a leitura acústica do significante requeria sua escuta em inglês: *glanz* (alemão) seria *glance* (inglês), ou seja, seria um “olhar para o nariz” (p. 315). O fetiche era, pois, o nariz, ao qual ele emprestou um brilho luminoso, particular, que apenas ele podia capturar.

Esta dimensão daquilo que se vê, Assoun (1999) a articula pelo objeto olhar, o perverso seria o artista das imagens, “a perversão se origina de uma parada-na-imagem, verdadeira ‘cena originária’ escópica” (p. 111). As matizes da perversão comparecem naquilo que se mostra em um eixo como sedução/sideração, que permite ao perverso quase poder tocar o objeto olhar com o dedo graças ao seu teor de fabricação e, em outro, como “vocalizes de um certo supereu, de gozo” (p. 111). Enquanto “o neurótico aborda a castração ‘ao acaso’, o perverso faz de uma certa cegueira primitiva um saber” (p. 111).

Uma dimensão importante de se pontuar no fetichismo é a de que, aqui, que se trata de um “deslocamento de valor”, transfere-se a importância do pênis a uma outra parte do corpo ou a um objeto, pontua Freud (1940/2014).

Ele se recusa a aceitar, assim, sua própria percepção sensorial, que lhe mostrou a falta de pênis nos genitais femininos, e aferra-se à convicção oposta. A percepção denegada, contudo, também não ficou inteiramente sem influência, pois, afinal, ele não tem a coragem de considerar que realmente tenha visto um pênis. Em vez disso, ele aferra-se a alguma outra coisa, parte do corpo ou objeto, e *atribui-lhe o papel do pênis, do qual ele não quer sentir falta.* Geralmente *trata-se de algo que ele realmente viu outrora ao olhar os genitais femininos, ou é algo que se presta a servir como substituto simbólico do pênis* (Freud, 1940/2018, p. 167, grifos nossos).

Freud (1940/2014) prossegue: “trata-se de uma formação de compromisso com auxílio de *deslocamento*, tal como a conhecemos no sonho” (p. 167, grifo nosso), ou seja, mais uma indicação de que se trata de um movimento metonímico: deslocamento e função de transferência valorativa. Rivera (1997) situa que “se o processo de construção do fetiche parece ser guiado por um movimento metonímico, o fetiche produzido pode dar mostras de uma determinação *aparentemente* metafórica” (p. 16, grifo nosso).

Ao retomar o paradoxo imposto pelo fetiche – a concepção de uma substituição simbólica pela travessia parcial da perda da coisa – Rivera (1997) apresenta-o como um objeto evanescente. Ora, a substituição metafórica consiste em negar aquilo de que se toma lugar, não sendo essa a operação do fetiche, que, por seu turno, parece dirimir a fenda característica do processo de simbolização, isto é, opera uma subversão de sua lógica. A evanescência do objeto é capturada no texto freudiano na passagem do *glanz* ao *glance*, de um “brilho no nariz” a uma “olhadela”, “puro olhar”. Como exemplo, tem-se o tapa-sexo que não funciona como metáfora do pênis, posto que, a um só tempo, as possibilidades de mascaramento e desvendamento estão postas, faz-se da própria falta o objeto: “Deste imediatismo vem sua contradição fundamental de remeter ao mesmo tempo à falta e à não-falta. O tapa-sexo, como o brilho do nariz, torna-se um puro olhar envolvendo o pênis que falta” (p. 18).

NEUROSE E PERVERSÃO

Hae-mi pratica aulas de pantomima. Em um encontro com Jong-su, ela começa a descascar uma laranja imaginária e comê-la com apetite. Ela diz: “Isso não tem nada a ver com talento. Não se trata de pensar que existe uma laranja, e sim de esquecer que não existe. Apenas isso” (Chang-dong, L. & Gwang-hee, 2018). Neste momento, somos levados à conversão histérica, tomada por Freud como esta pantomima, na medida em que “o sintoma histérico não é uma representação (*Vorstellung*), é uma apresentação ou uma presentificação (*Darstellung*). A histérica coloca o objeto de seu desejo no elemento da presença, como se ele estivesse lá” (David-Ménard, 2000, p. 101). Mas também podemos ser levados a um corolário deste momento do filme e pensar no procedimento perverso de

desmentir a castração, pois não se trata apenas de colocar algo no lugar do falo materno, mas como que esquecer (um fazer-se que esquece) que ele não existe, já que já se teve notícias da castração.

No neurótico, o falo imaginário como objeto articulado no nível da castração (Lacan, 1956-1957/1995) comparece sob a forma negativa. Sendo o falo o significante da falta no Outro, temos aqui o falo operando como lugar vazio que permite uma mobilidade objetal. Na perversão o estatuto do falo imaginário é positivo, na medida em que o perverso fabrica um objeto imaginário – a partir de coordenadas simbólicas, como vimos no caso apresentado por Freud (1927/2016) – que busca tamponar a falta no Outro (Rupolo, 2006) e que possui certa fixidez. Isso nos ajuda a entender uma diferença fundamental entre neurose e perversão: enquanto o neurótico tem medo e se angustia diante da castração, na medida em que esse lugar retorna sempre como vazio, o perverso tem horror e por isso constrói um artifício quase material para se defender de confrontá-la, “ele não quer sentir falta” (Freud, 1940/2018, p. 167).

O falo, como vimos anteriormente, como significante do desejo, portanto pronunciável e diferente da causa do desejo que é impronunciável (objeto a), é o significante da falta. Jong-su e Ben, em polos opostos, raiva e prazer, circundam esse significante “queimar”, um a partir da via amorosa, faltosa; outro, pela via de algo que funciona como a coisa mesmo. Temos então falo como falta e falo como positividade. Podemos situar aqui os procedimentos operacionais dos dois no filme como suporte desses conceitos.

Ora, o fetichista sabe que o nariz, por exemplo, para usar o caso de Freud, é um objeto corrente, portanto, não se trata de que diante dele apareça a Coisa e para o não fetichista um nariz: ele vê o nariz, objeto vulgar, trivial, e vê, ao mesmo tempo, a Coisa. Ele sabe que um nariz é um nariz, mas, de uma forma inaudita para os outros o nariz também é outra coisa, “essa outra coisa constitui o fetiche em sua singularidade irreduzível” (Rey-Flaud, 1997, p. 93, tradução nossa). Este objeto, embora seja uma parte do corpo tem caráter independente, portanto, destacável.

A perversão fetichista do sujeito masculino consiste em afirmar que a mulher tem sobre um fundo do que ela não tem. Sem isso, não haveria necessidade de um objeto para representá-lo –um objeto que, ainda por

cima, é manifestamente *independente* do corpo da mulher (Lacan, 1957-1958/1999, p. 466, grifo nosso).

O objeto fetiche, inerte, a mercê do sujeito, como pontua Lacan (1956-1957/1995), configura uma espécie de cultura singular que articula em um objeto duas afirmações contraditórias. Falta e presença se encontram numa positivação que parece estar a serviço do sujeito. Mas isto é uma ilusão. Por quê?

[...] o objeto está atrás do desejo [...] me servirei do fetiche como tal, pois é nele que se desvela a dimensão do objeto como causa do desejo. O que se deseja? Não é o sapatinho, nem o seio, nem seja o que forem que vocês encarnem o fetiche. O fetiche causa o desejo. O desejo, por sua vez, agarra-se onde puder. Não é absolutamente necessário que seja naquela que calça o sapatinho; este pode estar em suas imediações. Sequer é necessário que seja ela a portadora do seio; o seio pode estar na cabeça. Mas todo o mundo sabe que, para o fetiche, *é preciso que o fetiche esteja presente. O fetiche é a condição mediante a qual se sustenta seu desejo* (Lacan, 1962-1963/2005, pp. 115-116, grifo nosso).

Na medida em que o objeto se torna quase sempre imprescindível na cena sexual, temos como operação o sujeito agenciado pelo objeto.

O BRILHO DO OBJETO

No apartamento de Hae-mi, virado para o norte, portanto sempre frio e escuro, adentra um feixe de luz em dado momento do dia graças ao reflexo do sol na Torre de Namsan. Mas é por pouco tempo, “então só dá pra ver se tiver sorte” (Chang-dong, L. & Gwang-hee, 2018).

O que a perversão parece nos ensinar de maneira categórica é que o objeto possui autonomia na dinâmica pulsional. Seu brilho, seu feixe de luz, também determina a ação do sujeito. Temos na perversão uma das máximas sujeições ao objeto. Murakami (2018) nos ajuda a vislumbrar isso:

— Sei que isso soa estranho — disse ele, abrindo e juntando as mãos diante do rosto, sem pressa. — De qualquer maneira, há muitos celeiros no mundo, e sinto que todos querem ser incendiados. Mesmo aquele celeiro solitário na praia, ou aquele outro perdido no meio da lavoura... Sabe, existe uma série de celeiros. Todos incendeiam em quinze minutos e então desaparecem, como se nunca tivessem existido. Ninguém lamenta.

Os celeiros apenas... desaparecem. Em um passe de mágica. — Então é você quem decide se um celeiro é necessário ou não? — Eu não decido nada. *O celeiro é que aguarda o momento de ser queimado.* Eu apenas aceito a situação, entende? Apenas aceito o que se apresenta. É como a chuva. Quando chove, o rio transborda. Alguma coisa acaba sendo carregada pela correnteza. Neste caso, você acha que a chuva decidiu isso? (p. 130, grifos nossos)

Também no conto de Faulkner somos apresentados ao destino dos personagens criptado nos objetos. São eles que guardam a sorte do futuro e em face dos quais Snopes (pai) inclina-se a um grau de passividade. Nesta relação, o conto culmina em duas sessões à corte do Juiz de Paz. Em seu começo, somos apresentados a um libelo: Snopes teria incendiado o celeiro de Harris motivado por uma alteração entre os dois em face da fuga do porco de Snopes à plantação de Harris; quatro dias após, o tapete sujo pelas botas de Snopes e não restaurado é a razão da disputa com o Major de Spain. Em ambas as ocasiões, a força de austeridade da instituição judicial (seu poder sentencial) é rapidamente dissipada, ou por se tratar de uma corte do Juiz de Paz (*Justice of the Peace's court*) ou pela decisão do juiz complacente a Snopes. As recusas de Snopes em cercar o porco e em devolver ao tapete seu fulgor, anteriores às sessões, são índices da passividade aludida: a atualidade do objeto se impõe ao personagem como se fosse destino. A resposta de Snopes, nas duas situações judiciais, é única: queimar o celeiro dos senhores, recusar o acordo de paz. Trata-se de que o fogo falava “a algum veio profundo do ser de seu pai (Snopes), como o elemento aço ou pólvora falam a outros homens, como a única arma para a preservação da integridade, sem o qual o fôlego não valia a respiração” (Faulkner, pp. 7-8, tradução nossa).

Todas as ações de Snopes caminham para a cena incendiária. O contraponto da relação fatídica é a denúncia de Colonel Sartoris (filho), o destino e sua interrupção assumem um caráter ambíguo no texto de Faulkner pela relação antagonica e complementar que enredam ao mesmo tempo. Numa olhada reversa (*Nachträglich*), a passividade pode ser entendida como necessária à meta, o meio pela qual é possível ascender até ela. Desta feita, passamos do destino à história, da imposição do objeto à sua realização. A cadência temporal encarnada nos personagens

de Faulkner e a ação prenunciada em toda sua ambiguidade acrescentam ao “objeto de raiva que causa dor da vida” (Chang-dong, 2018, 3º parágrafo) todo seu valor metafórico, limite entre morte e desejo.

No filme, Hae-mi queria desaparecer como se nunca tivesse existido. E desaparece. O celeiro no conto de Murakami é o objeto que desaparece como se nunca tivesse existido. No fetichismo o que comparece como se nunca tivesse existido, mas existiu na medida em que se empreendeu um movimento para negar esta percepção, é a castração feminina. Celeiro-mulher, o filme faz “mostração” deste procedimento, segundo nossa leitura. “Qual a função, então, para o analista, da marca de um saber que se tentou apagar, recusar, desmentir? Em termos gerais, antes de tudo, trata-se de uma marca indicativa do desejo criador de toda a obra original” (Fuks, 2016, p. 626).

Por fim, podemos ousar e ler o filme a partir do *glanz-glance*. O brilho do fogo seria um olhar para o fogo, este fogo que queima celeiros, cigarros, roupas... Mas não vemos este brilho, aliás, podemos dizer que o vislumbramos ao longe, pelo vidro traseiro do carro em que Jong-su dirige. Jong-su atea fogo no corpo de Ben após matá-lo. O filme parece revelar que o objeto nos convoca a queimá-lo, fabricando, assim, seu brilho.

REFERÊNCIAS

- André, S. (1995). *A impostura perversa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Assoun, P-L. (1999). A perversão ou o olhar clivado. In Assoun, Paul-Laurent. *O olhar e a voz: lições psicanalíticas sobre o olhar e a voz: fundamentos da clínica à teoria*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud.
- Chang-dong, L., & Gwang-hee, O. (Prod.) & Chang-dong (Diretor). (2018). *Em Chamas*. Seul: Now Films & Pine House Filme & NHK.
- Chang-dong, L. (2018). Lee Chang-dong diz como Murakami e Faulkner impregnam ‘Em Chamas’ [Entrevista concedida a Luiz Carlos Merten]. *Jornal O Estado de São Paulo*, Estadão online. Recuperado em 16/09/2022 em <https://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,lee-chang-dong-diz-como-murakami-e-faulkner-impregnam-em-chamas,70002610538>
- David-Ménard, M. (2000). *A histérica entre Freud e Lacan: corpo e linguagem em psicanálise*. São Paulo: Escuta.
- Faulkner, W. (1950). Barn Burning. In Faulkner, W. *Collected Stories of William Faulkner*. New York: Random House. (Obra original publicada em 1939)
- Fink, B. (1998). *O sujeito lacaniano: entre a linguagem e o gozo*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Freud, S. (2014). Compêndio de Psicanálise. In Freud, S. *Compêndio de Psicanálise e outros escritos inacabados*. Obras Incompletas de Sigmund Freud. (pp. 85-112). Belo Horizonte: Autêntica. (Obra original publicada em 1940)
- Freud, S. (2017). Fetichismo. In Freud, S. *Neurose, Psicose, Perversão*. Obras incompletas de Sigmund Freud, v. 5 (pp. 315-325). Belo Horizonte: Autêntica. (Obra original publicada em 1927)
- Fuks, B. (2016, dez.). Parla Moïse! De como Freud criou o conceito de desmentido. *Rev. latinoam. psicopatol. fundam.*, São Paulo, 19(4):616-629.
- Fuks, B. (2017). “Pergunte ao cavalo!”: sobre o inconsciente freudiano. *Tempo Psicanalítico*, Rio de Janeiro, 49(1):123-138.
- Lacan, J. (1985). *O seminário, livro 20: Mais, ainda*. Rio de Janeiro: Zahar. (Seminário original proferido em 1973)

- Lacan, J. (1995). *O seminário, livro 4: a relação de objeto*. Rio de Janeiro: Zahar. (Seminário original proferido em 1956-1957)
- Lacan, J. (1999). *O seminário, livro 5: as formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Zahar. (Seminário original proferido em 1957-1958)
- Lacan, J. (2005). *O seminário, livro 10: a angústia*. Rio de Janeiro: Zahar. (Seminário original proferido em 1962-1963)
- Murakami, H. (2018). Queimar celeiros. In Murakami, H. *O elefante desaparece*. Rio de Janeiro: Alfaguara.
- Rey-Flaud, H. (1997). *Como inveto Freud el fetichismo... y reinventó el psicoanálisis*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Rivera, T. (1997). O fetiche, subversão do símbolo. *Revista Percurso*, São Paulo, 2(19):13-20.
- Rupolo, H. (2006). *Clínica Psicoanalítica de las Perversiones*: semiescrito I. 1a ed. Buenos Aires: Nacal.