

Das diferentes posições subjetivas em *Garota Exemplar*: uma interpretação sobre a falsidade narcísica na idealização midiática

David Miqueias de Oliveira Costa¹

Marília Etienne Arreguy²

RESUMO: O presente ensaio constitui-se numa proposta de análise da subjetividade dos personagens Amy e Nick no filme *Garota Exemplar* (*Gone Girl*) de David Fincher (2014), enfatizando as posições subjetivas em que transitam. Procuramos analisar em que medida a atuação perversa é entremeada por uma cisão neurótica, ancorados na ideia de que haja, em cada personagem, um sofrimento narcísico atrelado às exigências culturais, levando-os a caricaturar a hipocrisia da vida cotidiana num modelo idealizado. O sofrimento narcísico e a atuação violenta e/ou dissimulada dos personagens reside em uma patologia social mais ampla, ou seja, nos imperativos de uma educação voltada para o sucesso absoluto, para a fama, o espetáculo, o lucro e o estilo de vida consumista exibicionista como principais valores da vida. Nesse sentido, o casal de personagens vive uma vida falseada em que jamais ousam a liberdade de dizer e assumir a verdade sobre si mesmos.

PALAVRAS-CHAVE: posições subjetivas, sofrimento narcísico, cultura do espetáculo, educação idealizada.

On the different subjective positions in *Gone girl*: an interpretation on narcissistic falsity and its idealization in the media

ABSTRACT: The present essay is a proposal of analysis of the subjectivity of the characters Amy and Nick in the film *Gone Girl* by David Fincher (2014). We emphasis the analysis of the subjective positions in which they transit. We attempt to understand the extent to which their perverse action is interspersed by a neurotic split, anchored in the idea that there is in each character a narcissistic suffering coupled with cultural demands, leading them to caricaturize the hypocrisy of daily life in an idealized model. The narcissistic suffering and the violent and perhaps dissimulated action of the characters resides in a broader social pathology, that is, in the imperatives of an education aimed at absolute success. A lifestyle conceived to fame, spectacle, profit, consumerist and exhibitionist is taken as main social value. In that sense, the couple of characters lives a false life in which they never dare to have the liberty to speak the truth about themselves.

KEY WORDS: subjective positions, narcissistic suffering, culture of the spectacle, idealized education.

Les différentes positions subjectives dans *Gone Girl*: une interprétation de la fausseté narcissique dans l'idéalisation médiatique

RÉSUMÉ: Cet essai est une analyse de la subjectivité des personnages Amy et Nick dans le film *Gone Girl* de David Fincher (2014), mettant l'accent sur les positions par lesquelles ces sujets fictionnels transitent. Nous avons essayé d'analyser dans quelle mesure l'action perverse est entrecoupée d'une scission névrotique, ancrée sur l'idée qu'il y a, dans chaque personnage, une souffrance narcissique liée aux exigences culturelles, les menant à une hypocrisie dans la vie quotidienne dans un modèle idéalisé et caricaturé. La souffrance narcissique et les actions violentes, parfois dissimulées, des personnages demeurent dans une pathologie sociale plus large, à savoir l'impératif d'une éducation pour la réussite absolue. La vie est conçue comme un spectacle, dédiée au profit et à un mode de vie de consommation exhibitionniste comme principales valeurs sociétales. En ce sens, le couple de personnages vit une vie déformée dans laquelle ils n'oseront jamais prendre la liberté de dire la vérité sur eux-mêmes.

1 Bolsista PROAES-UFF; Psicólogo pela Universidade Federal Fluminense; Membro do Grupo Alteridade Psicanálise e Educação – GAP(E) (PROPPi-CNPQ). E-mail: daviolv.costa@gmail.com

2 Professora do Programa de Mestrado e Doutorado em Educação - Universidade Federal Fluminense; Pós-doutoranda na Universidade Paris 8 com bolsa CAPES; Email: mariliaetienne@id.uff.br

MOTS CLÉS: positions subjectives, souffrance narcissique, culture du spectacle, éducation idéalisée.

Considerações elementares sobre as três posições subjetivas: neurose, psicose e perversão

Nossas análises do filme *Garota Exemplar* de David Fincher se dá inicialmente a partir das formulações psicanalíticas freudianas, em que S. Freud (1905) apresenta três posições subjetivas inerentes ao campo do desejo, sendo elas: **Neurose, Psicose e Perversão**, assim estabelecidas nos *Três Ensaios Sobre a Teoria da Sexualidade*. Recorremos também a formulações oriundas do campo laciano para compreender de que modo a personagem principal bascula entre diferentes posições subjetivas, gerando hipóteses diagnósticas caricaturadas na conduta da personagem.

O pai da psicanálise apresenta sua teoria afirmando que o psiquismo humano se constitui através do investimento libidinal dos pais, sendo, portanto, necessariamente *sexual e infantil*. A questão da sexualidade infantil surge e é sustentada na obra freudiana, fundamentalmente a partir do Complexo de Édipo, cujas primeiras formulações surgiram no *Caso de uma fobia de um menino de cinco anos* (FREUD, 1909). Esse conceito tornou-se chave para o entendimento das diferentes posições subjetivas, ou estruturas clínicas, sabidamente *neurose, psicose e perversão*. As descrições sobre os diferentes posicionamentos em relação à lei no complexo de Édipo vão do campo psicopatológico à “normalidade” - assemelhada à neurose – tendo por base os conflitos libidinais incestuosos envolvendo amor e agressividade (FREUD, 1919; 1924b; 1925).

Segundo a concepção freudiana, os neuróticos funcionam psiquicamente adequando o *Eu* às exigências do ambiente, recalando conteúdos conflitantes e angustiantes. Em sua dependência da realidade, o *Eu [Ich]* reprime uma parte do *Isso [Es]* (energia psíquica que move os impulsos libidinais livres). Na neurose, portanto, uma porção da realidade pulsional é evitada, o que é evidenciado na fuga de parte daquilo que seria a vida real, ou seja, numa tentativa de negar essa porção da realidade. Ao não querer saber de algo que intensamente se sabe, há um aumento da angústia subjetiva, na medida em que esse conteúdo passa a ser recalado [*Verdrangung*]. Já na consolidação da defesa de tipo psicótico, o *Eu* fica totalmente a mercê do *Isso*, cuja metáfora característica conota o “*inconsciente a céu aberto*” (LACAN, 1955-1956, pp. 73-85). Na medida em que o *Eu* é assujeitado pelo *Isso*, há uma rejeição da realidade coletivamente compartilhada, passando a dominar uma realidade substituta, fantasmática, de modo que a dimensão simbólica presente na neurose configura-se inexistente ou extremamente precária na psicose. Essa realidade substitutiva nas psicoses, cuja “perda da realidade” é brutal, é a dimensão psíquica onde ocorrem as alucinações e os delírios. Conforme Freud (1924c):

(...) a neurose não repudia a realidade, apenas a ignora; a psicose a repudia e tenta substituí-la. (...) vemos, assim, que tanto na neurose quanto na psicose interessa a questão não apenas relativa a uma *perda da realidade*, mas também a um *substituto para a realidade*.

(...) assim, a psicose também se depara com a tarefa de conseguir para si própria percepções de um tipo que corresponda à nova realidade, e isso muito radicalmente se efetua mediante a alucinação. O fato de em tantas formas e casos de psicose as paramnésias, os delírios e as alucinações que ocorrem serem de caráter muito aflitivo e estarem ligados a uma geração de ansiedade, é sem dúvida sinal de que todo o processo de remodelamento é levado a cabo contra forças que se lhe opõem violentamente. (FREUD, 1924c, p.108-109).

Colette Soler (2007), em seu livro *O Inconsciente a céu aberto da Psicose*, ao se debruçar sobre o estudo da psicose, aponta sua inclusão no campo da fala e da linguagem não como um simples instrumento do sujeito, mas como seu operador, no sentido em que é ela que o produz, definindo até mesmo o campo de sua realidade. Nesse sentido, os fenômenos da psicose salientados por Freud na citação sobredita, como as paramnésias, os delírios, alucinações se mostram no campo do discurso não apenas como recursos dos quais o sujeito lança mão para tentar se recolocar e se reorganizar psiquicamente (mesmo que de modo ainda bastante precário) mediante a perda de realidade que sofreu, mas como um processo que, marcado e balizado pela linguagem, produz uma outra forma de subjetividade, com impressões e percepções próprias, singulares e inerentes a nova realidade que a ele se apresenta.

Já na perversão, o desejo aparece como vontade de gozo [*jouissance*] (LACAN, 1972-3). O ato é praticado, geralmente como vitorioso, isento de culpa. O perverso não é balizado pela castração (FREUD, 1924a), na verdade, ele a recusa a todo custo. Não a reconhece, apesar de conhecer, saber da existência da Lei simbólica, atravessa-a, burla-a, na medida em que não a aplica a si mesmo. É apresentado como aquele que sabe o que quer, enquanto o neurótico recalca seu desejo. A metáfora lacaniana para a perversão é dada na seguinte enunciação: “Eu sei, mas mesmo assim...” (MANNONI, O.; 1973), que podemos desmembrar pela frase: “Eu sei que é proibido, mas, mesmo assim, só faço o que quero”. Desse modo, visto que o neurótico é apresentado como o negativo do perverso (FREUD, 1905), este último mostra-se como aquele que realiza, de fato, aquilo que o neurótico sonha em fazer, mas recalca, pois sente culpa por toda forma de transgressão. Pode-se dizer que, de certa maneira, o perverso não deseja, ele goza, justamente porque seu objeto não lhe falta, de modo que ele recusa a ausência do *falo materno*, na medida mesma em que o encarna, ou seja, ele é o objeto fálico que substitui o falo ausente da mãe. No texto *Kant com Sade*, Lacan (1963) demonstra que o perverso coloca-se no lugar de objeto de gozo para melhor manipular o outro. Há uma inversão da lógica da lei moral que interdita o gozo para um imperativo em que o *gozo* se torna a lei por excelência. Nesse sentido, o perverso não goza do seu próprio prazer ou do investimento libidinal do e no outro, mas sim da “angústia” que provoca no outro, na proporção que usufrui sem compromisso do corpo do outro objetificando-o sem compaixão, ou oferecendo-se como objeto de gozo e adquirindo, por assim dizer, um poder sobre o objeto, na medida em que o escraviza.

A narrativa fílmica da garota extraordinária e perdida

O filme *Garota Exemplar* (dir.: David Fincher, 2014), escolhido como objeto desta análise, conta a história de Amy (Rosamund Pike), uma mulher misteriosa, que cresceu numa infância bastante conturbada, sob a pressão de ser uma menina perfeita, brilhante, exemplar. Essa imagem impecável construída por seus pais, com intuito de lucrarem com a venda de uma história baseada na vida da própria filha, é exposta à sociedade por meio de uma série de livros ilustrados que obtêm enorme repercussão. A pequena Amy acaba sendo transformada num popular personagem midiático para o público infantil. Seu sucesso é tão grande que a “Amazing Amy” dos livros infantis acaba sendo “colada” à imagem da própria pessoa, Amy. Numa forma de metalinguagem, a personagem do filme passa a viver de acordo com a aura ideológica de perfeição impregnada na narrativa dos livros infantis. Quando chega à vida adulta, Amy vem a representar para todos um ideal de felicidade e realização que, sobremaneira, deve se reproduzir em sua vida amorosa. A partir do momento em que conhece um rapaz à altura dessas fantasias coletivas, começam um namoro conjuntamente com o compromisso de serem absolutamente felizes juntos, ou melhor, de serem um “casal perfeito”. Quando começa a levar a vida de casada com Nick (Ben Affleck), Amy sofre uma espécie de metamorfose, dados os sofrimentos inerentes ao casamento. Surge na personagem um lado obscuro e totalmente imprevisível de sua personalidade. Essa reviravolta se dá com o súbito desaparecimento de Amy. Nick, marido infiel, se torna o principal suspeito sob a acusação de ter matado sua própria esposa por interesse econômico e desinteresse sexual.

A infância problemática de Amy vai ganhando contornos e desdobramentos centrais na trama, tanto do ponto de vista cinematográfico, quanto do ponto de vista clínico-analítico, do qual nos servimos para a análise deste filme.

A representação que Amy tem de si mesma sofre uma mácula na medida em que surge um medo irrefreável de perder seu esposo, após descobrir que ele a traía continuamente. Se porventura Amy pôde sustentar a imagem de ser uma criança feliz e de ser uma mulher estética e financeiramente realizada, quando se trata de manter a imagem de um relacionamento perfeito, as coisas não vão tão bem assim. Entre outros desdobramentos, desde o acordo feito de que o casal jamais seria convencional até a visão da cena da traição de Nick com uma jovem aluna, observada por Amy, a hipocrisia que pairava sobre o relacionamento vai se tornando cada vez mais nítida. Nick depende financeiramente dela para viver em condições luxuosas. Há um contraste de ordem moral vivido por

Amy, por ter que sustentar, durante boa parte de sua vida, o dever de ser exemplar, porém quando casada, vir essa imagem ruir ao se ver traída pelo marido.

Amy, a personagem principal, apresenta atitudes, a princípio, libertárias, evidenciadas em algumas de suas falas e gestos, como no momento em que diz a Nick que não quer que eles sejam como os demais casais representados, segundo ela, por esposas mandonas e maridos “adestrados”; ou no momento em que fugindo pela ponte, ela lança mão da caneta rosa, com a qual escrevia seu diário, arremessando-a pela janela do carro, marcando a partir dali, um rompimento com o modelo subjetivo “exemplar” imposto a ela desde sua infância. Já no “segundo ato” do filme, quando aparece viva, executando seu plano maquiavélico, Amy transforma aquelas que eram as pistas dos jogos amorosos do casal em uma ferramenta para manipular as ações de Nick, com o claro intuito de incriminá-lo por seu desaparecimento (ou por um suposto assassinato), simultaneamente, de modo a provocar angústia e sofrimento no marido.

Inquieta-nos na narrativa, o quanto a alegoria de um conto de fadas encenado no contexto da “sociedade do espetáculo” porta dos sintomas coletivizados. Na trama, a imposição dos pais de que a garota representasse um modelo a ser seguido e exibido na mídia teria configurado em Amy uma posição subjetiva ligada a um imperativo de gozo (FREUD, 1929; LACAN, 1972-3; NASIO, 1988/1995). As designações midiáticas em cima da menina exemplar, perfeita e extraordinária implicam numa injunção superegoica atroz, num ideal inatingível. As condições inerentes à estrutura neurótica, situadas mais precisamente na figura do “ideal do eu” (FREUD, 1921; LAGACHE, 1961; 1964) são extrapoladas numa exigência tirânica de gozo. Amy estaria submetida à internalização totalitária do modelo imposto pelos pais através da atuação de uma crueldade contra si mesma. A exemplaridade de sua vida reafirma uma obrigatoriedade de perfeição da história: *Farás!* Em outras palavras: “Tens a obrigação de ser o espelho da completude”. Trata-se de uma gramática inconsciente que exige o gozo, e não se curva em sujeição às leis, normas, padrões excessivos, pois pressupõe uma realização plena e irreprochável do seu desejo.

A partir do “segundo ato” do filme, na tentativa de fugir desse programa nefasto, embora camuflado sob as tintas do sucesso, a personagem mostra quão identificada está ao modelo que lhe é imposto. No intento de contrariar o fracasso do casamento, foge de casa com um plano diabólico de vingança contra o marido devido à infidelidade de Nick. Sua fuga evidencia como ainda está presa ao ideal dos pais e o tem como referência, pois para atingir Nick, Amy precisava dispor de um plano em que não houvesse espaço para falhas, e que fosse, portanto, perfeito! Esse ideal no qual a personagem está referenciada é o de uma família infalível siderada pelo olhar laudatório do Outro, em relação ao qual, entretanto, Amy demonstrou sempre sentimentos de déficit, de inferioridade e de sujeição. Isso se apresenta de modo mais claro no momento do filme em que se dá o lançamento do livro sobre a festa

de casamento da Amy fictícia, a do best-seller infantil. No momento em que é entrevistada, Amy, a mulher em carne e osso, representante da personagem do livreto, diz sobre si mesma, em terceira pessoa: “A Amy exemplar sempre esteve um passo a minha frente”. Um índice de certo distanciamento e de uma idealização melancólica de si mesma (FREUD, 1917).

Nos jogos sexuais do casal, Amy rejeita fazer o papel de garota boazinha para apropriar-se da garota malvada, encarnada no modelo do masoquismo feminino, infantil e erógeno (FREUD, 1919; 1924a). Ela escreve em uma das pistas encontradas por Nick quando está a investigar seu paradeiro: “Olha pra mim, eu sou uma menina muito malvada, preciso de um castigo, pra começar, uma boa palmada.” Essa tentativa infantil de escapar do modelo “politicamente correto” é também evidenciada em outra fala de Amy a Nick: “Promete que nós nunca vamos ser como eles? Esses casais horríveis que conhecemos, as esposas tratam seus maridos como macaquinhos adestrados e eles fazem tudo que elas querem.” Essa fala sugere uma recusa a se enquadrar dentro do molde social regular, tipicamente neurótico, presente corriqueiramente na maior parte das famílias médias americanas. Não pode haver falhas ou limites ao gozo do casal. Ambos demonstram, ao longo da narrativa, uma estranha insatisfação na relação, o que faz evocar a frase célebre de Lacan, a respeito da incomensurabilidade de um gozo a ser partilhado: *Il n'y a pas de rapport sexuel* (LACAN, 1972-3). A expressão de um descompasso com seu objeto de gozo aparece na brincadeira masoquista, como se sua satisfação sexual estivesse exatamente no fato de ser contrariada, confrontada, de ter seu gozo justamente naquilo que se apresenta como proibido. Ainda concernente a incomensurabilidade do gozo, Lacan (1972-73) salienta em seu livro *O Seminário, livro 20: mais, ainda* na referência que faz ao paradoxo de Zenão:

É por isso que o superego, tal como apontei há pouco com o *Gozal*, é correlato da castração, que é o signo com que se paramenta a confissão de “Que o gozo do Outro, do corpo do Outro, só se promove pela infinitude.”

(...) Um número tem um limite, e é nesta medida que ele é infinito. Aquiles, é bem claro, só pode ultrapassar a tartaruga, não pode juntar-se a ela. Ele só se junta a ela na infinitude. (p.16)

Ao ser rebaixada e humilhada, a personagem se coloca numa posição totalmente distinta da Amy fictícia. Ela se destitui da “boneca” brilhante, perfeita, boazinha, auto-centrada e controlada. Assume o imaginário da história na realidade e rejeita a “menina exemplar” no seu acesso ao gozo. Se separa do ideal da ficção e, ao mesmo tempo, paradoxalmente, em sua passagem ao ato, se cola a ele, entrando no registro de *jouissance*. Não seriam muitas das adições, dos surtos de bulimia, anorexia, depressão, pânico e, até os ataques suicidas e/ou homicidas de nossos tempos a expressão cabal do fracasso de um

modelo pautado numa “pedagogia da excelência” apregoada especialmente no seio da doutrinação midiática?

Momentos sintomáticos no roteiro

“24 de fevereiro de 2007, a super Amy exemplar está prestes a se casar. Foi assim que a noite começou, comigo, a Amy comum e imperfeita com inveja como sempre da linda criança, perfeita e brilhante, a Amy exemplar que estava prestes a se casar.” A tomada de cena começa com esta narração de Amy. Pelo menos duas características da personagem ficam claras a partir dessa fala. A primeira é que a Amy “imperfeita”, a humana, mulher, como ela própria se caracteriza, admite sentir inveja da Amy “exemplar”, exclusiva, única, especial e fora de série, denotando uma espécie de *cisão do eu* (FREUD, 1938). Chama a atenção o distanciamento que ela faz de si mesma, como se aquela criança venerada não tivesse mesmo nada a ver com sua infância, como se aquela Amy que estava se casando fosse radicalmente outra pessoa. Amy, a personagem da vida real, complementa a frase reconhecendo a si própria como uma pessoa comum ofuscada pelo brilhantismo da Amy exemplar. Ao manifestar essa defasagem, portanto, ela não se reconhece no *eu idealizado* e cultivado pelos pais, pela mídia e pelos consumidores, já que isso apenas representa um ideal construído para ela e vendido por sua família. A segunda característica é que a parte consciente de seu *eu* parece pousar justamente no medo de ser comum, de seguir sendo uma sombra de si própria. Sua fala representa uma clivagem psíquica, em que haveria no sujeito traumatizado uma dupla posição, no caso, a da Amy que pensa e nega a realidade da castração e a Amy que sente e passa ao ato devido à culpa pelo fracasso do ideal (FERENCZI, 1932). A personagem que incarna o ideal e a outra que padece da própria fantasia e reage violentamente contra o Outro. Contudo, toda essa queixa evidente, e até mesmo verbalizada por Amy, é acompanhada por um gozo latente que essa condição de sujeição lhe proporciona. Amy afirma: “É por isso que eu tenho uma bela casa e uma boa poupança. Eu sei que não posso me queixar”. E, diante da pergunta de Nick sobre seus pais terem “plagiado” sua infância, Amy é ao mesmo tempo irônica e categórica: “Não, eles a melhoraram muito e depois venderam para as massas”. Nessa fala é explicitado o gozo de Amy, um gozo masoquista, de desprezo por si própria, disfarçado por uma ironia fria, sobretudo, quando diz que não pode se queixar, pois está remetida ao seu *eu ideal* (FREUD, 1914, 1921), narcísico e que, portanto, “realiza/atua” o desejo do Outro. Nesse sentido, ela jamais poderia dizer não à condição imposta por seus pais. Se fosse adulta no momento em que seus pais fantasiaram e comercializaram sua história,

supostamente, teria alguma liberdade para fazer frente ao abuso da “venda” de sua própria vida enquanto uma mercadoria. Entretanto, como era uma criança indefesa, ela sucumbe à idealização heteronormativa. Seu *Ideal do eu* fica obnubilado por *Eu ideal* mortífero, representado pela demanda narcísica de seus pais e pelo perfeccionismo falacioso da dita *sociedade de consumo* (vide DUFOUR, 2009; CURTIS, 2002), mais ainda, da sociedade do espetáculo (DEBORD, 2002).

O preço da perfeição hedonista

O espaço de liberdade do sujeito em responder pelo seu desejo é proporcional à responsabilidade que têm sobre aquilo que goza. O gozo nunca será algo neutro, pelo qual o sujeito possa se colocar de modo indiferente sem pagar algum preço. Ao contrário, o sujeito sempre paga por aquilo que goza. Todos respondem por suas escolhas (ou pelo fato de não escolher e se deixar levar exclusiva ou prioritariamente por seus impulsos inconscientes), embora nem sempre seja possível se contrapor às demandas do Grande Outro (KAUFFMANN, 1993; BUTLER, 2014). Ainda que essa condição apareça projetada inconscientemente como culpa do outro, fruto da ação de um outro, na experiência clínica, em geral, é no lugar de vítima que o neurótico costuma se colocar. Já o perverso, não se vitimiza, mas também não se responsabiliza pelo seu gozo, muito menos pelo sofrimento que, por ventura, venha a provocar em terceiros.

O lado neurótico do gozo de Amy encontra-se, sobretudo, na figura do *superen* ir se atualizando nas normas, nos padrões de perfeição cada vez mais sofisticados que seguem se apresentando a ela enquanto adulta. As frustrações no percurso, por outro lado, remetem à impotência da pequena Amy diante de sua própria imagem idealizada. Esse cenário vai gradativamente se colocando diante dela como algo quase que insuportável, de modo que suas ações cada vez mais evidenciam o repúdio à condição de ser alguém comum. Seu gozo está justamente em ser notada, percebida, idolatrada. No entanto, no decorrer do filme, ela passa a atuar não mais como exemplo e sim como o extremo oposto disso. Ela se lança em um processo desviante ao imprimir sua “liberdade” na transgressão às leis, normas e padrões, embora siga sustentando e alimentando seu gozo, na medida em que não deixa de ser notada, percebida, ainda que agora referenciada exatamente à figura do ‘anti-exemplo’. A partir dessa virada no roteiro do filme, Amy extrapola um potencial neurótico, devido à frustração com a realidade, e passa a uma atuação perversa, na medida em que, para se assegurar do ideal, suas ações chegam a níveis extremos até a *passagem ao ato criminal* (LACAN, 1950; 1963a; MIJOLLA, 2002; BALIER, 1988; MILLAUD, 1998). Nesses tipos de reações há sempre algum componente delirante, o

que demonstra um “curto-circuito pulsional” (LACAN, 1950) capaz de fazer bascular todo e qualquer posicionamento subjetivo.

Na segunda parte do filme apresenta-se, portanto, uma outra Amy, ou, um outro *eu* da personagem, desconhecido por todos à sua volta e, de certa forma, até por ela mesma. Nesse momento em que libera a agressividade, rebelando-se violentamente contra toda condição de tirania que viveu durante a infância, desqualifica a experiência desafiadora do casamento fiel e rompe com tudo aquilo que prega grande parte da sociedade conservadora.

Essa virada é ilustrada na cena em que a atriz Rosamund Pike está numa ponte, fugindo em seu carro, e pega sua bela caneta com detalhes em rosa, com a qual escrevia seu diário, e a atira pela janela, assinalando o fato de assumir sua “nova” personalidade. Nesse momento é explicitada uma divisão intrapsíquica, uma *cisão do eu* (FREUD, 1938), em que surge um eu não mais limitado e determinado pela castração. Esse fenômeno, observado por Freud (1927) de forma alegórica em seu texto sobre o *fetichismo*, é caracterizado pela coexistência no *eu* de duas atitudes psíquicas distintas para com a realidade exterior. Enquanto a personalidade anterior – da mulher que estava sempre tentando ser tão boa quanto a *Amazing Amy* do conto infantil – sustenta a farsa do sucesso fingindo levar em conta a realidade da castração pela demanda social em relação à sua pessoa, a outra passa a recusar esse papel, passando ao ato e substituindo essa realidade por um produto de seu próprio gozo. A partir dessa virada, Amy apresenta um deslocamento da posição precariamente neurótica para a posição francamente perversa. Desse modo, não é mais apropriado falar aqui no desejo de Amy de corresponder ao *ideal dos pais*, justamente pela intensificação da posição perversa na qual a personagem passa a se colocar: ela de fato realiza o *eu ideal*. A Amy submetida à idealização imputada por seus pais, vive de forma hipócrita, dissimulada e cheia de culpa. A ‘nova’ Amy, no entanto, abandona aquela que mente para si mesma para realizar a seus pais. Ela deixa de mentir para si mesma e passa a mentir para todos, como se fosse capaz de ser ainda melhor do que o *script* que redigiram rigidamente para ela seguir.

Transições narcísicas na compreensão da trama

Independente de qualquer “intenção” do diretor, o filme nos atrai pela abertura para a análise do que poderia constituir a psicopatologia da personagem principal. Não buscamos verossimilhança com um tipo psíquico precisamente enquadrado, mas sim uma alegoria sobre o quanto o imaginário do filme representa atuações e fantasias coletivas, ajudando a pensar a formação de sintomas contemporâneos. Não se trata de um “caso clínico” nem tampouco de analisar a personalidade do autor, mas apenas de um exercício de compreensão metapsicológica ligado a fatos de cultura. Embora

possa ser muito evidente ao senso comum taxar Amy de “psicopata”, “perversa” ou, ainda, na vertente psiquiátrica designá-la como portadora de um *Transtorno Personalidade Antissocial*, etc., buscaremos uma forma menos determinista de lidar com as posições subjetivas da personagem. Ademais, a ideia de que possa haver oscilações entre diferentes posições e estados psíquicos pode ser menos estigmatizante. Quais são os limites em que Amy transita? Em que medida o meio que a circunda é corresponsável por sua conduta? Até que ponto seu transtorno se reconfigura, recrudesce ou arrefece em função da cultura a que pertence?

Freud (1931) possui um texto curto, intitulado *Tipos libidinais*, em que sintetiza algumas formas elementares de apresentação da subjetividade. Define três *tipos libidinais* puros: *erótico*, *obsessivo* e *narcísico*. Mas também assinala a possibilidade de haver combinações desses tipos na economia libidinal de uma mesma pessoa. Freud (*ibid.*) é bastante cuidadoso em não estabelecer categorias estanques, o que nos leva a indagar o quanto seria interessante abrir mão de postulados absolutos, dada a extrema plasticidade da subjetividade na relação intersubjetiva. Afinal, ninguém é uma coisa só, portanto, a sensibilidade empática em relação às defesas subjetivas permite observar diferentes pontos de ancoragem da subjetividade da personagem. Quando isso é transposto para a clínica, também permite a abertura para transições do sintoma, no sentido de uma mudança de posição, supostamente, mais elaborada com a análise.

Em forte medida, o *tipo narcísico* seria preponderante em Amy. Conforme Freud (1931): “As pessoas do tipo narcísico que se expõem a uma frustração do mundo externo, embora sob outros aspectos independentes, estão particularmente dispostas à psicose, e também apresentam condições essenciais para a criminalidade.” (p. 227). A passagem ao ato de Amy parece delirante, mas simultaneamente isso se depreende de um plano de vingança minucioso contra Nick, o que pode sugerir a presença de fortes traços obsessivos. Seu plano se depreende, contudo, de um contexto intersubjetivo que Amy não tem condições de suportar do ponto de vista narcísico, dado o ideal totalitário a que está submetida, pelos outros e por ela mesma.

Mas, não seria possível, afinal, a transposição de uma posição subjetiva a outra, de acordo com a condição mais ou menos intrusiva, mais ou menos faltante do meio? Ao definir o aspecto paradoxal dos sofrimentos narcísicos, Gondar (2014) afirma:

(...) o paciente narcísico não se caracteriza por um delineamento, por um tipo de contorno e nem tampouco pela falta dele; o que marca esses sujeitos é um certo modo de circulação – de energia, afetos, padrões relacionais, humores. Esse modo de circulação não é avesso à produção de contornos ou formas; a questão é que essas formas seriam temporárias, formas em trânsito. Ao invés

de se situar em um ou outro polo, as subjetividades narcísicas permaneceriam no entre, constituindo uma lógica paradoxal. (p.126)

A argumentação de Gondar (2014) nos faz pensar na instabilidade da personalidade de Amy, na medida em que os contornos de seu eu dependem de uma confirmação do outro. Ela apresenta uma forma extrema de sofrimento narcísico, mais do que uma pura perversão (ou uma psicose) propriamente dita. Parece estar na beirada da linha, entre a incapacidade de poder ser uma esposa como qualquer outra, cheia de frustrações, e de ter que representar e acreditar na fantasia impingida por seu próprio papel diante do outro. A sua condição é paradoxal porque sofre, se vinga, consegue tudo o que quer, mas não consegue viver um amor, no sentido mais banal do termo. Se “amar é dar aquilo que não se tem” (LACAN, 1960-61/1992), Amy não tem condições de dar nada, pois ela só recebe, já que se constituiu subjetivamente na ausência da falta.

Nick, seu marido, passa a ter medo dela, ao mesmo tempo em que não consegue se desligar da relação. Forma-se então um casal narcisista, pois Nick também atua diante das câmeras sem que isso seja propriamente uma escolha. Ele ri automaticamente quando uma das garotas que o assediam “tira uma selfie” com ele, no momento crítico do desaparecimento de Amy. Ele tem que se esforçar para não soltar seu peculiar sorriso de canto de boca durante a entrevista em que clama pelo retorno da mulher amada. Enquanto Amy tenta encontrar-se na vingança, ele tenta encontrar-se na busca de desmascará-la. Mas, para “salvar sua pele”, paradoxalmente, volta a se aliar à dama, disponibilizando-se como objeto para seu gozo (LACAN, 1961), posição à qual ela também retorna, de forma especular ao marido. No entanto, ambos perdem para si mesmos, ou seja, “perdem” para o projeto narcísico importado superegoicamente dos pais e da cultura, pois “mesmo assim” ambos desistem de romper um com o outro. Ao mesmo tempo em que não se suportam mais, não conseguem abrir mão de sua fantasia narcísica de casal ultra bem-sucedido. Tão perto, tão longe, repetitivamente, sofrem juntos.

Os sintomas de um descarrilhamento no seu quadro psíquico - outrora estabilizado em condutas convencionalmente falsas (com marcantes traços perversos) - se mostram ainda mais claramente quando Amy embarca em ações de autoagressão impelida por um “cálculo” mórbido. Ao não alcançar o domínio na manipulação da relação, irrompe uma ideação suicida que sacramentaria seu plano milimetricamente infalível de destruir o marido. Contudo, ao executar o plano de incriminar Nick por seu assassinato, ela descobre uma outra Amy, aquela que goza sem limites, para além do ideal parental, e desiste de se suicidar. Começa a ouvir música, viajar livremente, comer doces e chocolates, sem se preocupar com a aparência ou com os modos diante dos outros.

De repente, começa a arquitetar e executar de maneira engenhosa o seu retorno à “falsa vida real”, logo após assistir pela televisão uma entrevista de seu esposo, aparentemente arrependido,

implorando por sua volta. Ele também sabia como manipulá-la, colocando-se como objeto do gozo (LACAN, 1963) narcísico de Amy. Ele sabia se portar como objeto de uma “necessidade” complementar ao Eu narcísico de Amy, sobretudo diante do “potencial passional” da esposa (AULAGNIER, 1979). Ele a resgata, não antes de ela passar ao ato criminal, um instante francamente psicótico, para em seguida, ambos retornarem a um arranjo perverso, corroborado pela sociedade hipócrita que idolatra Amy. Em nosso ver, os graves distúrbios psicopatológicos de Amy só se dão na relação com o outro. A reorganização simbólica de sua personalidade social se dá com a anuência da sociedade, a qual é capaz de corresponder ao seu ideal pela via de um Grande Outro hedônico.

Retomando a cena em que o “falso” e convincente Nick pede arrependido que Amy volte, jurando eterno amor, fica claro que a posição subjetiva fundamental de Amy, ao acreditar em seu amor, consiste num rebaixamento do valor do objeto como condição para amá-lo (FREUD, 1910). Mesmo com ódio expresso na vingança pela traição e abandono, ela ainda tem Nick como objeto que não lhe deve faltar, no qual encontra excessiva satisfação por representar seu roteiro de vida idealizada. A personalidade narcísica de Amy precisa ser assegurada pelo outro, permitindo mesmo através da montagem de uma farsa, que sua realidade se reconfigure no mundo mediatizado que a reconhece. Ela só pode voltar a ser Amy, se for vastamente reconhecida como “a exemplar”. Seu desenvolvimento psíquico está fixado e regredido na infância idealizada, caracterizando, assim, uma forma intensamente fantasiosa de funcionamento psíquico. Ela depende do investimento narcísico do outro para sobreviver. Ela não é ninguém isoladamente, pois só é perfeita na medida em que é amada por todos. Se, por um lado, o narcisismo primário é estruturante (FREUD, 1914), em Amy, o narcisismo primário se constitui com contornos falhos e o narcisismo secundário toma dimensões desproporcionais, fomentadas por uma cultura narcísica (LASCH, 1979/2006), mais excessiva ainda.

A vítima que também é cúmplice

Já o personagem Nick evidencia traços da sexualidade perverso-polimorfa em um quadro neurótico. Semelhante a Amy, ele também está diante de um modelo familiar normativo e conservador. Seria interessante pensar em uma condição bastante usual da vida ordinária, uma condição “normótica” criada pela hipocrisia cotidiana. Já salientava Ferenczi (1908/2004) que, “segundo a doutrina psicanalítica, não existe diferença fundamental entre a “normalidade” e a neurose. Ainda nesse ponto, sabemos que as “neuroses não possuem conteúdo psíquico característico, específico e exclusivo”. (FREUD, 1931, p. 99). De certo modo, esse postulado é importante justamente por borrar as fronteiras entre normalidade e patologia, pois o que parece normal, por ventura pode ser mais doentio que a mais franca loucura a dois, como podemos observar na vida de sonhos do casal ideal caricaturado no filme.

Nesse sentido, os diversos “tipos libidinais” (FREUD, 1931) podem estar presentes num mesmo sujeito, em diferentes proporções, dependendo de seu posicionamento subjetivo num determinado contexto.

Nick seria um bom exemplo dessas transições, inclusive em termos estéticos. O ator Ben Affleck, considerado por alguns como um “mau” ator, parece ter sido a escolha perfeita para o personagem. A crença de que ele “representa mal”, acaba por encaixar o ator perfeitamente no roteiro, representando a falta de verossimilhança de sua atuação de “marido feliz”. Ele atua de forma solícita diante das câmeras, mas sempre soa um pouco artificial. Age de forma dúbia, correspondendo ao que Amy demanda, e, por trás, assumindo o seu desejo por outra mulher. Ele só parece à vontade quando toma um “drink”, joga e bate papo, na maior simplicidade, com a irmã. Nick responde ao modelo afetivo idealizado de maneira ambígua, fingindo não transgredi-lo nem subvertê-lo, apenas disfarçando seus desejos em condutas convencionais. Ele esconde sua infidelidade banal com uma jovem aluna para em seguida assumir-se publicamente culpado por esse ato transgressivo.

O personagem evidencia alguns outros aspectos neuróticos, como estar sempre na dúvida. O neurótico sofre a todo tempo com o fato de ter que escolher, pois sabe que a escolha implica necessariamente em perdas. Essa afirmação é ilustrada no epílogo do filme, quando finalmente ele é convocado a decidir se continua com sua esposa ou não. Ele se vê “obrigado” a ter que responder por sua relação com ela, colocando-se como *objeto causa de desejo* (LACAN, 1962-1963) de um outro; processo em que, na verdade, acaba sendo sugado para uma angústia que não controla, de alto teor gozo masoquista. Aparece ainda em Nick a questão da repetição (FREUD, 1920), pois, em sua escolha final de permanecer ao lado de Amy, tentando sustentar para os outros a ideia de família ideal e feliz, ele atualiza inconscientemente sua condição neurótica de sofrimento afetivo, repetindo e retornando ao lugar de manipulado pelo outro. Ele atende mais uma vez à demanda alheia sem implicar ali seu desejo, condição da qual aparentemente passou a maior parte da trama tentando se desvencilhar.

O personagem, portanto, aparece como um sujeito dividido, pois ele não demonstra um “eu” idêntico a si mesmo, pelo qual possa se reconhecer; pelo contrário, se vê preso a uma *estranha satisfação* - como nos apontaria Freud (1920) no texto “Para Além do Princípio do Prazer” - por um gozo que “não ousa dizer seu nome” (LACAN, 1953-4, p. 252). No caso de Nick, o sujeito está dividido não por não alcançar o ideal, mas justamente por sua implicação *real* com seu gozo. Ou seja, ele está fundamentalmente comprometido com aquilo que, segundo a formulação de Lacan (1972-3), “*não cessa de não se inscrever*” e que ocupa uma dinâmica de funcionamento *sui generis*, absolutamente compulsiva, representando o lugar do *non sense*, ou melhor, do que não se pode jamais saber em termos imaginários ou simbólicos.

O esposo de Amy, apesar de não se apresentar como um grande vilão, também está ainda longe de ser “Nick, o garoto exemplar”. O personagem está muito distante de ser a versão masculina da menininha Amy, sobretudo em face à sociedade moralista, por ser um professor casado que teve um caso com uma de suas alunas. Embora não fosse propriamente um “bom moço”, também não ocupava essencialmente o lugar de vilão, contudo, todos à sua volta, inclusive a mídia, estavam certos de que era mesmo ele o assassino de sua esposa. Mas, do ponto de vista do *eu ideal* de Amy, não teria mesmo sido ele que a “matou” psicologicamente? Afinal, foi ele quem a confrontou diretamente com a castração... Nessa desconfiança generalizada em relação ao marido, ninguém se atreveria a desconfiar da amável Amy. Contudo, ele parece ser, no filme, uma das figuras que mais nos remete a nós mesmos, nossas histórias, experiências, traumas e segredos mais ocultos aos quais não conseguimos nem mesmo dar um nome, nem um sentido, já que somos amarrados às aparências, bem como feitos reféns dos contratos sociais. Ben Affleck em alguma medida nos representa por dar vida ao personagem que nos faz lembrar que a causa de nosso desejo é e está justamente naquilo que nos aparece como sendo algo da ordem do inaceitável, inadmissível, da qual nos envergonhamos severamente. E é exatamente por estarmos remetidos ao laço social e suas interdições, que surge a necessidade de nos mostrarmos para o outro como exemplares e irrepreensíveis. Pesa ao sujeito o fato de ter que atender sempre às exigências desse grande Outro que, em grande medida, o determina.

A educação ideal ou idealização perversa?

Um aspecto contundente do filme está na crítica à sociedade do espetáculo, conforme bem definiu Debord (2002). O espetáculo, no caso, se articula ao uso de Amy como objeto de lucro por parte dos pais, fazendo saltar aos olhos as falácias do mundo atual que visa a educação para a “fama” e o “sucesso”, signos fortes da desigualdade social e da divisão de classes [“o sucesso é para poucos”]. Esses valores são essencialmente instaurados desde a exaltação narcísica das crianças, com base na ideologia capitalista. É perfeitamente possível, a partir do filme, pensar a força que tem a educação na caracterização da estrutura psíquica do sujeito; questão já ressaltada por Freud (1913) no prefácio ao livro do pastor Pfister. *Garota Exemplar*, entre outras questões, aborda como certas exigências da sociedade sobre o indivíduo como, perfeição, brilhantismo, atitude exemplar, beleza, riqueza, exibicionismo podem levar a diversos transtornos de personalidade, a complexos de inferioridade, à manipulação, ao delírio de perseguição e à passagem ao ato violenta entre outras sintomatologias.

Uma espécie de *pedagogia da excelência* ilustrada no livreto de Amy salienta o modo como a educação midiática, em alguns momentos, pode servir de maneira nociva à cultura, de modo que, em vez de ajudar a se encontrarem em meio às determinações simbólicas, acaba distanciando as crianças de

si mesmas e daquilo que de fato poderiam vir a construir e a reconhecer de modo mais legítimo, menos hipócrita, mais cientes dos próprios furos. A personagem Amy, cresce numa infância que não é sua, num ideal de seus pais e da cultura sobre si mesma. A educação que lhe dão prioriza sobremaneira a fama, o retorno financeiro e, sobretudo, a fiel submissão aos símbolos e valores impostos por uma cultura tirânica que se constitui em modos de alienação numa exposição ilusória da vida como se fosse um conto de fadas (ARREGUY, 2017).

Nossa interpretação do filme aponta o momento de crise epistemológico-institucional pelo qual a doutrinação pedagógica atravessa. Colocada diante da volatilidade das pulsões e das exigências de gozo, a pedagogia meritocrática acaba incidindo exatamente em algo que não se educa. O que chamamos de “pedagogia da excelência” acaba por falhar gravemente por não se curvar ao fato de que *a educação é impossível* (MANNONI, M., 1973; LAJONQUIÈRE, 2002). Entretanto, afastando-nos de antemão de um pessimismo paralisante, cremos que um norte para essa questão surja no fato de que, se a pulsão é algo da ordem de um irreduzível, avesso ao social, o inconsciente não o é, na medida em que é tramado, encadeado, estruturado como linguagem (LACAN, 1955-1956). Nesse sentido, em se tratando de uma psicanálise articulada ao saber pedagógico, será possível tecer um trabalho entre estes dois campos de saber fundamentalmente distintos? Se por um lado, o humano traz em seu corpo marcas de um funcionamento pulsional, voltado a buscar satisfação sexual incessantemente – ainda que nisso se mostrem as bases de uma procura histérica, ou seja, daquilo que por definição está atrelado a uma constante insatisfação, já que no cerne desta procura está justamente o desejo –, por outro, para viver em sociedade, o ser humano necessita de regras e interdições, mas também, mais do que isso, necessita de ilusões que sustentem a incomensurabilidade do desejo. Nesse sentido, o humano carece de amarras simbólicas, ou seja, de alguma coisa que é da ordem da pedagogização do erótico, no estilo mais romântico de conceituar a vida a dois. O problema é que a padronização dessas ilusões num determinado modelo de amor (perfeito) corre o risco de deserotizar o próprio sexo e conduzir o casamento à hipocrisia, à falsidade e ao predomínio da meta financeira como suporte de uma *relação impossível* (LACAN, 1972-3). Dessa forma, a instrumentalização do casamento pela ilusão de felicidade plena acaba sendo um espelho da perversão:

Na perversão, a sexualidade é transformada em um objeto direto da nossa fala, mas o preço que pagamos por isso é o da dessexualização da nossa atitude em relação à sexualidade – a sexualidade se torna mais um entre os outros objetos dessexualizados. O caso exemplar desse tipo de atitude é a abordagem “científica” desinteressada à sexualidade ou a abordagem de Sade que trata a sexualidade como o objeto de uma vida instrumental. (ŽIŽEK, 2006, p.133).

A estruturação do casamento como um conto de fadas não representaria justamente essa impossibilidade de vivenciar o erotismo com seus tropeços e quedas (ARREGUY, 2017)? Não estaria aí o maior ressentimento de Amy, quando percebe que seu marido transa com ela por obrigação, na cena em que fazem sexo sem nenhum suporte fantasmático?

Por fim, o filme nos convoca a refletir sobre algo da maior importância, que é justamente o fato de que, na realidade, ninguém é perfeito, exemplar, brilhante em tudo o tempo todo. Essa conjuntura só existe no plano ideal, porém, este é o ideário que sustenta a cultura identificatória hollywoodiana atual. Ninguém consegue sustentar uma imagem impecável por tanto tempo, porque sempre temos que responder e nos responsabilizar por nossos desejos, além de termos de lidar com os implacáveis efeitos da castração. Isso significa dizer que não existe uma ética *a priori*, mas que esta faz e se refaz cotidianamente frente aos embates, impasses inerentes ao existir, o que exige de nós a cada momento, portanto, um constante exercício de análise, atenção e, em termos foucaultianos, de “cuidado de si” (FOUCAULT, 1982-3). Nesta ocasião, em uma de suas aulas, retomando o conceito de *parresía* (FOUCAULT, 2017) na antiguidade, utilizando um dos textos clássicos da época - Plutarco em *Vidas paralelas* [“Vida de Dion”] - Foucault se coloca a pensar sobre uma questão ética de cunho filosófico da maior importância. Suas proposições dialogam com as questões supracitadas à luz da psicanálise. Trata-se justamente do vínculo entre verdade e liberdade. Todavia, não se trata da questão tão sabida pela maioria de nós sobre como o apego ou o uso estrito e conveniente da verdade confina, atrofia a prática da liberdade, mas exatamente o contrário: como conceber o “obrigar-se à verdade” no exercício de poder dizê-la, assumi-la, como aquilo que liberta, sobretudo e primeiramente, a si mesmo, ainda que este posicionamento represente perigo à própria liberdade daquele que ousa dizer. A saber, a ousadia não está atrelada ao sujeito que afirma um discurso de verdades sobre si, mas ao outro dessa fala, isto é, ao *parresiasta*, a quem são endereçadas essas verdades. Esse sujeito caracterizado por alguém específico, disposto a colocar em risco até mesmo sua relação com esse outro, em seu dizer, na qualidade de uma fala franca, incide sobre um discurso já existente. Embora a *parresía* não constitua de modo algum um discurso sobre a verdade do sujeito, nem mesmo um discurso do sujeito sobre sua própria verdade, representa algo como ousar a liberdade de um discurso sobre a verdade dos discursos sobre a verdade. Isso significa que o dizer da *parresía* pode ser um discurso sobre a verdade do que os outros discursos fazem: exercem poder através do discernimento do que seria a suposta verdade sobre um sujeito.

O sujeito que, intrinsecamente ligado e representado pela verdade que defende no falar, ainda assim, escolhe a via do perigoso exercício da liberdade. O seu valor fundamental não está em outro lugar senão justamente no risco que a ele se apresenta. Não é esse o caminho tomado por Amy e Nick,

pois eles permanecem na violenta mentira do “falso casamento feliz” a ser exibido nas telas e camuflado por ditos entredentes e meias palavras. A verdade, portanto, que aqui se ressalta, não é qualquer verdade, mas sim aquela que possibilite uma transmutação de si e que, assim, seja legitimada por seus efeitos e não por um *a priori*. Uma verdade que esteja necessariamente vinculada a uma prática, que faça com que, numa relação tirânica e hipócrita que porventura venhamos a estabelecer com o outro, na qual a liberdade não passe de mera ilusão, nos arrisquemos e permitamos a assumir nossa própria posição. De certa forma, o filme ilustra, via identificação, o quanto ainda somos escravos de nós mesmos, na medida em que partes da história reverberam sobre nossas próprias idealizações. Uma relação com o outro e consigo distinta, ou ao menos não tão submetida aos moldes sociais hegemônicos talvez seja o que nos coloque mais próximos daquilo que podemos chamar de liberdade, tendo em vista que, esta não é um estado, e sim uma prática. Em vista disso, a liberdade, ao contrário da felicidade engessada pelos personagens do filme, mostra-se muito mais como um efeito do que como uma condição, exigindo de nós uma implicação ética no tocante não ao que é dito a respeito do que se faz, mas do que é feito naquilo que se diz. Desse modo, a maior expressão da liberdade certamente não está no que dizemos que somos, mas no que somos a partir do que dizemos e fazemos.

Referências

- ARREGUY, M.E. Receitas pseudopedagógicas para infantilizar a cultura. *Estudos de Psicanálise*, Belo Horizonte-MG, n. 47, p. 25–34, julho, 2017. Disponível na internet: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372017000100003&lng=pt&nrm=iso (acesso em 11/04/2018).
- AULAGNIER, P. *Les destins du plaisir: aliénation–amour–passion*. Paris: PUF, 1979.
- BALIER, C. *Psychanalyse des comportements violents*. Paris: PUF, 1988.
- BUTLER, R.(org.). *The Žižek Dictionary*. United Kingdom: Routledge, 2014.
- CURTIS, A. *The century of self*. Londres: BBC Documentary, 2002. Disponível na internet: <https://www.youtube.com/watch?v=eJ3RzGoQC4s> (acesso em 30/04/2012).
- DEBORD, G.(2002). *A sociedade do espetáculo*. Formato PDF, eBooksBrasil.com, 2003.
- DUFOUR, D. R.. *A cidade perversa: liberalismo e pornografia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- FOUCAULT, M.(1982-1983). *O governo de si e dos outros: curso no Collège de France*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

_____. *Dire vrai sur soi-même*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2017.

FREUD, S.(1905).“Três ensaios sobre a teoria da sexualidade” in *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (ESB), v. VII, Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1909) “Análise de uma fobia em um menino de cinco anos” in *ESB*, v.X, Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1910). “Contribuições à Psicologia do Amor I” in *ESB*, V.XI, RJ: Imago, 1996.

_____. (1913) “Prefácio ao livro de Oskar Pfister” in *ESB*, v.XIII, RJ: Imago, 1996.

_____.(1914). “À guisa de introdução ao narcisismo”. Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente in *Obras Psicológicas de Sigmund Freud*, V.1, Rio de Janeiro: Imago, 2004.

_____. (1916). « Quelques types de caractères dégagés par le travail psychanalytique » in *Oeuvres Complètes. Psychanalyse, V.XV*. Paris : PUF, 1996.

_____. (1917). « Luto e melancolia » in *ESB*, v.XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____.(1920). “Além do princípio de prazer” . Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente in *Obras Psicológicas de Sigmund Freud*, V.2, Rio de Janeiro: Imago, 2004.

_____. (1921). “Psicologia de Grupo e análise do Ego” in *ESB*, V.XVIII, RJ: Imago, 1996.

_____. (1924a). “O problema econômico do masoquismo”. Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente in *Obras Psicológicas de Sigmund Freud*, V.3, Rio de Janeiro: Imago, 2004.

_____. (1924b) “A dissolução do complexo de Édipo”. *ESB*, v. XIX, RJ: Imago, 1996.

_____. (1924c) “A perda da realidade na neurose e na psicose” in *ESB*, vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1925) “Algumas conseqüências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos” in *ESB*, v. XIX, Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1927). Fetichismo in *ESB*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1929). “O mal-estar na civilização” in *ESB*, V. XXI, RJ: Imago, 1996.

_____. (1931). “Des Types libidinaux” in *Oeuvres Complètes*, V. XIX (dir.: Laplanche, J.). Paris: PUF, 1995.

_____.(1938). “A cisão do eu no processo de defesa” in *Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente. V.3*. Rio de Janeiro: Imago, 2004.

FERENCZI, S.(1908). “Psicanálise e Pedagogia” in *Obras Completas – Psicanálise I*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

GONDAR, J. “Um paradoxo nos sofrimentos narcísicos” in *De Édipo a Narciso: a clínica e seus dispositivos* (org.: Herzog, R. & Pacheco-Ferreira, F.). Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2014, pp. 119-134.

KAUFFMANN, P. et. al. (1993). *Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

LACAN, J. (1949). “O estágio do espelho como formador da função do Eu” in *Escritos*, pp. 96-103. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____.(1950). “Introduction théorique aux fonctions de la psychanalyse en criminologie » in *Écrits*, pp. 125-149. Paris : Seuil, 1966.

_____. (1953-54). *O seminário: Livro 1: Os escritos técnicos de Freud*. RJ: Zahar. 1996.

_____. (1955-1956). “Seminário Três: *As Psicoses*”. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

_____. , (1960-61) *O Seminário Livro VIII: A transferência*: Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

_____. (1962-1963). *O Seminário, livro 10: A Angústia*. RJ: Jorge Zahar Editor, 2005.

_____. (1963). “Kant com Sade” in *Escritos*, pp.776-806. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. (1963^a). “Leçon XXIV” in *L'angoisse. Séminaire 1962-3*. Publication hors commerce.

Document interne à l'Association Freudienne Internationale et destiné à ses membres, pp. 383-398.

_____. (1972-3). *Encore. Le séminaire de Jacques Lacan, Livre XX*. Paris: Seuil, 1975.

LAGACHE, D.(1961). “La Psychanalyse et la structure de la personnalité” in *Oeuvres*, V. IV. Paris: PUF.

_____.(1964). “Le Modèle Psychanalytique de la Personnalité” in *Les Modèles de la personnalité en Psychologie*. Paris: PUF, 1965, p. 91-117.

LAJONQUIERE, Leandro de. Sigmund freud, a educação e as crianças. *Estilos da clínica*, São Paulo, v. 7, n. 12, p. 112-129, 2002. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-71282002000100010&lng=pt&nrm=iso Acesso 10/4/2018.

LASCH, C.(1979). *La culture du narcissisme*. Paris: Flammarion, 2006.

MANNONI, M. *Éducation impossible*. Paris: du Seuil, 1973.

MANNONI, O. *Chaves para o imaginário*. Petrópolis: Vozes, 1973.

MIJOLLA, Alain de (org.). *Dictionnaire International de la Psychanalyse: concepts, notions, biographies, oeuvres, événements, institutions*. Paris: Calmann-Lévy, 2002.

MILLAUD, F. et al.. *Le passage à l'acte: aspects cliniques et psychodynamiques*. Paris: Masson, 1998.

NASIO, J.D.(1988). “Superego” in *Lições sobre os 7 conceitos cruciais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

SOLER, C. (2007) “O inconsciente a céu aberto da psicose”. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

ŽIŽEK, S. (2006). *Lacrimae Rerum: ensaios sobre cinema moderno*. São Paulo: Boitempo, 2009.