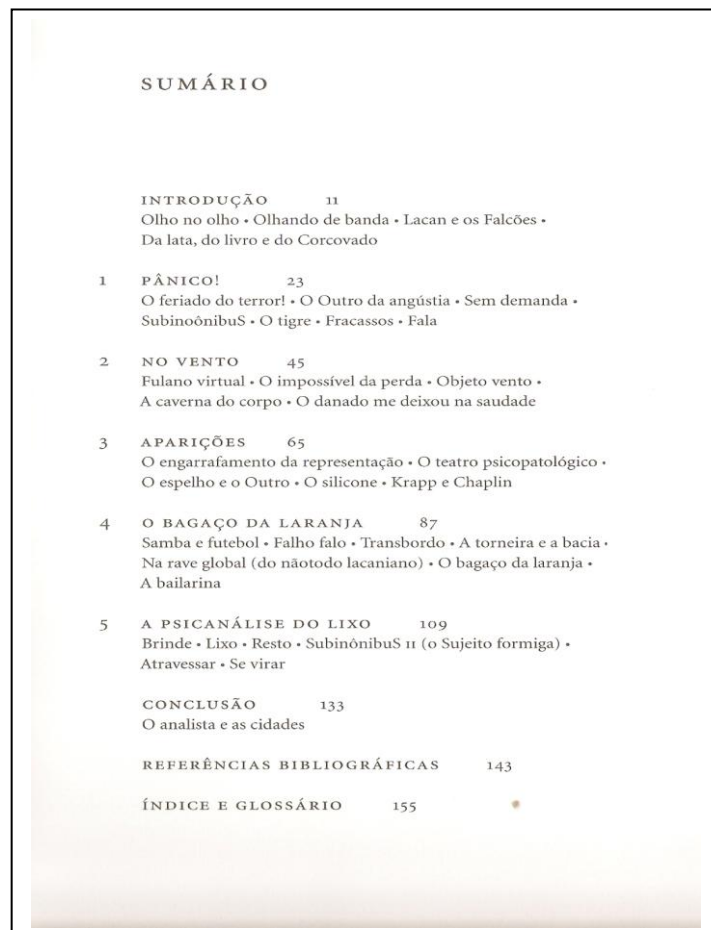
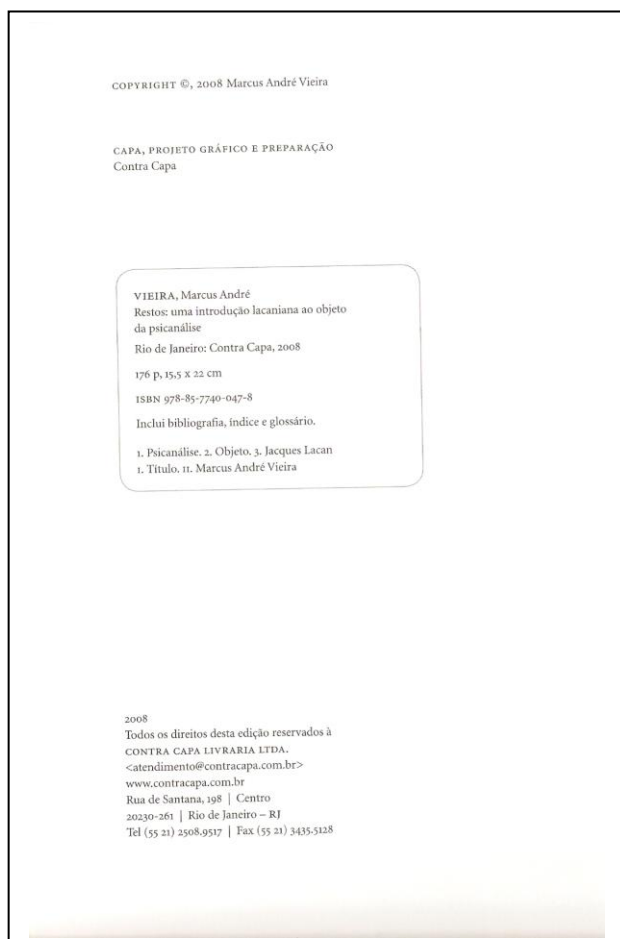


<http://www.contracapa.com.br/restos.php>



Introdução



Olho no olho

A câmera segue o frango enquanto ele foge pelos becos da favela. Mantém-se na perspectiva de seu perseguidor e não o perde de vista até que seja morto, depenado e deglutido. Assim abre-se *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, com uma caça ao bicho, que é convertido em galetto para festejar o poder do chefe do tráfico local.

Este procedimento com relação a um detalhe aparentemente sem importância sintetiza a firme decisão que parece guiar a câmera ao longo de todo o filme. Ao buscar ver o que acontece em nossas favelas, trata-se, custe o que custar, de não virar o rosto, não deixar de olhar, por mais pesados que sejam os acontecimentos.

Paulo Lins, autor do livro que deu origem ao filme, parece alinhar-se no oposto desta perspectiva. Afirma que ao contar sua história apoiou-se em sua experiência de vida na favela, mas que a romanceou um tanto, pois, senão, “os leitores não agüentariam”. Apesar das aparências, ele corrobora a mirada de Meirelles. Tende a nos fazer crer que a favela seria o país do real onde viveriam imersos os pobres. É quase como se seu texto fosse o de um correspondente de guerra - uma espécie de linha direta com a realidade do morro em versão apenas levemente editada, filtrada para nós por um enquadramento ficcional mínimo para torná-la digerível.

Ora, não há linha direta com o real. Qualquer filme por mais crueza que o caracterize, apresentará apenas um enquadramento parcial da realidade. A violência jamais será integral, mas somente um modo de apresentá-la.

É uma questão que todo documentarista encontra em seu caminho. Como mostrar apenas os fatos, a vida como ela é, sem efeitos de edição, se qualquer enquadramento já pressupõe um ângulo escolhido, um recorte? Há algo de impossível no documentário. Foi o que fez Win Wenders imaginar, em *Lisbon Story*, um cineasta que perambulava pela cidade com a câmera nas costas, ligada, para finalmente, pelo enquadramento o mais contingente possível, capturar a existência como tal, sem cortes.

Isso pode ser generalizado. A onipresença do enquadramento é uma condição de nossa humanidade. Não temos como sobreviver sem a cultura, esse utilitário imprescindível, prótese virtual que se acrescenta a nosso *hardware* para fazer de nós o que somos. Ele organiza o caos, permite discernir, do afluxo incontrolável de estímulos do real, coisas e gentes. Em troca, não há relação direta com o universo a não ser pelos caminhos deste *software* de conexão.

Incontornável, porém, a cultura é também sempre incapaz. Em sua ordenação, necessariamente deixa algo de fora. Como o real não cabe no enquadre e como nada poderá ser acessado fora dele, nem tudo poderá se *representar*. Isso não significa que isso não possa se *apresentar*, mas o fará apenas como um irrepresentável. Apesar de quase invisível, ele será essencial por concentrar a força viva do real “em si”. Como dizia um torcedor fanático: “minha mulher reclama que eu levo o futebol a sério demais, que eu faço do Maracanã uma arena; ora, o futebol não é uma questão de vida ou morte... é muito mais!”. O real está fadado a se apresentar no quadro como esse irredutível “não sei o quê” e nem mesmo um contexto do tipo Coliseu, com leões devorando cristãos, serviria para traduzir com exatidão a força disto a que o torcedor se refere.

Esse “a mais” pode, segundo Freud, apresentar-se de outra forma, não apenas como ponto cego. A coisa em si, a verdade pode sair do poço, desde que, afirma Lacan, a “meio-corpo”. É que às vezes o real se deixa figurar, desde que travestido, como turbulência infantil ou desregramento sexual, por exemplo. São seus personagens mais comuns. O essencial, porém, não são as roupagens, mas o jeito. Aquilo que escapa ao enquadre, será, uma vez em cena, sempre um estranho objeto, escorregadio como um frango na corrida e eterno gerador de mal-entendidos e confusões.

Suponhamos, então, que a força de um filme estará centrada no modo de presentificação deste impreciso objeto com que o torcedor lida no estádio. Esta localização será sempre precária, de algo que não dá para explicar muito bem, um “isso” aí, como o batizou Freud, que, no campo de visão do torcedor, insistirá em se apresentar e que faz toda a diferença entre o Maracanã tal como ele vê e tal como enxerga a patroa.

A partir daí, proponho a seguinte hipótese: o efeito-verdade de um filme não residirá exatamente na realidade das imagens, mas no modo como, ao traduzir o real, elas darão lugar a nosso frango. Vejamos se ela ajuda. Troque-se nosso *zoom* inicial sobre *Cidade de Deus* por uma grande angular para ver o que ele descortina. O filme delinea o retrato naturalista de uma das maiores favelas do Rio ao contar a guerra ocorrida no final dos anos setenta entre Zé pequeno, um de seus chefes mais violentos e Mané galinha, trabalhador que se torna traficante após o estupro de sua namorada (pelo próprio Zé pequeno). Apesar da violência, do pouco que é poupado ao público quanto à exibição da matança e do caos da guerra do tráfico, o enquadre não poderia ser mais clássico. Os personagens são ou “do

bem” ou “do mal”, sem maiores conflitos ou complexidades. Articulada, porém, à violência a nossa volta, esta moldura simplista consegue a proeza de dar a impressão a seu público de ter visto como as coisas realmente são na favela, permitindo-lhe, ao mesmo tempo, acreditar que ali ainda é possível manter a distinção entre mocinhos e bandidos, ou boas e más índoles.

Buscapé, o narrador, é decisivo. Quase um alter-ego de Dadinho (Zé pequeno na infância), ele teria tudo para cair no tráfico, mas torna-se fotógrafo, cristalizando a impressão de realidade do filme ao contar "de dentro" a ascensão do traficante. De quebra, faz crer no poder da escolha, convence-nos que pela perseverança ou arte há sempre uma possibilidade de escapar de seu destino.

Porque não? Há, porém, um preço a pagar. Obrigar-se a enquadrar um frango na corrida leva a um trabalho interminável, pois é preciso certificar-se o tempo todo que se conseguiu mantê-lo, comportado, sob o foco. A renovação imperiosa do ato de olhar é a contrapartida deste aprisionamento visual do real. Em sua forma *light* este trabalho é conhecido como perfeccionismo. Desenfreado, torna-se dúvida quase insuportável e repetição incessante de verificações e procedimentos rituais obsessivos, conhecidos hoje como TOC.

O bandido perde em virulência, desde que esteja o tempo todo em foco. Não à toa *Cidade de Deus* foi acusado de estetizar a violência. A cena mais dramática do filme, por exemplo, o assassinato a sangue-frio de uma criança por outra, que nos paralisa, quase hipnotizados, se inscreve nesta irresistível necessidade de tudo ver - ver sem lentes, ver “de verdade”.

Tropa de Elite, de José Padilha, outro e mais recente filme de efeito certeiro sobre o público dá, a meu ver, um passo a mais nessa direção. As qualidades são inúmeras: ... apenas com relação ao ponto que nos interessa ele prolonga *cidade de deus*. A cena central: ???

O pior é que entre fotógrafos e atiradores de elite, quase *voyeurs*, tal como diante das atrocidades que cada vez mais nos fixam em nossos sofás diante da televisão, tendemos a esquecer, parafraseando o torcedor, que isso que faz a diferença entre a favela e o condomínio pode ser vida e morte, mas é também muito mais.

Olhando de banda

Este livro não dará o passo de Padilha. Partir para o confronto leva à bala, mas não a uma saída. Nossa relação com o estranho, o irrepresentável, será bem diferente pois a psicanálise entra em ação quando depõem-se as armas. Para delimitá-la o melhor é confrontar dois olhares, o de Meirelles (e o de Padilha, antes do tiro) e o de Jorge Furtado.

De fato, podemos contrapor quase que ponto por ponto *Cidade de Deus* a *O homem que copiava*, de Furtado em que o *voyeur* será levado a entrar em cena sem as armas do capitão Nascimento. O filme conta as peripécias de André, moço tímido e pobre, que trabalha em uma fotocopiadora. Faz xerox durante o dia e à noite observa pela janela de sua casa, através de um binóculo, sua vizinha Cecília. Inicialmente apenas um olhar invisível, André será arrastado para o interior do quadro. Conquista, então, a amada e parte com ela, endinheirado, para a cidade maravilhosa. Assim termina-se o filme, com a vista do Rio do alto do Corcovado.

Parênteses. O leitor dirá: "uma coisa é o assassino", fotografado por Buscapé, "outra é a amada", enquadrada por André. O primeiro “isso” seria muito diferente do segundo. É bem verdade que a apresentação do real só tinha ganho até aqui a forma da violência. Mas há grande novidade em dizer que nosso frango estará presente também quando se trata de sexo? Vejamos o que pode nos ensinar Luis Fernando Veríssimo a respeito:

Não é a toa que o psicanalista está sempre às voltas com histórias de amor e dor. Nelas se registra a presença, no

Aquilo

- De uns tempos para cá, eu só penso naquilo.
- Eu penso naquilo desde os meus, sei lá, onze anos.
- Onze anos?
- É. E o tempo todo.
- Não. Eu, antigamente, pensava pouco naquilo. Era uma coisa que não me preocupava. Claro que a gente convivia com aquilo desde cedo. Via acontecer à nossa volta, não podia ignorar. Mas não era, assim, uma preocupação constante. Como agora.
- Pra mim sempre foi. Aliás, eu não penso em outra coisa. (...)
- E como é que você conseguia viver com isso, desde criança?
- Mas é uma coisa natural. Acho que todo mundo é assim. Você que é anormal, se só começou a pensar naquilo nessa idade. (...) A coisa tem que acontecer naturalmente. Se você fica ansioso é pior. Aí sim, aquilo se torna uma angústia, em vez de um prazer.
- Um prazer? Aquilo?
- Pra você não sei. Pra mim, é o maior prazer que um homem pode ter. É quando o homem chega ao paraíso.
- Bom, se você acredita nisso, então pode pensar naquilo como um prazer. Pra mim é o fim.
- Você precisa de ajuda, rapaz. (...)
- Hein?
- O quê?
- Do que é que nós estamos falando?
- Daquilo. Da morte.
- Ah.
- E você?
- Esquece.

(Veríssimo, 1985:43)

campo do sentido, de algo que não sossega no enquadramento. Se existem dois campos da experiência em que se depara com o escorregadio *bug* do sistema, com a falha no programa, são eles a morte e o sexo. As palavras faltam quando é preciso consolar um próximo no velório, mas faltam também entre os lençóis.

Voltando a nossos filmes, podemos então, sob esta perspectiva, entender a timidez de André de outro modo. Enquadrar o objeto não é, em si, fuga. É algo necessário, ao menos em parte, até para poder desejá-lo.¹ Podemos também alinhar Buscapé e André. Eles têm algo em comum. *O homem que copiava* parte do mesmo ângulo que *Cidade de Deus*, o do objeto fixado pela câmera.

A diferença é que Furtado, talvez sábio em galináceos e na visão lateral deles, define um enquadre, mas coloca o que interessa na periferia e não no centro. Ele insere em seu filme um olhar “de banda”, que fica evidente se comparamos o tratamento dado ao mesmo objeto, o frango, nos dois filmes. *O homem que copiava* também põe um frango em cena. Só que ele não sofre violência, serve como distração. A heroína mata seu padraastro ao mandar parte de seu apartamento pelos ares, mas deixa de propósito um frango na sala. Tolo sobrevivente provoca riso, ganha destaque na manchete de jornal e põe em segundo plano o parricídio que acaba de ser cometido.

Assistimos ao romance de André e Cecília com os olhos de um espectador anônimo, nas margens da história. Nesta lateral do campo, à medida que André vai ao encontro de Cecília, apresenta-se aquilo que *Cidade de Deus* nos convocava a ver no centro da cena. Tomamos contato, ali, com a violência, a pobreza, tudo o que constitui o cotidiano do herói e que se torna meio irreal e risível por ser sempre visto “por tabela”, como o gandula no estádio de futebol.

Nestes dois filmes destacam-se dois tipos opostos de relação entre o olhar e o objeto olhado. No primeiro caso, trata-se de não virar o rosto, não deixar de olhar. No segundo, ao contrário, o essencial é se deixar levar pelos detalhes, nada de encarar as coisas de frente. Um quer engolir o frango, outro comê-lo pelas beiradas. Num caso o frango é congelado no centro da imagem. No outro... "quem falou em frango?"

Estes dois modos de olhar prestam-se a todo tipo de analogias. Aquele que busca fixar o real no close se aproxima do europeu que se casa com a mulata pelo seu "sangue quente" e a leva para seu frio país. A opção pelas margens é a do gringo que vem morar no Brasil, não perde um ensaio da Mangueira e afirma que a violência tropical é exagero da mídia. Por quê não espelhar também aí a relação da classe média com a miséria? Diante da necessidade de circunscrever esta estranha violência que parece coabitar com os pobres há os que maldisfarçadamente buscam fixá-la, por exemplo, em um qualquer fundamento genético ou social (o pobre é burro e incapaz e por isso eventualmente agressivo). Por outro lado, há os agem como se não houvesse diferenças, ou que elas estariam apenas em secundárias condições de nascimento (mesmo quando sua reação a uma rabada diz o contrário). A classe média, em geral opta pela segunda via, mas as diferenças são muito mais reais do que a proposta de fraternidade, que é logo descartada quando se entra no ônibus lotado.

Há coisas que, tal como o sol, não podem ser encaradas de frente, a não ser pagando-se o preço de congelá-las. Furtado tem razão, elas só estarão vivas nos divinos detalhes. Sem considerá-los só teremos olhos para os quadros perfeitos que imaginamos com nossos postais do Corcovado. No filme a cidade maravilhosa não é conquistada sem violência, pois um carro-forte é roubado um carro-forte, falsifica-se dinheiro, matam-se parentes e amigos etc. Mas, quem importa? O sonho se realizou. Ter sucesso em obter o que se almejou não é o que conta?

Furtado sabe do risco que corre em promover este perigoso tipo de cinismo e pinta sua cena final claramente em cores estouradas, artificiais, para que ironizemos também este cinismo tupiniquim. A desrealização geral promovida pelo filme, porém, não deixa de traduzir a dificuldade atual em levar as coisas a sério, sejam finais felizes, sejam assassinatos.

Estamos com poucas opções. parece pouco nos restar a não ser a ironia ou um ancestral conformismo de senzala, em que aceita-se como der o que vier cantando com Adoniran Barbosa: "mulher, patrão e cachaça em qualquer canto se acha".

Lacan e os falcões

Falcões, meninos do tráfico, produzido por MVBill e Celso Athayde, merece, aqui, uma menção especial. Exibido no *Fantástico*, no momento da audiência maior das famílias, o documentário, constituído de entrevistas com crianças que desde muito cedo estão inteiramente envolvidas no tráfico, trouxe uma novidade ao olhar da classe média. Temos a certeza, percorrendo os retratos vivos e especialmente fortes desses meninos tomados pela a morte e a droga, de que alguma coisa foi desvelada e de que não se poderá nunca mais lidar com a situação como antes.

Este filme talvez seja o melhor contraponto a *Tropa de Elite*. Ele nos obriga a pensar que mesmo diante dessa crua realidade somos obrigados a suspender a ação, não esquecer a premissa do início e afirmar: aquilo não é o real *em*

¹ É o que ensina ainda Win Wenders quando, no documentário *Janela da alma*, lembra o quanto se sentiu nu e angustiado ao usar lentes de contato e como lhe foi necessário deixá-las de lado para retomar um contato com o mundo como se deve, intermediado (neste caso pelas lentes dos bons e velhos óculos).

si. Isso não significa de modo algum anestesiar nossas consciências nos refugiando no chavão “há exagero”. Seria um grosseiro desrespeito ao trabalho fundamental deste documentário. Se é vital manter um mínimo de ficção em *Falcões* é porque nisso preserva-se a humanidade do que vemos. É preciso imaginar estes meninos de alguma forma “fazendo cena”, querendo impressionar, fantasiando o que vão transmitir à câmera com relação ao que acham que é um bandidão. Este é, inclusive, o objetivo declarado dos realizadores: dar uma imagem humana a estes meninos que são vistos pelos de fora como o horror em si. Mostrar ao Brasil que há um “outro Brasil”, que esses meninos não são apenas morte e violência, mesmo se acordam e deitam com elas.²

Uma foto supõe o fotógrafo e o fotografado, mas também uma câmera, o que materializa a necessidade de um recorte de base, uma maneira de filtrar o real e selecionar o que virá se imprimir na película. Quando Buscapé enquadra Zé pequeno, o que guia suas escolhas - em termos de abertura de diafragma, distância ideal do objeto etc. - é o ponto de vista daquele que verá sua foto. É também a classe média, que comprará o jornal em que Buscapé trabalha ou que tornará o romance de Paulo Lins um sucesso. Dessa forma, se um texto exige um escritor, tanto um quanto outro subordinam-se ao leitor. Apesar de situado no futuro, ele inscreve suas exigências na pré-história da criação. Para cada um, ele é alguém mais ou menos específico e, ao mesmo tempo, toda uma série de personagens quase sempre inacessíveis ao sujeito e que, em última instância, remetem à própria cultura.

Lacan, desde o início de seu ensino, situou o lugar essencial deste terceiro elemento. Chegou a chamá-lo de “foco”, pois dependendo do que se materializa neste ponto é que fica decidida a estabilidade da cena. Mas o termo fundamental que escolheu para o enquadramento cultural, foi Outro, com maiúscula. Com este conceito destaca o quanto o enquadre, o foco se apresenta, na experiência cotidiana, como um endereçamento. Os falcões, como todos nós, também se endereçam ao Outro, se põem em cena. É o que os torna mais humanos, capazes de mentir, de contar histórias.

MV Bill e Celso Athayde não são ingênuos. Por um lado, queriam um documentário ao máximo “real”. Por isso apostaram na contingência. Seguiram o método de Win Wenders e partiram pelo Brasil sem plano pré-definido, deixando-se ao máximo guiar pelos acasos. Por outro lado, estão no extremo oposto da idéia de um zoológico do real. Buscam apenas uma imagem “sem cortes ou edições espetaculares”. Sabem o quanto será inevitável que estes meninos se ponham em cena e não se preocupam com isso em demasia. A função do Outro foi respeitada neste documentário. Por isso MV Bill se permite esta beleza de comentário que resume tudo o que acabo de afirmar: “nunca acreditei em tudo o que eles diziam, nem nas verdades”.³

Exatamente por esse respeito à função do Outro é possível que a coisa mantenha aquele “quê” de verdade essencial. Ele é o segredo do efeito certo do documentário. O real não é mais um frango na corrida, ou cacarejo lateral, mas está, ali, no Outro sem com ele se confundir, em algum impreciso lugar, nem congelado, nem de banda.

O psicanalista pode, aqui, entrar em cena para materializar este objeto peculiar. Vejamos o que diz Lacan em seu *Seminário*. Passando férias em uma colônia de pescadores, desfrutava do visual e acreditava estar fazendo parte daquela vida simples, imerso no povão. Certo dia, ao vê-lo maravilhado com o brilho de uma lata de sardinhas boiando no mar, um menino diz: “Tá vendo essa lata? Ela não tá te vendo não”. Parece banal, mas a introdução desta cegueira da lata foi, para ele, um curto circuito no idílio em que estava com tudo à sua volta, do tipo “eu te vejo, você me vê, a gente se entende”. Transportou-o para o enquadramento do menino e materializou diante de seus olhos o Lacan dele: intelectual parisiense que assiste a tudo, maravilhado “mané” encantado com o mar e seus trabalhadores.

Este momento é o que nosso torcedor nomeou como “é muito mais que vida ou morte” e Win Wenders aproximou da “A angústia do goleiro na hora do pênalti”. O observador torna-se observado no melhor estilo de *Janella indiscreta*, quando Mr. Thorwald, o assassino que estava sendo acompanhado por um James Stewart até então invisível, descobre-se sendo visto, se volta para a câmera (nossos olhos) e nos encara. O gênio de Hitchcock consegue que nos sintamos, ali, no flagra - desamparados e sem saber o que dizer ou fazer. Como localizar exatamente o que em nós nos levava a ficar ali, olhando?

Momentos cruciais como esse, tanto podem dar em pânico quanto em criação. Neles, alguma coisa exige dos espectadores uma tomada de posição. É nessa hora, do cara a cara com o desconhecido - quando falham os conselhos dos amigos, as recomendações da tradição - que se é solicitado a improvisar.

Da lata, do livro e do Corcovado

Como se vê, este modo de inclusão do real, em meio à ficção, como um essencial irrepresentável, passa por um quarto elemento muito especial, nem sujeito, nem objeto, nem Outro. O deslocamento de foco na cena de Lacan foi disparado pelo menino, mas sustentado pela latinha. A lata de sardinhas não é exatamente um objeto, não interessa

² “Nosso objetivo foi mostrar, sem cortes ou edições espetaculares, o lado humano destes jovens”, (Bill, MV e Athayde, C. 2006: 9).

³ “Forte não parava de falar, parecia estar arrependido de ter mentido antes para mim, parecia que queria se redimir por ter me induzido a crer que ele era um cara mais sinistrão do que o próprio Bin Laden. Mas nem precisava, eu nunca acreditei em tudo o que eles diziam, nem nas verdades” (*Ibid.*: 213).

ao Outro, não faz parte do previsto, mas não pode ser simplesmente desconsiderada.

Este quarto elemento é decisivo para a sustentação da cena. Neste “isso”, de indefinido ser, Lacan reconheceu o objeto próprio da psicanálise. Denominou-o “objeto *a*” e destacou o quanto ele costuma residir, tal como a lata de sardinhas, naquilo que se apresenta “em cena” como dela excluído - tudo o que é resto, sobra, lixo.

De fugaz existência, este objeto-resto é muitas vezes apreendido seguindo o “método Furtado”. Será, por isso, aproximado, nesse livro, sob vários ângulos, sempre laterais, para que possamos fisgá-lo sem fixá-lo. Nossos limites serão pré-determinados, pois em se tratando desse objeto, já vimos, é preciso saber parar. A cidade a ser percorrida será, portanto, delimitada de saída. Ela será o *Seminário 10*, em que Lacan dá lugar, explicitamente, ao objeto *a* em seu ensino.

O homem que copiava não desenha apenas a realidade brasileira. Ele também permite situá-la no coração da contemporaneidade. É o que traduzem admiravelmente as imagens ao acaso capturadas pela fotocopiadora de André. Tudo o que conhece restringe-se ao que pode ler antes que o cliente retome seu original. Ele, como talvez também os falcões do alto de suas lages constroem seus saberes tal como qualquer navegador hoje na internet - banhado em informações desordenadas e sem nenhum avalista externo que possa garantir que uma seja melhor ou mais verídica que outra.

Seguiremos as declinações lacanianas do resto a partir de suas inserções no contexto atual - no que a nossa Orientação laciana será essencial. Tentei encontrar para elas, na medida do possível alguma tonalidade nacional, por isso percorreremos a apresentação do objeto como crise e subversão em *Pânico!*; sua materialização no infinito da perda em *No vento*; seu lugar entre o visível e o invisível em *Aparições*; sua presença em nosso gozo em *O bagaço da laranja*; e finalmente, o que desse objeto pode servir para nossos dias em *A psicanálise do lixo*.

Desse modo, este livro, além de uma introdução ao ensino de Jacques Lacan e mais especificamente a seu objeto *a*, é igualmente uma tentativa de delimitar de que maneira a psicanálise pode seguir propondo seu modo original de localização nesse pequeno caos cotidiano, tão brasileiro e tão universal.

Lidar com o resto, dar-lhe lugar, no avesso do politicamente correto para escorar a fantasia de cada um, inclusive nas situações mais drásticas pode ser a aposta laciana para reavivar, sem nostalgia do ideal e sem fascínio pelo cinismo, a resposta, em escala individual, do psicanalista ao desencantamento pós-moderno do mundo. Algo como, para alguém, do alto do Corcovado, localizar um pequeno detalhe lá embaixo – um ponto de ônibus repleto, um futebol de várzea - que anima o postal que contempla. Isso, que em sua intimidade repercute insere nosso sujeito no plano do que lá embaixo bule e o faz habitante do que vê: nem divina obra, nem retrato da maldade do homem, mas apenas sua, intensamente sua, cidade.

Fala Bala

É bom lembrar, antes de concluir, o quanto apostar em um trabalho como o de Marina corresponde a uma tomada de posição com relação à violência. É uma recusa em considerar como solução uma suposta “ação real”, fora da cultura e por isso mesmo mais forte que as palavras. Esse tipo de idéia é muito popular quando se acredita na oposição entre ato e fala, no típico dualismo maniqueísta de quem professa que “quem sabe faz, quem não sabe critica”. Isso corresponderia a dividir a vida em duas dimensões: a da fala, onde se é homem, onde controlam-se os impulsos, renuncia-se à pulsão etc, e a outra, a da ação, que é animal, louca, pura satisfação desenfreada. Isso pode ser desastroso. No cotidiano *soft* de uma vida em que imperasse a tolerância e a sabedoria aristotélica esta polarização do senso comum poderia talvez se sustentar. Mas ela pode conduzir à suposição de diferentes níveis de humanidade – quanto mais evoluído alguém, mais conversa e menos ação – tese perigosamente próxima das piores teorias eugênicas. Em contextos mais tensos, ela só serve como autorização para considerar todos os envolvidos na ação violenta como avizinando-se do primitivo, do animal em nós. A partir daí o que fazer senão uma reação na base da repressão e exclusão, tendo a pena de morte como horizonte último?

Uma frase de Paulo Lins pode nos ajudar: *Falha a fala, fala a bala*. Ela deverá ser tomada no sentido contrário do que parece querer dizer. Se quisermos seguir as indicações de Lacan, precisamos nos situar fora do habitual banguê-banguê maniqueísta que acabo de destacar. Não se lerá nela a eterna oposição cultura versus violência. Deixemos igualmente de lado a idéia de que estes dois pólos seriam extremos de um *continuum*, como se a bala fosse o extremo de realidade concreta e a fala o da realidade abstrata, simbólica. Uma linha que ascendesse da bala à fala, manteria o maniqueísmo e permitiria supor gradações de “precariedade”, ou de capacidade de “simbolização” que sempre confinam com gradações de humanidade.

Em vez disso, falemos de precariedade subjetiva, que encontra na definição laciana da angústia sua melhor descrição e que pode ocorrer para cada um a partir de seu contexto pessoal de relações esteja ele na Suíça ou na

Maré, pois ela é o encontro com o neguinho do ônibus, ou a senhorinha de Celso, ou o monstro matador, sem um amigo sequer.

A precariedade lacaniana virá quando, para um sujeito, o mundo de desestrutura. Como a senhora de fibra que, vivendo em ambiente extremamente violento, encontra forças para sustentar seus filhos e mesmo enfrentar a morte de um deles, e ainda cuidar e dar conselhos aos vizinhos até uma manhã em que encontra seu gato assassinado e desaba, incapaz de compreender porque alguém faria isso por tão "pura maldade".

Nessa suprema incerteza situa-se o fracasso da fala. É o que pode levar a que se busque extrair na passagem ao ato o que está trazendo à cena o Outro da angústia e tornando o ar irrespirável. Nessa hora apresenta-se a bala. Como todo objeto humano só é concebível em uma rede simbólica e, portanto, fala. O que diz, então? A fala da bala condensa tanto a morte quanto sua reparação. Com ela tanto elimina-se o perigo quanto vinga-se dos perigosos. Apesar das aparências, é muitas vezes carregada das mesmas significações do comprimido, que encerra a ambigüidade do *pharmakon*, bálsamo e veneno, problema e solução. De tão densa, faz crer que por si só poderia furar o Outro. Ilusão. Com o Outro da angústia, sem corpo, a bala sempre fracassará.

Neste contexto, a psicanálise convoca nossos outros para nos ajudar a fazer diferente com esse insustentável desamparo. Os outros de nossa história que voltam nos sonhos e lembranças e que são endereçados ao analista para que os leia são todos convocados. O essencial é que com eles encontremos algo que soletre, de lado, meio ilegível, como deve ser o monstro de cada um. É o que pode nos tirar da angústia absoluta da bala que falha, que não é nem a do policial que erra o alvo, nem do do fora da lei que encontra um vidro blindado. A bala que falha é aquela essencialmente sem lei, que materializa a infinita solidão de um morto absurdo, colhido no pátio da escola ou no balanço da praça. A bala que a falha é a bala perdida, aquela que em vez de garantir os limites da sanidade foi buscar, no desatino do Outro um cadáver que, plantado em seu coração, atesta sua desumanidade, o impossível, a profunda injustiça de um mundo sem limites, por isso anárquico, pura imprevisibilidade e, agora sim, infinitamente sem lei.