

---

## RELATOS SELVAGENS: UM EXERCÍCIO INTERPRETATIVO

---

ELOMAR XAVIER AMARO [elomar.amaro@gmail.com] E ADALENE TORRES BARRETO SALES [adalene.sales@gmail.com]

---

O filme *Relatos Selvagens* (*Relatos Salvajes*, sendo o título original), é uma produção cinematográfica dirigida por *Damián Szifron* e lançada no ano de 2014. O filme trata de uma narrativa de contos, seis ao total, que falam sobre vingança, cada um deles apresentados de perspectivas diferentes e com diferentes enfoques. Um dos objetivos desse trabalho é demonstrar a relevância da psicanálise não apenas como técnica e ferramenta clínica, mas como aporte teórico para reflexões filosóficas em outras áreas. Também visou apresentar a sua aplicabilidade para a análise dessa obra cinematográfica.

*Relatos Selvagens* é uma obra que nos permite refletir sobre o modo como as relações humanas comuns encobrem uma imbricada teia de motivações. Assim, extrapolando o imediatismo da imagem, podemos, através de um exercício de interpretação, a complexa vida mental que, embora ficcional, apontam para dimensões demasiadamente humanas como a vingança, o rancor, a ganância, o ódio etc.

O primeiro conto apresentado no filme é intitulado de “*Pasternak*”. De modo objetivo, o que acontece de marcante na história é o fato de *Gabriel Pasternak* ter reunido várias pessoas que no passado interferiram na sua vida de modo negativo e jogou esse avião sobre um casal de idosos. A cena começa apresentando uma mulher andando apressadamente num aeroporto, logo, ela confere a sua passagem e sai. A cena é cortada e já no avião, a mulher, desconhecida de nome, recebe ajuda de um homem para pôr a mala no compartimento do avião. Ela se senta e folheia uma revista. A câmera, nesse momento, faz uma tomada em uma das páginas da revista, na qual podemos observar uma foto tirada por *Grégoire Bouguereau* que apresenta quatro guepardos atentos a um filhote de gazela ferido tentando fugir. Acredito que essa cena em particular não seja apenas uma tomada aleatória para preencher o contexto imediato do filme, ou que a imagem esteja meramente fazendo uma alusão ao título do filme, na verdade, esta parece ser um vislumbre do próprio *Pasternak* com relação às próprias pessoas dentro do avião, sendo ele representado pela figura da gazela e seus “malfeitores”, por assim dizer, como os guepardos encarnados pelos personagens desse conto.

O crítico de música clássica desqualifica de maneira sarcástica o trabalho musical de *Gabriel Pasternak*; a professora do primário afirma que ele tinha problemas por repetir de ano e chorar feito um bebê; a sua ex-namorada afirma que não haviam terminado bem, mas tinha muito carinho por ele e em seguida afirma que ele não era uma má pessoa. Mesmo na fala da ex-namorada subentende-se um tom de falsa empatia, de modo que se pudesse ser completada poderíamos supor algo do tipo: “Ele não era

uma má pessoa, mas mesmo assim não era bom o suficiente”, o que se pode notar logo depois quando ela mesmo afirma que o traiu com o único amigo dele. E um após o outro passam a contar histórias pessoais que tinham ligação com Pasternak, até que, por fim, descobre-se que todos no avião em algum momento foram envolvidos com ele.

Após essa descoberta, uma das comissárias de bordo afirma informa que Gabriel Pasternak era comissário de bordo naquele voo havia se trancado na cabine e não sabia o que fazer mediante a situação. Precisamente nesse momento, escuta-se a voz de Pasternak esbravejando de maneira autoritária e, logo depois, silêncio. Não vemos Pasternak durante a cena, a única coisa que ouvimos é a sua voz. Suponho que a intenção do roteirista, ao destacar a voz, foi nos colocar diante de algo profundamente aterrorizante.

Penso que é justamente dessa forma que se apresenta a passagem entre dimensões de uma mesma pessoa: primeiro, temos um breve vislumbre de Pasternak como uma vítima, no caso, uma pequena gazela sendo alvo de felinos caçadores; noutro momento, também num curto período, temos um vislumbre de uma dimensão “divina” do próprio Pasternak (segundo a professora, há uma “coincidência cósmica” acontecendo. Precisamente ela eleva o motivo desses encontros a um patamar sobrenatural, ou seja, como uma força que está acima da compreensão humana. O que seria mais divino, senão uma força acima da própria natureza? Talvez o elemento mais aterrorizante na cena não seja o risco iminente de morrer dentro de um avião, mas a própria voz de Pasternak apresentada como um objeto parcial autônomo, indestrutível, inatingível, inalcançável.

Lendo nos escritos de Jacques Lacan, precisamente onde ele fala dos quatro conceitos fundamentais da psicanálise, Lacan desenvolve o mito da “lamela” (lâmina) para explicar a libido, a lamela é descrita como um órgão sem forma, como uma ameba, que não existe, mas não é menos órgão por isso. Tal qual a lamela, assim é a voz de Pasternak, sendo que a voz não tem forma, não faz parte do corpo, mas surge de um ponto dentro dele. Porém, se não nos é apresentado um corpo para a voz de Pasternak, então essa pode ser considerada como um objeto parcial autônomo. Žižek, em seu livro *Como Ler Lacan*, afirma que a lamela é uma multiplicidade de aparências que estão envoltas num vazio central. O que é bem representado no contexto de um avião que carrega os desejos de Pasternak representados pelas figuras castradoras dos mesmos, bem como, também, pela própria voz de Pasternak.

Voltando à história, temos por fim as cenas na qual todos dentro do avião se dão conta de que estão prestes a morrer e logo um senhor, que afirma ter sido o psiquiatra de Pasternak por muitos anos, tenta convencer o próprio Pasternak a desistir do ato. Desesperadamente afirma que ele foi uma vítima e que não tem culpa do que aconteceu com ele, que os culpados são os pais dele que cobraram muito dele a vida toda e que as pessoas no avião não tinham culpa do que aconteceu a ele no passado. A cena é cortada, e a cena seguinte mostra um casal de idosos sentados na grama verde do quintal da casa, um dia tranquilo, o homem lendo um jornal, a mulher, sua esposa, lendo um livro, nada extraordinário. O homem idoso então olha para trás ao ouvir o barulho do avião, nota-o distante e, a princípio, não o

considera como algo estranho. Em seguida o casal observa o avião chegando e, por fim, notam que esse está sendo jogado sobre eles.

Embora nos créditos finais do filme indique que o casal de idosos são os pais de Gabriel Pasternak, essa conexão pode ser observada através da fala do psiquiatra com a mudança na cena. Essa mudança súbita do interior da aeronave para o seu exterior nos transporta da condição de passageiro para a condição de expectador externo, mas nesse caso a única coisa que vemos é um ambiente tranquilo e os pais de Pasternak prestes a serem mortos. Note que nessa cena o avião é jogado diretamente sobre os pais e não sobre o quintal ou sobre a casa. Isso nos fornece uma pista de que o avião poderia representar um falo, até mesmo pelo seu formato, repleto de energia libidinal, representada pela voz ou lamela, sendo direcionada destrutivamente contra os pais, que são conhecidos como os primeiros castradores, ou seja, os primeiros a interferirem na condição de pais sobre desejos do outro na condição de filho.

No conto intitulado “As Ratazanas” ou “As Ratas”, temos um restaurante, um local distante da cidade, em uma noite chuvosa. A atendente do restaurante, percebe a chegada de um veículo. Então ela se dirige à porta para receber o cliente, esse por sua vez a trata com rispidez. Imediatamente a expressão da atendente muda, ela então se dirige à cozinha e lá ela relata para sua colega de profissão, talvez sua chefe, que aquele homem era conhecido dela. Ele era um agiota com o qual seu pai havia contraído uma dívida e, por isto, suicidou-se. Posteriormente, sua mãe foi assediada por esse agiota até que fugiram para o lugar onde ela estava morando agora. Confessa, então, que desejou por muito tempo encontra-lo novamente e que desejava dizer algumas coisas a ele. Precisamente nesse momento a sua colega, em vez de demonstrar alguma forma de piedade ou empatia ingênua com a sua colega, sugere que ela mate seu oponente, mais precisamente, dizendo que “se aquele homem fez o pai dela se suicidar, ela iria apenas insulta-lo?”.

Logo, percebemos que a expressão aparentemente piedosa da cozinheira esconde uma agência obscena do Superego, não a agência ética que, desencorajando-a de sugerir um assassinato, lhe instruiu: “Não faça isso, pode ser pior para você” ou “É melhor esquecer isso”. No entanto, o que podemos perceber é o Superego, como indicou Lacan, como o imperativo do gozo. A agência obscena do Superego provocando o desejo, mas de modo a desafiar, a impor uma ordem que o sujeito não consegue obedecer. Talvez esse seja um ponto a se observar, o rosto da cozinheira nos leva, a princípio, a esperar por uma agência ética do Superego, no entanto o seu caráter obsceno é que se apresenta de modo a desafiar a sua colega a aceitar uma ordem da qual ela não seria capaz de cumprir, “mate-o”. Lacan afirma que o estranhamento nada mais é que algo bastante familiar, tão íntimo que temos que estranhar para suportar, o que acaba desafiando quem assiste a encontrar-se com o próprio desejo de morte daquele personagem. Penso que podemos interpretar o próprio ambiente como uma representação das dimensões da psique humana: o salão exposto, arrumado, com luzes, decoração, mesas e cadeiras pode ser visto como o Ego, o Imaginário, sempre se apresentando bem, parecendo estar em bom estado. A cozinha, o local onde toda a parte suja acontece, o conflito entre o Id e o Superego, em suas agências ética e obscena.

As cenas que passam adiante é um constante conflito entre as duas agências do Superego, tanto ética quanto obscena sobre o desejo do Id. Este conflito poder ser observado no momento em que o cliente no restaurante pergunta se a melhor cor de fundo para foto da sua campanha de candidatura a prefeito é branca ou vermelha. Quando a atendente escolhe a foto com fundo vermelho, pode ser entendido como a fantasia dela de vê-lo morto, uma vez que o vermelho representa o ódio e, portanto, alude ao desejo de morte. Nesse ponto, a fantasia, como Žižek apresenta em *O Guia Pervertido do Cinema* (2006), aparece como a explosão de desejos selvagens insuportáveis. Desejos selvagens reprimidos pela agência ética do Superego tornam-se, assim, insuportáveis.

Eventualmente, descobrimos que esse cliente se chama Rafael Cuenca. A palavra “cuenca”, em espanhol tem vários sentidos. Um deles, que interessa para nossa análise, é designar um utensílio da cozinha. No anúncio, vemos “Cuenca es Seguridad”, em tradução livre “Cuenca é Segurança”. O que se revela em uma ironia total uma vez que não há nada seguro em qualquer coisa que venha da cozinha (dessa cozinha especificamente). E é justamente depois desse momento que descobrimos que o prato servido, numa “cuenca”, estava envenenado.

A ação obscena do Superego pode ser percebida quando a cozinheira deposita sobre a sua subordinada a responsabilidade pelo envenenamento de seu antigo agressor, e, também, em algumas das suas falas, como por exemplo quando afirma se sentir mais livre na cadeia do que no trabalho e quando diz que não fez nada do que se arrependesse para ser presa. Veja que não é o Superego que se mortifica através da culpa, mas exatamente o inverso: um superego obsceno goza com a culpa (isso aparece na clínica com pacientes que se cobram demais, ou que se culpam em demasia). Como se pode sentir mais livre em uma prisão? De fato, esse é o gozo do Superego em seu estado obsceno: aprisionar o gozo do sujeito com suas regras impossíveis de serem alcançadas. Em outras palavras, a liberdade do Superego consiste no entrave do Id.

Em uma outra cena é possível ver duas janelas onde em cada uma delas se posicionam as duas mulheres, ou metaforicamente falando, as duas agências do Superego, que embora estejam separadas em duas perspectivas distintas, estão presentes no mesmo lugar, a cozinha, o interior da subjetividade humana. É nesse cenário que descobrimos que Cuenca está esperando o filho chegar de viagem. O prato envenenado servido foi dado ao filho. A garçonete, ao ver o garoto passando mal, resolve agir tentando evitar sua morte. Ela tenta tirar o prato, é impedida e, então, resolve atirar a comida no rosto de Cuenca. Esse ato é como se ela dissesse: “Esse veneno era unicamente para você!”. Logo em seguida, Cuenca reage numa explosão de fúria contra a garçonete. É esse o único momento em que vemos a cozinheira sair da cozinha e segue para esfaquear Cuenca. É o momento em que a agência obscena realiza uma passagem ao ato.

Esfaqueado, Cuenca cai e derruba a garçonete. Deitada no chão, percebe que Cuenca perdeu as forças, fecha os olhos. De repente, levanta ao notar que estava suja com o sangue dele. É a realização da fantasia sugerida pela foto da propaganda anteriormente: Rafael Cuenca colocado no fundo vermelho do

seu próprio sangue. Nesse caso, o horror da garçonete reside no fato de que, ir ao encontro do próprio desejo, é insuportável. Assim, quando a fantasia na sua forma mais instintiva ou animal é realizada, ela se torna em uma espécie de pesadelo real. Esta cena é seguida pela da prisão da cozinheira que, ao olhar para garçonete, lhe pisca o olho como um modo de dizer: “Realizei o teu desejo”. Por fim, a lição implícita no filme é que nunca podemos estar seguros quanto ao que vem do outro. O outro é uma barreira insondável e impenetrável para nós, de modo que nunca sabemos quem de fato é e o que esse outro pode fazer contra nós.

Já no conto “O mais forte”, vemos o que acontece quando não se tem um grande outro para mediar as interações com o outro e o que acontece quando se responde diretamente ao superego obscuro. O conto inicia mostrando um carro luxuoso, cortando uma autoestrada numa região pouco povoada, cujo motorista (motorista 1), vestido elegantemente, aparenta ser rico. A trilha escolhida para acompanhar essas cenas faz supor um possível romance nas cenas seguintes. No entanto, a cena seguinte mostra um carro velho, sujo, cujo motorista (motorista 2) aparenta desleixo à frente. Ao tentar ultrapassar este carro, o motorista 1 recebe uma fechada do motorista 2, que repete mais uma vez até permitir a ultrapassagem. Ao ultrapassar o motorista 2, o motorista 1 diz que o outro é um negro ressentido, mostra o dedo do meio em um gesto ofensivo e segue adiante. Então imediatamente após essa amostra de violência, o motorista 1, exclama: “Madre mia de mi corazón”, de modo que imediatamente ele sai de uma postura obscena para a aparência de uma postura mais conservadora, politicamente correta ou mesmo moralmente religiosa. Esse ritual é como uma forma de descarregar a culpa gerada, ou simplesmente informar para a instância simbólica de que transgrediu as normas, do lapso, ou que não goza totalmente disso.

Passado esse evento, as cenas retomam sua forma primordial: a trilha sonora volta a tocar, intercalam-se cenas da estrada, das paisagens, do primeiro carro que vimos e do motorista. Até que de repente algo sai errado: um dos pneus do carro fura, o motorista encosta o carro ao lado da estrada, vai checar o pneu furado e o chuta irritado. Abre o porta-malas, verifica o equipamento para trocar o pneu, mas, talvez por falta de habilidade, prefere ligar pedindo ajuda. A cena, então, muda para uma outra tomada na qual se vê que o carro está parado ao lado de uma ponte. É quando, a trilha sonora muda, indicando que algo terrível irá acontecer.

O motorista 1 resolve trocar o pneu, mas logo avista o carro que havia tentado bloquear sua ultrapassagem. Amedrontado, se tranca no carro, embora ainda suspenso pelo macaco, mas é surpreendido pelo motorista 2 na janela perguntando-lhe: “o que houve? Se assustou?”. É interessante notar que essa cena da chegada inconveniente do motorista 2 é a única feita de dentro do carro dele, as outras cenas são gravadas dentro ou de dentro do carro do novo, portanto, do primeiro motorista. Colocando-nos na perspectiva do motorista 1, assim, colabora para que nos identifiquemos com este homem rico, de boa aparência. Ao mostrar o carro velho por dentro, em vez de estabelecer empatia entre o espectador e este motorista com aparência suja e pobre, a dimensão aterrorizante do outro que

não conhecemos e que está nos observando, de modo antagônico, reforça mais ainda o vínculo com o motorista 1.

O que se sucede no segundo encontro entre os dois homens é uma série de ataques do homem rude contra o carro e, obviamente, contra o seu oposto. Nesse período de ataques, passa um caminhão, mas parte sem parar. O homem polido liga para um departamento de segurança e faz um pedido de socorro, entretanto nenhum desses aparece durante os eventos. Após vários ataques do homem rude, o que incluía defecar e urinar sobre o carro do outro, ele provoca seu oponente chamando-o de “cagão” e resolve sair e volta para o carro. Nesse momento o motorista 1 empurra o carro do motorista 2 em direção à ribanceira, ao lado da ponte. E ao perceber que o motorista 2 ainda estava vivo depois desse incidente, foge e atravessa a ponte. Entretanto o motorista 1 não persiste nesse caminho e resolve voltar no intuito de matar o motorista 2. Suas tentativas falham e por fim acaba por cair acidentalmente no mesmo lugar no qual havia jogado o carro de seu oponente.

O motorista 2 encontra o porta-malas do carro novo aberto, e tenta entrar. Já dentro do veículo se inicia uma luta na qual, ao final dela, o motorista 2 tenta enforcar o motorista 1 com o sinto de segurança do carro e atea fogo ao tanque de combustível do automóvel. O motorista 1 consegue se livrar do enforcamento e puxa o motorista 2 para o carro, esse por sua vez não consegue apagar o fogo no tanque de combustível e em pouco tempo o carro explode matando os dois. Ao final do conto, um dos oficiais, ao observar os corpos abraçados no carro, pergunta-se se foi um crime passional.

Existem alguns pontos interessantes a serem observados, um deles é a função da ordem simbólica na coexistência com o outro afim de torna-la tolerável. Um Terceiro (Grande Outro), precisa intervir em nossas relações com os outros para que isso não exploda em violência assassina. Isso percebemos quando o homem rico a todo o tempo tenta evocar esse “Terceiro” em várias cenas, mas esses não surgem e ainda que tencionamos a acreditar que essa atitude era para se proteger do outro, talvez fosse necessário para proteger o outro de si mesmo, visto que nenhum dos dois se conheciam, sendo assim, ambos eram insondáveis e impenetráveis outros, reconhecidos, mas não conhecidos.

E por fim, um outro ponto que gostaria de destacar é a pulsão de morte, que me veio à mente devido ao seu nome em inglês “Death Drive”, “drive” também é o verbo que significa dirigir. Žižek propõe que a pulsão de morte não é uma busca compulsiva por aniquilação, senão o oposto, é algo que é imortal na própria mortalidade, algo que quanto mais se combate, mais ela persiste. O que é bem representado no próprio fato de nenhum deles morrerem isoladamente, um sempre tenta matar o outro de alguma forma, mas até quando um deles está quase morto, por enforcamento, de repente, reage como se voltasse à vida. A representação dessa imortalidade pulsional também pode ser representada na imagem dos corpos abraçados ao final do conto.

Em “O mais forte”, vimos como a ausência do Terceiro, o grande outro, que deveria intervir na relação entre duas pessoas, resultou em uma fatalidade explosiva. O conto seguinte, Bombinha, vemos justamente o oposto, como a agência de um grande outro obscuro e controlador pode levar um sujeito

a ter uma reação explosiva contra essa agência. Nesse caso trata-se da relação entre o sujeito e o grande outro. Logo no início temos o Sr. Fisher, engenheiro que trabalha com a demolição controlada de edifícios. Após um dos seus dias de trabalho, coincidentemente aniversário da filha, Fisher tem o carro rebocado por estacionar em zona não permitida, no entanto não havia sinalização que o indicasse dessa proibição. Então Fisher ao tentar retirar seu carro se atrasa em voltar para casa, para o aniversário da filha, o que também se torna um gatilho para que sua esposa sugira o divórcio.

É interessante apontar a cena de Fisher na empresa de reboque ao reaver o veículo, nessa cena Fisher sugere que o estado deve lhe ressarcir financeiramente pelos seus prejuízos, e o atendente ri dele e segue o protocolo sem considerar sua argumentação, justificando que está apenas fazendo seu trabalho. Ou seja, apenas faz o que o governo lhe impõe. Isso também acontece quando, ao pagar a multa, o atendente afirma que não há superior para reclamar. Fisher então reage violentamente, ataca o guichê com um extintor e vai preso. Essa intervenção desse grande outro (justiça ou estado) acontece no acordo a ser feito para o divórcio. Fisher é prejudicado novamente e conseqüentemente não consegue emprego por conta da reputação criada em torno de sua reação violenta no departamento de trânsito.

Fisher resolve concretizar um ato de revelia contra o sistema burocrático e obscuro que interrompe seus planos e interfere em sua vida. Coloca bombas no carro, estaciona em local proibido e detona os explosivos dentro da empresa de reboque. Nas cenas seguintes, aparecem matérias de jornal sobre ser ataque terrorista ou não, discussões sobre a intencionalidade ou não do ato e por fim, na última cena temos o Sr. Fisher na prisão sendo bem recebido pelos presidiários, pela família e pelos agentes carcerários.

Entre os vários elementos, podemos destacar a profissão do Sr. Fisher como demolidor de edifícios. Logo no início vemos que há todo um trabalho sequencial e lógico, cheio de cálculos e certos cuidados para que se possa fazer uma implosão adequada. Podemos relacionar isso ao próprio Fisher quando toma atitudes violentas contra os sistemas que o puniam de maneira injusta, nesse caso, notamos que as atitudes explosivas aleatórias não surtiram efeito, no entanto, quando a medida foi calculada e planejada, tal como a natureza do seu trabalho, foi possível colapsar o sistema legal semelhante a um edifício que está sendo demolido. Um ataque que desestabilizou o sistema e o tornou contra si mesmo. A catástrofe, não foi a explosão do carro na empresa, mas o colapso do sistema governamental ao se deparar com algo que punha em dúvida sua autoridade e poder.

Por fim, acredito que, temos aqui uma clássica representação da crítica e análise de Žižek quanto à frase de Dostoiévsky que diz: “Se Deus não existe, então tudo é permitido.”. Nesse caso, Žižek aponta que é precisamente por Deus existir que tudo é permitido. Claro que, para o conto, não estamos nos referindo a Deus de modo literal, mas como metáfora do grande outro. Temos os exemplos dos funcionários públicos, os quais sempre que lhes eram revelados da verdade sobre a sua condição transgressora eles respondiam que estavam fazendo apenas o trabalho, em outras palavras, é como se dissessem: “Eu sei, estou lhe roubando, mas existe uma ordem, uma lei ou o estado que me permite fazer isso, eu não estou fazendo isso por mim mesmo, faço em nome de uma autoridade ou de algo

superior que me permite fazer tais coisas, portanto se esse governo existe então posso fazer isso”. De modo semelhante isso funciona para o fundamentalismo religioso do Estado Islâmico: “mato, ataco, torturo porque estou fazendo a vontade de Deus”.

No conto intitulado como A Proposta, temos em uma outra dimensão da maneira como o sistema judiciário, que entendemos como uma parte do sistema governamental, funciona em termos de corrupção. No conto anterior, vimos atuação desse sistema normativo muito mais do ponto de vista do civil prejudicado, já nesse outro conto temos uma maior proximidade dos sujeitos que fazem funcionar a “máquina legal”. Vê-se, assim, que a obscenidade do sistema está não ligada ao grande outro, mas como a permissividade está ligada aos próprios interesses de cada sujeito.

O conto se inicia com um carro de luxo entrando em uma garagem com a placa ensanguentada. Logo no início, percebemos que o filho adolescente de um casal da elite atropelou uma mulher grávida e fugiu em seguida, sem prestar socorro. Imediatamente o advogado da família chega para averiguar a situação, os noticiários locais apresentam a notícia do ocorrido e o filho do casal, de nome Santiago, chora constantemente, quando é interrogado sobre o ocorrido relata poucos detalhes por não se lembrar deles. Em seguida, o noticiário informa que a mulher e a criança morrem na ambulância, a caminho do hospital. Nesse momento, o Sr. Mauricio, pai de Santiago, escuta o cachorro latir e vê o empregado ou caseiro, chamado José, trabalhando no gramado. A cena é cortada e o desfecho do conto começa de fato nesse momento.

O interessante nessa cena é o fato de Mauricio lembrar do seu empregado ao escutar o cachorro latir, os cães são associados comumente à fidelidade e proximidade do homem e ao associar o latido do animal da família ao empregado nos dá uma dimensão da hierarquia na relação entre patrão e empregado. No entanto, isso pode também nos dar uma dimensão de como alguém de uma classe inferior pode ser tratado de maneira descartável, ou como um animal, pela elite à medida em que aquela precisa atender seus interesses. Essa constatação é corroborada pela proposta feita por Mauricio, que inicialmente afirma estar muito envergonhado do que irá propor, mas logo em seguida faz menção da relação de anos entre José e a família, convoca-o emocionalmente, e pede a José que assuma a responsabilidade pelo atropelamento da mulher. Em troca, teria o melhor advogado e receberia uma quantia de quinhentos mil dólares, os quais ele não conseguiria trabalhando pela vida inteira e que garantiria segurança e educação da família pelo resto da vida.

É interessante notar a fala de Mauricio quanto à proposta obscena, a qual o constrange. Podemos entender como obsceno o fato de José se responsabilizar pelo ocorrido, entretanto, o caráter obsceno da proposta, acredito eu, não se encontra na proposta em si, mas nos meios usados para convencer José a aceitá-la. Mauricio se apropria da relação entre a família e José, da paternidade e o cuidado com a família do próprio José e do desejo dele de obter recursos financeiros para mantê-la. O que torna, então, a proposta obscena é que Mauricio utiliza dos próprios desejos de José para que convencê-lo a aceitar a proposta. Por outro lado, temos José não somente como supostamente uma vítima de um golpe, mas



como um ser desejante. Não é um acaso que ele seja uma pessoa que fale poucas palavras, Žižek afirma, em *O Guia Pervertido do Cinema* que, como dito por Freud, as pulsões são silenciosas, portanto José não é apenas uma vítima da elite, mas o seu silêncio e poucas palavras podem indicar que há um jogo pulsional que o move.

Após José aceitar o acordo, segue então para plantar evidências falsas no veículo enquanto Santiago e a mãe se preparam para sair da cidade. Num desses momentos, Santiago, chorando, abraça José logo antes de tentar fugir. No momento da fuga, a polícia chega à residência e a fuga é impedida. Santiago e a mãe são recomendados a ficarem no quarto e o advogado vai até o portão receber um dos oficiais de justiça. O detetive ouve o relato de José, investiga o carro com ele dentro e conclui que a história é falsa. Nesse momento, o advogado pede a Mauricio para iniciar uma negociação. Após um tempo volta com a proposta de um milhão de dólares a serem pagos ao detetive, mais quinhentos mil dólares a serem pagos ao advogado e José, em seguida, pede, além do combinado, um apartamento em Mar Ajó. Posteriormente, descobrimos que a quantia de um milhão não era para o detetive, senão parte desse valor era para o próprio advogado.

Aqui é notável como até oficiais de justiça são movidos pelos próprios interesses, bem como certo grau de corrupção nas classes mais baixas. Em um contexto político isso quebra a noção de que a corrupção está presente somente na elite política, mas essa perpassa a sociedade em diversos níveis e classes sociais. Também é importante mencionar o fato de Santiago sentir-se tão culpado a ponto de desejar confessar afirmando que é o correto a ser feito. No entanto, sua mãe afirma que ele não sabe o que está fazendo e José concorda com ela. Nesse caso, vemos a mentira sendo elevado a um status de sensatez, não por uma perspectiva ética, mas para evitar a repercussão negativa sobre a família, a elite. Por fim, Mauricio decide que só irá pagar um milhão ao todo e o acordo é feito. José é levado preso. Antes que chegue à viatura, o marido da mulher grávida falecida surge e ataca José com marretadas. Este conto se encerra com um tela escura e latidos do cachorro da família.

O conto me remete a uma análise de Žižek sobre o filme *Titanic* em *O Guia Pervertido da Ideologia*, na qual ele argumenta como a classe elitista se usa das classes inferiores para reestruturar o próprio ego, semelhante a vampiros sugando a sua vitalidade. Embora o contexto do conto não seja um romance, mas temos algo muito similar ocorrendo no conto, visto que a função de José como bode expiatório não ocorre como uma tentativa de Mauricio de salvar a vida do filho, mas como um meio de não ter o ego familiar denegrido. Além disso fica claro que quando os mais pobres se propõem a participar de certos esquemas da elite certamente estarão sujeitos a serem mais prejudicados, no contexto do conto, José pagou com a vida e provavelmente sua família não irá receber algo do trato, no fim entendemos que o latido do cão nos remete novamente à desumanidade da elite sobre a classe inferior.

É interessante notar que no conto *A Proposta* finalizamos com o resultado de um pai que perdeu a mulher e o filho em um acidente e uma família que não conhecemos que perdeu o pai em seu assassinio durante a tentativa de vingança do primeiro pai mencionado. Ambos tratam de separação

familiar no contexto de eventos externos, mas cada um envolvendo a morte de um membro da família diferente, no primeiro caso foi uma mãe e o filho, no segundo foi o pai. O último conto e que se segue após esse é intitulado Até Que a Morte Nos Separe, o que torna interessante o fato de que ainda se pode estabelecer uma relação entre o final do conto anterior com o início do próximo.

A história apresentada inicia-se com uma festa de casamento sofisticada, tudo se segue bem, o casal tira algumas fotos com os convidados e em um desses momentos uma convidada, uma senhora de comportamento estranho, conversa com Romina, a noiva, e lhe dá um presente, faz perguntas sobre a festa, fala da violência no país, e quando Romina tenta sair essa mesma senhora segura-a pelo braço e pergunta pelos convidados, nesse momento ela percebe algo estranho entre o contato do seu noivo com uma das convidadas e colega de trabalho. Então Romina pega o celular do seu noivo e descobre que essa moça convidada é ou era amante dele. Basicamente essa senhora que a interrogou funcionou como um superego, o que percebemos na sua forma de elogiar e falar é que há um nível de cobrança embutida e críticas que geravam inseguranças na noiva, além do fato de que essa agência superegógica é que faz Romina perceber a presença da amante na festa.

Após a descoberta, Romina questiona o noivo, Ariel, sobre a mulher e pede que ele dê explicações, isso durante a valsa, Ariel, a princípio nega a situação. Após um tempo o casal volta a dançar e Ariel assume que a moça, Lourdes, foi sua amante e Romina sai da festa aos prantos e segue para o último andar do prédio, encosta-se no parapeito e olha para baixo, o que nos sugere uma tentativa de suicídio e então um dos cozinheiros a encontra e a consola. Nesse momento, o beija e mantém relações sexuais com ele até ser encontrada pelo noivo. Imediatamente, Romina expressa sua intensa raiva e o ameaça de várias formas, então vemos ao fundo um raio caindo e escutamos um trovão, indicando que o que Ariel veria em seguida seria algo de uma energia tão intensa, tal qual uma força da natureza, incontrolável e destrutiva. Ariel subitamente vomita e Romina volta para a festa.

É interessante notar que Romina afirma para o cozinheiro que não sabe se ama o noivo. Tendo isso em mente, podemos pensar que isso não se deve somente à raiva, mas ao fato que ela foi traída por alguém que ela mesma não ama, o que gerou a perda das coordenadas do seu real. Na festa, Romina volta para dançar com os convidados, então no meio dessas danças ela leva a amante do noivo para o meio do salão, dança com ela e então atira a amante contra um dos espelhos do local, causando assim diversos ferimentos ditos superficiais pelo médico que a atendeu após o incidente. Esse ato de atirar a amante no espelho parece ter uma conotação simbólica de Romina buscando destruir a imagem da amante o que acaba culminando em um processo de mortificação do próprio ego, visto que Romina também se fere nesse processo.

Depois do incidente com o espelho, Romina é obrigada a voltar ao salão de festas, ela então solicita que a festa continue a despeito dos eventos “anormais” que estão ocorrendo. Nesse momento, após uma das convidadas encontrar o anel escondido no bolo de casamento, Romina diz: “demonstramos que tudo isso é mentira, mas o anel é de verdade”. Mas o que é o ‘tudo isso’? Parece ser uma clara

demonstração de um pesadelo real, no qual todo o evento é algo falso, inclusive a própria presença dos convidados, no entanto o objeto que simboliza a união é real, ou mais precisamente a relação em si é algo real. Essa afirmação pode indicar um desejo de concretização no real que envolve a fantasia do casamento, no entanto esse desejo foi subitamente destruído pela descoberta da traição do noivo. Ou podemos interpretar de uma outra forma, talvez a fantasia de Romina fosse, justamente, a de ser traída. Žižek afirma que nós não suportamos os próprios desejos, portanto é mais conveniente que projetemos o desejo em um objeto que orbita o núcleo da fantasia e circulemos ao redor desse núcleo ao invés de irmos diretamente a ele. Logo, encontrar-se com o próprio desejo é insuportável.

Voltando ao filme, o que vemos após esse evento é o noivo Ariel retornando ao salão de festas e tentando cancelar a festa, afirmando que conversou com o advogado da família e então Romina direciona uma provocação à mãe de Ariel, ele então grita e chora e afirma que não fez nada comparado ao que ela está fazendo. Romina continua com outras provocações então a mãe de Ariel volta-se a ela e tenta estrangula-la. Logo em seguida, o pai de Romina tenta apartar a situação, então a mãe de Ariel desmaia, Ariel passa mal, Romina se corta ao pisar em cacos de vidro e nesse momento vemos Ariel e Romina chorando. Ariel então se levanta, toma um champanhe, em seguida pega uma faca, corta um pedaço do bolo e o come. Em seguida segue até Romina e a leva para uma dança e então a beija e a leva para a mesa onde mantém relações sexuais enquanto os convidados saem indignados, outros aplaudindo, outros espantados.

Esse, além do conto Bombinha, é um dos contos que não vemos mortes físicas dos protagonistas ou de alguém relacionados a eles. O que à primeira vista é de se estranhar mesmo pelo próprio título do conto. Entretanto o que pode ser entendido é que o título está incompleto, a frase diz “Até que a morte nos separe”, mas de quem? Arrisco a afirmar que o processo de mortificação no separou o casal de si mesmo, mas dos pais. Pois ao fim do conto, quando os pais finalmente não interferem na vida de ambos é que eles conseguem ficar juntos. Além disso existe um processo de mortificação do feminino que podemos ver na figura da amante ensanguentada, na noiva com alguns cortes, na mãe do noivo estrangulando Romina, toda essa energia é destrutiva e contra as figuras femininas. Esse processo de mortificação se deve ao fato de que, para que uma mulher possa agradar o homem é preciso mortificar-se de tal forma que o homem possa ser capaz de se aproximar do gozo feminino, o qual Lacan afirma que é o gozo místico, que é um gozo que se aproxima de deus.

Por fim, citando Žižek com uma análise interessante sobre a lei divina da tradição judaico-cristã, temos aqui a função da lei na dimensão da proteção. Žižek afirma que a lei divina não serve para nos aproximar do outro, mas para mantermos uma distância segura da monstruosidade do outro, o que podemos ver na transformação, inclusive física, de Romina entre o início e o final do conto, o adultério de Ariel foi suficiente para que Romina se destituísse da figura de pessoa e ideal e revelasse a própria monstruosidade repleta de energia destrutiva, o que acaba sendo também autodestrutiva para si mesma e isso fica nítido ao final do conto quando ela está ferida física e emocionalmente.

Como mencionado no início desse exercício de interpretação, o filme *Relatos Selvagens* traz histórias cuja a intenção de vingança aparece nos seis contos apresentados. Muito mais do que vingar-se em resposta às injustiças e corrupção dos sistemas político e normativos, é possível acompanhar os movimentos subjetivos que cada personagem, ao se posicionar perante este contexto, refletidos em suas escolhas. Estas escolhas, por sua vez, sancionadas pelo Superego, mais precisamente por sua agência obscena, comportam o imperativo do gozo. Em *O Guia Pervertido do Cinema* (2006), Žižek afirma que na dimensão da voz, somos alienígenas controlando os nossos próprios corpos animais, aproximando do contexto do trabalho, corpos selvagens. Essa afirmação é bastante contundente com o que nos é apresentado em *Relatos Selvagens*, visto que temos nos diversos momentos em que a perda da voz no seu contexto da reflexão, culpa ou remorso, deixa sobrando apenas atos selvagens.