

O sacrifício do cervo sagrado: análise fílmica sob uma ótica psicanalítica

The killing of a sacred deer: a film analysis under the scope of the psychoanalytic theory

Rickson Bernardo Martins Miranda

Especialista; Universidade Federal de Catalão, Catalão, GO, Brasil;
ricksonbernardo@gmail.com

Moisés Fernandes Lemos

Pós-Doutor; Universidade Federal de Catalão, Catalão, GO, Brasil;
moisesflemos@yahoo.com.br

Resumo

Este trabalho tem como objetivo analisar uma produção cinematográfica sob a ótica da psicanálise. Quanto ao método, trata-se de uma pesquisa qualitativa, descritiva, delineada como análise fílmica a qual tomou, intencionalmente, a obra *O sacrifício do cervo sagrado* como objeto de análise. Em um primeiro momento do estudo se estabeleceu, teoricamente, as possibilidades de relação entre psicanálise e a arte, mais especificamente o cinema. Em segundo momento se discorreu sobre os elementos fílmicos à luz de conceitos psicanalíticos, sendo abordados, a partir da abordagem compreensiva do cinema, temas referentes à constituição do sujeito e ao processo de alienação. No que se refere aos resultados da reflexão em tela, entende-se que o discurso do mestre opera a partir de significantes mestres (S1) e, por esta razão, o sujeito tende a se colocar à disposição de interlocutores, aderindo aos significantes enunciados pelo Outro. O sentimento de culpa por parte do patriarca da família, retratado no filme, parece se estender a todos os familiares, colocando os telespectadores frente a personagens que se mostram conformados e submissos ao inevitável ritual de sacrifício que lhes é imputado.

Descritores: Psicanálise. Cinema. Sujeito.

Abstract

This article has as its main objective the analysis of a film production under the scope of the psychoanalytic theory. Regarding its method, it is a qualitative, descriptive research, outlined as a film analysis that has intentionally taken the film *The killing of a sacred deer* as its object of analysis. In a first moment of this study, it has been established possible relations between psychoanalysis and art, specifically the cinema. Secondly, some of the film elements have been discussed under the scope of psychoanalytic concepts. Themes as the constitution of the subject and its alienation have been discussed from a comprehensive approach of the cinema. About the results of the film analysis, it is understood that the master's discourse operates from master signifiers (S1), and, because of that, the subjects tend to put themselves under the disposition of interlocutors, adhering to signifiers enunciated from the Other. The guilt felt by the patriarch of the family, pictured in the movie, appears to extend to all of his family members, putting the spectator in front of characters that show themselves conformed and submissive to the inevitable ritual of sacrifice that is imputed to them.

Keywords: Psychoanalysis. Cinema. Subject.

1 Introdução

O presente trabalho tem como objetivo investigar possíveis relações dos elementos presentes na obra fílmica *The killing of a sacred deer* (Guiney, Filippou, & Lanthimos, 2017),

lançada no Brasil com o título *O sacrifício do cervo sagrado*, relacionando-os a conceitos da teoria psicanalítica.

Faremos, de início, uma relação entre psicanálise e cinema, tomado aqui como importante elemento contemporâneo de expressão do ser humano, a saber, do sujeito do desejo assim como é compreendido pela psicanálise. Recorremos a Metz (1980), que compreende o esforço de uma aproximação entre cinema e psicanálise como uma tentativa de extrair o objeto-cinema do imaginário, com seus elementos em obras fílmicas, para trazê-lo ao simbólico extraindo possíveis significados, esforço que se faz na tentativa de sempre saber um pouco mais sobre um real impossível.

Tendo como referência teórica Lacan (1988a, 1988b), psicanalista francês e pós-freudiano, abordaremos o desenrolar da trama apresentando-a de início para, ao longo deste processo, relacioná-la à teoria psicanalítica, em especial aos conceitos de sujeito e alienação. Utilizaremos também da contribuição de outros autores, em especial Jorge (2005, 2010, 2017), e sua leitura de conceitos da teoria psicanalítica lacaniana sobre real, simbólico e imaginário, articulada ao campo do sentido, assim como noções do conceito de S1 (significante-mestre) e S2 (saber do Outro) e suas considerações acerca do fenômeno da sugestão, elemento chave que é tomado como norteador para enfatizar e compreender da análise da obra fílmica selecionada.

2 Psicanálise e cinema

Assim como Freud recorreu aos mitos, às obras de artes e à literatura, podemos reconhecer a importância do cinema como elemento contemporâneo de expressão do ser humano (Lemos, 2014). É partindo disto que podemos estabelecer uma relação entre psicanálise e cinema que possa fomentar uma reflexão, inspirando a pesquisa e o delineamento do conhecimento.

Podemos apontar que os conteúdos clínicos, assim como o conteúdo artístico, constituem-se como dois campos de exposição privilegiados à teorização psicanalítica. Não se fazendo necessário apontar a imprescindível importância do campo clínico a criação e desenvolvimento da psicanálise, o segundo campo se destaca como produção da cultura e que, portanto, pode produzir saberes essenciais à psicanálise. Como aponta Jorge (2010), a psicanálise aprende com o artista sobre o inconsciente, e não o contrário, e é a obra literária ou obra de arte em geral que ensina aos psicanalistas.

Procurar estabelecer um paralelo entre cinema e psicanálise não implica, todavia, a tentativa de se apreender a verdade como elemento exterior a si mesmo, algo que colocaria fim a uma cadeia discursiva e delimitaria um encontro acabado e ideal com o objeto. Entendendo, conforme Lacan (1988b), que toda arte se organiza em torno do vazio e da impossibilidade de alcance de um Objeto que o tampona, continuaremos com a produção do trabalho.

O esforço da aproximação entre cinema e psicanálise, como aponta Metz (1980), tem como objetivo extrair o objeto-cinema do imaginário para trazê-lo ao simbólico. Podemos estender tal argumento e dizer que se trata de um esforço que visa simbolizar fragmentos do real a fim de anexá-los à realidade. Reconhecendo o imaginário como instância de contato com a realidade do ser humano como fundamental à constituição do sujeito, ela é insuficiente à produção de um saber minimamente satisfatório já que se limita à produção de um saber unívoco. O simbólico, como alternativa a este invólucro de significado produzido característico do imaginário, também não é, por si mesmo, suficiente para produção de conhecimento na medida em que sempre resta algo mais a ser dito, mas, conforme Metz (1980) é:

[...] à sua esteira que se situa a esperança de um pouco mais de saber [...] há, pois, que arrancar o simbólico ao seu próprio imaginário e devolver-lho como um olhar. Arrancar-lho, mas de nenhum modo completamente; pelo menos, não no sentido de um esquecimento e de uma fuga (de um medo), pois o imaginário também é aquilo que é preciso reencontrar, precisamente para nele não submergirmos: tarefa sem fim (Metz, 1980, p. 09).

Jorge (2017), ao abordar as categorias elementares do real, simbólico e imaginário a partir de Lacan, articula tais categorias ao sentido, esclarecendo o que está em jogo em cada uma delas. O real é, como colocado pelo autor, da ordem do não-sentido ou falta de sentido como um impossível de ser simbolizado. É o que escapa às possibilidades de representação do simbólico, mas que não cessa de não se escrever. O encontro com o real seria um encontro da ordem do não-sentido.

O avesso do real é o imaginário. Esta categoria está no campo do sentido e da vivência corporal esboçada desde o advento do estágio do espelho, que é, conforme Jorge (2017, p. 152), “quando a criança pequena reúne os pedaços de seu corpo fragmentado a partir da consistência da imagem pregnant de seu corpo próprio refletido”. O imaginário, ao contrário de pertencer à ordem do não-sentido, implica um sentido dado e fechado ao seu oposto.

Já o simbólico é entendido como campo constituído pela insistência da linguagem e do duplo sentido produzido. É em torno do vazio produzido por uma falta ontológica no sujeito e no Outro da linguagem que o indivíduo e suas produções, como a arte, têm de se haver. É também na esteira deste simbólico que se situa a possibilidade da criação de um saber, como já foi apontado.

Segundo Weinmann (2017), a pesquisa psicanalítica tem como possibilidade abordar o cinema como linguagem. Entretanto, para realizar a tarefa de aproximação entre psicanálise e cinema em uma análise fílmica, é preciso considerar e preservar a singularidade e especificidades da linguagem cinematográfica. O mesmo autor aborda, ainda, as perdas inevitáveis que ocorrem na transcrição da imagem fílmica à produção textual, algo que será feito no trabalho com a apresentação da obra escolhida, produzindo um resto que insiste em retornar e traz consigo diversas possibilidades de produção de novos sentidos acerca da obra analisada, por exemplo.

Podemos retirar conhecimento, um saber, daquilo que somos como pessoa, cultura e sociedade a partir das próprias produções na cultura. Neste sentido, Weinmann (2017, p. 09) coloca a análise fílmica como uma “singular reflexão de cunho metodológico”, compreendendo o cinema como alteridade possível que incita à inovação conceitual. Portanto, conforme Metz (1980), o retorno ao que foi produzido por nós enquanto seres da cultura é a tomada de posição em que se inaugura o conhecimento. É partindo disto que a análise fílmica aqui proposta se desdobra.

3 Método

O presente trabalho é um estudo descritivo de natureza qualitativa se considerados seus objetivos, e uma análise fílmica se consideradas as estratégias de coleta de dados. Para tanto, foi tomada intencionalmente a obra *O sacrifício do cervo sagrado* (Guiney et al., 2017) como objeto de análise.

No que tange às teorias do cinema, tomamos como referência a terceira teoria ou abordagem do cinema, a abordagem compreensiva. Para França (2002, p. 46), ela não é, classicamente, adotada na história do cinema, mas se justifica sua utilização com um forte argumento: ela “reúne as abordagens que privilegiam os processos significativos desencadeados pelas estratégias produtivas ou os efeitos de sentidos constitutivos da recepção estética”, haja vista que as contribuições, principalmente de Metz, são fundamentais para o entendimento da relação entre psicanálise e cinema aqui propostas. Conforme Lemos (2014, p. 39), entendemos que cinema e psicanálise “[...] nos permite tomar a linguagem como ponto relacional entre elas”. Sendo

assim, fica justificada a escolha do método, o qual nos parece capaz de suportar a realização dos objetivos do estudo.

Interessa-nos aqui apresentar elementos do filme *O sacrifício do cervo sagrado* (Guiney et al., 2017), conforme mencionado, e, sob um escopo psicanalítico, traçar caminhos possíveis que produzam um entendimento da obra a partir da interseção destes dois campos. Faremos, primeiramente, uma apresentação do filme e de cenas pertinentes ao que se pretende analisar e, então, uma relação com os conceitos psicanalíticos já apresentados.

4 Apresentação da obra e considerações sob a ótica da psicanálise

Segundo a Wikipédia (2017), a enciclopédia livre, a obra *O sacrifício do cervo sagrado* é classificada pelos críticos como um drama, uma fantasia e um filme de terror psicológico produzido no Reino Unido, Irlanda, e lançado no mercado em inglês em 03 de novembro de 2017.

Conforme matéria publicada pelo Observatório do Cinema (2018), *Crítica: o sacrifício do cervo sagrado*, trata-se de um drama filmado em planos provocativos, não compactuando com convenções, o que causa desconforto no espectador. O filme se propõe a investigar o assombro dos personagens explorando a experiência sensorial do espectador. O universo é marcado pela padronização dos personagens, quase sempre integrados ao ambiente pela assimilação da ordem.

Ainda conforme o site Observatório do Cinema (2018),

A fotografia parece ter apenas o objetivo de mensurar e incutir sensação, notabilidade pela sutileza dos movimentos. A apuração individual das vidas interiores e da carga emocional vinculada aos distúrbios que as pessoas ali carregam [...]. Linguagem que serve de metáfora a um olhar de soslaio, absorta em sua própria discrição (Observatório do Cinema, 2018, s/p).

A trilha sonora, quase inexistente, parece auxiliar na construção do clima, caracterizando o abatimento instaurado nas cenas, notadamente naquelas desenvolvidas no hospital. Ela está mais evidente na abertura e no término do filme, talvez expressando mais um dos vários simbolismos trabalhados pelo diretor.

Conforme França Filho (2019), o filme nos leva ao encontro de uma jornada com muitos símbolos a serem discutidos. Os que mais se destacam, sem dúvida, são aqueles relativos à culpa.

Sendo assim, podemos afirmar que o filme retrata a mutilação de valores em sociedade, contaminando o núcleo familiar e implicando na atrofia da moral contemporânea.

Podemos afirmar que a obra seja pensada pelo diretor como uma narrativa em torno do senso de justiça ou “uma reflexão sobre a justiça e sobre escolhas” conforme Lanthimos, (citado por Fonseca, 2018, s/p). *O sacrifício do cervo sagrado* (Guiney et al., 2017) nos coloca frente a uma família regida pela razão e pelas consequências positivas que tal elemento elevado à máxima potência poderia trazer. Da vestimenta impecável dos personagens principais ao controle sobre a educação dos filhos, sob a vigilância imaculável do casal Murphy, que tem como patriarca Steven Murphy (interpretado por Colin Farrell), e Anna Murphy (interpretada por Nicole Kidman), em um primeiro momento uma interpretação plausível oferecida pela atmosfera montada pelo diretor nos faz acreditar que a crença nesta razão edifica verdadeiramente um ambiente familiar perfeito. Sob um olhar pouco atento, parece não haver nada mais a ser conquistado pelo casal. Steven Murphy, um respeitado e bem-sucedido cirurgião cardíaco, tem como companheira uma linda esposa, médica oftalmologista, que incorpora tudo que um homem poderia querer, e dois filhos, Kim Murphy e Bob Murphy (interpretados por Raffey Cassidy e Sunny Suljic respectivamente).

Logo após a primeira cena do filme, que começa retratando a rotina do Dr. Murphy, um misterioso jovem, Martin (interpretado por Barry Keoghan), é inserido à narrativa. Na sutileza do trabalho do diretor na criação das cenas, o que parece ser um conjunto de diálogos banais sobre o cotidiano da vida de um cirurgião, ou o simples ato de comer hambúrgueres em um estabelecimento qualquer, tem em si infundido elementos que dão um caráter misterioso à narrativa que escancaram a presença de um elemento até então imperceptível, causando um estranhamento ainda não posto em palavras na narrativa. A música, o distanciamento da câmera e o passo pausado dos diálogos, fazem somar à desconfiança da naturalidade de tudo que ali ocorre. O aparecimento do jovem Martin faz contraste ao asséptico da rotina familiar do casal Murphy. E é precisamente a relação destes dois na história (e a relação deste estranho intruso no contato com os filhos e a esposa de Murphy) que revela o verdadeiro núcleo da trama.

É somente no momento em que descobrimos que a morte do pai de Martin ocorre em decorrência de complicações em uma cirurgia cardíaca realizada por Dr. Murphy que temos elementos suficientes para implicar que o que sustenta tal relação entre os dois personagens. Por parte de Dr. Murphy, podemos assumir que o elemento que o liga ao jovem Martin é um sentimento de culpa não assumido, já que ele, como cirurgião cardíaco, afirma que “[...] – um cirurgião

jamais mata um paciente. Um anestesista pode matar um paciente, mas um cirurgião jamais poderia. Por exemplo, Matthew – um anestesista – cometeu erros que levaram à morte de um paciente, mas eu nunca o fiz [...]” (Guiney et al., 2017, 1:06:11). Por parte do jovem Martin, podemos assumir que o que sustenta tal relação é o seu desejo de vingar a morte do pai, ou achar um substituto para o mesmo. Este é o plano de fundo peculiar que sustenta os eventos que compõem a vingança perpetrada no filme, também fornecendo elementos para a elaboração deste trabalho. A execução de tal vingança revela o ápice de todo o estranhamento causado pelo filme até então.

Após um convite do próprio Dr. Murphy ao Martin para uma visita à sua casa, a influência do jovem se estende aos seus filhos e à sua esposa Anna. Nesta visita, Martin é tido como um jovem adorável por todos, em especial pelos filhos do casal. Em um ato de retribuição, Dr. Murphy é convidado a ir à casa de Martin, que aceita o convite contrariado, como se pagasse uma dívida. É interessante notar aqui que Martin, sua mãe e Dr. Murphy assistem a um trecho do filme favorito de Martin – e de seu falecido pai – que em um diálogo oferece elementos para a interpretação do que virá a ocorrer no filme.

Em um diálogo deste filme, chamado *Groundhog Day* (O Feitiço do Tempo, no Brasil) (Albert, Ramis, Ramis & Rubin, 1993), Phil, personagem principal interpretado por Bill Murray, tentava compreender a própria situação – de voltar sempre a um dia específico de sua vida; este é o elemento marcante do filme – e convencer sua interlocutora de que era um Deus. Em uma cena, Phil é logo desacreditado por sua incrédula interlocutora com um irônico:

– Você não é Deus, pode ter minha palavra como garantia. São 12 anos de escola Católica falando. (0:28:22)

Mesmo assim, em busca de qualquer explicação razoável a respeito de sua situação, Phil pergunta:

– Como você sabe que não sou um Deus? (Guiney, Filippou & Lanthimos, 2017, 0:28:27).

O elemento divino é colocado de outras maneiras no filme. O diretor está também no campo da mitologia, o que fica claro pela cena em que o diretor da escola em que a filha Kim estuda explica que, de modo excepcional, ela ganha um A+ por um trabalho sobre Ifigênia, mito grego centrado em um sacrifício exigido ao líder grego Agamenon. Artêmis, a deusa da caça, puniu Agamenon e a única maneira de remover a punição que paralisa seus exércitos no porto pela falta de vento é o sacrifício da sua filha Ifigênia. É de modo similar que a vingança do jovem Martin toma forma na narrativa (Vargas & Pollo, 2017).

Neste encontro na casa de Martin, somado às informações do diálogo posterior na narrativa, fica explícito que o jovem apresenta sua mãe como “oferenda” ao Dr. Murphy, que prontamente nega suas investidas e adverte ao Martin que tal possibilidade é infundada por ele ser um homem casado. Este diálogo em que Dr. Murphy recusa a mãe de Martin como oferenda acontece em torno da preocupação de Martin – falsamente interpretada ou não – de apresentar sintomas similares ao do próprio falecido pai, insistindo que Dr. Murphy faça uma bateria de exames que, ao final, o faz desconsiderar totalmente as preocupações do jovem com relação a própria saúde. É após este encontro com falas e significados emblemáticos que a “maldição”, até então não nomeada, começa a tomar forma.

Começando por uma inexplicável dormência nas pernas do pequeno Bob, seus pais acabam o levando para um centro médico especializado na crença de que a ciência lançaria luz sobre o inesperado evento. Aqui fica claro que tal “maldição” se dá, de algum modo, pela palavra, já que é somente por meio do discurso do médico que ela é interrompida momentaneamente no hospital, e não há nada que indique que o seu início tenha se dado por outra coisa senão pelas conversas entre Bob e Martin. Quando Bob é colocado frente a uma outra figura de autoridade, o médico neurologista que o examina e afirma não haver nada fisiológico que possa gerar preocupação, a afecção do garoto desaparece e ele sai andando do consultório médico. A melhora e o garoto literalmente caem por terra antes mesmo de saírem do centro médico, onde permanece para exames mais detalhados.

Martin é, cada vez mais, colocado no lugar de responsável pela afecção que impera sobre o pequeno Bob. Ele requer ao Dr. Murphy que o encontre em uma lanchonete no mesmo hospital em que Bob está internado, a quem fez uma visita na cena anterior. Aqui, Martin começa a nomear a verdadeira motivação de sua aproximação ao Dr. Murphy e sua família, explicando rapidamente o que no momento é tido como incompreensível:

– Sim, é exatamente o que você está pensando. Assim como você matou um membro da minha família, agora você terá que matar um membro da sua própria família para balancear as coisas. Entende? Eu não posso te dizer quem matar, é claro, isso é você quem tem de decidir. Mas, se você não fizer isto, todos eles ficarão doentes e morrerão. Bob morrerá, Kim e sua esposa também. Todos ficarão doentes e morrerão. Um por: paralisia dos membros; dois: recusa a alimentos ao ponto de inanição; três: sangramento nos olhos; quatro: morte (Guiney et al., 2017, 0:50:19).

É em tons de profecia que Martin anuncia com precisão os eventos que acabam ocorrendo com os membros da família Murphy, com exceção do patriarca Steven Murphy, como anunciado, até que este toma a decisão de sacrificar um dos membros de sua família em uma das cenas mais marcantes do filme, já ao final da obra.

De modo que somente um neurótico obsessivo poderia operar, tomado pela dúvida e crente na narrativa de dívida criada por Martin, somada à culpa pelo erro cometido em um momento em que estaria operando sob efeitos do álcool, Dr. Murphy faz a impossível tarefa de escolher o membro da família a ser sacrificado sem, de fato, escolher.

Para Quinet (1991), o obsessivo anula seu desejo na tentativa de dominar o gozo e a satisfação do Outro para que estes não emerjam, tentando preencher as lacunas com o pensamento, a dúvida, o cálculo, o contar e a barganha, como é possível observar com Dr. Murphy. Além disso, como aponta Otero (2008), para além dessa aversão ao desejo, há uma requisição pela morte na neurose obsessiva como forma de anulação do próprio desejo e também o desejo dos outros. Impressiona a cena em que a esposa do Dr. Murphy, Anna, finge estar desacordada, como um paciente sob efeito de uma anestesia geral, para que o ato sexual entre os dois ocorra.

Mesmo após cada um dos familiares engendram o próprio modo de agradar Dr. Murphy para que escapassem de um sacrifício que se mostrava inevitável, é em um jogo de sorte/azar que o final do destino de um deles é traçado.

De que modo o jovem Martin exerce tamanha influência na família Murphy a ponto de proferir em palavras todas as etapas de sua profecia e todos os membros da família ouvirem tal discurso, ao ponto de literalmente serem afetados em seus corpos, com a paralisia nas pernas, a recusa ao alimento e o sangramento nos olhos?

Uma relação viável reside no conceito de sugestão, definido enquanto “a busca de todo sujeito de apagar sua divisão através de um significante que se sobreponha a ela” (Jorge, 2017, p. 24), atrelado à elaboração quanto à constituição do sujeito em Lacan, tendo em vista conceitos de significante, sujeito, alienação e separação, que serão abordados adiante no texto. Palavras proferidas por uma figura que faz semblante de deter ao que aos outros é faltante, encarnado pela figura do jovem Martin, ratificado pelo implícito sentimento de culpa consequente de uma fúnebre “dívida” por parte do patriarca da família Murphy, acabam por enlaçar os sujeitos em um discurso que, no caso excepcional do filme, traz consequências mortíferas nos corpos dos personagens.

Sobre esse posicionamento teórico, Jorge (2017) comenta:

Assim, a teoria Lacaniana permite esclarecer, através da lógica do significante, que o “significante comanda: o significante é, de saída, imperativo”, e que, como o sujeito é estruturalmente dividido pela linguagem – que o representa, mas não-todo –, ele tende a se submeter à força, ao império dos S1 (significantes-mestres). Este é, no fundo, o princípio que rege a sugestão: a busca frenética de todo sujeito de apagar sua divisão através de um significante que se sobreponha a ela: S1/S barrado. Dito de outro modo, a posição estruturalmente histórica, dividida, do sujeito, o coloca inarredavelmente em busca do mestre que lhe permita colmatar sua divisão (Jorge, 2017, p. 25-26).

O conceito de significante em psicanálise, tão importante à constituição de sujeito, advém da linguística estrutural de Saussure, que considera que o sistema da língua é composto por um conjunto de signos que se subdividem em 2 partes, seu material acústico (significante) e o seu conceito (significado), que são unidos de forma arbitrária através da convenção social estabelecida entre os falantes. Significante se distingue da palavra já que a última pode significar algo isoladamente. O significante, já na diferenciação operada por Lacan com relação ao conceito em Saussure – que considera que qualquer significante remete a um significado –, adquire significado apenas quando articulado com outros significantes (Lang & Andrade, 2019).

A partir disso, para compreender a possibilidade de sugestão como conceito possível de articulação na compreensão da obra fílmica, precisamos compreender minimamente a conceituação do sujeito em psicanálise. Para Lacan (1988a, p. 187), o sujeito é constituído; antes de ser um agente, é um efeito da linguagem e constituído por ela. O ponto de partida de sua constituição é o Outro. Sobre isto, o autor afirma: “se o sujeito é o que lhes ensino, a saber, o sujeito determinado pela linguagem e pela fala, isto quer dizer que o sujeito, *in initio*, começa no lugar do Outro, no que é lá que surge o primeiro significante”.

Podemos iniciar uma definição de sujeito em psicanálise fazendo um contraponto ao *cogito* cartesiano, cuja formulação original afirmava que somos onde pensamos: “penso, logo sou”. O sujeito, nesta concepção, teria como seu lugar comum a razão. O *cogito* em psicanálise, aqui já incutido com as contribuições de Lacan e seus estudos sobre a linguagem no seu percurso de retorno a Freud, sofre um deslocamento radical no que diz respeito à questão do sujeito, “daí a conhecida inversão lacaniana da máxima de Descartes: ‘penso onde não sou, portando sou onde não me penso’” (Garcia-Roza, 1985, p. 23).

Este deslocamento radical iniciado por Freud se dá no sentido de que o sujeito psicanalítico não tem como elemento constituinte fundamental a consciência, mas sim o novo objeto conceituado por Freud, o inconsciente. Portanto, quando falamos de sujeito em psicanálise,

temos de nos perguntar por esse sujeito do inconsciente e por sua articulação com o sujeito consciente (Garcia-Roza, 1985).

Definindo o sujeito do inconsciente e depondo-o do lugar de racionalidade e de sujeito da verdade, a psicanálise inverte esta lógica e se pergunta sobre a verdade do sujeito; verdade que é singular e emerge a partir do desejo específico de cada sujeito. Diferente do sujeito como unidade, colocado por esse racionalismo, a psicanálise aponta para um sujeito fendido entre o sujeito do enunciado – de um saber consciente – e o sujeito da enunciação – do saber inconsciente –, em que “o sujeito do enunciado não é aquele que nos revela o sujeito da enunciação, mas aquele que produz o desconhecimento deste último” (Garcia-Roza, 1985, p. 23). É este sujeito de um inconsciente como saber simbólico – portanto, estabelecido como linguagem – situado “como uma fenda, um furo, uma falta, sem unidade possível” (Jorge, 2017, p. 172) que é nomeado como sujeito barrado (S Barrado) pela psicanálise lacaniana.

Como aponta Jorge (2005, p. 96), a descoberta freudiana do inconsciente contraria a noção de indivíduo atrelada à sua origem latina da palavra *individuu* – como aquele que não é dividido –, argumentando que o sujeito, para a psicanálise, se diferencia e se distancia desta noção, “sendo determinado pelo simbólico justamente enquanto barrado, dividido pelos significantes que o constituem”.

Como condição desta constituição, a alienação é uma de duas operações fundamentais de ao conceito de sujeito barrado. Como apontam Dipaola e Lutereau (2017), a alienação denota um efeito de fragmentação no encontro do sujeito com uma ordem simbólica que o precede e vem do Outro, de modo que resta ao sujeito nada mais que se representar através de significantes disponíveis a ele.

Para Lacan (1988a), o “vel” da alienação, termo que vem do Latim e significa “ou” e tem o significado estendido por Lacan como “nem um nem outro”, assim como é abordada no seminário 11, condena o sujeito ao significante produzido pelo Outro. Dentre os dois lados opostos deste “vel”, ser e sentido, o resultado que se depreende de uma escolha só pode ser “nem um, nem outro”, na medida em que a escolha pelo “ser” implica o desaparecimento do sujeito da falta e do desejo, dividido, o que implica a eleição do “sentido” do significante, acarretando uma existência marcada pela divisão. De maneira ilustrativa, Lacan (1988a, p. 201) comenta: “a bolsa ou a vida! Se escolho a bolsa, perco as duas. Se escolho a vida, tenho a vida sem a bolsa, isto é, uma vida decepada”.

Como afirmam Bruder e Brauer (2007, p. 515), joga-se na operação de alienação uma escolha forçada e uma espécie de luta entre vida e morte: “se o sujeito escolhe o ser, perde o sentido, e se escolhe o sentido, perde o ser, e se produz a afânise, o desaparecimento do sujeito”. A alienação pode ser considerada por esta escolha forçada do sujeito pelo sentido e sua sujeição ao campo da linguagem. Enfatiza-se aqui, então, a dependência do sujeito na linguagem e no império do significante, mais especificamente o significante-mestre (S1), ou significante unário. Conforme Lacan (1988a),

Podemos localizá-lo [...], esse *Vorstellungsrepräsentanz*, nesse primeiro acasalamento significante que nos permite conceber que o sujeito aparece primeiro no Outro, no que o primeiro significante, o significante unário, surge no campo do Outro, e no que ele representa o sujeito, para um outro significante, o qual outro significante tem por efeito a afânise do sujeito. Donde, divisão do sujeito – quando o sujeito aparece em algum lugar como sentido, em outro lugar ele se manifesta como *fading* como desaparecimento. Há então, se assim podemos dizer, questão de vida e de morte entre o significante unário e o sujeito enquanto significante binário, causa de seu desaparecimento. O *Vorstellungsrepräsentanz* é o significante binário (Lacan, 1988a, p. 207).

O significante-mestre (S1), referência particular do sujeito que pode ser entendida também como um conjunto plural de referências, sozinho não é capaz de produzir um sujeito em seu caráter dividido. Na medida em que um significante é o que representa um sujeito para outro significante, é necessário a entrada de um outro significante para que se produza um encadeamento de significantes. O sujeito, enquanto significado binário, então emerge, como aponta a citação anterior. Na medida em que o significante-mestre (S1) é introduzido na vida do sujeito em sua constituição, a saber, por exemplo, pelo discurso da mãe, é na percepção de uma ausência em meio a este discurso – “que quer o outro de mim?” – que se inscreve um S2, o saber do Outro e o significante binário, que é definido por Jorge (2005, p. 83) como “o conjunto faltoso dos significantes” do Outro. A relação deste S2 com o S1 dá contorno ao sujeito do desejo. O sujeito do desejo se encontra nos intervalos desta cadeia de relações de significantes, emergindo a partir de significações retroativas do deslocamento metonímico entre este conjunto infinito de S1 e S2.

Tendo levantado a hipótese inicial de sugestão como elemento norteador que dê conteúdos que possam circundar o que ocorre com a família Murphy, traçando também a concepção e formação do sujeito como determinado pela linguagem em Lacan e apontando o personagem Martin como sujeito que ocupa um lugar de mestre, tendo em vista toda sua influência nos personagens que a compõe – tal influência sendo balizada pelo sentimento de culpa e

exigência do pagamento de uma dívida feita ao patriarca da família –, é possível encontrar na obra fílmica elementos que sustentam esta estranha hipótese. O que não faz acabar com o enigmático da possibilidade de um garoto exercer tamanho poder em toda uma família, ao extremo ponto de provocar tais consequências em seus corpos.

Há, como exemplo emblemático desta influência e poder, a cena em que a irmã, acometida pela maldição já em seu segundo estágio e deitada em seu leito de hospital ao lado do irmão também moribundo, simplesmente se levanta para que Martin, do outro lado da linha telefônica e no terraço do hospital, a veja. O interessante aqui é a reação da mãe que acompanha com espanto os passos da filha em direção à janela. Ela, assim como o patriarca da família, mostra-se envolvida na para se levantar” (Guiney et al., 2017, 1:10:03).

Como se assentissem e assumissem a culpa advinda do erro cometido pelo pai, todos concordam com este conceito de justiça como retaliação, aos moldes da “lei de talião”, de modo que a pena imposta ao Dr. Murphy pela morte do pai de Martin só poderia ser cumprida pela morte de um membro da família Murphy. Imposta de modo enigmático, os membros da família Murphy sucumbem ao que foi ditado por Martin sem demonstrar quaisquer falas, gestos ou transgressões que pudessem se opor à “maldição”, colocando-o, na verdade, no lugar de mestre ou divindade capaz de exercer tamanho poder sobre os corpos dos personagens a partir dos sua influência.

O que poderia ser uma quebra desta implícita admissão de culpa e corte ao discurso imposto por Martin ocorre quando Anna, a mãe da família Murphy, investiga os eventos que sucederam a morte do pai de Martin, na mesa de cirurgia, na tentativa de livrar os filhos e a si mesma desta maldição. Aqui, o anestesista Mattew usa do mesmo argumento de Murphy para livrar-se da responsabilidade na possível morte de um paciente na mesa cirúrgica e, logo antes de ser sexualmente recompensado por Anna nesta busca de entender o que ocorreu, Mattew diz: “– Você sabe, um anestesista nunca poderia ser culpado pelo resultado ruim de uma cirurgia. O cirurgião é sempre responsável” (Guiney et al., 2017, 1:19:54).

Sem se desvencilhar do racional que insiste em ruir, após uma discussão iniciada pelos ciúmes de Anna, meticulosamente avivados a partir de falas construídas por Martin sobre a suposta relação de sua mãe com Dr. Murphy, pela primeira vez os afetos ganham espaço na narrativa. Estes são logo amenizados pela racionalização de Dr. Murphy, que ainda procura razão no mar de incongruências que afeta sua família.

Em cenas posteriores, Anna, ao contrário da personagem no filme *Groundhog Day* (O Feitiço do Tempo), conforme Albert et al. (1993), que, com humor, desbanca o suposto ser divino da narrativa, apontando a divisão do personagem e sua condição de sujeito barrado, mostra-se aqui retificada pela narrativa da “maldição” que acomete toda a família ao beijar os pés de Martin, ato que lembra uma reverência a uma entidade divina ou a um mestre. Com todos agora crentes que a punição é necessária e submissos aos imperativos postos por Martin, o filme segue para a cena do sacrifício.

5 Considerações finais

Buscamos, ao longo deste trabalho, investigar e produzir relações possíveis entre conceitos psicanalíticos em conjunto com a obra fílmica *O sacrifício do cervo sagrado*. Tivemos o objetivo de traçar caminhos que produzissem um entendimento da obra fílmica a partir desta intersecção. Para tanto, fizemos uma apresentação pontual da obra escolhida, discorrendo sobre os elementos dela recortados para a produção de uma relação com os conceitos de sujeito, alienação e sugestão a partir dos ensinamentos de Lacan. Relevamos também a interminabilidade de uma análise fílmica, a partir de Weinmann (2017), justamente em razão das perdas que se operam deste recorte de uma obra tendo em vista o que se pretende analisar.

Ao longo da apresentação da referida obra cinematográfica, levantamos a hipótese de que a influência do jovem Martin sobre a família Murphy – especialmente quanto à narrativa do que aqui nomeamos “maldição”, profetizada e imperiosa sobre os corpos dos personagens – se dá a partir de um sentimento de culpa e de uma dívida a ser paga por parte do Dr. Murphy ao jovem Martin, que ocupa aqui um lugar que se assemelha a um lugar de mestre ou de uma divindade que, a partir do seu discurso, enlaça os personagens da obra e lhes imputa tal “maldição”.

Tal possibilidade é sustentada a partir da conceituação do sujeito em psicanálise, entendido como efeito de linguagem e constituído por ela, tendo como ponto de partida o campo do Outro. A partir do efeito de fragmentação no encontro do sujeito com esta ordem simbólica anterior a ele em que se opera uma perda constitucional, apontamos para uma alienação própria do sujeito, que se constitui como faltoso e dividido. É a partir desta hipótese que pudemos traçar a possibilidade da entrada do discurso do personagem Martin, aqui ocupando um lugar de mestre, com discurso influente na vida da esposa, filho e filha que constituem a família Murphy.

Entende-se, a partir de Jorge (2017, p. 162), que o discurso do mestre opera a partir de significantes mestres (S1) “na medida em que o significante possui esse poder de recobrir a falha do sujeito: S1/S barrado” e, por esta razão, o sujeito tende a se colocar à disposição e aderir aos significantes enunciados pelo Outro. A partir disto e do referido sentimento de culpa por parte do patriarca da família, que parece se estender a todos os familiares, a influência e poder quase divino do personagem Martin podem ser compreendidos na obra que, já no seu final, nos coloca frente a personagens que se mostram conformados e submissos ao inevitável ritual de sacrifício que lhes é imputado.

Referências

- Albert, T. (Produtor), Ramis, H. (Produtor), Ramis, H (Diretor/Roteirista), & Rubin, D. (Roteirista). (1993, 103 min.). *Groundhog Day (O Feitiço do tempo)* [Filme Cinematográfico]. USA: Columbia Pictures.
- Bruder, M. R., & Brauer, J. (2007, de set./dez.). A Constituição do Sujeito na Psicanálise Lacaniana: impasses na separação. *Psicologia em Estudo*, 12(3), 513-521. Recuperado de <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/estic/v18n1/a07v18n1.pdf>
- Dipaola, E., & Lutereau, L. (2017). *Cuando el otro es Otro* (1a ed.). Buenos Aires: La Cebra.
- Fonseca, R. (2018, 01 de fev.). O Prometeus pop de Yorgos Lanthimos. *Estadão*. Recuperado de <https://cultura.estadao.com.br/blogs/p-de-pop/o-prometeus-pop-de-yorgos-lanthimos/>
- França Filho, J. (2019). *O sacrifício do cervo sagrado: o peso da culpa e a tragédia de Ifigênia*. Recuperado de <http://artecult.com/o-sacrificio-do-cervo-sagrado/>
- França, A. R. (2002). *Das teorias do cinema à análise fílmica*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) - Universidade Federal da Bahia, Salvador. Recuperado de <http://www.andrefranca.com/andre/dissertacao.pdf>
- Garcia-Roza, L. A. (1985). *Freud e o Inconsciente* (2a ed.). Rio de Janeiro: Zahar.
- Guiney, E. L. (Produtor), Filippou, E. (Escritor), & Lanthimos, Y. (Diretor). (2017, 121 min.). *The killing of a sacred deer (O sacrifício do cervo sagrado)* [Filme Cinematográfico]. Reino Unido. Irlanda: Curzon Artificial Eye.

Jorge, M. C. (2005). *Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan* (2a ed., Vol. I: As Bases Conceituais). Rio de Janeiro: Zahar.

Jorge, M. C. (2010). *Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan* (1a ed., Vol. II: A Clínica da Fantasia). Rio de Janeiro: Zahar.

Jorge, M. C. (2017). *Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan* (1a ed., Vol. III: A Prática Analítica). Rio de Janeiro: Zahar.

Lacan, J. (1988a). *O Seminário Livro 11 os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (3a ed.). Paris: Zahar.

Lacan, J. (1988b). *O Seminário Livro 7 a ética da psicanálise* (1a ed.). Paris: Zahar.

Lang, C. E., & Andrade, H. V. de. (2019). Formalização e clínica psicanalítica: a estrutura, o significante e o sujeito. *Cadernos de psicanálise*, 41(40), 99-119. Recuperado de http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-62952019000100007&lng=pt&tlng=pt

Lemos, M. F. (2014). *Psicanálise e cinema: em busca de uma aproximação*. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal de Goiás, Goiânia. Recuperado de <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tede/3406/5/Tese%20Moises%20Fernandes%20Lemos%20-%202014.pdf>

Metz, C. (1980). *O Significante Imaginário Psicanálise e Cinema*. (A. Durão, Trad.) Paris: Livros Horizonte.

Observatório do cinema (2018, 07 fev.). *Crítica: O sacrifício do Cervo Sagrado*. Recuperado de <https://observatoriodocinema.uol.com.br/criticas/2018/02/critica-o-sacrificio-do-cervo-sagrado>.

Otero, I. (2008, 07 dez.). *O desejo na neurose obsessiva*. Recuperado de https://www.ufrgs.br/psicopatologia/wiki/index.php?title=O_desejo_na_neurose_obsessiva&oldid=336

Quinet, A. (1991). *As 4+1 Condições de Análise*. Rio de Janeiro: Zahar.

Vargas, T. D., & Pollo, V. (2017). “Ifigênia em Áulis”: a guerra, as núpcias e a morte (Contribuições psicanalíticas para uma leitura da tragédia). *Trivium - Estudos Interdisciplinares*, 232-245. Recuperado de <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/trivium/v9n2/v9n2a09.pdf>

Weinmann, A. D. (2017, de jan.). Sobre a Análise Fílmica Psicanalítica. *Revista Subjetividades*, 17(1), 1-11. Recuperado em novembro de 2019, de <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rs/v17n1/01.pdf>

Wikipédia, a enciclopédia livre (2017). *The killing of a sacred deer*. Recuperado de https://pt.wikipedia.org/wiki/The_Killing_of_a_Sacred_Deer