

**CINEMA, NARCISISMO E SENTIMENTO DE FINITUDE: A
REPRESENTAÇÃO DA CRISE DO EU NO CINEMA DA
SEGUNDA METADE DO SÉC. XX E SÉC. XXI.**

ANA SOFIA DE MELO ESTEVES

**Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação –
Especialização em Comunicação e Artes**

Versão Corrigida e Melhorada Após Defesa Pública

Setembro, 2019

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à
obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação, com especialização
em Comunicação e Artes, realizada sob a orientação científica da
Professora Doutora Margarida Medeiros

*Aos meus Pais,
com quem aprendi,
tão cedo e num relance,
a aceitar o que é ser finito.*

*E a ti,
onde ainda
me iludo de infinito.*

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Margarida Medeiros, pela orientação científica e disciplinar.

Aos restantes Ilustres Professores que integraram a área científica do Mestrado em Ciências da Comunicação, e que contribuíram para o meu enriquecimento cultural com repercussões na presente dissertação.

**CINEMA, NARCISISMO E SENTIMENTO DE FINITUDE: A REPRESENTAÇÃO DA CRISE DO EU
NO CINEMA DA SEGUNDA METADE DO SÉC. XX E SÉC. XXI.**

ANA SOFIA DE MELO ESTEVES

RESUMO

Esta dissertação propõe-se incidir sobre as estratégias narcísicas reveladas em determinadas personagens do cinema da segunda metade do século XX e início do século XXI. Tomando como objecto de estudo seis filmes de diferentes décadas, o estudo procurará demonstrar de que formas se tratam as angústias de morte, as ansiedades inter-relacionais e outros sintomas narcísicos. Para representar a década de 50, foi escolhido *Sunset Blvd.*, tendo por foco a questão do fim do 'glamour'. *Cléo de 5 à 7*, de Agnès Varda (1962) por outro lado, permitirá uma análise sobre a mudança interior da personagem e o medo de uma morte iminente. Para os anos 70, por seu turno, escolhem-se dois marcos cinematográficos: *Annie Hall*, de Woody Allen (1977) e *Fedora*, de Billy Wilder (1978). O primeiro evoca as análises de Christopher Lasch, pelas atitudes comparáveis ao que o mesmo designa por *cultura do narcisismo*, na personagem de Alvy Singer. Quanto a *Fedora*, de Wilde, irão tratar-se sobretudo das questões de identidade e alteridade. Finalmente, e focada já no início deste século, a presente tese recorre à análise de *Dorian Gray*, de Oliver Parker (2009), no sentido de tratar o deslumbramento pelo belo em detrimento de padrões morais; com *The Neon Demon*, de Nicolas Winding Refn (2016), o estudo propõe-se, essencialmente, reflectir sobre objectificação e apropriação do Outro. As condutas ficcionais de cada um dos argumentos estarão umas mais próximas, outras mais díspares entre si, não se esgotando num compartimento estanque, e por vezes partilhando das idiossincrasias alheias.

Palavras-chave: Cinema, Narcisismo, Finitude, Aceitação (da Morte), Negação (da Morte).

**CINEMA, NARCISSISM AND SENSE OF AN ENDING: CRISIS OF THE SELF REPRESENTATION
IN MOVIES OF THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY AND THE BEGINNING OF THE
21ST CENTURY**

ANA SOFIA DE MELO ESTEVES

ABSTRACT

This thesis aims to touch on the narcissistic strategies that can be found in movie characters during the second half of the 20th century and the beginning of the 21st century. Taking as object of study six films from different decades, this study will seek to demonstrate the way in which death anguishes, interrelational anxieties and other narcissistic symptoms are covered. *Sunset Blvd.* (Billy Wilder, 1950) was chosen to represent the 50's and focus on the 'end of glamour' issues. On the other hand, *Cléo de 5 à 7* (Agnès Varda, 1962), will provide an analysis of the character's inner change and fear of an imminent death. For the 70's, in turn, *Annie Hall* (Woody Allen, 1977) and *Fedora* (Billy Wilder, 1978) are chosen as two significant cinematographic milestones. The first work recalls Christopher Lasch's analysis, when comparing Alvy Singer attitudes with Lasch's *The Culture of Narcissism*. Regarding to *Fedora* (Wilder), it will mainly address identity and otherness issues. Finally, and already focused at the beginning of this century, the present thesis makes use of Oliver Parker's *Dorian Gray* (2009), to deal with the enchantment by the beauty in detriment of moral standards; with *The Neon Demon* (Nicolas Winding Refn, 2016), the study design proposes, first of all, to reflect on objectification and appropriation of the other. Some of the fictional conducts of each argument are in close proximity, others, however, are less related, but they are never limited by closed compartments, sometimes sharing of the idiosyncrasies of the remaining ones.

Keywords: Cinema, Narcissism, Finitude, Acceptance (of Death), Denial (of Death)

Índice

Introdução	1
I. Narcisismo e Sentimento de Finitude	5
I.1. O Conceito de Narcisismo	5
I.2. Narcisismo e Finitude	10
II. O Estrelato e o Problema do Carácter Narcísico	19
II.1. O Espelho Partido	19
II.1.1. <i>Sunset Boulevard</i> (Billy Wilder, 1950) – O Narcisista Atípico	22
II.1.2. <i>Fedora</i> (Billy Wilder, 1978) – Identidades em Guerra	28
II.2. Finitude e Percepção do Tempo	34
II.2.1. <i>Cléo de 5 à 7</i> (Agnès Varda, 1962) – Subjectividade e Morte Próxima	37
II.2.2. <i>Annie Hall</i> (Woody Allen, 1977) – O Narcisista Evoluído	41
II.3. Belos Imor(t)ais	46
II.3.1. <i>Dorian Gray</i> (Oliver Parker, 2009) – O Ultra Narcisista	50
II.3.2. <i>The Neon Demon</i> (N. W. Refn, 2016) – O Narcisista Destrutivo	54
Conclusão	59
Bibliografia	61
Anexo	67

INTRODUÇÃO

Concordo [...] com a validade científica da conexão entre narcisismo elevado e medo acrescido da morte [...]¹ (Kohut; 1954/2011: 183)

Um dos propósitos deste trabalho é tentar aferir uma relação entre o sentimento de que o fim está próximo e a manifestação de comportamentos narcísicos. Vários autores afloraram esta ligação, uns mais no campo da psicanálise, outros localizados num terreno mais sociológico. Da análise prevista, resultarão considerações sobre consciência da finitude, narcisismo, identidade e alteridade, apropriação do Outro, desvalorização de padrões morais, menosprezo ilimitado pelo percurso do semelhante.

Como explicar – se é que existe justificação – que o definir de um passado, ou a inerente presença da inevitável transitoriedade, sejam aptos a originar um *virar para si* de tal forma pernicioso que conduza à nossa destruição e do Outro? Desde que a visão de um futuro desprovido de esperança (Lasch; 1979: 13-14) inunda o pensamento humano, que relação se apoderará do Homem, originando manifestações narcísicas e estratégias cujo único móbil é o conforto e a sobrevivência da nossa identidade? (*Ibid.*, p. 4)? Existirão oscilações – e a confirmarem-se, quais as suas expressões – na percepção que o sujeito tem de si e do Outro, perante a iminência da morte? Como se revelam ansiedades perante o decaimento da sociedade e uma generalizada falta de esperança? Por que caminhos enveredamos, só na ambição de negar o desfecho inevitável?

Mas esta tese não se restringe às manifestações narcísicas no mundo que nos aglutina. Elege o campo ficcional, onde estarão sob escrutínio determinadas obras cujo foco são os comportamentos humanos e a transitoriedade, intervencionados cirurgicamente pelos realizadores na posse das respectivas câmaras (Benjamin), no intuito de trazer ao real uma *mimesis* da própria existência.

¹ As citações de obras consultadas para o presente estudo, não traduzidas para a língua portuguesa, foram sujeitas a tradução livre.

Abstraindo, por ora, da tecnicidade inerente à imagem e ao movimento, e abraçando o universo temático da sua existência, e o que é, afinal, o cinema, senão uma *identificação em espelho, do espectador com a câmara ou com as próprias personagens* (Metz; 1975/1983, 14)? Estes entes ficcionais, em toda a sua nomenclatura, assumem, muitas vezes, comportamentos retirados de percursos vivenciados, já não na ficção, mas na vida que do *homem real* se apodera de forma ininterrupta. Já por outro lado, é de observar que o espectador é conduzido para um plano narcísico, originado pelo seu inevitável posicionamento como ser divino e pleno de poder, que tudo sabe sobre a vida das personagens.

A abordagem a desenvolver foi eleita para assistir à transposição destas reflexões para outro plano – *o plano* -, aquele que se afirma como uma edificação livre, imaginária e sem o destino fatalmente traçado que a não-ficção nos impõe. Em boa verdade, a questão que se coloca é: de que formas tem vindo o cinema a abordar a expressividade narcísica, em conexão com um sentimento de finitude? Que questões emergem e como se manifestam na vida das personagens?

Será dentro deste limite que se estabelecerá, como método a seguir, a definição de dois capítulos, sendo o segundo aquele que contém o universo fílmico sobre o tema. Dentro deste, haverá constantes *inundações* mútuas de considerações, atendendo, quer às similaridades de comportamentos entre as personagens, quer às comparações entre as mesmas pelas acções díspares que adoptam nas histórias.

No capítulo I, tentaremos familiarizar-nos com a conexão entre consciência da finitude e narcisismo, recorrendo aos ensinamentos de Sigmund Freud, Erich Fromm, Heinz Kohut, Jacques Lacan e Richard Sennett. Assiste-se a uma infelicidade generalizada com o estado de coisas. Nunca estamos satisfeitos por muito tempo com o que quer que seja. Esta insatisfação permanente e uma «atitude de hostilidade para com a civilização», advirão, em parte, de uma fraca credibilidade concedida pelo Cristianismo à vida terrena (Freud; 1930: 4485). Passou a existir, de forma mais vincada, uma preocupação com o nosso refúgio diário, não vá acontecer, aqui e agora, um cataclismo; concentração na nossa sobrevivência imediata, porque a longo prazo não sabemos o nosso destino.

Instalou-se a noção de finitude², «enfraquecimento dos corpos» (Freud; 1930: 4484), a substituição do transcendente pelo imanente - nas palavras de Richard Sennett, a valorização das «sensações, factos e sentimentos imediatos» -, e uma «crença governada pelo princípio da imanência» (Sennett; 1974: 21-22).

Na análise de esfera pública e domínio privado, ou melhor, na sua inter-relação, descobre-se a passagem de um baile de máscaras, palco de convenções, para uma «sociedade intimista», onde o privado se impõe ao público (Sennett; 1974). Mas que significado assume esta consideração? O que poderá emergir do esvaziamento da vida pública, para esta reflexão?

Para Erich Fromm, o homem está sujeito a vários alertas, sentimentos de «solidão» e «insignificância» (Fromm; 1942: 114) que o direccionam a um escape³, o encerramento em si próprio. Assumem uma faceta negativa de incapacidade, falta de força para continuar, só podendo culminar na construção de uma redoma de vidro cujo conteúdo, muitas vezes, de salutar tem pouco.

A teoria de que só alguns indivíduos poderão ter como característica o «narcisismo cósmico» de Heinz Kohut abraça também a noção de «aceitação da morte» (1966/2011: 455). É estabelecida pelo autor uma relação entre poder superior e capacidade interior que imbuem o sujeito, e a sua postura destemida face à morte.

No capítulo II.1, focaremos a morte do 'glamour', e a incapacidade de aceitação de um encerramento. Este dois elementos caracterizam, em enorme medida, as obra de Billy Wilder (*Sunset Blvd.* e *Fedora*). Interessante será, contudo, aludir aqui a um *narcisismo nostálgico*. Embora Christopher Lasch, em *The Culture of Narcissism*, transmita a ideia de que o Homem actual desvaloriza o passado, que «nas melhores condições, traz sempre tristeza e dor» (1979; 5), Norma Desmond, por sua vez, idolatra um passado mais

² A «noção de um final» (Kermode, cit. por Lasch; 1979: 12), nota de rodapé) é galopante, e é corolário de um encontro do homem com as catástrofes naturais, «desastres ecológicos», o próprio – memorável e avassalador - «holocausto nazi» (Lasch; 1979: 12).

³ Segundo Fromm, a hipótese que ao homem se apresenta para se salvar, «(...) assenta, acima de tudo, na sua capacidade de fuga, e nos acidentes imprevistos com que o monstro se confronta na tentativa de o apanhar (...)» (1942: 114).

longínquo. Não foi este que a invadiu de angústia e desilusão, foi o que destruiu a sua visão de perfeição e completude, ou seja, um conjunto de eventos mais recentes.

Com *Cléo de 5 à 7* e *Annie Hall*, já no capítulo II.2, pretendemos aprofundar a evolução e o decaimento de sintomas narcísicos. O filme de Agnès Varda, ao incidir sobre o Self feminino confrontado com uma concreta e (talvez) confirmada aproximação da morte, contribui com mensagens profundas sobre a reacção emocional narcísica gerada face à percepção da doença grave e do seu culminar mais lógico. Por outro lado, as relações mantidas com os nossos pares, cultivadas em larga escala e cujo sucesso é sinónimo de vitórias pessoais, posicionam-se como factor de estabilidade emocional e regulador de maior ou menor sofrimento (Freud; 1930: 4475).

A equação que pretendemos demonstrar terá ainda como envolvimento o «juízo estético»⁴ e a conduta ética. No quinto e sexto edifícios cinematográficos, tornam-se manifestas a obsessão com a imagem, inveja, «raiva narcísica» e objectificação. A expressão de comportamentos hostis – aqui ainda mais presente do que nas construções anteriores -, assume-se como consequência inevitável de um narcisismo desmedido.

Haverá implicações diferentes, ao nível comportamental, entre o sujeito que aceita o seu fim e aquele que o rejeita? Salvo melhor opinião, as reflexões desenvolvidas no presente estudo permitirão, não só retirar conclusões úteis a este respeito, como proporcionar algumas luzes de orientação no propósito de aumentar a qualidade do percurso existencial.

⁴ Formado, essencialmente, pela contribuição da imaginação (Kant; 1790/2007: 203/35) e em que se assiste a uma referenciação do objecto face ao sujeito, ao seu «sentimento de vida» ou «sentimento de prazer ou desagrado» (*Ibid.*: 36).

I. Narcisismo e Sentimento de Finitude

I.1. O Conceito de Narcisismo

A questão do narcisismo remete para um conjunto diversificado de problematizações e abordagens. Mas é um conceito central neste trabalho, cujo propósito é o de tentar clarificar as partilhas que se geram entre os conceitos apresentados na introdução. Sendo um deles, o de narcisismo.

O narcisismo, até pela origem do termo⁵, resulta de um misto entre significados psicológicos e de carácter sexual. No prolongamento de estudos empreendidos por doutos autores, o esmiuçamento do *ser narcisista* oferece-nos um vasto mundo de novas descobertas e diferenças de entendimentos. E, de facto, na evolução do conceito, foi-se firmando a ideia de que o termo não deixa de ser imanente ao desenvolvimento normal e saudável do indivíduo, «[...] o complemento libidinal ao egoísmo do instinto de auto-preservação [...]» (Freud; 1914/1986: 18). No crescimento do termo, assiste-se, aliás, a uma necessidade de alargamento de fronteiras, no sentido de um inevitável corte com a ligação exclusiva ao carácter patológico (Northrop; 2012: 193-194). Com efeito, segundo esta autora, «[...] restringir o seu significado a patologia exclui a possibilidade de compreender vergonha e narcisismo como fenómenos relacionados [...]» (*Ibid*: 194).

O indivíduo vê, desde logo, dividida a sua libido: se, por um lado, fica refém de uma «libido do ego», por outro, não pode descurar uma «libido objectal». Quanto mais se entrega aos outros, no palco de relações amorosas, mais vê reduzida a sua obsessão por satisfazer os caprichos que a sua personalidade lhe dita (Freud; 1914/1986: 20). O nascimento do *ser narcisista* dá-se quando a «libido objectal», que era suposto permanecer onde é o seu lugar - ou seja, na manutenção e evolução de histórias de amor inundadas por dádivas e oferendas mútuas -, é «[...] removida do mundo exterior [...]» e retorna ao Eu (Freud; 1914/1986: 19). No entanto, atente-se, este *ser narcisista* provém

⁵ Os nomes de Freud, Havelock Ellis e Paul Näcke constituem a tríade fundadora do conceito (Freud; 1914:, 17, nota de rodapé).

de uma espécie de ressurreição, isto porque este nascimento dá-se pela segunda vez. O «narcisismo secundário» que aqui tratamos já se segue a um primeiro *olhar para si* cujas origens remontam ao feto. Este último, o «narcisismo não-objectal», situa-se «[...] numa fase da evolução psicogenética em que existe ainda uma indiferenciação entre o Ego e o Id» (Medeiros; 2000: 81, nota de rodapé).

Quem se observa de forma tão confiante, ao ponto de não duvidar da sua capacidade para se auto-satisfazer nos campos mais relevantes, numa «auto-suficiência afectiva e/ou material» (*Ibid.*: 82)? Quem compromete a sua libido objectal, optando antes por encerrar em si todos os seus desejos, de forma a não recear qualquer impedimento na busca do seu narcisismo de infância⁶? Este é o *ser narcisista*.

Como já se indiciou, a matéria não tem alimentado o interesse de um só autor. Em defesa de um narcisismo necessário e saudável, Kohut entende que sem algum *à vontade* do Eu, o indivíduo terá tendência para a violência inerente à personalidade narcísica. Uma raiva ou fúria narcísica terá tendência a emergir caso se verifique um aprisionamento da expressividade narcísica que, afinal, é própria do indivíduo (Kohut; 1972/2011: 619-20). Ao teorizar o que, na sua perspectiva, são as causas e as características de um estado de não conformação com os ataques ao «grandioso Self», Kohut amplifica o conceito de narcisismo. Se lhe concede um invólucro de inevitável contributo, desde que munido de equilíbrio, imunizado da impulsividade do contra-ataque, de um outro ângulo de visão admite a sua possível sede de vingança, ávido por proteger o Self imperfeito das crueldades exteriores.

[...] Nem uma atitude de desdenho face ao poder das forças psicológicas que se fazem valer e se impõem nestas duas dimensões da vida humana, nem a tentativa da sua total eliminação, conduzirão ao progresso genuíno do indivíduo, quer ao nível do seu autocontrolo, quer da sua adaptação social.⁷

[...] Não devemos negar as nossas ambições, desejo de dominar e brilhar, e a nossa ânsia de fusão em figuras onnipotentes; no entanto, devemos aprender a reconhecer a legitimidade destas forças narcísicas.⁸

⁶ Assiste-se a uma submissão do narcisismo primário face ao narcisismo secundário, ou como se expressa Freud, a uma «sobreposição» do segundo face ao primeiro (Freud; 1914/1986: 19).

⁷ Kohut; 1972/2011: 619

⁸ Kohut; 1972/2011: 620.

Ao interrogar o espelho quanto à sua apresentação ao mundo, o que mais amedronta o Eu é uma reacção de não-aceitação. Sendo o seu maior desejo o da perfeição, ele não admite receber como resposta que existem outros mais belos, justos, generosos, superiores a si. Após esse frente a frente com a – que ele considera – voz da razão, ele «nunca encontrará descanso» enquanto não investigar e retirar conclusões *a seu favor* quanto a esta questão que o assaltará dia e noite (Kohut; 1972/2011: 644).

Na defesa de um amor-próprio com implicações acentuadamente mais positivas do que o contributo freudiano, posiciona-se Fromm. A sua visão é, acima de tudo, humanista. Uma teoria que se traduz na valorização da pessoa humana, sem excepção; no alargamento da noção de pessoa humana de forma a abranger o remetente do amor. Em boa verdade, se a própria capacidade de amar se direccionar em exclusivo para os outros, não incluindo o próprio sujeito, «[...] ele não pode amar de todo». (Fromm; 1942: 100). Fromm contesta Freud, na medida em que, segundo aquele autor, este aproxima as noções de amor-próprio e egoísmo.⁹ Ora, o sujeito que não sente amor-próprio, defende Fromm, é incapaz de amar. E isso estende-se aos que o rodeiam e a si mesmo¹⁰ Esta incapacidade de amar não invade somente os que o circundam; ela é, em maior ou menor grau, suportada por aquele. E isto não tende a desvanecer-se na vida em sociedade; cada vez mais, a busca de perfeccionismo e o exagerado sacrifício por uma excelente ‘*performance*’, ultrapassam uma equilibrada relação com o Eu. Sob a máscara de uma admiração e contentamento com a própria prestação¹¹, esconde-se uma animosidade permanente com o que somos e construímos (Fromm; 1942: 100)

Ao indivíduo ocorrerá como se chegou – e mais urgente ainda, como escapar - aos *finais trágicos* da era moderna. Na falta de resposta a estas questões, ele tende a libertar-se deste cenário fatídico, através de formas alternativas de bem-estar, possíveis saídas

⁹ Fromm; 1939: 7. Fromm; 1942: 98.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Juntando-nos à forma como Fromm aborda a questão, vemos algo de enganador na actuação do sujeito, na medida em que o que aparenta como excessivo auto apreço, é afinal um disfarce da insatisfação, desilusão, não conformismo e revolta por aquilo que não atingiu.

para a crise instalada (Lasch; 1979: 12). Sem confiança na religião¹², acredita em *drogas* dos novos tempos, (des)orientações, *muletas* mentais, para não se sentir tão sozinho na solidão que ele próprio escolheu. Se o confrontarem num interrogatório sobre o que realmente pretende neste percurso, o seu discurso direccionar-se-á para objectivos maioritária ou puramente privados. E caso assim não seja, elaborando uma resposta politicamente correcta, esta será destinada a impressionar os seus pares, *com os olhos fixos na sua própria "performance privada"* (*Ibid.*: 14). Os três últimos séculos, auditados por psicanalistas, sociólogos, historiadores, têm sido referenciados como tempos de isolamento e preocupação com o Eu. Em artigo publicado no *Journal of Personality and Social Psychology*, ressaltam como características do narcisismo, a «impulsividade», «falta de auto-controlo» e «comportamento comunicacional agressivo».¹³ Cada narcisismo, entendido pelos diferentes teóricos que nele reflectiram, possuiria graus divergentes de elasticidade. Os seus limites de aceitação e tolerância não se identificarão em todas as visões, pois, se assim fosse, não se tornaria imperioso, na explanação de algumas posições, retirar da sua esfera a concretização de desejos e ambições do Eu que outros qualificam como narcisistas.

Consideramos Fromm exímio na sua distinção entre egoísmo e amor-próprio¹⁴. De um lado, ele coloca a conviver o primeiro com a noção de narcisismo, não na medida em que ambos os conceitos tenham idêntico significado, mas convicto de que a base que os fundamenta é a mesma: uma ausência de amor por si mesmo. Quer as expressões egoístas, quer o comportamento narcísico do sujeito resultariam de uma espécie de compensação daquela ausência.¹⁵ Num outro extremo, residiria o amor-próprio, que ele não vê como pernicioso nem como integrante de uma atitude narcísica. Aliás, um dos

¹² A secularização, em flagrante imposição no século XIX, foi um dos factores impulsionadores da valorização do momento. Seguindo Sennett em *The Fall of Public Man*, todas as ocorrências adquirem significado (1974: 21), porque, por um lado, tudo assume relevância para a descoberta do verdadeiro Eu e, por outro e talvez interiormente, se sinta crescer a noção de efemeridade, não havendo margem para acreditar na máxima de que *temos todo o tempo do mundo*.

¹³ Vazire, S. & Funder, D.C. (2006), "Impulsivity and the self-defeating behavior of narcissistics"; Morf, C. C. & Rhodewalt, F. (1993), "Narcissism and self-evaluation maintenance: Explorations in object relations", cit. por Back, Egloff & Schmukle; 2010: 133.

¹⁴ Fromm; 1939: 16.

¹⁵ *Ibid.*

caminhos a seguir seria o investimento no amor por si mesmo, sendo que o déficit deste comportamento é um dos problemas da nossa sociedade¹⁶ E se habitamos um espaço onde o Outro deve ser respeitado, tratado com dignidade, auxiliado nas mais diversas vertentes, fará algum sentido que estes pilares – respeito, dignidade, ajuda – não sejam igualmente as estruturas da nossa atitude para com o Eu? Esta capacidade para investir, quer ao nível de si próprio, quer nas relações pessoais, em particular com os que são mais próximos do sujeito, traduzir-se-ia em atitudes de tolerância, responsabilidade, lealdade, gratidão e compromisso. Por ser manifesta esta lacuna de valores nos domínios que nos regem, surgem tantos focos de conflito e morte no espaço habitado. E pergunta-se: a concretização destes e de outros valores implicará exclusivamente a entrega ao Outro? Deveremos ser só tolerantes com os outros? E se errarmos, onde reside o nosso poder de *auto-perdão* para ultrapassar o ocorrido e tentar de novo? A confiança, merecê-la-ão em exclusivo os nossos pares? Ou teremos, inevitavelmente, de cimentá-la no nosso interior, para a execução das tarefas atribuídas?

¹⁶ *Ibid.*: 18.

I.2. Narcisismo e Finitude

Se o indivíduo não tivesse presente a certeza da sua mortalidade, agiria da mesma forma consigo e com os outros? E mesmo convivendo com essa inevitabilidade, mas encarando-a confortavelmente e sem laivos de monstruosidade, veria os seus comportamentos alterados, na sua relação com o Eu e o Outro? Desconhecer a sua existência. Conhecê-la e das duas, uma: negá-la ou aceitá-la, tranquilamente ou com ansiedade.

Certo é que o homem tem noção da sua finitude. Mas pretende fazer dela *tábua rasa*. Perante o conhecimento de que o final se aproxima, surgiriam duas formas de confrontá-lo: 1) a negação; 2) a aceitação. Salman Akhtar divide este tema em dois pólos de reacção por parte do indivíduo. De uma perspectiva, a morte como «humilhação» e «ofensa narcísica», a ser «receada, desprezada e combatida». De outra, a finitude como inevitabilidade, constituindo mesmo o seu receio uma «cobardia moral» (Akhtar; 2010: 2).¹⁷ Negando a morte, o indivíduo obtém como *recompensa* uma convivência «mais fácil»; aceitando-a, torna «mais rica a experiência de vida» (*Ibid.*: 17).

Como atitude que prevalece, somos invadidos por um receio de desconexão com potencialidade de suceder a qualquer momento, e tendemos a encarar a morte como tabu. Somos forçados a reprimi-la (Fromm; 1942: 212), e temos uma faceta que se recusa a admiti-la, mesmo acreditando na perseguição que nos faz¹⁸; adornamo-la com símbolos, sinónimos e alusões, porque, nas nossas profundezas, sentimo-la alerta e entidade decisora, já sem qualquer hipótese de manipulação pelas promessas de vida eterna.

No entanto, ao empurrar para longe essa finitude que poderá, de forma enganosa e na nossa mente, ser sinónimo de que somos «nada», só contribuimos para a

¹⁷ Sugerimos uma discordância com Akhtar quando o autor equipara o medo da morte a uma «cobardia moral». Partilhamos da posição de Becker quando refere que este receio está «[...] sempre presente no funcionamento biológico normal (1973: 17). O sujeito não pode, assim, fugir dele; pode, sim, gerir ansiedades, angústias e medos perante a sua condição.

¹⁸ Freud aponta para esta dualidade na sua reflexão acerca exactamente da atitude do indivíduo perante a morte: «O homem deixou de ser capaz de se afastar da morte, uma vez que dela provou através da dor pelos falecidos; mas não quis reconhecê-la, pois não consegue imaginar-se morto». (Freud; 1918: 3085).

subvalorização do Eu. É ao insistirmos na ânsia pela permanência que encontramos «desespero» (Kierkegaard; 1849/1980: XI143-144/p. 30). Interpretamos este ensinamento de Kierkegaard como sendo o homem o boicote de si mesmo, na medida em, que não se conformando com a sua natureza, perde a ponderação para, neste mundo, finito mas certo – pelo menos, por um curtíssimo tempo -, criar e transcender-se. A loucura pela eternidade só trará o homem em direcção à almejada excelência. Nas palavras de Paul Tillich,

Não é a finitude a nossa tragédia, mas a finitude na medida em que se tenta elevar a infinitude[...] A criatividade humana, quando acompanhada pela determinação do indivíduo em ser o suporte de si mesmo (ou, em termos clássicos “a ser como Deus”) constitui a trágica servidão do homem.¹⁹

Não há como fugir a isto: não alcançamos a imortalidade, no sentido da ocupação do ambiente físico que conhecemos desde que nascemos. Mas estaremos porventura plenamente aptos a atingi-la através da reinvenção, do potencial que albergamos (Tillich; 1939: 210). Haverá no nosso interior algo de infinito, afinal.²⁰ Somos criadores, logo com potencial de imortalidade. Mas esta criatividade poderosíssima que nos caracteriza não significa onipotência. A finitude - por nós conhecida e cujo repúdio só traz «desespero» e sofrimento – é também elemento da nossa existência. É nesta sequência que entendemos ser de analisar a relevância que assumem, quer o próprio sentimento de finitude, quer a (não) aceitação deste final, para a manifestação dos comportamentos narcísicos.

Não desconhecemos a finitude. Mas pretendemos ignorá-la. E queremos estar acima dela, correr à sua frente, escondermo-nos do seu propósito. Existe uma incerteza entre a supremacia que o Eu assume - podendo traduzir-se na frase utilizada por Freud, «Nada me pode acontecer» - e o medo que a morte lhe inflige (Freud; 1918: 3088); entre uma réstia de esperança de imortalidade e o total desengano. E a afirmação, por um lado,

¹⁹ Tillich; 1939: 210.

²⁰ «O ser humano consiste numa síntese do infinito com o finito, do temporal com o eterno [...] uma síntese.» (Kierkegaard; 1849/1980: XI127, p. 13).

de um obstáculo inconsciente do indivíduo à visão da sua morte (Freud; 1918: 3088)²¹, e, por outro, o instinto «primitivo» de aniquilação do Outro²², não indicará a prevalência do Eu nesta equação, em contraposição a uma valorização da «objectalidade»? Curiosamente, Freud aborda até a «ambivalência» contida nas relações familiares, onde nasce, não raras vezes «[...] alguma hostilidade capaz de suscitar um desejo inconsciente de morte» da pessoa que nos é próxima (Freud; 1918: 3088).²³

O «medo da morte» está «universalmente presente» (Zilboorg, cit. por Becker; 1973: 15) e paira sobre o ser humano. Ora, na guerra travada entre os seus assaltos interiores, o homem tem vindo a formar a certeza de que não existe prolongamento e desistiu de alimentar ilusões de transcendência. E se, de uma forma geral, aquele medo está reprimido (*Ibid.*: 17; Becker; 1973: 52), há momentos em que, na sequência de vários alertas, ele espreita através da «noção de um final»²⁴. Sendo o sujeito invadido pelo sentimento de que, afinal, existe um final, ele é abalado. O impacto dos declínios existenciais a que se assiste, num ambiente social muito mais transparente,²⁵ se, num primeiro impulso, transporta consigo a «revelação da emoção» (Sennett; 1974: 24), numa segunda reacção, transforma-o num ser mais contido, cuja defesa é não agir, ficar em

²¹ No sentido de que Freud se contradiz quanto a este ponto anos mais tarde, uma vez que «[...] a morte está claramente presente no inconsciente, e também o medo que dela se tem», cf. Akhtar, Salman, «Freud's Todesangst and Ghalib's Ishrat-e-Qatra: Two Perspectives on Death», in *The Wound of Mortality – Fear, Denial and Acceptance of Death*.

²² «[...] Somos descendentes de uma interminável cadeia geracional de assassinos [...]» (Freud; 1918: 3088).

²³ Neste ponto, e a propósito de perda no seio de relações familiares, esclarecemos que este trabalho versa essencialmente sobre a finitude sentida pelo sujeito e ao próprio direccionada. São, assim, colocados para segundo plano, por ora, quer o tema respeitante à consciência da efemeridade daqueles que amamos, quer tudo o que se conecte com uma «desanexação da libido dos objectos», ou o «processo doloroso» que consubstancia o «luto» (Freud; 1916: 3097). Cf. Freud; 1918: 3090.

²⁴ Kermode, cit. por Lasch; 1979: 12, nota de rodapé. Kermode, in *The Sense of an Ending*, formula o que pretendemos transmitir com esta *invasão de finitude*. Segundo o autor, «[...] a possibilidade de desastre pessoal nunca está, afinal, totalmente ausente das nossas vidas, e caso se revele necessário um impulso substancial e adicional às nossas ansiedades, o mundo, seja em que período for, certamente providenciá-lo-á» (1966/2000: 182).

²⁵ Lasch faz alusão a um «culto de sinceridade e autenticidade» que se substituiu a uma distância que ainda caracterizava a relação público-privada. Com a sua entrega pessoal, o indivíduo desaprendeu a estar com os outros só na medida em que aqueles disfarces lhe permitiam (1978: 28). Segundo este autor, as relações públicas transformaram-se, então, em «auto-revelação» (*Ibid.*), com sérias implicações para as ligações com o Self e o Outro.

«silêncio», usar de um direito ao «isolamento» (*Ibid.*: 27). Neste sentido, o sentimento de que o fim existe, conduziria, desde logo, a comportamentos tendencialmente narcisistas.



Simultânea e paradoxalmente, o sujeito sente-se belo, único, detentor de um «[...] estado de pequeno deus [...]» (Becker; 1973: 2; 26; 51; 69).²⁶ Neste lado de si que o ilude de imortalidade – e ao agir de forma hostil face a este engano –, existe igualmente um certo narcisismo (Becker; 1973: 2). A própria criança não deve desde logo ser sujeita às noções de finitude (Freud; 1914/1986: 33-34), pois para isso terá a idade adulta. Se desde cedo tal consubstanciaria um ataque ao seu «sistema narcísico», sendo a criança narcisada, em particular neste elemento, não será difícil compreender, mais tarde, a resistência do indivíduo na aceitação da sua finitude. Assiste-se, então a uma evolução de sintomas, incrementados por factores como os *media*, responsáveis pela apresentação gloriosa de homens e mulheres concentrados na sua *performance* na sociedade, ávidos por obter fama e aprovação de quem os rodeia (Lasch; 1979: 32, 36, 53). Quanto mais temos, mais nos esforçamos por ter. E se assim é, como aceitar que este estado de coisas possa terminar de um momento para o outro?

De uma outra perspectiva, o indivíduo, conhecendo mas negando - por defesa (Becker; 1973: 55), terror, protecção, ilusão de superioridade -, a sua transitoriedade, tende a desenvolver comportamentos narcísicos nefastos, como forma de salvar o que ainda puder salvar, em última instância, uma espécie de *imortalidade temporária*. Este tempo, embora limitado, ainda pode ser ampliado se for dedicado a uma só pessoa: o

²⁶ Cf. Rector; 2014: 138, também alude a este paradoxo, alimentando o seu estudo com a doutrina de Kierkegaard e Becker. Cf. Freud; 1918: 3084.

próprio. Do exposto, resultaria uma *conexão causa-efeito-causa* entre um narcisismo prejudicial e negação da morte, em que um foco conduziria sempre ao outro:



Lasch chama a atenção para a ligação que se estabelece entre o «terror da idade avançada e da morte» e a «emergência da personalidade narcisista» (Lasch; 1979: 45-46; 51; 251). Na medida em que o sujeito se vê envolvido por um mundo cuja capacidade de satisfação da Humanidade escasseia dia após dia, ele tenta procurar obter todas as formas que lhe permitam sobreviver física e espiritualmente. Na verdade, «quando os homens percebem a sua incapacidade para se interessar pela vida terrena pós morte, eles desejam a juventude eterna.» (Lasch; 1979: 251). Segundo o autor, uma «sociedade que perdeu o seu interesse no futuro»²⁷ tende a criar personalidades narcisistas (Lasch; 1979: 251). E de onde provém esta «erosão de uma preocupação intensa pela posterioridade» (Lasch; 1979: 13)? Curiosamente, também da própria personalidade narcísica, que carece de admiração, elogios, vênias à sua demonstração de que é bela, tem poder e riqueza (*ibid.*: 251). Ora, sendo óbvia a superficialidade e efemeridade destes elementos – que, afinal, são aquilo a que o narcisista atribui relevância -, o sujeito desmotiva.

No plano da aceitação, e recorrendo aos ensinamentos de Kohut, há quatro «aquisições do ego»: a «criatividade do homem»; a sua «capacidade», quer para «ser empático», quer para «contemplar a sua própria impermanência»; o «seu sentido de humor»; e, finalmente, a «sabedoria». (1966/2011: 446). Desta forma, e para Kohut, a aceitação da transitoriedade pelo homem constituiria uma das «[...] suas maiores realizações psicológicas [...]». (*ibid.*: 454). Com efeito, aceitar sem reservas que temos um

²⁷ Interpretamos esta expressão de Lasch como a que descreve um sujeito ou sociedade que vislumbra uma posteridade sem esperança, na medida em que a própria morte (tão temida) será o culminar de toda a existência. Conhecer, mas não aceitar a morte como condição humana estende-se, por exemplo, a formas de estar e pensar que desconsiderem a relevância da reprodução (Lasch; 1979: 251), a preocupação por alterações climáticas, a investigação científica e sua contribuição para as gerações vindouras. Em suma, a vida depois da morte do *próprio*.

limite temporal é um empreendimento louvável e é nesse sentido que o autor enaltece a capacidade humana de conviver com a finitude.



Por seu lado, aquele narcisismo que propomos designar como *positivo* ou *benéfico* resultaria de uma aceitação da morte, na medida em que conciliarmo-nos com a transitoriedade conduz-nos a uma maior valorização do tempo que nos resta (Freud; 1936: 3905) e do futuro que aqui se construirá, mesmo sem a presença física do próprio sujeito. A ideia de Freud que estabelece uma relação causa-efeito entre aceitação do que é transitório e uma atenção em maior escala face ao tempo que nos vai fugindo, é-nos colocada, em termos práticos, diariamente. Alguém que esteja iludido de que viverá para sempre não sentirá, com a mesma intensidade, o dia de hoje, as relações que nele se inserem, as emoções que ele provoca, como o sujeito que tem conhecimento de um diagnóstico médico que lhe limita o tempo de vida. Já quanto à valorização de um futuro sem a presença do sujeito, Max Scheler constrói o conceito de «sobrevivência» que – cremos – nos auxilia nesta argumentação (1911-14/1943). Com efeito, propomos a defesa de um *narcisismo positivo*, ou seja, resultados de equilíbrio e saúde relacionais, quando o sujeito se trata de forma harmoniosa porque sabe que os seus actos excederão a mera presença física (*Ibid.*: 61). Será, designadamente e como exemplo paradigmático, o papel de um cientista que, bem conhecedor da sua finitude, contribui para a eliminação de doenças para o próximo século.

Mas uma plena capacidade para receber, com tranquilidade, «humor», «sabedoria» e «sarcasmo» (Kohut; 1966/2011: 456-460) e *cartão de boas vindas*, esse ser colossal que é a finitude, será – acreditamos - ir para além do que é exigível ao ser humano. A utopia da meta proposta por Kohut é comprovada pela ansiedade do indivíduo perante o seu próprio decaimento. Mesmo que esse estado esteja camuflado por atitudes embelezadoras do circunstancialismo. Afinal, o medo da morte «[...] é natural e está

presente em todos [...] um medo ao qual ninguém está imune, qualquer que seja o seu disfarce» (Becker; 1973: 15). Becker defende uma «[...]universalidade do medo da morte, ou “terror”[...]», como até lhe prefere chamar (*Ibid.*).²⁸

Numa construção que medeia *negação* e *aceitação*, sugerimos algo ambíguo²⁹ que, por um lado, conduza o homem a entender a inevitabilidade do seu fim, mas por outro, admita a sua natureza emocional. Uma *tolerância* à morte potenciará – cremos – abordagens maduras e assertivas. Será assim porque não poderá ser de outra forma; pelo que decidimos construir e evoluir com o que dispomos. A abordagem que tentamos defender será a daquele que, ao perceber a sua condição, adquiriu uma maior propensão para a estabilidade das suas relações. No entanto, esta capacidade não excluiria a ansiedade³⁰ inerente à aproximação do fim³¹, um estado que, aliás «[...] pertence à própria existência» (Tillich; 1952: 39).

À primeira vista, a ansiedade é o sentimento doloroso de não ser capaz de gerir a ameaça de uma situação específica. Mas uma análise mais exacta mostra que, na ansiedade inerente a uma situação específica, a própria ansiedade concernente à situação humana está implícita. É a ansiedade de não ser capaz de preservar o próprio ser, que sustenta cada medo e consubstancia o seu elemento assustador [...] A ansiedade básica, a ansiedade de um ser finito perante a ameaça de não ser, não pode ser eliminada [...]. (Tillich; 1952: 38-39).

Ou seja, embora o «desespero» e a loucura pela eternidade sejam perniciosos para uma existência que tenta conviver com a finitude, e o sujeito, através de esforços que empreende, talvez consiga vencê-los, já na «ansiedade» assenta a origem do próprio ser humano. E, por isso, não pode ser afastada.

²⁸ Já Freud elabora o medo da morte como sendo o «[...] desenvolvimento do medo de castração [...]» (1923: 3992), e originado por uma «sensação de culpa». É entendido por Freud como medo secundário, atingindo o sujeito com mais intensidade do que este tem consciência (1918: 3088).

²⁹ Hoffman, cit. por Garfield, *in* «Facing Death – Intrapsychic Conflict and Intergenerational Passage», menciona a «[...] tolerância de uma relação ambivalente com a morte».

³⁰ Freud entende a ansiedade como «[...] um estado particular de expectativa de um perigo ou preparação para o mesmo, ainda que ele seja desconhecido.» (1920: 3718).

³¹ Uma ansiedade que «contribui para a noção de total impotência da pessoa e sustenta a sua necessidade de se responsabilizar pelo tempo que tem» (Garfield; 2010: 129).

Esta seria a perspectiva híbrida de Hoffman, aglutinadora de «maturidade emocional» e responsabilização (cit. por Garfield; 2010: 128-129). Defendemos este último posicionamento, por se afigurar menos pretensioso e utópico, e efectivamente mais fiel à natureza do sujeito:



Após esta tentativa de dividir actuações comportamentais, e contra os mais inconformados com a finitude, desde já se firma a ideia que tolerar o inevitável não é sinónimo de falta de entusiasmo pela realidade que nos é apresentada. No entanto, será imprescindível distinguir entre a adaptação à impermanência, com valorização do tempo restante, por um lado; e um definitivo desinteresse, apatia e entrega, por outro. Prescindimos de não ser eternos; não de desvalorizar o tempo restante.³²

Numa clara intromissão na dinâmica dos dois vectores – narcisismo e sentimento de finitude -, evocamos, de passagem, o «instinto de morte». De uma certa forma, recebemo-lo paradoxalmente, porque, com o alerta de que somos mortais³³, desde logo ambicionamos a imortalidade. Ou seja, reside em nós, aparentemente, um instinto de vida. A verdade é que as atitudes adoptadas aproximam-se mais de um impulso para a autodestruição do que propriamente para a existência eterna. O «instinto de morte» actua disfarçada e premeditadamente, assumindo forma nas agressões e atitudes narcísicas do sujeito, quer na relação consigo, quer na relação objectal.

Freud enfatizou que o instinto de morte terá conduzido o indivíduo, de forma silenciosa, em direcção à morte, e somente através da acção do instinto de vida é que esta espécie de força mortífera terá sido projectada para o exterior e revelada através de impulsos destrutivos direccionados contra os objectos do mundo externo. Geralmente, os instintos

³² Esta reflexão remete-nos para o texto freudiano concernente à transitoriedade, no qual paira a ideia de que «a limitação na possibilidade de desfrutar aumenta o valor do gozo» (Freud; 1916: 3095).

³³ E inerente não-aceitação dessa condição.

de vida e morte encontram-se misturados ou fundidos em vários graus, tendo Freud sustentado que eles 'dificilmente se revelam na sua "forma pura" '.³⁴

³⁴ Cf. Rosenfeld, como referido em Spillius; 1988: 233.

II. O Estrelato e o Problema do Carácter Narcísico

II.1. O Espelho Partido

Sunset Blvd. (Billy Wilder, 1950)

Fedora (Billy Wilder, 1978)

Como referido na introdução, propomo-nos, nesta segunda incursão, reflectir sobre as manifestações narcísicas, suas causas e impactos no universo dos argumentos de cinema e comportamentos das personagens neles inseridas.

Nas figuras de Norma Desmond e Fedora, duas personalidades delineadas por Billy Wilder, respectivamente em *Sunset Blvd.* e *Fedora*, reside um medo comum: o da extinção do Eu. Este medo não se revela tanto como tem vindo a ser abordado – um receio da morte física, entendida esta como ausência do corpo neste plano -, mas, no fundo, está com ele interligado. É um medo de *morrer para o mundo*, de assumir a invisibilidade oposta a uma glória passada, e até de se ser agora observado como decrepito, inútil, em plena decadência. Em clara abordagem a noções de transitoriedade, Wilder aplica-se no estudo da mesma na perspectiva da fama que se esbate, «[...] e do impiedoso processo de envelhecimento.» (Gemünden; 2008: 77).

Além de emoções convergentes do lado das personagens, os próprios argumentos partilham idênticos ambientes sócio-culturais. Embora separados por quase três décadas, ambos os filmes evocam a Hollywood que faz vénia ao culto da juventude e concede primazia às actrizes cuja beleza, saúde e sucesso não oferecem lugar a quem está já ultrapassado. Em 1927, um artigo da *Photoplay Magazine*³⁵ partilha a mensagem – provinda de uma opinião científica – de que a idade avançada atinge um estado de patologia, que só poderá ser colmatado com a intervenção da ciência (Addison; 2006: 17).

³⁵ «Ninguém envelhece de forma graciosa [...]. Não celebre aniversários. A mera passagem do Tempo não poderá envelhecê-lo [...] A vontade de Deus é que, com a ajuda da ciência e do senso comum, você permaneça jovem em aparência e sentimentos tanto tempo quanto possível. [...]» (Agnes Smith, "How to Hold Your Youth," *Photoplay Magazine*, February 1927, 28, cit. por Addison; 2006: 17).

Por aqui se interioriza a percepção negativa atribuída ao envelhecimento e àquele que, já com algumas décadas vividas, carece de aceitação na indústria do cinema.

A palavra 'glamour' assume conexões com ideias de magia e encantamento e a sua origem remonta a noções de «feitiçaria» e «oculto» (Dyhouse; 2010: 11). Margaret Thorp chama a atenção para uma sofisticação independente de «beleza extrema» (cit. por Dyhouse; 2010: 56). Na verdade, mais do que uma descrição concreta do conceito, a sua compreensão adensa-se com a energia transmitida por elementos como postura, roupa, acessórios e a visualização de todo um modo de estar e estilo de vida. Dyhouse invoca, no tratamento que lhe confere, essa «[...] recusa em tomar consciência da idade avançada» (*Ibid.*: 3), o que se coaduna com as emoções e comportamentos que invadem Norma e Fedora. E, com efeito, esta forma de encarar o que as circunda, o que ainda têm a receber do futuro, é inevitavelmente influenciada pela conjuntura de *glamour* que caracterizou a ascensão do *star system* em Hollywood. Como aponta Dyhouse, essa ascensão «[...] assentou em sistemas elaborados de construção de imagem, gestão de publicidade e manipulação dos *media*.» (*Ibid.*: 58). Aliás, a reunião destas duas construções de Wilder no mesmo tópico de análise, suscita a reflexão quanto à participação dos *media* como dispositivo que «[...] intensifica sonhos narcísicos de fama e glória, encoraja o homem comum a identificar-se com as estrelas [...], e torna-lhe mais e mais difícil aceitar a banalidade da existência de todos os dias». (Lasch; 1979: 32).

Estas mulheres determinadas de Wilder, que amam obsessivamente um passado *mais antigo*, e repudiam o *passado recente*, aceitam entrar numa luta para que o *novo tempo* as resgate: mas um tempo regressado aos primórdios, no qual elas próprias seriam as *outras* que já foram – e não as *mesmas* de agora -, e nenhuma alteração teriam sofrido. Mas isto revela-se utópico. Se uma se limita a uma ilusão e culmina derrotada (Norma), a outra, de certa maneira, bizarramente e chamando à equação questões de identidade e alteridade, atinge aquilo a que se propôs (Fedora), mas com a morte do Outro.

O narcisista, num primeiro confronto com o respectivo interlocutor ou vítima das suas acções, irradia elegância e capacidade de atracção. Algo de si emana, uma aura que o

distingue dos demais, e que acorrenta quem com ele se relaciona. Esta ilusão, ou máscara, que mais tarde ou mais cedo, cairá, é prévia à entrada do defraudado no universo narcísico de quem logra. Aquele ainda não tem conhecimento do verdadeiro Eu do seu sedutor – de momento, encantador e sem indícios de reservas mentais (Back, Egloff & Schukle; 2010). A estrela em final de tempo de *Sunset Blvd.*, ao receber Joe, e mesmo desencadeando no mesmo uma reacção jocosa às suas palavras e expressividade, consegue convencê-lo a ficar na sua mansão. Seja porque se sente protegido por terceiros que o perseguem, seja pela oportunidade financeira que se avizinha, seja até por uma certa curiosidade pela figura excêntrica e enigmática de Norma, a atracção entre o narcisista e o Outro revela-se inevitável.

Propomos ser uma percepção de que o fim está próximo e uma falta de aceitação da morte - e que nas criações de Wilder se consubstancia na fuga do Eu àquilo que *agora o sujeito é*, e à época que se instalou³⁶ -, o motor das acções e reacções de uma feminilidade agreste e obcecada com a sua sobrevivência através da fama.

³⁶ O tempo que substitui o anterior vem apresentar a sua inovação através de diversas formas: 1) o cinema que, na visão de Norma, regrediu ao tornar-se menor comparativamente às produções prévias ao sonoro (Gemünden; 2008: 80); 2) a figura masculina de Joe Gillis, inevitavelmente divisionária entre um passado e um presente (Brown; 2004: 1217), entre uma estrela outrora inalcançável e um homem comum, entre o que já foi escrito e filmado e um possível futuro guião.

II.1.1. *Sunset Blvd.* (Billy Wilder, 1950) – O Narcisista Atípico

O novo narcisista, tratado por Lasch (1979) não deseja contacto com o passado. Este tornou-se obsoleto, sem motivo para a sua invocação; as memórias que dele provêm nada trazem de positivo aos dias de hoje (1979: 5-7). Norma é, neste sentido, totalmente contrária ao narcisista descrito por Lasch. Imbuída de um estado de espírito eufórico³⁷ com os seus *tempos áureos*, é certo que não valoriza o futuro tal como esta sociedade o tornou e o distanciou do que *era* perfeito, mas não condena os anos anteriores. Pelo contrário, idolatra-os e tem por intuito a sua gloriosa ressurreição. Este *narcisismo nostálgico* é evidenciado pela conjugação de uma atitude dominadora e manipuladora com a alusão imparável a objectos, circunstâncias e técnicas do cinema da sua juventude.

Sugerimos a interpretação de que Lasch tenha pretendido definir o homem narcisista como, em regra, faz a sua aparição na sociedade. Tendendo à fuga do passado, de lembranças, episódios marcantes, reminiscências. O que não implica que refute o recurso do sujeito a episódios nostálgicos, uma vez que o autor até vê a nostalgia como fonte de prejuízo para um «uso inteligente do passado» e obstáculo ao progresso (Lasch; 1991: 81-82). E nem constituiria hipótese negar em absoluto a capacidade nostálgica daquele que alberga um *narcisismo negativo*.³⁸ O homem (ainda) não é robotizado; cede a impulsos e acessos de memória cujo controlo, mesmo no contexto de uma personalidade individualista, é difícil de alcançar. Ele almeja direccionar o seu percurso no maior dos confrontos, porque só *ele* é que interessa; orientar o caminho dos outros, se essa acção for imprescindível ao *seu bem-estar* físico e psicológico. A liderança das suas emoções, ou o desapego àquela temporalidade que o fez apaixonar-se pelo que já viveu – e que

³⁷ Kaplan, ao reflectir sobre o conceito de nostalgia, quer em termos usuais, quer no seu sentido patológico, recorre à expressão «estado de espírito de euforia». No primeiro caso, acompanha-a de outros factores, a alegria e o entusiasmo, mas num contexto de reconhecimento, aceitação, e até tristeza, de que o passado jamais retornará; na segunda acepção, não faz acompanhar esse «estado de euforia» de qualquer outro sentimento a não ser o da «negação»; não há mistura de elementos; a euforia da «nostalgia patológica» nem sequer integra a «componente depressiva» frequente no sentimento nostálgico comum. (1987: introdução).

³⁸ Sendo que, no capítulo dedicado a Wilder, é neste sentido que abraçamos o termo.

considerou *o paraíso na Terra* -, estão-lhe interditas. A partir daqui, ele age. Preocupa-se consigo, e *só consigo*; busca para si, e *só para si*. Contudo, ficou *ali*, num lugar que objectivamente *já não é*.

No entanto, essa nostalgia não se direcciona a momentos de comunhão com terceiros, em que a partilha do Eu com o Outro se sobrepõe à *liderança do ego*. O *narcisista nostálgico* irá recordar-se, com orgulho, das magníficas intervenções da sua autoria, circunstâncias onde esteve integrado, mesmo com outros, mas em que foi o protagonista. A este respeito, são constantes as lembranças de Norma em que ela se vê como um dos ídolos femininos da época: os doze filmes com de Mille, o brilhantismo e poder comparáveis aos de *Salomé*, de Oscar Wilde, o desprezo actual pelos profissionais do sonoro que ocuparam o lugar de anteriores e douradas referências do cinema. Mas em bom rigor, ao atentar nestas invocações, não são desvendados apontamentos sociais. Como refere Hart, os narcisistas, ao nível das suas buscas nostálgicas, situam-se no universo da «orientação do agente», em detrimento de uma «orientação para a comunhão».³⁹ Elegem o auto-interesse em detrimento da partilha; a visão individualista com desprezo pela socialização.

Na projecção de fortes orientações de agência, os narcisistas são ambiciosos e dominantes, esforçam-se por ser bem-sucedidos, eficientes e competentes, e acreditam estar na posse destas características em maior grau do que os seus pares. A comprovar a sua fraca orientação para a comunhão, os narcisistas apresentam resultados baixos ao nível da afeição e filiação, são insensíveis às preocupações dos outros [...] e mostram interesse reduzido em relacionamentos interpessoais mais próximos [...].⁴⁰

Norma está em negação. É a mulher que sonha e ainda tem fé num regresso como diva. Este regresso poderá não ser eterno, até porque tem consciência da sua finitude, que controla e antecipa inúmeras vezes.⁴¹ Mas será um retorno que ela pretende que se prolongue no tempo, na medida em que não esconde os seus planos para ser protagonista

³⁹ Hart *et al.*, 2011.

⁴⁰ Horton & Sedikides, 2009; Morf., Horvath, & Torchetti, 2011, cit. por Hart *et al.*, 2011

⁴¹ As tentativas de suicídio - ou chamadas de atenção - comprovam-no.

de muitos mais filmes. E é esta refutação de que tudo tem um fim⁴², que os momentos de glória já passaram e não há forma de os resgatar, que conduzem Norma aos obsessivos tratamentos faciais, à convivência doentia com o seu Eu – através de incontáveis molduras a servir de decoração, relances de si própria ao espelho, sessões de cinema em que a estrela é sempre ela (Gemünden; 2008: 79; 90) – e às incursões violentas no mundo dos outros, com o objectivo de realizar os seus desejos. Eu, eu, eu. Billy Wilder percorre todo o filme dando ênfase a este pronome. A mulher que não é capaz de conviver com a transitoriedade do seu estrelato torna-se, por isso mesmo, desequilibrada, controladora e convencida de ser detentora de um poder superior.⁴³

Esta estrela em decadência trava uma batalha com duas temporalidades que pretende erradicar: presente e futuro. A ela, só lhe interessa o passado, e mesmo este, não o que se situa mais próximo de si. Porque este, ainda o equipara ao presente que só valoriza «palavras, mais palavras»⁴⁴. O que Norma tenciona fazer reviver é o *passado mais antigo*, aquele que contemplava a desnecessidade de diálogo e a adulação das estrelas. E, acima de tudo, a sua magnificência: «I am big, it's the pictures that got small».⁴⁵⁴⁶ A visão que tem de si mesma, um ser feminino de talento inesgotável, é conjugada com uma sensação de injustiça. A evolução das técnicas em cinema e seus mentores terão aniquilado, «esmagado» as deusas da Sétima Arte.⁴⁷ Esta é a «nostalgia psicopatológica» (Kaplan), a *recordação doente*, uma viagem ao passado sem intenção de voltar.

A nostalgia *típica* é sujeita a investigações acerca das suas funções, na sequência das quais vem a assumir uma positividade que as intervenções narcísicas ousam retirar-lhe. Ela, por si só, motiva o sujeito para que este invista num futuro (ainda) melhor, capaz

⁴² Uma das metáforas para o fim do estrelato é o da cena em que de Mille solicita que seja desligado o holofote que incide sobre Norma [*Sunset Blvd.* (1:10:20)].

⁴³ «I am the greatest star of them all» [*Sunset Blvd.* (1:42:05)] (Anexo - *Frame 1*).

⁴⁴ «[...] writing words, words, more words» [*Sunset Blvd.* (00:17:23)].

⁴⁵ *Sunset Blvd.* (00:16:37) (Anexo - *Frame 2*).

⁴⁶ Os diálogos dos seis filmes encontram-se transcritos na língua original.

⁴⁷ «They took the idols and smashed them» [*Sunset Blvd.* (00:17:11)].

de superar o que passou; incentiva o optimismo; contribui para a auto-estima, o que, por sua vez, aumenta a inspiração; dá sentido à vida, porque evoca família, amigos, proximidades emocionais com outros (Sedikides *et al.*; 2017: 6-9). O sujeito recorre à nostalgia como forma de reagir a uma «ausência de sentido» e «preocupações existenciais sobre a morte» (*Ibid.*: 19-21).

Mas não são estes os focos de ego que abundam no seio relacional de *Sunset Blvd.* Em oposição a uma nostalgia *típica e saudável* e caracterizada pelos elementos supra identificados, ganha dimensões uma nostalgia de carácter *atípico e patológico*. Sugere-se uma clivagem ao nível do conceito, separando aquilo que constitui o seu significado forte e de raiz, daquilo que, muito embora do mesmo contenha apontamentos, se afasta em grande medida do seu âmbito de concretização. Nunca se assiste, nesta abordagem do cinema, a uma Norma resolvida e motivada ao ponto de se prontificar a usufruir de um presente, e construir um futuro que, sensatamente, continuem o seu passado. Pelo contrário, a sua visão derrotista destas duas temporalidades que abomina, conduzem-na, exactamente, à destruição do *agora* e à inevitável impossibilidade de um *provir*. A nostalgia, no seu verdadeiro sentido, «[...] não constitui uma evocação passiva e fútil do passado» (*Ibid.*: 30). E, afinal, não é assim que Norma o chama a si? Objectar-se-á, quanto à passividade, que a personagem não demonstra inércia. É manifesta, com efeito, a sua capacidade de agir na tentativa de solucionar situações e reconstruir o que ainda julga poder reerguer. Mas esta passividade é outra, e existe: é a recusa em andar para a frente e investir.

E agora questionar-se-á: poderemos olhar para esta atitude de superioridade e megalomania como mera consequência da recusa em aceitar o fim? Entendemos aqui, em harmonia com o capítulo precedente, que - e no caso em concreto - Norma, se por um lado, exprime comportamentos narcísicos, impulsionada por uma recusa de morte, por outro e inversamente, já está imbuída de uma excessiva primazia do Eu que dificulta ou impede a aceitação da sua finitude. Existe uma dinâmica cíclica em actividade entre a hostilidade de Norma em aceitar que o fim do *glamour* está iminente, e as libertações emotivas de «raiva narcísica» e controlo do que a circunda. Não é algo que ocorra como

força inicial do processo e se esbata com o desenrolar do argumento. Ou seja, sensação de finitude e incapacidade de aceitação, por um lado, e manifestações narcísicas, por outro, alimentam-se imparavelmente. E como aponta Gemünden, o mordomo de Norma, em todo este processo de *ilusória onipotência*, assume o papel de catalisador (2008: 93-94). Aliás, sem ele, talvez fosse impossível, durante tanto tempo, permanecer-se no universo da «[...] megalomania, idealização, negação, projecção [...]» (Raskin & Terry; 1988: 890). Não só a mantém prisioneira do mundo de fantasia que ela criou, como lhe acrescenta ainda mais elementos, potenciadores da crença de que ela é, de facto, a «maior estrela de todas».

Esta personagem de Wilder expressa um apego doentio pela sua pessoa e seus feitos (rosto, *glamour*, talento quer para a representação quer para a escrita, capacidade para amar); exprime-se, fisicamente, de forma imponente, desde a expressividade do seu rosto e colocação do corpo, até aos acessórios que utiliza; repudia qualquer afirmação menos positiva à sua pessoa, nomeadamente proferida por Joe; tem pavor do afastamento deste que elegeu como objecto do amor ideal. Mas esta eleição implica da parte de Norma, e como autêntico ser narcisista que se preze, uma forte tendência para o controlo do Outro; acentua-se a retirada da «lívido objectal» do ambiente externo, e sua viagem de regresso ao próprio corpo e mente (Freud; 1914/1986: 19). Em vários momentos, e até ao auge da sua expressividade dominadora, Norma vai alternando entre acções e reacções de amor pelo Eu, e insegurança. Já na recta final, mostra mesmo amargura e desilusão pela mulher na qual se tornou, e isto é revelado no desespero projectado, em pontuais acessos de consciência, de que o seu rosto se encontra, inevitável e irreversivelmente, marcado pela passagem do tempo. Finalmente, e como libertação do que ainda resta de prepotência e razão exacerbada, Norma, ao perder a guerra contra a emancipação de Joe, atinge o ponto alto da insanidade. Ora, na definição de personalidade narcísica em termos clínicos, e que se cola por completo às considerações feitas nos parágrafos antecedentes, encontra-se «um sentimento grandioso de auto-importância e singularidade; uma preocupação com fantasias de sucesso ilimitado, poder, brilho, beleza, ou amor ideal; exibicionismo; uma incapacidade para

tolerar a crítica [...]»⁴⁸ Possuímos todas as bases para argumentar que Norma Desmond não seria apresentada com maior rigor.

⁴⁸ *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders; American Psychiatric Association, 1980, cit. por Raskin & Terry; 1988: 891.*

II.1.2. *Fedora* (Billy Wilder, 1978) – Identidades em Guerra

No limite, a revolta sentida pela descontinuidade, o desespero que advém da mortalidade física, social e cultural, têm a potencialidade de se transformar em confrontos dramáticos entre o Eu e o Outro. Essas batalhas drásticas originam, muitas delas, desfecho semelhante - embora mais doloroso e agressivo – àquele que se pretendia obviar.

Nesta construção, sobressai, por um lado, a interrupção anormal do processo ortodoxo do envelhecimento. E partilhasse *Fedora* das reflexões de Blanche⁴⁹ (in a *A Streetcar Named Desire*), quando esta defende a impermanência e fraqueza da beleza física em contraposição aos restantes atributos que uma mulher tem sempre como seus aliados, a evolução da película seria, com numerosas probabilidades, bem distinta. A real *Fedora*, ao contrário de Blanche, acredita na imagem como objecto da paixão do público; nada importam o talento, mérito, *performance*.⁵⁰

Assiste-se à liderança de uma mãe narcisista, desolada pela dupla perturbação que sofre - a do tempo e a da técnica. Algo de bizarro caracteriza o tempo de *Fedora*. Manifestando-se o tempo através de uma continuidade sequencial de «agoras», a ela se opondo a sucessão reversível de momentos (Heidegger; 1926/1962: 425-426/pp. 477-478 *a contrario*), onde reside a estranheza na história de Wilder? Com referência à questão da técnica, as considerações sobre o tema adivinham-se de enorme interesse, mas não alimentam o objecto deste estudo. Em todo o caso, e em jeito de breve abordagem, poderia ter Vando, médico de *Fedora*, melhor dominado a «técnica», evitando aquele resultado? Ele, em quem *Fedora* depositou toda a confiança para os tratamentos a que se foi submetendo no intuito de obstar à acção do tempo, não se revelou mestre da operação (Heidegger; 1958: 11).

⁴⁹ «Physical beauty is passing – a transitory possession – but beauty of the mind, richness of the spirit, tenderness of the heart – I have all these things – aren't taken away, but grow! Increase with the years!», *A Streetcar Named Desire*, realizado por Elia Kazan, em 1951, baseado na obra de Tennessee Williams.

⁵⁰ *Fedora* (1:27:32).

Uma «beleza que jamais parecia apagar-se»⁵¹, um rosto igual ao de «trinta anos atrás»⁵². A pretensão não é tanto a de elogiar. Em *Fedora*, o desejo de longevidade é concretizado de forma complexa e a um preço elevado. As temporalidades são, pela força, alteradas pela vontade humana. Esta ordem, que perseguiria um futuro (Heidegger; 1926/1962: 426/p. 478), é, por vontade do sujeito, viciada por vaidade, egoísmo e obsessão. *O que seria para vir*, embora inesperado e tragicamente originado pela falha técnica, foi interrompido, omitido, apagado *antes de o ser*. No seu lugar, é evocado um passado desejado a todo o custo – mas um *ontem* que efectivamente nunca pertenceu ao sujeito⁵³ -, apto a colmatar o desastre. *Fedora* anula o futuro, na ânsia de um passado que já não lhe pertence. A negação da comum passagem do tempo vem cimentar a dupla identidade/alteridade e suas manifestações na evolução do argumento. Iniciemo-nos, por passos, na análise de uma relação que vem à luz de duas formas: a conexão do próprio com o Eu e (não) aceitação de quem somos; e reacções perante o Outro.

O insucesso da reversão pela medicina originou a instabilidade emocional propícia à utilização do Outro⁵⁴. O propósito foi o de controlar o que só a natureza domina, dar-se a si própria um tratamento privilegiado. Uma actriz, modelo, um ícone feminino cuja presença ilumina milhares de fãs «apercebe-se que o principal atributo da estrela é o seu rosto» (Gemünden; 2008: 92), não ponderando, muitas vezes, possíveis consequências negativas de intervenções cirúrgicas. A sede de beleza sobrepõe-se ao perigo iminente. *Fedora* suscita, desde logo, questões de imagem corporal. As pressões exercidas sobre o feminino no que respeita à imagem são uma constante. Quer sob escrutínio do olhar masculino, quer sujeitas aos olhares da sociedade - com especial contributo do ambiente de trabalho em que se inserem – as mulheres gerem batalhas de dimensão colossal. Jane Northrop, no seu estudo direccionado para os temas do narcisismo e relação com a imagem, menciona o cenário competitivo instalado nos locais de trabalho. Neste departamento, a passagem do tempo e a imparável ameaça do sexo masculino,

⁵¹ «Somehow her radiant beauty never seemed to fade» [*Fedora* (00:01:19)] (Anexo - *Frame 3*).

⁵² «You look no different than you did thirty years ago» [*Fedora* (00:20:31)] (Anexo - *Frame 4*).

⁵³ A verdadeira *Fedora* nunca se apaixonou por Michael York, por exemplo.

⁵⁴ Anexo- *Frames 6 a 11*.

nomeadamente em sede laboral e da própria vivência em sociedade, impulsionam acções de remediação⁵⁵ orientadas para o que as mulheres consideram ultrapassado e com necessidade de renovação (Northrop; 2012: 6).

Se um *comum mortal* se submete, inevitavelmente, a estas considerações, o que se dirá de alguém dotado de *glamour*, com uma projecção na sociedade acima da média? Profícuas se apresentam as ideias de Schilder, para quem a imagem corporal não se restringe a um elemento condensado e guardado dentro do próprio sujeito; resulta, antes, de uma projecção no mundo dos objectos, do movimento, da estrutura social (1935: 51; 112-113; 123). A noção de si própria da personagem não está aprisionada no seu interior, mas viciada pelos elogios e pela admiração dos que a rodeiam. A sua necessidade de aperfeiçoamento constante, é como se a devesse mais ao exterior do que à sua pessoa. Foi esta a base das duas decisões: a primeira, a dos tratamentos frequentes a que se sujeitava; a segunda, a mitigação do erro cometido, através da apropriação da imagem e identidade do Outro. Schilder integra no conceito de narcisismo, não só o corpo, mas todo o mundo que o rodeia. Defende:

[...] A líbido narcísica tem como seu objecto a imagem corporal. Mas não há qualquer questão de que o nosso corpo só possa existir como fazendo parte do mundo. [...] Corpo e mundo constituem experiências correlacionadas uma com a outra. Uma não é possível sem a outra (*Ibid*: 122-123).

Nem Fedora, nem alguém cuja aparência pouco significasse para o seu bem-estar, quer pessoal quer profissional, se abstrai, na totalidade, de juízos exteriores. No limite, poderá esta relevância culminar na conclusão de que pouco importará o que os outros pensam. Mas ficará o sujeito mais desinteressado com a sua imagem, completamente indiferente, sem uma ponta de orgulho consigo mesmo, se souber que alguém lhe dirigiu uma crítica positiva? A este respeito, evoca-se Cooley:

Tal como vemos o nosso rosto, figura e vestido no vidro, e neles temos interesse porque são nossos, e satisfeitos ou não com os mesmos, conforme respondam ou não às nossas expectativas; na nossa imaginação percebemos nas mentes dos outros alguns

⁵⁵ Como a cirurgia estética, forma de «[...] restaurar não só a auto-aceitação, mas a aceitabilidade social» (Northrop; 2012: 194).

pensamentos acerca da nossa aparência, maneiras, acções, carácter, amigos, e demais características, e somos, de várias formas, afectados por tais percepções. (1902: 96)

A nossa forma de ser, estar, agir apresenta-se, na relação com o mundo, num intercâmbio de projecções emocionais, sendo inevitável as influências de parte a parte, nomeadamente do que é externo nas nossas visões, entendimentos, reacções.

Os espelhos e vidros aliam-se aos comportamentos das personagens. No posicionamento de Antonia perante o vidro que reflecte o seu rosto, ela, em desespero, grita que odeia *este* rosto. Não o *seu*, mas *este*. Ela sabe que *este* já não é o seu rosto e o reflexo confronta-a com essa realidade. Recorrendo a Lacan, o que dissertar sobre este problema? Se o «estádio do espelho» já, por si, gera «turbulência» (Lacan; 1949/2004: 2) para toda a vida - uma vez que o Eu Ideal será sempre a fonte de inspiração do sujeito, a meta a atingir -, o peso suportado por Antonia representa uma dupla provação. A partir do momento em que foi incumbida de *ser* Fedora, teria de ser Fedora a imagem a alcançar, a representação certa no reflexo. Tudo o que disso se distanciasse ficaria aquém do que lhe havia sido solicitado. Esta segunda provação, uma espécie de *Eu imposto*, constitui, numa primeira fase, não tanto uma obrigação, mas uma aceitação, alimentada pelo amor à mãe e pela ingenuidade quanto às potenciais proporções que assumiriam as circunstâncias.⁵⁶ A diferença que se vislumbra, a nosso ver, é que o sujeito, no «estádio do espelho» sabe que, para toda a eternidade, terá de estar, em maior ou menor grau, vinculado ao primeiro reflexo. Mas é uma inseparabilidade inata e narcísica. Porque, na verdade, é ele que ali está, no seu melhor. E se as imperfeições (reais) do sujeito só lhe trazem infelicidade, cumpre-lhe lutar – e se assim o entender - contra isso. Mas é uma batalha no caminho do que inicialmente idealizou: *ele próprio*. Já Antonia, prisioneira de uma estranha identidade com a qual foi coagida a conviver - anulando a sua -, anseia por uma libertação que lhe permita escolher o seu percurso. No vidro da clínica de Mortcerf,

⁵⁶ O sentimento que a filha nutre pela mãe, e que a move a agir em conformidade com os seus planos, afasta, a nosso ver, e salvo melhor opinião, a noção de «hospitalidade» defendida por Derrida. Tendo Kant como base das suas considerações, Derrida faz notar que, como direito que é, a hospitalidade «[...] não emerge do “amor do homem como motivo sentimental”», decorrendo sim «[...] de uma obrigação, um direito e um dever, todos regulados por lei [...]» (Derrida; 2000: 4).

escreve o seu nome real, receosa de que ele fique apagado, para sempre, da sua memória⁵⁷

Controlada pela obsessão de um aparecimento público perfeito, sem mácula, Fedora coloca-se em posição de total desobediência a padrões éticos. A nosso ver, na relação que se estabelece entre sentimento de finitude e comportamentos narcísicos⁵⁸, por não existir uma equilibrada gestão do primeiro elemento - ou seja, por não ser interiorizado que o decaimento é inerente à permanência neste mundo -, o Outro é esquecido. Neste afastamento da equação ética, pior do que matar o Outro, será utilizá-lo, apoderar-se do que é dele, na medida em que satisfaça as necessidades do Eu. A responsabilidade e o respeito são figuras invisíveis na história de Wilder. Talvez porque o Eu seja colocado num pedestal, e se sinta a ausência de um modo de ser responsável perante o Outro. Esta alteridade que, afinal, «implica responsabilidade pelo Outro, colocar-se no lugar do Outro», posicionando-se como «refém [...] por tudo o que Eu não fiz» (Levinas; 1974/1991: xxii-xxiii). Levinas adota como seu fulcral mandamento a total entrega ao Outro. A sua crítica à ontologia traduz-se na inversão de prioridades⁵⁹: não se trata de eleger «a minha própria existência» como pedra basilar de toda a construção relacional; o foco é a «relação de apoio unívoca dirigida ao mundo inteiro» (Levinas; 1974/1991: xxx).

A subjectividade humanitária [...] significa um-em-lugar-de-outro, substituição, [...] prévia a essência, anterior a identidade [...] Este corte de identidade [...], vulnerabilidade, exposição ao insulto, ao ferimento [...] tudo isto é o self, uma deserção ou derrota da identidade do ego (*Ibid.*: 15)

Mas esta «passividade prévia a toda e qualquer receptividade» (Levinas; 1974/1991: 122) não acorrentará ainda mais Antonia? Este Ser-Bom antes de Ser-Eu (*Ibid.*) não anulará todas as escolhas do sujeito, aprisionado nas teias da passividade, incentivando-o a que dê, literal e eternamente, “a outra face”? Não fará mais sentido que

⁵⁷ Anexo - Frame 11.

⁵⁸ Traduzidos no clima ditatorial que se estende, desde que o plano é traçado, e cujas ramificações se alargam às restantes personagens que compactuam com o indivíduo narcisista.

⁵⁹ «A filosofia do poder, a ontologia, como filosofia primeira que não questiona o Próprio, é uma filosofia da injustiça» (Levinas; 1961/1987: 38).

a conquista da *acção boa* provenha do próprio sujeito, autónomo e livre, capaz de, alicerçado em normas determinadas, agir de forma correcta? Não estaremos perante reflexões que, para além de utópicas, inundam o Eu de sofrimento, tortura e dádiva ilimitada?

Fedora mostra a sua obsessão pela eternidade quando, de modo efusivo, questiona Detweiler sobre quanto daria ele para nascer de novo.⁶⁰ Esta pergunta é reveladora do quão revoltada ela se encontra com a sua finitude, prescindindo da própria filha. Seguindo os esquemas do ponto I.2, a sua negação da morte condena-a – e às suas vítimas – aos comportamentos narcísicos nefastos. Interroguemo-nos, então: como é que a convivência com a respectiva fragilidade desencadearia no sujeito manifestações narcísicas saudáveis? Olhar para a presença neste mundo como limitada mas com potencialidade de investimento, torna desafiante o investimento em si próprio; neste caso, com aperfeiçoamentos estéticos equilibrados, e eventualmente delegando na filha ensinamentos e experiência. Um cuidado por si mesma, confinado à razoabilidade, não se permitindo deslumbrar pelo chamamento exagerado do Eu Ideal. Contrariamente, Fedora optou pela perfeição até à morte. Corrija-se: *perfeição eterna*. Mesmo com Antonia no caixão, nada ficará ao acaso. Fedora tem de *parecer* – já que *sê-lo*, jamais – imaculada. A lenda tem de continuar.⁶¹

⁶⁰ «What would you give to be reborn? To have a second chance?» [*Fedora* (1:26:02)] (Anexo - Frame 5).

⁶¹ «The legend must go on» [*Fedora* (1:44:16)].

II.2. Finitude e Percepção do Tempo

Cléo de 5 à 7 (Agnès Varda, 1962)

Annie Hall (Woody Allen, 1977)

O caminho percorrido espelha uma efectiva relação entre a preocupação que o ser humano integra de que o seu tempo terá um término, e a adoração deficiente do seu corpo. Sendo que esta ligação funciona como diálogo. Ou seja, se, por um lado, uma aceitação da morte depende, no seu expoente máximo, da existência do tal «poder superior» ou «narcisismo cósmico», havendo igualmente benefícios narcísicos para o próprio sujeito que aceita ser mortal; por outro lado, e no caso de uma não aceitação, o *narcisismo negativo* poderá ser concretizado como temos exposto, ele próprio contribuindo, por sua vez, para o agravamento da negação da condição humana. Uma espécie de *‘eu sou válido demais para não ser eterno’*. Ao aceitar a morte, mesmo com ansiedade e angústia, incentiva-se a tendência para originar reacções narcísicas mais harmoniosas e equilibradas. Quanto maior o grau de aceitação da finitude, mais saudáveis se apresentam os comportamentos narcísicos. Quanto menos o Eu aceita a morte, mais se concentra – e deformadamente – em si mesmo, em si investindo de modo negativo, no intuito de capturar os momentos que, inevitavelmente, acabarão muito em breve. Este sujeito que recusa a morte, e faz evoluir os seus comportamentos perante os outros com base nesta revolta, tem, por lema frequente de pensamento, algo que se assemelha à seguinte ideia: *‘se realmente estamos a decair e vamos morrer amanhã, queremos tudo, tudo aquilo a que temos direito, sem olhar a meios para atingir fins’*. Esta posição no mundo pode apresentar-se mais ou menos radical e exacerbada, consoante a intensidade do desespero face ao perecimento.

As reflexões que integram as várias divisões do presente trabalho, sofrendo alguns acertos aqui e ali, poderiam saltar de capítulo em capítulo, tais são as semelhanças entre as personagens. É certo que cada uma delas se arroga acções e reacções específicas - a maior parte optando por caminhos patológicos, outras mais seguras dentro da

insegurança de um futuro incerto -, mas a fonte de onde bebem os seus ideais é comum. Norma e Fedora, direccionadas para o resgate do que um dia representaram, quer em talento, quer em juventude e beleza, contrastam, em certa medida, com a próxima análise. Com efeito, as mentes de Cléo (*Cléo de 5 à 7*, de Agnès Varda) e Alvy Singer (*Annie Hall*, de Woody Allen), embora igualmente confrontadas com um final que se avizinha, situam as suas perturbações mais ao nível da morte física como *terminus* da existência na Terra. Com Norma e Fedora, o receio aproxima-se menos de um desaparecimento súbito, e mais do envelhecimento, do esquecimento e da degradação graduais.

Na primeira metade da história de Cléo, a diferença de postura face às aparições femininas de Wilder ainda não é acentuada. São ainda visíveis as preocupações estéticas da personagem,⁶² que só num segundo momento se desvanecerão, dando presença ao encontro com a interioridade e terceiros (Mouton; 2001). A imagem feminina é alvo de uma atenção especial na primeira parte do filme, onde se destacam os espelhos, vidros e montras de lojas. O exterior, a vaidade, as máscaras do dia-a-dia são elementos abordados na atenção que Cléo atribui a si mesma, seja nas ruas de Paris, seja no quarto, espaço que «[...] replica e complementa o seu disfarce [...]» (*Ibid.*: 6). Contudo, e em contraste com esta visão fútil, a película evolui para a existência em sociedade. Embora de início sem grandes pretensões - já que Cléo se limita a observar, reflectindo sobre a condição humana -, Varda constrói uma escada íngreme, cujos últimos degraus marcam a saída da protagonista para o encontro com a subjectividade (*Ibid.*: 5).

Alvy, por sua vez, personifica, em certa medida, o narcisista de Lasch. A procura de terapia, a descrença num futuro praticamente inexistente, a condução das suas acções sob o efeito da ansiedade, dominam o sujeito pessimista que, desprovido de esperança, jamais consegue alcançar estabilidade emocional (Lubin; 2005: 40). E assim, uma vez que a sociedade perdeu qualquer hipótese de salvação, a tendência é o investimento em si próprio (Lasch; 1978: 6), nos seus dramas pessoais, nas respectivas curas, seguindo-se invenções aptas a substituir os enredos anteriores.

⁶² «(...) Être laide, c'est ça la mort. Tant que je suis belle, je suis vivante (...)» [*Cléo de 5 à 7* (00:06:31)] (Anexo – *Frame* 12).

Se dos primeiros comportamentos nunca brotaram conexões profícuas entre os indivíduos, antes se concluindo por finais trágicos, a linha de desenvolvimento é, nesta sede, a da aproximação entre sujeitos, a *terapia da subjectividade*. Sem prejuízo dos contrastes que, como veremos, movem os sujeitos principais dos respectivos argumentos.

II.2.1. *Cléo de 5 à 7* (Agnès Varda, 1962) – Subjectividade e Morte Próxima

Circunda-nos a efemeridade das coisas, e o decaimento surge como inevitabilidade de tudo quanto é imaculado (Freud; 1916: 3095-3097). E se bem que admitindo a utopia de uma cordial e satisfatória relação com o fim, já é realista – e, propomos, benéfica –, a convivência, mesmo que ansiosa e angustiada, com a finitude. Ignorá-la ou afastá-la da realidade só acentuará o medo⁶³ perante a sua imposição. Este receio, por sua vez, agravará outras inseguranças e incertezas, uma vez que é ele a base de todos os medos (Becker; 1973: 15-17). Ninguém nasce ou vive os primeiros tempos da sua existência em tranquila cogitação sobre como será o seu final. O conflito gerado dentro do indivíduo perante o conhecimento da sua finitude⁶⁴ poderá ser maior ou menor, mas será sempre um dilema. Para Cléo, de Varda, a epifania situou-se algures entre as cinco e as seis e meia da tarde do primeiro dia de Verão. Ela sofre uma transformação (Mouton; 2001: 6), no percurso entre os primeiros indícios de que o seu fim está para breve e a notícia tão aguardada. Mesmo sem a resposta que, por certo, desejaria, Cléo afirma ter perdido o medo, muito embora se perceba que ele ainda a acompanhará. Heroicamente, confronta-se com a sua mortalidade. «O heroísmo é, acima de tudo, um reflexo do terror da morte» (Shaler, cit. por Becker; 1973: 11). O desespero que a acompanhou pelas ruas e a catapultou para uma nova existência, deu forma a um novo sujeito. Sem que o tempo nem a medicina lhe tenham conferido uma certeza concreta, a sua evolução traduz-se numa gradual aceitação da sua impotência, num treino em *como saber morrer* ou, pelo menos, *aceitar a finitude*.

Em *Cléo de 5 à 7*, Varda ensina-nos como uma mulher propensa à futilidade, mimada por terceiros e com reduzida sabedoria no que concerne à luta pela sobrevivência, literalmente se desfaz e despe de acessórios e peças de roupa⁶⁵, abraçando

⁶³ Um medo natural e próprio do sujeito, «(...) do qual ninguém está imune, e por mais disfarçado que se apresente (...)» (Becker; 1973: 15).

⁶⁴ Anexo – *Frame* 13.

⁶⁵ A diferença de visual e comportamento é assinalada quando Cléo retira a peruca e substitui o robe de penas por um vestido preto (Mouton; 2001: 7).

uma feminilidade mais sensata e consciente. A vaidade, inerente ao ser humano, reflecte a sua necessidade de aceitação perante os outros. Essa exigência de uma opinião favorável, revela-se de menor ou maior amplitude conforme o *investimento narcísico* empreendido desde cedo. O indivíduo carece, para a formação saudável de comportamentos em adulto, da valorização dos olhos que o rodeiam, só assim assistindo à edificação da sua auto-estima e à meta de uma «auto-expressão», também ela isenta de patologias (Kohut; 1975/2011: 787-788).

Muito embora Cléo se despoje de uma exagerada subserviência ao ‘glamour’ e adereços exteriores, não identificamos um corte total no que se refere à preocupação com a sua aparência e futuro. Há, isso sim, um tratamento de todo o seu Eu com mais maturidade, como se tivesse alcançado um outro patamar. Neste, assiste-se então a uma Cléo mais introspectiva - cuja prioridade é descobrir quão verídicas são as previsões de uma morte anunciada -, mas que mantém o seu sentido de sedução, a sua elegância, agora misturados na multidão, desprovidos de utópicas esperanças de onipotência estética⁶⁶.

Não devemos negar as nossas ambições, o nosso desejo de dominar, o nosso desejo de brilhar, e o nosso anseio por nos misturarmos com figuras onipotentes, antes devemos aprender a apercebermo-nos destas forças narcísicas [...]. Devemos então estar aptos [...] a transformar a nossa grandiosidade arcaica e exibicionismo, em auto-estima realista e em prazer com o Eu [...] (Kohut; 1972/2011: 620).

Em todo o caso, o sujeito feminino de Varda, nesta síntese performativa de Cléo, e através da personagem, mergulha numa inevitável ascensão de poder. Contudo, divergindo do primeiro momento, em que impera a ânsia pelo belo, concretizada em artifícios aptos a aperfeiçoar a imagem⁶⁷ – em paralelo com o medo do decaimento -, a força da mulher, nesta *visão de floresta* é, incomparavelmente, mais significativa e complexa. Reúne a estética com a subjectividade, alia a dimensão interior à exterior, povoa o universo feminino de heroínas a quem nada é impossível alcançar.

⁶⁶ Anexo – *Frames* 19-22.

⁶⁷ Anexo – *Frames* 15-18.

De reflexo em reflexo, Cléo vai perdendo a superficialidade da imagem isolada, ganhando a profundidade da conexão ao mundo. No confronto com os espelhos da cidade, ressalta a «[...] aliança da beleza, do espelho e da morte»⁶⁸ Mas se por breves instantes é convicção da protagonista existir uma correlação entre apagamento e ausência do belo – e, sendo assim, se a sua imagem está imaculada, é porque os seus órgãos se encontram isentos do mal -, o receio da morte vai-se agigantando enquanto Cléo se perde nos seus pensamentos. Seguidamente, após chegada ao cume da montanha do sentimento de finitude, vai gerindo a ansiedade através de um gradual conformismo com a sua condição. Esta mulher de Varda esteve vazia da noção de ser social. Para si, o que se situou em seu redor existia para servi-la, atender as suas pretensões. Abatendo-se a tragédia, ela é retirada da redoma de vidro em que se encontrava, iludida de que o mundo havia sido construído só para si. Cléo, em pleno esvaziamento do Outro, personifica o Nada. Mas este Nada, que, nas palavras de Oxenhandler, se traduz no «vazio do narcisismo»⁶⁹, vai sofrendo mutações à medida que a história avança. Arriscaríamos mais. Cléo recebe, desde logo, pequenas lições, destinadas a iniciar o processo de transformação. É disso exemplo, para começar, o casal na mesa do café onde ela se lamenta sobre a sua desgraça, e a cuja conversa conflituosa Cléo assiste. É suposto que este episódio e outros idênticos destruam a absorção narcísica que a invade. Já no culminar destes ensinamentos, é visível o nascimento de um sujeito que, embora tenha clara consciência do que pretende alcançar, e não destronou as suas ambições e temas prioritários, aprendeu o equilíbrio entre a sua existência e a liberdade do Outro. Uma liberdade de o Outro poder não estar, só porque Cléo o espera (o médico); uma liberdade para agir de forma responsável (veja-se o soldado que tem de partir, e que não fica, só porque Cléo se sente dependente de alguém ao seu lado).

⁶⁸ Melchior-Bonnet; 1994: 210. A autora evoca Hans Baldung Grien (1484-1545) e a sua obra *The Three Ages of the Woman and the Death*, ao exprimir a presença fantasmagórica e macabra da morte, enquanto a rapariga permanece inebriada com a sua imagem no espelho. Por seu lado, quer a criança, quer a anciã avistam a aproximação da figura esquelética. (*Ibid.*). Na reflexão de Cléo «Tant que je suis belle, je suis vivante (...)», podem encontrar-se resquícios deste simbolismo; na verdade, é como se Cléo, em frente ao espelho, e por segundos, ignorasse a previsão da vidente, descontraindo-se a si própria com uma beleza que vai perdurando. O final, esse, emerge na forma de uma doença grave.

⁶⁹ 1974: 17. Oxenhandler elenca a obra de A. Varda entre os filmes cuja abordagem incide na «incapacidade de as personagens se relacionarem com um mundo real» (*Ibid.*)

Inversamente proporcional à postura narcísica de Cléo está a receptividade perante a morte. Como? Quanto mais o Eu se sobrevaloriza, mais árduo se torna aceitar a sua finitude. Por outro lado, é ao reconhecer-se como igual aos que a rodeiam, inserida no mesmo espaço, que pode iniciar o processo de convivência com o destino humano. Adicionalmente, por conter em si mesma essa «síntese de infinito e finitude» que torna o sujeito «concreto» (Kierkegaard; 1849/1980: XI143/pp. 29-30), ela prescinde da ilusão em que se encontrava e opta pelo «desespero genuíno»⁷⁰⁷¹, o que a transforma num ser menos isolado e mais capaz na construção de relações. Curiosamente, é de realçar ser esta a única construção onde a personagem opta pela estrada da tolerância, sendo igualmente a única situação em que, verdadeiramente, há uma concreta percepção de uma eventual morte física, de uma morte iminente. Esta verificação conduz-nos à seguinte conclusão, que propomos: tornando-se o final concretamente iminente e, provavelmente, com menor margem de reversibilidade, a capacidade para a aceitação aumenta. A luta com que o sujeito se confronta, no geral, contra o inevitável, mas ainda esperançosamente longínquo, passa a dar lugar, quando o fim se apresenta visível, à gradual eliminação do escudo defensivo.

Da perspectiva do espectador, o sujeito que assiste à história de Cléo, abraça, mesmo que de tal não se aperceba, o efeito narcísico do cinema. Ele é muito mais conhecedor do que qualquer uma das pessoas que rodeia Cléo. E isso confere-lhe um poder incapaz de ser alcançado por qualquer personagem nova que entre na história. Poder-se-á assistir ainda, dada a evolução comportamental a que fizemos referência, a um retorno de narcisismo bom, direccionado ao próprio espectador, que lhe permitirá retirar lições das histórias e vivências da personagem para a sua própria vida, reformulando-a de modo construtivo.

⁷⁰ Becker; 1973: 59. Becker refere-se a este desespero, agora sincero, para transmitir a ideia que o sujeito prescindiu das ilusões que povoavam o seu interior. No entanto, tece considerações acerca das implicações dessa mudança, uma vez que a sintonia entre um frente a frente com a realidade e a alegria de viver é difícil de empreender.

⁷¹ Anexo – *Frame* 14.

II.2.2. *Annie Hall* (Woody Allen, 1977) – O Narcisista Evoluído

Abordagens de relações amorosas moribundas, em cinema, há incontáveis. Em *Annie Hall*, do que se trata – sempre sobre alicerces humorísticos --, mais do que a morte de uma relação, é de um sentimento de aceleração do tempo.⁷² E os momentos que se sucedem de forma rápida são, segundo Alvy Singer, acompanhados de insatisfação e desgosto, uma visão pessimista que, afinal, é transversal a todo o percurso, quer do Eu isolado, quer do Eu integrado em sociedade e numa relação íntima.

Optando por analisar previamente a relação de Alvy e Annie - interpretação que entendemos profícua para futuras reflexões -, encontra-se coarctada a liberdade de uma das partes. Em várias situações, Annie assistiu à frustração dos seus desejos e projectos, em benefício das vontades de Alvy. Mesmo fora da relação, e sintomáticas de uma necessidade de sobrevalorização de si mesmo e menosprezo pelo outro, a animosidade e uma certa agressividade caracterizam a postura da personagem.

No domínio da vida pessoal, autonomia significa a realização com êxito do projecto reflexivo do *self* – a condição de um indivíduo se relacionar com os outros de um modo igualitário [...] A auto-autonomia permite o respeito pelas qualidades dos outros, intrínseco à ordem democrática. O indivíduo autónomo é capaz de tratar os outros como tal e reconhecer desse modo que o desenvolvimento separado das suas potencialidades não constitui uma ameaça.⁷³

Na convivência com o outro, Alvy afugenta o conceito de igualdade, privilegia a arrogância e uma atitude de superioridade face às opiniões alheias, o que se apresenta totalmente contrário ao exposto por Giddens. Do autor retiramos que considerar o outro, incluir na própria análise os seus ideais, só firmará a nossa maturidade e integração em sociedade; jamais significa menosprezarmo-nos ou permitirmo-nos a subjugação.

⁷² «Well, that's essentially how I feel about life, full of loneliness and misery, and suffering, and unhappiness, and it's all over much too quickly» [*Annie Hall* (00:00:59)].

⁷³ Giddens, Anthony; 1992: 130.

Em oposição à tentativa de aproximação de Annie no que se refere a uma vida em comum, é notória a sua posição de afastamento, evitando que os dois partilhem a mesma morada. Ora, esta atitude não se coaduna com o sentimento forte que Alvy nutre por Annie, sendo o primeiro que, a final, se arrepende pelo culminar da relação e sugere mesmo o casamento. Ao reagir daquela forma, como se não necessitasse de Annie, faz transparecer «[...] uma falsa independência que surge como consequência da desesperança e do sentimento de que nada se pode esperar do objecto.»⁷⁴ Mesquita, ainda na continuidade do seu raciocínio, salienta: «[...] esta indiferença e desprezo escondem uma intensa necessidade de dependência, afecto e aceitação [...] Procuram com avidez quem queira dar uma re-significação ao seu Eu [...]» (2018: 97-98).

Um outro ponto que emerge desta conexão Alvy/Annie⁷⁵, é a ideia ou visão que, nessa posição, o primeiro tem de si mesmo. Alvy não concede a Annie os mesmos direitos que ele tem, nem a recebe como agente activo no relacionamento (Lee; 2002: 83). O seu comportamento, aliás, demonstra esta asserção, e vai mais além. Revela-se através de uma pretensão dominadora e de posse⁷⁶, da ilusão megalómana (até ser obrigado a interiorizar o contrário) de que é ele quem faz mover a vida de Annie, sendo «quase o seu criador» (Lee; 2002: 67). Egocentrismo, arrogância e vaidade são conceitos que Alvy vem disseminando ao longo do argumento, não só pelas suas relações pessoais, mas também pelo papel que assume na sociedade. Até alguma agressividade está presente nos seus comportamentos, nomeadamente em momentos que recebe como ameaças ao seu ego ou susceptíveis de enaltecer as qualidades de terceiros.

⁷⁴ Mesquita, Isabel; 2018: 97.

⁷⁵ Que talvez se resuma a uma « projecção da desvalorização do próprio, no amado» (Person, cit. por Mesquita; 2018: 130), e a uma tentativa de salvação da própria «[...] completude, que possibilite uma visão mais colorida de si [...]» (Mesquita, *ibid.*: 137).

⁷⁶ Como exemplo do domínio exercido, assistimos à imposição das alegadas verdades académicas e literárias de Alvy; demonstração de posse encontra-se no corte egoísta ao convite de Tony Lacy, numa noite que seria apta a contribuir para o futuro profissional de Annie. Permitimo-nos considerar irresistível a transcrição deste ritmo linguístico: «...We have the thing/What thing?/Don't you remember... when we've discussed that thing?/Oh, The Thing! Oh, The Thing! Yeah...» [*Annie Hall* (1:08:06)]. De notar, de uma outra perspectiva, que este episódio é igualmente evidenciador do «enfraquecimento dos laços sociais», reflexo de uma auto-protecção do narcisista de Lasch (Lasch; 1979: 65).

No seguimento do que se tem vindo a tentar demonstrar, como é que estes clarões narcisistas se inserem na noção de finitude? O nosso investimento, ao não admitirmos a inevitabilidade do fim (não aceitação), é direccionado para «[...] acções que entendemos como ‘heróicas’ ou ‘espirituais’ [...]» (Lee; 2002: 78) e que contrastam com o «confronto honesto» da morte. O objectivo é «fugir ao medo» (*Ibid.*). Mais uma vez, em harmonia com as anteriores personagens⁷⁷, tratamos de negação, da dificuldade no conformismo de um final que, além de ser uma inevitabilidade, não demora (plano da negação da finitude). Noutro plano, também esta personagem liberta as suas vontades megalómanas, partilha os seus problemas como sendo os mais graves da história da Humanidade (plano do narcisismo). Sander H. Lee, in *Eighteen Woody Allen films analyzed: anguish, God and existentialism*, embora sem pretensões de prova quanto à conexão entre os dois *planos*, reúne-os com mestria: [Alvy Singer] «tem clara consciência do objectivo inatingível que é assemelhar-se à imagem de Deus; ainda assim, vai vivendo na ilusão de que as suas acções egocêntricas são, de alguma forma, justificáveis.» (2002: 70-71). É nesta linha de pensamento que defendemos ter W. Allen introduzido, ele próprio, de forma subtil, o canal de comunicação entre narcisismo e sentimento de finitude. Obviamente que da própria história já ressaltavam as noções e sua expressão no argumento. Contudo, a alimentação mútua é, a nosso ver, essencialmente colocada a claro na abordagem a Becker e à sua obra, *The Denial of Death*. A recusa em conviver com a morte denota uma busca inglória pela imortalidade⁷⁸. Porque, embora nas suas profundezas o sujeito já saiba que não é imortal, nele reside uma esperança de que venha a ser poupado à desgraça. Este desejo de, em última instância, se apresentar como o único sobrevivente de toda a estrutura, aproxima-o de um pretendente a ser divino. Na verdade, o sentimento que o invade é o de que «[...] praticamente toda a gente é dispensável, excepto ele» (Becker; 1973: 2). E, no pior dos cenários, resta-lhe lamentar a morte do seu semelhante (*Ibid.*). Mas Becker evoca ainda a infância no sentido de fortalecer o diálogo entre *narcisismo* e *recusa de morte* ou, se quisermos, a luta por uma imortalidade que jamais chegará:

⁷⁷ À excepção de Cléo, na segunda fase do seu percurso emocional.

⁷⁸ Anexo – *Frame* 24.

A criança bem nutrida e amada desenvolve [...] um sentimento de onipotência mágica, o sentimento da sua própria indestrutibilidade [...] Ela consegue imaginar-se como ser eterno. Podemos dizer que esta repressão da ideia da sua própria morte é, para a criança, tornada fácil, na medida em que ela se encontra fortificada contra ela através da sua vitalidade narcísica. (Becker; 1973:22).

Ou seja, o sujeito, nos primeiros tempos de vida, beneficia, desde logo, de uma ilusória capacidade de que tudo pode. E como haveria de ser outro o processo, se é tratado como um ser divino, convencido de que é merecedor e capaz de receber todo o amor?

O que se afigura surpreendente ao colocarmos lado a lado o narcisista de Lasch e Alvy Singer, é a descoberta, contra todas as expectativas, de que o último, ocupará, porventura, um estágio mais avançado, no que se refere ao processo de aceitação do fim. Como já vimos, no afastamento da finitude há indícios de narcisismo. Afinal, todo o ser humano tem um fim. Mas esta recusa poderá assumir-se de maior ou de menor grau, ou seja, o sujeito pode empreender esforços, mesmo imperceptivelmente, no sentido de ficar mais perto do conformismo. O que pretendemos defender é que Alvy, ao agir, em grande medida, de forma idêntica ao sujeito trazido por Lasch, não deixa de se posicionar, a nosso ver, um passo à frente. É certo que os focos de ansiedade são uma constante e prematuros⁷⁹, impeditivos de aproveitar o que de agradável existe ao seu redor, muito menos retirando prazer da felicidade alheia (Kernberg, cit. por Lasch; 1979: 55). É inegável o seu menosprezo por uma nova geração detentora de «beleza, riqueza, poder, [...] criatividade.» (*Ibid.*). É indubitável o seu receio face ao envelhecimento e à morte, característica da personalidade narcisista (Lasch; 1979: 54; 249-251). No entanto, Alvy não aceita, mas esforça-se por se render. Emana ansiedade e abomina a passagem do tempo – admitindo-o e levando-nos à ilusão de que não se preocupa, tudo no mesmo discurso⁸⁰-, mas algo dentro de si fá-lo correr atrás da reconciliação com o inevitável. Rejeitando-se esta teoria, ficaria sem explicação, cremos, o invólucro cultural, o seu interesse pelas artes

⁷⁹ Anexo – *Frame 23*.

⁸⁰ «And I am not worried about aging [...] well I'm balding slightly on top, that's about the worst you can say about me» [*Annie Hall* (00:01:38)].

(mesmo desdenhando dos seus pares), a própria entrega ao amor, estrada que, manifestamente, o real e irreversível narcisista não segue.

O seu comportamento poderá ser, aliás, e sob esta perspectiva, analisado em contraposição com todas as outras personagens do filme, desde aquelas com quem se cruza em eventos, até à própria Annie. Entendemos que os restantes intervenientes da película não estão isentos das suas ansiedades, estados depressivos e negação. Bem pelo contrário. Enquanto Alvy reconhece que talvez exista algo a corrigir, eles assemelham-se ao hedonista e perfeito amnésico face à morte. Uma tal forma de estar traduz-se, para o protagonista, num mero adiamento do precipício em que todos cairão (Lee; 2002: 78). Afinal, não será Alvy o mais elucidado dos narcisistas?

No sentido exposto, distanciamo-nos de uma colagem integral ao universo de Lasch, no que se refere a acções e reacções desta personagem de W. Allen. Com efeito, havendo indubitavelmente pontos de contacto entre a forma de estar analisada pelo autor e Alvy Singer, não é possível descrevermo-lo como determinado «[...] a viver para o momento [...]» (Lasch; 1979: 224) ou imerso numa constante procura do prazer e da novidade. Embora de fácil entrega aos chamamentos femininos, propenso para o enaltecimento dos seus atributos - mesmo numa tentativa de fazer-se a si próprio acreditar neles -, e sempre em intensa contribuição para o enfraquecimento dos laços Alvy-Annie, o seu comportamento sempre se manifestou pela tentativa de repor o “elemento Annie” na aliança que, para ele, sempre fez sentido. Com maior ou menor protagonismo do seu ego.

II.3. Belos Imor(t)ais

Dorian Gray (Oliver Parker, 2009)

The Neon Demon (Nicolas Winding Refn, 2016)

Neste segundo capítulo, e dividido por seis momentos fílmicos, foi já abordada a substância possível, e explanados, dentro de cada um, os elementos de maior destaque. Tendo em consideração a extensão do presente trabalho, as restantes intervenções encerrarão a análise, reportando-se a duas obras que entendemos colocar lado a lado, essencialmente pela intensidade com que projectam as questões suscitadas. Em clara convergência com as anteriores películas, assistiremos à idolatria do que é belo e jovem. De forma semelhante à ânsia pela vida ilimitada que caracterizou Norma, Fedora, Cléo e Alvy e aos comportamentos narcísicos em acção, encontraremos personagens inconformadas com o fluxo regular do envelhecimento e a imperfeição. Não obstante, a revolta contra a vulnerabilidade do sujeito, essa complexa recepção da finitude, atinge aqui um patamar extremo, que se traduz, no mínimo, em imoralidade e crime. O narcisismo, no seu esplendor, criará fortes laços com a falta de ética e o hedonismo (*Dorian Gray*), por um lado, e a inveja, objectificação e «raiva narcísica» (*The Neon Demon*), por outro.

Embora se tratem de ambientes visualmente distintos, ambos são invadidos pelos predadores da pureza e do belo. Inseridos numa dimensão mais densa do que aquela onde se integram as histórias antecedentes, a sua origem reside, em elevada escala, no olhar, na observação, na captura visual, no fascínio. Tornando-se, em crescendo, inverosímeis no seu conteúdo - e nisto também se distinguindo das suas congéneres -, iniciam-se, no entanto, sem elementos de bizarria. Cedo se contradiz esta projecção inicial, munindo-se os argumentos dos restantes apelos sensoriais, disto resultando uma combinação entre objectos influenciados pela degradação moral e seres humanos

propensos à inversão do «processo vital».⁸¹ É a procura incessante e ilimitada de beleza e jovialidade eternas que move a actuação moralmente criticável dos intervenientes. O total afastamento de padrões morais é elemento já diagnosticado em *Sunset Blvd.* e *Fedora*. Contudo, os dois argumentos sobre os quais agora incidimos, corroboram, indubitavelmente, o poder que o Homem pretende afirmar perante a morte. As armas, ainda que imorais, de que ele dispõe para combater a finitude.

Scheler refere-se à sobrevivência da pessoa, não à sua imortalidade (1911-14/1993: 48). O discurso que envolve a sobrevivência deixa de fazer sentido, quando o objectivo, em vida, é a negação da morte enquanto ser corpóreo. Aquele que «[...] nega a essência e o ser da morte» não perde tempo a reflectir na sobrevivência (Scheler; 1911-14/1993: 17), uma vez que esta implica precisamente a superação da morte. Seguindo Scheler, Dorian sobreviveria se, numa atitude de tolerância ou aceitação, se conformasse com a degradação física e visualizasse a eternização da sua juventude e beleza através da arte. A tríade feminina de W. Refn, se não tivesse cedido ao desejo de imortalidade, construiria o terreno para uma permanência que excedesse a presença terrena, autonomizando os actos da existência corpórea. Tais actos⁸², salutareis, memoráveis e históricos, superiorizar-se-iam à sua imagem ou seriam um complemento e sequela dos comportamentos adoptados (*Ibid.*: 61).

Todas estas vítimas de um narcisismo despoletado pela atracção descontrolada de vida eterna e negação do decaimento, têm em comum a ambição de vestir a pele de um outro ser que não o próprio. Aquele que não segue as regras do tempo é um não-humano, pelo que só o caminho da ausência de ética poderá inverter, do seu ponto de vista, o percurso normal da finitude. Simultaneamente, e de forma contraditória, pretendem ser

⁸¹ Scheler; 1911-14/1993: 29. Do que nos apropriamos aqui é da expressão do autor. A sua ideia, em «Morte e Sobrevivência», está longe de alimentar as acções destas personagens. A sobrevivência a que Scheler se refere pressupõe uma «submissão espiritual à morte» e uma «reconciliação espiritual com ela», ou seja, tudo o que possibilite a superação dessa ilusão de que a morte “não vai apanhar” o homem, ou de que “nem vale a pena pensar nisso”. (*Ibid.*: 47). Nestes termos, residirá a distinção entre aceitação e recusa/negação face à morte.

⁸² Teriam sido, por exemplo, comportamentos de orientação, inclusão no mundo da moda e transmissão de ensinamentos, todos eles direccionados ao objecto, com base na experiência adquirida e que só revelariam, para a posteridade, a técnica e o valor do sujeito

para todo o sempre os mesmos, permanecer naquele momento temporal que elegeram como perfeito e ao qual qualquer minuto que se adicione só trará envelhecimento, deterioração, caos. W. Refn abusa no foco concedido à objectificação, adicionando ao argumento cenas explícitas de consumo de órgãos e sangue humanos, no sentido de apresentar o mundo da moda assente «[...] numa espécie de culto vampírico que sustém a fantasia do eu perfeito, através do consumo da juventude.[...]» (Featherstone; 2017: 283). Já em *Dorian Gray*, o tratamento do sujeito como objecto, embora evidente, limita-se ao campo hedonista, e da projecção do «[...] seu desejo em direcção aos objectos exteriores [...]» (Craft; 2005: 122).

Interessante se manifesta a equiparação entre a reacção de Dorian perante o resultado da pintura, e a relação estabelecida entre a tríade de *The Neon Demon* e o novo símbolo de pureza e deslumbramento. O roubo de identidade, em ambas as circunstâncias. De uma facção, a cobiça por um ser inanimado; de outra, ganância, inveja e violência levadas ao extremo. Se, por um lado, a inveja se destaca em *The Neon Demon*, abrindo portas a uma ganância desmesurada e sob a forma de apropriação sanguinária, em *Dorian Gray*, salvo melhor entendimento, não se pode afirmar que a primeira característica seja predominante. Ela antes serve de embrião à resolução do ser humano de almejar viver para sempre, sendo direccionada, atipicamente, não a outro ser humano, mas a uma coisa. Em conclusão e a nosso ver, a ganância assume uma certeza e maturidade que a inveja contrapõe com rebeldia e instabilidade. A segunda provoca a primeira, nuns casos fatalmente e sem margem para fugas, de tal forma teve origem a sua manifestação (*Dorian Gray*); noutros casos de um modo mais gradual, mas com intuito de uma transformação pernicioso e pretensão de destruir para reinar (*The Neon Demon*). Berke aplica-se na distinção entre ciúme, inveja e ganância. E quanto a estas duas últimas, ao afirmar que, por via de regra, uma andarà ligada à outra (Berke; 2012: 58-63), tece algumas considerações bem próximas das projecções das duas películas agora em análise. Em *Dorian Gray*, a inveja por um objecto despoleta a obsessão de acumular beleza e juventude. Por sua vez, o trio de *The Neon Demon* tem por intuito iniciar uma estratégia

de *cessão de posição*: está corroído pela doença e quer colocar outro no seu lugar. Mas a libertação de uma negatividade criada dentro de si, e que ele deseja transpor para o outro é meramente ilusória: o sujeito só estará livre quando iniciar o processo de amor-próprio. Seguindo Melanie Klein, a distinção conceptual é apresentada da seguinte forma:

[...] Inveja é o sentimento de frustração derivado do facto de o outro possuir e usufruir de algo que constitui objecto de desejo – consubstanciando-se o impulso invejoso em retirar ou deteriorar a coisa desejável. A inveja implica ainda que a relação se estabeleça entre o sujeito e apenas uma pessoa [...]. O ciúme é baseado na inveja, mas envolve uma relação entre, pelo menos, duas pessoas; respeita, essencialmente, ao amor que o sujeito considera ser-lhe devido, tendo-lhe sido retirado pelo seu rival (ou encontrando-se em perigo de o ser) [...] A ganância é uma aspiração impetuosa e insaciável, excedendo as necessidades do sujeito e aquilo que o objecto está apto e disposto a oferecer.»⁸³⁸⁴

⁸³ Reflexão em «Envy and Gratitude», de 1957, integrada em «Envy and Gratitude and Other Works 1946-1963», organizada por M. Masud R. Khan, e publicada em *The International Psycho-Analytical Library*, 104:p. 180.

⁸⁴ No que respeita ao ciúme, recorde-se *Sunset Blvd.*

II.3.1. *Dorian Gray* (Oliver Parker, 2009) – O Ultra Narcisista

Embora percepcionemos como detentora de qualidade irrepreensível a realização de 1945, recorreremos à versão de Oliver Parker (2010), porque um dos pontos mencionados na adaptação do século XXI é o passado de Dorian, na figura de um avô que o terá violentado ou, pelo menos, induzido a uma intensa instabilidade emocional⁸⁵. Devido a este elemento, optámos por elegê-la em detrimento da versão anterior.

A este propósito, retiramos de Kohut que a formação da personalidade narcisista se deve, em larga escala, à falha na transmissão ao sujeito, por parte dos ascendentes, de ensinamentos úteis e aptos à saudável transmutação de uma *grandiosidade arcaica* «[...] numa auto-estima segura e sã, com ambições realistas e ideias atingíveis.» (cit. por Mesquita; 2018: 138). Esther Rashkin, *in Art as Symptom: a Portrait of Child Abuse in The Picture of Dorian Gray*, salienta a interligação entre a ambição de vida eterna e erradicação do processo de envelhecimento, por um lado, e a «identificação com o agressor» (1997: 75, nota de rodapé), por outro. Na sua exposição, a autora, a par da exclusiva justificação narcísica habitualmente alegada, invoca, para o afastamento da morte, uma interpretação alicerçada num antepassado incapaz de contribuir de forma positiva e construtiva para a formação de um ego sob a sua protecção.

Após a conexão estabelecida com o quadro, o protagonista revela a obsessão pelo seu rosto e uma juventude eterna. É a esta imagem artística de si próprio que Dorian entrega todo o seu ser. Um *quadro-espelho* que ganhará vida própria, e numa troca diabólica, irá conceder *o belo*⁸⁶, roubando o que é *sublime*. Dorian posiciona-se, afinal, em estreita aproximação com o enamoramento de Narciso por uma figura que surpreende e deslumbra o sujeito, pela sua perfeição visual.

Quando atrás nos referimos à existência de um certo narcisismo no ser humano que recusa a morte, ou que olha para si mesmo como um *clone divino*, fizemo-lo

⁸⁵ Em coerência, aliás, com a obra de Wilde.

⁸⁶ Beleza que se irá esbater, devido à ausência de nobreza, transformando-se em frivolidade. (Kant; 1790/2018: 16/p. 40).

atendendo a bases doutrinárias e científicas. De onde virão esta arrogância e desejo de onipotência? Segundo Freud (cit. por Becker; 1973: 2), do desconhecimento por parte do inconsciente, dos conceitos de «morte ou tempo», o que contribuirá para uma ilusão profunda e escondida de imortalidade. Concluída a pintura, o sujeito sobre a qual ela versou revela-se na sua imperfeição e incompletude, por comparação com o resultado artístico [Hegel; 1835/1975: 2]. O sujeito não é mais do que uma visão reflexa do trabalho realizado, uma vez que a pintura, através da beleza que projecta, e neste mesmo belo que lhe é inerente, é «pura aparência», sem considerar «[...] qualquer conceito ou interesse [...]» [Ibid.: 4]. Na busca de um visual imaculado e amedrontado por um futuro que lhe subtrairá os anos de existência, Dorian propõe-se igualar a obra de arte que, com base nele, foi construída. Este trabalho, «[...] que recebeu o baptismo do espírito[...]» [Ibid.: 12; 29], em aliança com Lord Henry, recorda Dorian da sua transitoriedade⁸⁷⁸⁸ - «[...] enquanto a obra de arte persiste [...]» [Ibid.: 29] -, catapultando-o para ambições de vida eterna e um ilimitado descontrolo ético. Curioso se torna constatar que, na história de Dorian Gray, existe um *trigger* que alimenta a crença de que o inatingível pode, afinal, ser alcançado. Este factor de agravamento assume o seu poder na ligação entre: 1) a entrega e exposição que Dorian fez de si próprio, pela primeira vez que percepcionou a sua imagem imaculada⁸⁹; 2) a decrepitude do quadro *versus* beleza exterior e estagnação do processo de envelhecimento; 3) os acontecimentos (corrupção, tragédia, morte). Ou seja, para este sujeito, a interiorização de que a sua existência se diferencia da dos demais - aproximando-o, na sua mente, a uma espécie de Deus -, é mais facilmente construída, o que o conduz com maior convicção e determinação, à negação da morte.

De um outro ângulo de análise, cremos que o artista comprovou largamente o seu «talento» e «genialidade», baseando-nos em doutos entendimentos sobre o propósito da arte. Com efeito, pretendendo a arte evitar uma integral colagem ao que propõe

⁸⁷ «He'll always look like that. You, Mr. Gray, I'm afraid will not [...] We wither and scar because the gods are cruel and hateful» [Dorian Gray (00:18:35)] (Anexo – Frame 25).

⁸⁸ Interessante a contraposição argumentativa entre Lord Henry e Basil. Enquanto o primeiro assume uma visão pessimista da finitude, o segundo defende que a «[...] limitação na possibilidade do gozo aumenta o seu valor» [Freud; 1916: 3095].

⁸⁹ «Perhaps I should nail my soul to the devil's altar» [Dorian Gray (00:18:58)] (Anexo - Frame 26).

reproduzir, o quadro de Dorian ultrapassa os limites da razão, pois assume o carácter desse objecto. Mesmo não lhe sendo totalmente imputado o que proveio da sua pintura, Basil não se restringiu a uma imitação; antes se dedicou à recolha da serenidade, jovialidade e inocência do objecto da obra. Diríamos mais: potenciou uma conexão entre a imagem e a própria pessoa, na medida em que permitiu que a primeira despoletasse um sentimento de finitude no sujeito, e, aliado a este, um pânico, ali e perante o seu retrato, de ficar refém da morte.

O objectivo da arte deve por isso assentar em algo diferente de uma pura imitação mecânica do que ali está [...] É suposto que o seu propósito consista em acordar e vivificar inclinações, paixões e sentimentos adormecidos de todo o tipo [...]; tornar inteligíveis o infortúnio e o sofrimento, o mal e a culpa; dar intimamente a conhecer ao homem o que é horrível e chocante, bem como o que é agradável e causador de felicidade [...]» [Hegel; 1835/1975: 33]

Se aquele retrato projectasse simples traços formais, sem alma, profundidade e chamamentos, a ligação a uma finitude inevitável não teria ocorrido.

A construção de que nos ocupamos permite proceder a uma diferenciação entre as abordagens possíveis no seio da fuga ao inevitável. Com efeito, a não-aceitação, em Dorian Gray, projecta uma atitude atípica e ficcional. O narcisista de Lasch, mesmo negando a morte, sabe bem que a sua presença neste plano tem os dias contados; o plano da imortalidade resume-se a uma ilusão, e ele opta por viver à sua maneira, de forma isolada e cada vez mais adequada às suas necessidades e pretensões. Dorian Gray é inundado por dois momentos: ao apaixonar-se, como o mítico Narciso, pela *divindade imagética*⁹⁰ gerada diante de si, recusa-se a um final semelhante ao do comum dos mortais, e disponibiliza a sua alma para, dessa forma, salvar a sua existência. Contudo, avançando no seu percurso de ética apodrecida, insiste nesta negação, mas colocado já numa etapa superior de crença, levado pela maré de circunstâncias que o fazem acreditar que a morte pode *mesmo* não se destinar à sua pessoa. Talvez a moral. Mas quanto à física, as dúvidas adensam-se. A negação da morte apresenta-se agora consubstanciada

⁹⁰ “Is that really how I look?» [Dorian Gray (00:18:23)].

numa crença real e fundamentada. Tudo indicia a própria imortalidade ou, pelo menos, a estagnação do processo de decaimento. E nesta transformação, Dorian Gray diferencia-se totalmente do seu semelhante e julga-se superior aos seus pares. A personagem, ao perceber o que o quadro faz por si, acredita conscientemente na sua superioridade ou, até, num *auto-poder divino*. E será censurável esta invasão de sensações, quando vinte anos depois, Dorian se mostra como o único ser humano fisicamente inalterado? Muito embora as consequências trágicas escapem ao controlo deste narcisista, é-lhe justamente imputada responsabilidade, desde logo pela primazia que reconheceu à estética no confronto com a ética, manifestada na sua ambição por imortalidade. Nesta oportunidade de opção entre aceitar e negar a sua condição, quando se fixa na imagem hipnotizante do quadro, e, mais tarde, se apercebe, sem qualquer denúncia, da deterioração desse ser inanimado, em consonância com a corrupção da sua alma, a sua negação da morte transporta-o para o caminho da «auto-atenção transcendental» (Hougan, cit. por Lasch; 1979: 14).

Na procura de uma imortalidade ilusória, o corpo do sujeito alcança precisamente o oposto. Não só o seu corpo perece mais cedo do que é sua ambição – já que a consciência há muito se degradou -, como cria morte ao seu redor. Mais ainda: não conheceu o conceito de «sobrevivência» ou «reconciliação espiritual» com a morte (Scheler; 1911-14/1993: 47), o que lhe teria concedido a oportunidade de «lançar-se para diante e exceder» (*Ibid.*: 61). A posteridade, que de actos eticamente louváveis poderia ter sido herdeira, só veio a receber as sequelas da não-aceitação.

II.3.2. *The Neon Demon* (Nicolas Winding Refn, 2009) – O Narcisista Destrutivo

A *performance* da tríade que compõe o último filme auxilia na edificação do conceito de narcisismo. Se, por um lado, é suposto evoluirmos lado a lado com um narcisismo saudável, positivo ou aceitável, por outro, poderão ocorrer episódios onde os sujeitos se encontrem impelidos a dominar ou controlar o circunstancialismo que os rodeia. Tais comportamentos emergem, na medida em que, no intuito de garantir a sua auto-estima, o sujeito «[...] depende de uma disponibilidade incondicional de funções de aprovação-reflexo, provindas de uma relação self-objectal admiradora, ou da permanente oportunidade de fusão, por parte do sujeito, com uma relação pelo mesmo idealizada (Kohut; 1972/2011: 645).

Ora, a busca obsessiva de valorização e supremacia só significa que o sujeito não está satisfeito com a sua prestação. Como refere Sennett, «entendido como distúrbio de carácter, o narcisismo opõe-se totalmente à noção de amor-próprio» (1992: 325). Este sujeito – acrescenta –, demasiado absorvido por si mesmo, «[...] desvaloriza cada interacção ou cena específica, porque estas nunca se revelam suficientes para envolver a sua pessoa». (*Ibid.*). O ser narcisista é aquele que, em frente ao espelho⁹¹, ou reflectido no rio, como Narciso, só se foca na sua imagem, visível e perfeita. Caso perca por instantes o domínio destes atributos, ele desvaloriza-a e tenta modificar o estado das coisas. É aqui que surge a necessidade de uma avaliação positiva das qualidades do sujeito. Isabel Mesquita, evocando Kernberg, menciona que:

⁹¹ Um reflexo que o empurra para a finitude (Medeiros; 2000: 64). Retrocedendo no trabalho, recordemos as edificações prévias, a maior parte delas repletas de representações da relação *espelho-sujeito-finitude*. A título de exemplo, lembremos: Norma em frente ao espelho, na iminência de descer a escadaria para a sua *performance* final (*Sunset Blvd.*); Fedora após a cirurgia, confrontada com o seu rosto, iniciando o fim de duas vidas (*Fedora*); Cléo nas inúmeras cenas onde os espelhos são personagens, testemunhas de uma subjectividade que, gradualmente, se modifica e adapta a uma nova realidade (*Cléo de 5 à 7*); a *dualidade de reflexos* conducentes à morte, presente na história de Dorian Gray: de um lado, o “espelho” fatal oferecido pelo hedonista, ou o mundo estético a que Dorian se submete; do outro, a sua imagem no plano ético – efeito da obediência cega à estética –, ou a alma que se vai projectando através de um outro “espelho”, o retrato oferecido pelo pintor. (Nicolae; 2013: 704) (*Dorian Gray*).

Esta falha de integração do *Ideal do Eu* [...] determina uma extrema dependência face ao exterior em termos de apreciação e validação [...], acarretando uma fragilidade na auto-estima, e uma dificuldade em mantê-la a um nível que possibilite o bom funcionamento [Mesquita; 2018: 56]

Este raciocínio traduz-se em recebermo-nos com a nossa estrutura, sem prejuízo das validações que, em pensamento livre e não influenciado, optemos por empreender. Em acréscimo, conecta-se com as considerações sobre auto-autonomia, de Giddens, na medida em que corrobora, mais uma vez, o papel do terceiro como peça fundamental no processo de edificação da auto-estima, por um lado, e do respeito pelas ideias que se distanciam das nossas, por outro. Em suma, e como meta, reconhecer o outro não deve implicar a dependência do seu juízo e concomitante vulnerabilidade da nossa própria personalidade.

Em íntima acção com o projecto narcisista, surge-nos a «[...] propensão para ver, com angústia, o bem estar dos outros, mesmo que tal não prejudique o próprio sujeito» (Kant; 1797/1991: 458/p. 251). Esta recusa em aceitar que o conforto físico, emocional, social, financeiro do sujeito seja «ofuscado»⁹² pela harmonia alheia, constitui a inveja^{93,94}, a qual, seguindo as palavras de Berke, representa um dos lados de uma mesma moeda, representando o outro, o narcisismo (2012: 153).

⁹² Termo utilizado por Kant, in *The Metaphysics of Morals* [1797/1991: 458/p. 252]

⁹³ Por se afigurar útil, enriquecemos o presente trabalho com o núcleo essencial da definição de inveja, tal como se encontra na *Encyclopedia of Religion and Ethics* (in Schoeck; 1966: 20-21): «A inveja é uma emoção essencialmente egoísta e maléfica. É direccionada a pessoas e implica aversão ao que possui o que a pessoa invejosa cobiça ou deseja, e um desejo em causar-lhe prejuízo. Na sua base, encontram-se a ganância e a má vontade. Nela se insere igualmente uma consciência de inferioridade perante a pessoa invejada e uma irritação face a essa consciência. Aquele que tem o que eu invejo é por mim sentido como detentor de uma vantagem que me ofende. Em consequência, eu regozijo-me se a coisa possuída não lhe conceder inteira satisfação [...]»

⁹⁴ Kierkegaard trata a inveja de forma menos hostil, equiparando-a a uma «secreta admiração», colocando, a nosso ver, a pessoa invejosa num estádio de não conformismo com aquilo que não a torna feliz (Kierkegaard; 1849/1980: XI198/p. 86. A este propósito, cf. Van de Ven *et al.* (2011), «Why Envy Outperforms Admiration», *Personality and Social Psychology Bulletin*, 37(6) 784–795. Neste artigo, os autores sugerem ser de concluir que só uma «inveja benigna» seria contributo para aprimorar a *performance* do sujeito (p. 785).

Nesta abordagem, o sujeito adquire a percepção⁹⁵ que a sua apresentação não é ilimitadamente apelativa e alheia à passagem do tempo⁹⁶. Ou, pelo menos, não atinge os níveis que, anteriormente, se encontravam ao seu alcance. O ambiente onde o argumento se desenvolve – o universo da moda, desfiles, corpos fotografados e escrutinados - incentiva a preocupação com a imagem e a ânsia em permanecer jovem e magnífico para sempre. Uma vez que não somos habitantes solitários de ilhas espalhadas e distantes uma das outras, somos permanentemente aliciados com novas e deslumbrantes formas de estar, cuja beleza, inevitavelmente, admiramos, comparamos⁹⁷ e, por vezes, desejamos fazer nossa⁹⁸. Aliás, evocando Festinger e a sua teoria dos processos de comparação social (1954), podemos retirar das suas reflexões que o sujeito é conduzido à auto-análise e à auto-avaliação, no seguimento de construções comparativas efectuadas com os seus pares. Podendo daqui advir um «sentimento de inferioridade» (Schoeck; 1966: 90), até de invisibilidade⁹⁹ - porque não se possui o que se vê no outro -, e um «sentimento de impotência» (Scheler, citado por Schoeck; 1966: 23-24), as consequências sociais e na qualidade das relações afiguram-se perturbadoras.

A análise antecedente conduz-nos à célebre e intuitiva noção de «raiva narcísica» que, pela construção empreendida por Kohut, encaixa, na perfeição, neste argumento. Como exemplo paradigmático, elegemos o conjunto de cenas¹⁰⁰ que, de forma gradualmente intensa, demonstram o sujeito dominado por emoções de vergonha, desespero, revolta e raiva. No seu culminar, assiste-se a uma «[...] tentativa enraivecida de erradicar a realidade do incidente através de meios mágicos [...]» (Kohut; 1972/2011: 642) Mergulhando ainda nas reflexões de Kohut, e caminhando a par e passo com a história de Jesse e os *abutres* que a circundam,

⁹⁵ Embora consigamos deduzir esta noção de finitude como prévia à história e já inerente às personalidades de cada uma das personagens maléficas.

⁹⁶ «Who wants sour milk when you can get fresh meat?» [*The Neon Demon* (00:42:35)] (Anexo – Frame 28). Esta frase é igualmente reveladora do conceito de objectificação.

⁹⁷ Kant utiliza esta ideia de «comparação com o bem-estar dos outros».

⁹⁸ «I think I wish I had your hair. Is this your natural colour? You are just so beautiful. Don't you think that she's just perfect? Is that your real nose? God, life is so unfair!» [*The Neon Demon* (00:10:20)] (Anexo – Frame 29).

⁹⁹ «I'm a ghost» [*The Neon Demon* (00:49:35)] (Anexo – Frame 30).

¹⁰⁰ [*The Neon Demon* (00:43:15 até 00:50:38)] (Anexo – Frames 31-34).

A raiva narcísica manifesta-se através de várias formas [...] A necessidade de vingança, correcção de um erro, reversão de uma mágoa por qualquer meio, e uma compulsão constante e profundamente ancorada na prossecução destes propósitos, que não concede descanso àqueles que sofreram uma injúria narcísica – estas são as características próprias do fenómeno da raiva narcísica, em todas as suas formas, o qual se distancia de outros tipo de agressão. (*ibid.*: 637-638).

A percepção de que *ninguém vive para sempre*, muito menos as deusas da moda na sua existência de estrelato, acumula melancolia e sentimentos de inutilidade. Todo o poder estético que detinham é-lhes lentamente retirado; a elas, cujo tempo de sobrevivência é menor; a elas, reféns das marcas das luzes e dos dias que lhes prometem vincos no rosto e ondas no corpo outrora imaculado. Se um dia foram rainhas, como deixar de o ser?

Revelação do que é a fome de ser outro; um desejo perverso de roubar aquilo que pertence a outro ser humano¹⁰¹; a referência a uma espécie de luz misteriosa, mas descrita na perfeição pelo narcisista que dela se quer apropriar¹⁰². Assim se manifestam os comportamentos de Sarah e Gigi. Com o terceiro elemento da tríade, Ruby, conhecemos o desejo de amar à força, sem respeito pela vontade do objecto amado, sem conformismo perante a sua negação. A estrutura do mundo da moda onde se iniciaram as interacções entre as personagens, ao falhar as expectativas do sujeito, «[...] conduz ao colapso e perda do seu Ego Ideal» (Vidaillet; 2008: 110). Isto é, se reflectirmos nos mecanismos de Lacan, o que fica em cheque é o esquema de ideal perfeccionista, a «fonte de identificações secundárias» (Lacan; 1949/2004: 2). Ora, este Eu Ideal, que o sujeito interiorizou como perfeito, acolhedor¹⁰³, capaz de valorizá-lo e, até um certo momento, concordante com as suas projecções estéticas, é surpreendido pela «[...] identificação com a *imago* da contraparte e o drama de um ciúme primordial [...], a dialéctica que então fará a conexão entre o Eu e situações criadas socialmente» (*Ibid.*: 4). Numa conjugação entre inveja e ganância, assiste-se à tentativa de apropriação do outro, como se de coisa este se tratasse. Uma tal objectificação é sinónimo de «desumanização» (Rector; 2014: 32-37).

¹⁰¹ «I don't wanna be them. They wanna be me.» [*The Neon Demon* (01:09:55)].

¹⁰² «To walk into a room and it's like in the middle of the winter, you're the sun. [*The Neon Demon* (00:49:54)].

¹⁰³ Um *porto seguro*, uma «fortaleza» (*Ibid.*: 4).

Mesmo que, à primeira vista, a falta de humanização nos iluda com frases e acções lisonjeiras, logo se revela com a sua máxima força. Manifesta-se por meio de conclusões acerca do objecto, entre os sujeitos que compõem o grupo, mas é igualmente representada diante do objecto invejado, através de comportamentos, quer redutores da personalidade¹⁰⁴ do objecto, quer destrutivos da sua autonomia sexual¹⁰⁵, vida e respeito pela sua mortalidade¹⁰⁶.

O investimento em relações de indiferença, desprezo, e caracterizadas pela ausência de empatia e entrega solidária, ao ponto de, *in extremis*, transformar o sujeito em objecto, resulta, em diversas circunstâncias, de uma pretensão utópica de transcender a morte (Rector; 2014: 139). E do que analisámos previamente, o ser narcisista – não o que doseia o narcisismo disponível, mas o que exagera nas porções -, actua segundo, pelo menos algumas, destas coordenadas. Ele julga-se acima dos seus parceiros em sociedade, e quando essa auto-confiança é abalada, tenta restaurá-la, proibindo-se de se perceber, nos seus códigos mentais, como *menos pessoa* do que o seu semelhante. Mas se a preocupação extrema consigo mesmo é despoletada pela ânsia de imortalidade, quanto mais narcisismo o invade, maior se torna o desapego e desinteresse pela realidade do outro.

¹⁰⁴ «Are you food or are you sex? / She's dessert because she's so sweet.» [*The Neon Demon* (00:09:30)].

¹⁰⁵ Relembremos a cena em que Jesse rejeita Ruby, e que, em consequência gera frustração do sujeito, despoletando focos de necrofilia e a «raiva narcísica», já abordada [*The Neon Demon* (01:21:30 até 01:30:07)] (Anexo – *Frames* 35-38). Além desta, outras situações de violência sexual alimentam a história; contudo, para aqui perdem relevância, uma vez que não existe a conexão que pretendemos estabelecer entre o narcisista e a forma como encara a finitude.

¹⁰⁶ Além do crime contra a vida, somos surpreendidos com as imagens bizarras de uma profanação de cadáver, sob a forma de actos canibais, com o propósito de absorver o que o Outro tem de tão raro e de que o sujeito se vê privado [*The Neon Demon* (01:35:44 até 01:38:35)].

CONCLUSÃO

Ainda que cada sujeito seja único na atenção, maior ou menor, que concede ao receio da morte, nele reside o medo da sua própria fragilidade, um medo «[...] sempre presente no seu funcionamento mental [...]» (Zilboorg, cit. por Becker; 1973: 16). Na realidade, esse medo «[...] ocupa uma existência ilegítima entre nós» (Fromm; 1942: 212), pois, por mais que se reprima, ele vem, muitas vezes marcar presença. É como insistir no encerramento de uma porta que, por defeito, não tem forma de ficar encerrada. Teima em voltar a abrir, por mais tentativas feitas pelo sujeito.

O horizonte de finitude descoberto pelos seres ficcionais deste trabalho – sujeitos que teatralizam, com maior ou menor verossimilhança, a realidade ocupada pelo homem fora do mundo do cinema – é um alerta de que o receio pela sua condição esteve sempre ali para assustar cada um deles. Ora, este sinal de que a sua existência é frágil traz ao seu foro, inevitavelmente, uma necessidade de concentração na sua pessoa (Lasch, Sennett). As questões que se colocam são, entre várias, qual a intensidade de isolamento e obsessão com o Eu, e se nos confrontamos com amor-próprio, saudável e construtivo, ou auto-animosidade mascarada.

Invadido pelo paradoxo entre uma existência limitada e a crença inconsciente de eternidade (Freud, Becker, Kierkegaard, Rector), o sujeito, ao conceder primazia ao segundo elemento da contradição, e, desta forma, ao rejeitar-se como ser mortal, revela, desde logo, o seu lado narcisista (Becker). Mas esta recusa de morte, por sua vez, também é causa. Ela incrementa acções e reacções isentas de carácter objectal e totalmente situadas e construídas com base nas necessidades do sujeito (Lasch). Inversamente, a plena aceitação da transitoriedade significaria uma realização psicológica abismal, uma das «quatro aquisições do ego» (Kohut), ela própria permitindo ao sujeito ter em mente que se pode desafiar no amor (saudável) que pode gerar por si próprio, pois os seus actos espirituais são aptos a «exceder» a sua presença física (Scheler).

Situada numa posição intermédia, uma teoria que assente na recepção da morte com uma enorme dose de conformismo e tolerância, sabendo os benefícios que tal trará

para a construção do que aqui designámos por *narcisismo positivo*, e reconhecendo reacções emocionais inerentes à sua aproximação - como ansiedades e medos (Hoffman) - será entender a natureza humana como ela se deve assumir: sem pretensões megalómanas.

A revolta perante a imagem alterada (*Sunset Blvd.* e *Fedora*) é sinónimo de que os dias, além de correrem em direcção a um final inevitável, trazem consigo o roubo da juventude e beleza. A possibilidade da doença grave sinaliza a fragilidade humana, mas a sua iminência ajuda a entender a incapacidade de fuga à morte. Esta interiorização faz desencadear um processo de aceitação que se reflecte exteriormente, através de investimento objectal. Obviamente sempre na pressuposição de que fazem parte do sujeito manifestações de apreensão, expectativa e receio (*Cléo de 5 à 7*).

Em *Annie Hall*, propusemos uma ideia de *narcisismo evoluído* nesta relação com a finitude. Não no sentido de o sujeito ter atingido um estágio de plena aceitação. Longe disso. O narcisista evoluído, na intimidade que vem estabelecendo com o seu final, ainda rejeita. Mas reflecte, estuda, não se conforma com o seu não conformismo. Nega, mas quer ir mais além, quem sabe até chegar mesmo a aceitar. Porque é suficientemente iluminado para, numa ilusão de imortalidade, não se permitir deslumbrar pela irrealizável estagnação do tempo (*Dorian Gray*).

Um dos desafios deste estudo foi tentar aferir um diálogo entre o sentimento de finitude, e a manifestação de comportamentos narcísicos. Encerrada nestes moldes a discussão - embora ainda aquém do que o tema mereceria - sugere-se uma reflexão contínua sobre a extrema necessidade de valorização pessoal, e a hostil contemplação do que não é nosso (*The Neon Demon*). Será que, ironicamente, aquele que quer viver para sempre só se sabe auto-destruir?

BIBLIOGRAFIA

Addison, Heather (2006). «“Must the Players Keep Young?”: Early Hollywood’s Cult of Youth». *Cinema Journal*, vol. 45., No.4 (Summer, 2006), University of Texas Press on behalf of The Society for Cinema & Media Studies, pp. 3-25, <https://www.jstor.org/stable/4137165>.

Akhtar, Salman (2010). «Freud’s Todesangst and Ghalib’s Ishrat-e-Qatra: Two Perspectives on Death», in *The Wound of Mortality – Fear, Denial and Acceptance of Death*, Plymouth, Jason Aronson, organizado por Salman Akhtar, pp. 1-20

Back, M.; **Egloff**, B.; **Schmukle**, S. C. (2010). «Why Are Narcissists so Charming at First Sight? Decoding the Narcissism–Popularity Link at Zero Acquaintance». *Journal of Personality and Social Psychology*, Vol. 98, No. 1, 132-145.

Becker, Ernest (1973). *The Denial of Death*. New York, Fire Press, Simon & Shuster.

Benjamin, Walter (1936). «A Obra de Arte na Época da sua Possibilidade de Reprodução Técnica», *Estética e Sociologia da Arte*. Trad. João Barrento. Autêntica Editora. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.

Berke, Joseph H. (2012). *Why I Hate you and you Hate me – the interplay of envy, greed, jealousy and narcissism in everyday life*. London, Karnac Books Ltd.

Brown, Daniel (2004). «Wilde and Wilder». *Modern Language Association*, vol. 119, No. 5, October, pp. 1216-1230, <https://www.jstor.org/stable/25486118>.

Cooley, Charles H. (1902). *Human Nature and The Social Order*. www.Abika.com

Craft, Christopher (2005). «Come See About Me: Enchantment of the Double in *The Picture of Dorian Gray*». *Representations*, Vol. 91, No. 1 pp. 109-136, <https://www.jstor.org/stable/10.1525/rep.2005.91.1.109>

Derrida, Jacques (2000). «Hostipitality». *Angelaki: Journal of Theoretical Humanities*, 5:3, 3-18, doi:10.1080/09697250020034706

Dyhouse, Carol (2010). *Glamour – Women, History, Feminism*. London, New York, Zed Books, Ltd.

Featherstone, Mark (2017). «‘The letting go’: the horror of being orphaned in Nicolas Winding Refn’s cinema». *Journal for Cultural Research*, Vol. 21, No. 3, 268-285, <https://doi.org/10.1080/14797585.2017.1369686>

Freud, Sigmund

(1930). «Civilization and its Discontents». *Complete Works*, 4462-4532, Trad. Ivan Smith, 2000, 2007, 2010 https://www.valas.fr/IMG/pdf/Freud_Complete_Works.pdf

(1914). «On Narcissism: An Introduction». *Essential Papers on Narcissism*, New York & London, New York University Press, 1986, organizado por Andrew P. Morrison, pp. 17-43

(1916). «On Transience». *Complete Works*, 3093-3097, Trad. Ivan Smith, 2000, 2007, 2010 https://www.valas.fr/IMG/pdf/Freud_Complete_Works.pdf

(1918). «Thoughts for the Times of War and Death». *Complete Works*, 3067-3091, Trad. Ivan Smith, 2000, 2007, 2010 https://www.valas.fr/IMG/pdf/Freud_Complete_Works.pdf

(1923). «The Ego and The Id». *Complete Works*, 3946-3992, Trad. Ivan Smith, 2000, 2007, 2010 https://www.valas.fr/IMG/pdf/Freud_Complete_Works.pdf

Fromm, Erich

(1939). «Selfishness and Self-Love». *Psychiatry. Journal for the Study of Interpersonal Process*, Washington (The William Alanson Psychiatric Foundation), Vol. 2, pp. 507-523 (agora in Yearbook of the International Erich Fromm Society, Vol. 5 (1994): “Dealing with the Alien”, Münster: LIT-Verlag, 1995, pp. 173-197. Copyright © 1994 and 2001 by The Literary Estate of Erich Fromm

(1942). *The Fear of Freedom*. London, Routledge

Garfield, Ruth. «Facing Death – Intrapsychic Conflict and Intergenerational Passage», in *The Wound of Mortality – Fear, Denial and Acceptance of Death*, Plymouth, Jason Aronson, 2010, organizado por Salman Akhtar, pp. 125-134

Gemünden, Gerd (2008). *A Foreign Affair: Billy Wilder’s American Films*. Nova Iorque, Berghahn Books

Giddens, Anthony (1992). *Transformações da Intimidade – Sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. Oeiras, Celta Editora Lda., Trad. Rosa Maria Perez, 1995

Hart, C. M.; **Sedikides**, C.; **Wildschut**, T.; **Arndt**, J., **Routledge**, C.; & **Vingerhoets**, A. J. (2011). «Nostalgic recollections of high and low narcissists». *Journal of Research in Personality*, 45(2), 238–242,

<https://www.southampton.ac.uk/~crsi/Hart%20Sedikides%20Wildschut%20Arndt%20Routledge%20%20Vingerhoets%202011%20JRPgg.pdf>

Heidegger, Martin

(1926). *Being and Time*. Oxford & Cambridge, Blackwell Publishers Ltd, Trad. John Macquarrie & Edward Robinson, 1962

(1958). «La Question de la Technique», in *Essais et Conférences*, Paris, Gallimard, pp. 9-48, Trad. André Préau

Kant, Immanuel

(1790). *Critique of Judgement*. New York, Oxford University Press, Trad. James Creed Meredith, 2007

(1790). *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime – Ensaio sobre as doenças mentais*. Lisboa, Edições 70, Trad. Pedro Panarra, 2018

(1797). *The Metaphysics of Morals*. New York, Cambridge University Press, Trad. Mary Gregor, 1991

Kaplan, Harvey A. (1987). «The Psychopathology of Nostalgia». *Psychoanalytic Review*, New York, Vol. 74, Ed. 4 (Winter 1987): 465-486, <https://www.researchgate.net/publication/20032437> The Psychopathology of Nostalgia

Kierkegaard, Søren (1849). *The Sickness Unto Death*. Princeton, Princeton University Press, Trad. Howard V. Hong and Edna H. Hong, 1980

Klein, Melanie (1957). «Envy and Gratitude and Other Works 1946-1963», in *The International Psycho-Analytical Library*, organizada por M. Masud R. Khan, 104, 1-346, 1975

Kohut, Heinz

(1954). «Discussion of "'Eros and Thanatos': A Critique and Elaboration of Freud's Death Wish" by Iago Galdston», in *The Search for the Self, Selected Writings of Heinz Kohut: 1950-1978*, Volume 1, London, Karnac, 2011, organizado por Paul. H. Ornstein, pp. 177-185

(1966). «Forms and Transformations of Narcissism», in *The Search for the Self, Selected Writings of Heinz Kohut: 1950-1978*, Volume 1, London, Karnac, 2011, organizado por Paul. H. Ornstein, pp. 427-460

(1972). «Thoughts on Narcissism and Narcissistic Rage», in *The Search for the Self, Selected Writings of Heinz Kohut: 1950-1978*, Volume 2, London, Karnac, 2011, organizado por Paul. H. Ornstein, pp. 615-658

(1975). «A Note on Female Sexuality», in *The Search for the Self, Selected Writings of Heinz Kohut: 1950-1978*, Volume 2, London, Karnac, 2011, organizado por Paul. H. Ornstein, pp. 783-792

Lacan, Jacques (1949). «The Mirror Stage as Formative of the I Function as Revealed in Psychoanalytic Experience». *Ecrits – A Selection*, W. W. Norton & Company, Trad. Bruce Fink, 2004

Lasch, Christopher

(1979). *The Culture of Narcissism*. New York/London, W. W. Norton & Company

(1991). *The True and Only Heaven: Progress and its Critics*. New York /London, W. W. Norton & Company

Lee, Sander H. (2002). *Eighteen Woody Allen films analyzed: anguish, God and existentialism*. North Carolina/London, MacFarlan & Company, Inc., Publishers.

Levinas, Emmanuel

(1961). *Totalité et Infini – Essai sur l’exteriorité*. Paris, Kluwer Academic, 1987

(1974). *Otherwise than Being or Beyond Essence*. The Netherlands, Kluwer Academic Publishers Group, Trad. Alphonso Lingis, 1991

Lubin, Joshua E. (2005). «American Disillusionment and the Search for Self Fulfillment in the 1970’s: a Cultural History of Taxi Driver, Annie Hall, and Saturday Night Fever». Louisiana State University Master’s Theses, https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_theses/45:36-69

Medeiros, Margarida (2000). *Fotografia e Narcisismo: o Auto-Retrato Contemporâneo*. Academia.edu

Melchior-Bonnet, Sabine (1994). *The Mirror – A History*. New York/London, Routledge, 2001, Trad. Katherine H. Jewett

Mesquita, Isabel (2018). *Disfarces de Amor – Relacionamentos Amorosos e Vulnerabilidade Narcísica*. Lisboa, Climepsi Editores

Metz, Christian (1975). *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*. London, Macmillan Press, Trad. Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster, Alfred Guzzetti, 1983

Mouton, Janice (2001). «From Feminine Masquerade to Flâneuse: Agnès Varda's Cléo in the City». *Cinema Journal*, Vol. 40, No. 20 (Winter, 2001), pp. 3-16, University of Texas Press on behalf of the Society for Cinema and Media Studies, <https://www.jstor.org/stable/1225840>

Nicolae, Cristina (2013). «The Concept of Reality in Oscar Wilde's The Picture of Dorian Gray». The Proceedings of the "European Integration - Between Tradition and Modernity" Congress, 5, University of Tirgu Mures, <http://www.diacronia.ro/en/indexing/details/A23422>

Northrop, Jane M. (2012). *Reflecting on Cosmetic Surgery – Body Image, Shame and Narcissism*. New York, Routledge

Oxenhandler, Neal (1974). «The Dialectic of Emotion in New Wave Cinema». *Film Quarterly*, vol. 27, n.º 3 (Spring, 1974), pp. 10-19, <https://www.jstor.org/stable/1211354>

Rashkin, Esther (1997). «Art as Symptom: a Portrait of Child Abuse in The Picture of Dorian Gray». *Modern Philology*, vol. 95, n.º 1 (Aug. 1997), pp.68-80, <https://www.jstor.org/stable/438945>

Raskin, Robert; **Terry**, Howard (1988). «A Principal-Components Analysis of the Narcissistic Personality Inventory and Further Evidence of Its Construct Validity». *Journal of Personality and Social Psychology*, Vol. 54, No. 5, 890-902

Rector, John M. (2014). *The Objectification Spectrum – Understanding and Transcending Our Diminishment and Dehumanization of Others*. Oxford, Oxford University Press

Rosenfeld, Herbert (1971). «A clinical approach to the psychoanalytic theory of the life and death instincts: an investigation into the aggressive aspects of narcissism», in *Melanie Klein Today - Developments in Theory and Practice – Volume 1: Mainly Theory*, London & New York, Brunner-Routledge, 1988, editado por Elizabeth Bott Spillius, pp. 233-250

Sedikides, C., **Wildschut**, T., **Juhl**, J., & **Cheung** (2017). «The psychological functions of nostalgia». *Oxford handbook of psychology of time travel and temporality*, Oxford, Oxford University Press.

Sennett, Richard (1974). *The Fall of Public Man*. New York/London, W. W. Norton & Company

Scheler, Max (1911-14). *Morte e Sobrevivência*. Lisboa, Edições, 70, Trad. Carlos Morujão, 1993

Schilder, Paul (1935). *The Image and Appearance of The Human Body - Studies in the Constructive Energies of the Psyche*. Oxford, Routledge

Schoeck, Helmut (1966). *Envy – A Theory of Social Behaviour*. Liberty Fund, Indianapolis.

Tillich, Paul (1939). «The Conception of Man in Existential Philosophy». *The Journal of Religion*, Vol. 19, No. 3 (Jul., 1939), pp. 201-215, <https://www.istor.org/stable/1198504>.

Tillich, Paul (1952). *The Courage To Be*. Yale University Press. 2000

Van de Ven, Niels; **Zeelenberg**, Marcel & **Pieters**, Rik (2011). «Why Envy Outperforms Admiration». *Personality and Social Psychology Bulletin*, 37(6) 784–795, doi: 10.1177/0146167211400421 <http://pspb.sagepub.com>.

Vidaillet, Bénédicte (2008). *Workplace Envy*. London, Palgrave Macmillan

Filmes

“Annie Hall”. BluRay. Dir. Woody Allen, J. Rollins & C. H. Joffe Productions. 1977

“Cléo de 5 à 7”. BluRay. Dir. Agnès Varda. Ciné Tamaris. 1962

“Dorian Gray”. BluRay. Dir. Oliver Parker. Ealing Studios. 2009

“Fedora”. BluRay. Dir. Billy Wilder. Bavaria Atelier. 1978

“Sunset Blvd”. BluRay. Dir. Billy Wilder. Paramount Pictures. 1950

“The Neon Demon”. BluRay. Dir. Nicolas W. Refn. Space Rocket Nation. 2016

ANEXO

Frames

Sunset Blvd.



«I am the greatest star of them all» (01:42:05)

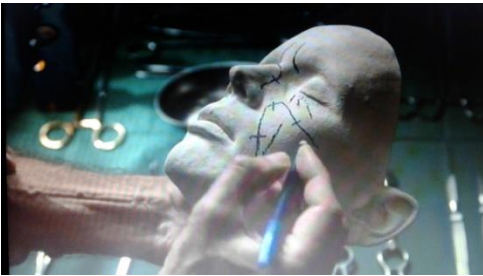


«I am big, it's the pictures that got small» (00:16:37)

Fedora - Utilização do Outro



6



7



8



9



10



11

Cléo de 5 à 7



12

«[...] être laide, c'est ça la mort. Tant que je suis belle, je suis vivante (...)» (00:06:31)



13

«Les cartes ont dit que je suis malade [...] Si c'est ça, je me tue» (00:08:34)



14

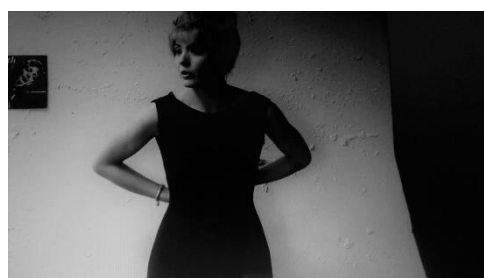
« [...] et maintenant cette énorme peur de mourir» (01:13:51)

Cléo de 5 à 7 - Processo de transformação do sujeito

Eu (15-18)



Eu e mundo exterior (19-22)



Annie Hall



23

«Well, the universe is expanding, and if it's expanding, some day it will break apart and that will be the end of everything» (00:02:50)



24

«I'm obsessed with death, I think. Big subject with me [...]» (00:36:39)

Dorian Gray



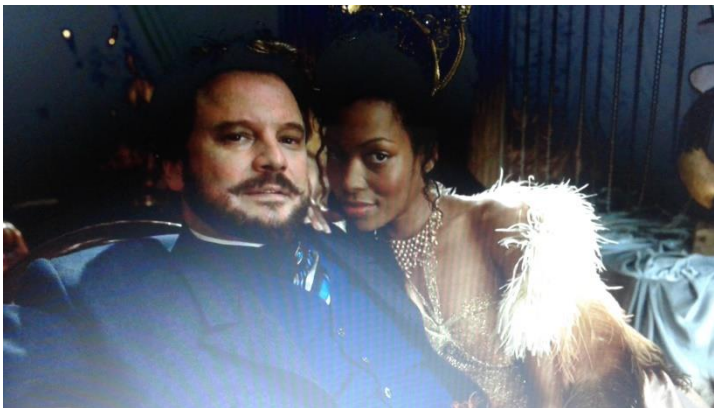
25

«He'll always look like that. You, Mr. Gray, I'm afraid will not [...] We wither and scar because the gods are cruel and hateful» (00:18:35).



26

«Perhaps I should nail my soul to the devil's altar» (00:18:58)].



27

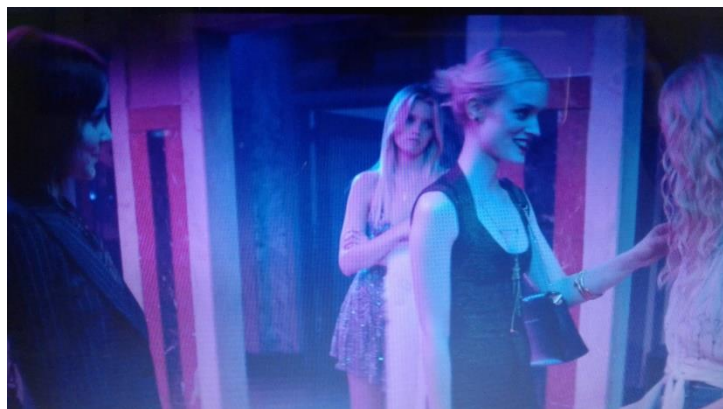
«No civilized man regrets a pleasure [...] The only way to get rid of a temptation is to yield to it. Be searching always for new sensations [...].» (00:32:10)].

The Neon Demon



28

«Who wants sour milk when you can get fresh meat?» (00:42:35)



29

«I think I wish I had your hair. Is this your natural colour? You are just so beautiful. Don't you think that she's just perfect? Is that your real nose? God, life is so unfair!» (00:10:20)

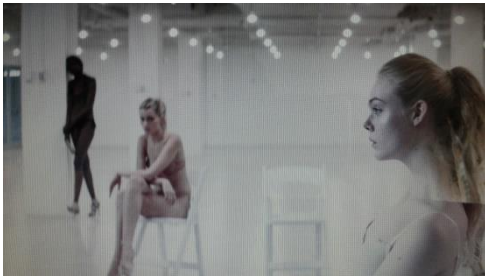


30

«I'm a ghost» (00:49:35)

The Neon Demon – Processos de Raiva Narcísica

Processo A (31-34)



1



2



3



4

Processo B (35-38)

