

# Identificação, elaboração e atuação<sup>1</sup>

*Marcelo Verzoni\**

Transcrevo aqui a fala que proferi no Círculo Psicanalítico do Rio de Janeiro (CPRJ) sobre o filme *A vida dos outros* (Das Leben der Anderen), escrito e dirigido por Florian Henckel von Donnersmarck.

## **Situação histórico-geográfico-temporal**

O filme tem como pano de fundo um ambiente datado e localizado. A história começa em novembro de 1948, na República Democrática Alemã, Estado de estrutura totalitária criado em 1948 sob domínio e nos moldes da União Soviética stalinista. No dia a dia, a ditadura do proletariado vigia severamente seus cidadãos, detendo-os e interrogando-os diante de qualquer indício de atividade que ameace a manutenção da estrutura de poder. Logo na abertura, somos informados de que, naquele momento, a Polícia Secreta do país emprega 100.000 pessoas e conta com 200.000 informantes.

Na parte final do filme, estamos alguns anos à frente, já após o desmoronamento do Estado totalitário e a integração daquele território à República Federal da Alemanha, governada nos moldes das democracias ocidentais modernas. Agora as personagens têm livre acesso aos antigos arquivos sobre a espionagem de suas vidas.

---

<sup>1</sup> Para facilitar a compreensão do leitor em meio a tantos nomes alemães, achei por bem atribuir números (entre parênteses) às personagens do aparato estatal; e letras (entre parênteses) às personagens dos artistas de teatro.

\* Graduação e especialização em Música (Universidade de Colônia/Alemanha), mestrado e doutorado em Música (UNIRIO). Membro do Instituto de Formação da SPCRJ.

## **Aparato estatal/policial *versus* ambiente dos artistas de teatro**

A ação se desenvolve a partir de dois eixos. O primeiro, que poderíamos caracterizar como esfera do poder, mostra-nos a máquina estatal, rigidamente hierárquica, dentro da qual o roteirista-diretor nos apresenta quatro níveis. O ministro Bruno Hempf (1), membro do Comitê Central do Partido, tem autoridade plena sobre o tenente-coronel Anton Grubitz (2), diretor do Departamento de Cultura que, por sua vez, é chefe do capitão Gerd Wiesler (3), o primeiro protagonista da trama, a quem Udo (4), um sargento simplório, deve total obediência. O segundo eixo, que poderíamos caracterizar como esfera dos criativos, apresenta-nos o dia a dia de artistas de teatro e suas vicissitudes para driblar o poder instituído. O diretor Albert Jerska (A) vive há sete anos o drama pessoal de estar proibido de trabalhar. Esta castração criativa faz com que se sinta profundamente isolado e acabará por conduzi-lo ao suicídio. O dramaturgo Georg Dreyman (B) é o segundo protagonista da trama. É um homem jovial, simpático, solto, descontraído e atraente para as mulheres. Vive de acordo com as diretrizes do Partido, o que faz com que seja considerado ideologicamente fiel. É tão aceito pela oficialidade, que se sente à vontade para tentar interceder em prol do velho amigo que está proibido de trabalhar. A companheira de Dreyman é a linda atriz Christa-Maria Sieland (C), estrela do teatro local, cujo carisma é uma unanimidade. Para poder continuar a atuar, vem cedendo ao assédio sexual do ministro Hempf (1). Esconde do companheiro o profundo mal-estar que está vivendo e, para conseguir suportar as pressões a que vem sendo submetida, recorre a medicamentos psiquiátricos, que obtém por uma via ilegal. Também Christa-Maria, ao fim da trama, recorrerá ao suicídio para escapar a pressões, neste caso advindas sobretudo do seu próprio supereu. O jornalista Paul Hauser (D) é um tipo clássico de ambientes do mundo da cultura: revoltado, reivindicativo e insolente.

## **Funcionamento do poder político/policial**

No primeiro eixo, dos membros da máquina estatal, o representante de cada degrau hierárquico dá nítidas demonstrações de força e comporta-se de maneira autoritária com quem lhe estiver subordinado, não hesitando em lançar mão de expedientes como pressão e chantagem, externados ora de maneira explícita, ora num tom velado. A corrupção diária é escamoteada na linguagem, onde há, para tudo, alguma explicação deslavadamente cínica. A

obsessão pela manutenção do *status quo* faz com que as ações da esfera oficial assumam dimensões paranoicas; e tudo isso ocorrendo sob um véu de formalidade, para que sejam mantidas as aparências. Neste ambiente, tudo é frio, árido e libidinalmente pobre. A ordem de manter a estrutura rigidamente estabelecida consome quase todas as atenções, limitando a espontaneidade nas relações.

O ministro Bruno Hempf (1) já foi do Serviço Secreto e agora é membro do Comitê Central do Partido, onde é responsável por assuntos ligados à Cultura. Teria feito uma verdadeira limpeza nos meios teatrais. Apaixonado pela atriz Christa-Maria (C), está disposto a tudo para tê-la como amante, não importando os métodos a serem utilizados. Profundamente inescrupuloso, pressiona seu subalterno Grubitz (2) a encontrar alguma coisa que coloque em dificuldade o companheiro da atriz: “trate de achar algo e você terá um amigo no Comitê Central”. Conforme a situação avança e cresce a ira de Hempf (1) frente ao comportamento esquivo da atriz, despoticamente ordena ao motorista que acompanhe todos os seus passos. Grubitz (2), por sua vez, é subordinado ao ministro e trata de agradá-lo de todas as maneiras possíveis. Deixa claro que subiu na hierarquia não por ser o mais brilhante. Insinua que o próprio Wiesler (3), que hoje está abaixo dele, muito o teria ajudado na época dos estudos. Neste aparato oficial, quem ascende na hierarquia não é necessariamente o melhor, mas sim quem saiba percorrer os caminhos do poder. Como orientador de teses, Grubitz (2) acaba de avaliar um candidato com conceito B, simplesmente para que não pareça que seria uma coisa fácil obter a promoção acadêmica sob sua orientação. Suas atitudes diárias mostram-nos um servidor medíocre e obediente. Grubitz (2) não enxerga na vida do dramaturgo Dreyman (B) nenhum indício de atividade irregular. Chega a ironizar: “ele acha a República Democrática Alemã o melhor lugar do mundo”. No entanto, ao perceber que o ministro tem algum interesse pessoal (na companheira de Dreyman), acha por bem levantar alguma desconfiança em relação ao dramaturgo; apenas para agradar ao superior. Na cena em que interroga a atriz Christa-Maria (C) e ela se oferece para prestar-lhe algum favor pessoal (sexual), Grubitz (2) recua. Na hierarquia do Estado policial totalitário, tem muito poder sobre subalternos, mas nenhuma força frente a superiores. Ascendeu também por conhecer minuciosamente as regras do jogo.

O capitão Wiesler (3), primeiro protagonista da trama, é apresentado como um cioso funcionário do aparato estatal de segurança; pelo menos inicialmente, pois, durante a narrativa, passará por muitas transformações. Na primeira cena, ambientada no centro de detenção de Schönhausen (Berlim

Oriental), aparece interrogando um detento, amigo de alguém que teria fugido do país. Diz ao recém-detido que, caso não se disponha a entregar o que sabe, sua mulher será imediatamente presa e seus dois filhos ficarão sob a guarda do Estado. Mais adiante está numa sala de aula, agora no papel de professor da Escola Superior de Eiche (Potsdam), preparando jovens acadêmicos para trabalhar na Polícia Secreta. Convicto de ter agido corretamente, Wiesler explica aos jovens que interrogou o detento 227 por 40 horas seguidas, para provocar-lhe exaustão e obrigá-lo a fornecer a informação desejada. Quando um jovem questiona se tal procedimento seria sustentável sob um prisma humanista, Wiesler apressa-se em registrar o nome de quem ousou fazer tal pergunta e, serenamente, refere-se ao sistema como humanitário e aos opositores do regime como inimigos do socialismo.

Fora dos ambientes de trabalho, sua vida pessoal é árida e monótona. Vive sozinho, sem qualquer contato com familiares ou amigos. Quando contrata uma prostituta por 30 minutos, a mulher presta o serviço de maneira mecânica e, ao sair, sugere-lhe que, na próxima vez, contrate-a por um tempo mais longo, para poder usufruir um pouco mais.

Se compararmos esta personagem com seus dois superiores hierárquicos, absolutamente inescrupulosos, veremos em Wiesler uma pessoa que, no âmbito daquele sistema burocraticamente corrupto, ainda guarda uma dose de pureza e sinceridade. Parece acreditar, de fato, em todos aqueles dogmas que lhe foram inculcados pelo ensino oficial. Lembra-nos a figura trágica de Adolf Eichmann, tão bem retratada por Hannah Arendt, que acompanhou seu célebre julgamento em Jerusalém. Wiesler é-nos apresentado como um burocrata impecável, que aprendeu as lições à perfeição e agora, desempenhando funções profissionais, segue regras à risca e cumpre ordens sem titubear.

## **Funcionamento do mundo dos artistas de teatro**

No âmbito do segundo eixo, o mundo dos criativos de teatro, há muito mais espaço para vivenciar relações de afeto, apesar das dificuldades para sobreviver numa sociedade regida por um poder que tudo observa. O jornalista Paul Hauser (D) é um típico representante do grupo dos revoltados, capaz de fazer ironias até diante do ministro Bruno Hempf (1). Na comemoração de aniversário do dramaturgo, irrita-se a tal ponto com o conformismo do anfitrião, que decide abandonar a festa.

O diretor Albert Jerska (A), artista carismático que imediatamente nos cativa, tem atrás de si uma longa carreira profissional. A despeito de sua aclamada excelência dramaturgic, está há sete anos proibido de trabalhar por ter assinado uma declaração considerada inoportuna pelo regime. Tal proibição não é sequer admitida pelas instâncias oficiais, que negam veementemente a existência de tal prática no país. Jerska sente-se consumido pelo castigo que lhe foi imposto e sua vontade de viver diminui a cada dia. Ao proibi-lo de trabalhar, o regime conseguiu calar sua veemente chama criativa, outrora tão festejada. Durante a narrativa, acompanhamos o agravamento de seu estado solitário. Quando Dreyman (B) visita-o, Jerska (A) refere-se a uma outra vida, na qual desejaria ser escritor. Embora compareça à festa do amigo, fica sozinho num canto, absorto com o livro de Brecht. Nessas duas cenas já há indícios da construção de um suicídio. Albert Jerska (A) já estava antecipando a terrível notícia de seu enforcamento, que será o elemento detonador de uma reviravolta na postura política de Dreyman (B), um artista até então acomodado, que usufrui das benesses oferecidas pelo poder constituído.

Para os padrões do regime, o dramaturgo Georg Dreyman (B) e a atriz Christa-Maria Sieland (C) têm uma vida confortável. Ocupam um imóvel amplo, contando até com um piano de cauda, artigo de grande luxo naquela sociedade. Por serem artistas alinhados com o partido único, podem desfrutar de todas essas regalias. Vivem num clima terno, romântico e relativamente liberal, havendo espaço para que cada um exerça sua potência criativa. O dramaturgo está completando 40 anos de idade e a companheira pede-lhe que use uma gravata na festa de aniversário. Dreyman retruca, afirmando ter-se desvencilhado das amarras pequeno-burguesas, fazendo uso da típica linguagem da propaganda oficial. Christa-Maria Sieland é uma linda mulher, que agrada igualmente ao público, à comunidade teatral e à oficialidade. É-nos apresentada já enfraquecida, acoçada por conflitos. Ao atender às demandas do ministro Hempf (1), está pagando um preço alto demais. Sente tanto medo, que chega a pedir ao companheiro que não a informe sobre assuntos confidenciais. Submetida por Grubitz (2) a um interrogatório, acaba cedendo e confirma ser seu companheiro Dreyman (B) o autor do texto publicado no ocidente. Mesmo assim é mantida presa e, num segundo interrogatório, agora conduzido por Wiesler (3), informa até a localização da máquina de escrever. Ao se tornar informante, passa a ter direito aos remédios que consome. Quando se confronta com as consequências de ter entregue o próprio companheiro, entra em desespero e se atira diante de um veículo, vindo a falecer ali mesmo, no meio da rua.

O suicídio de Christa-Maria Sieland (C) é muito diferente do de Albert Jerska (A), que fora construído lentamente, durante sete anos de isolamento e de um crescente sentimento de estar sendo improdutivo, sem poder escoar sua energia libidinal pela via da sublimação; e, sobretudo, sem qualquer perspectiva de reverter tal situação. Christa-Maria Sieland percorreu um outro caminho, sem o nível de consciência de Albert Jerska. A atriz, sem se dar a grandes reflexões, foi fazendo concessões cada vez maiores ao sistema, simplesmente para poder continuar seu trabalho. Não percebeu que estava percorrendo um caminho parecido com o de Fausto (Goethe), empenhando a própria alma. Sabe cada vez menos de si e torna-se informante do regime.

### **Alguns aspectos dinâmicos dos percursos de Dreyman (B) e Wiesler (3)**

Este tópico poderia conter um sem-número de focalizações, tal a riqueza do trabalho empreendido pelo roteirista-diretor. Com tal multiplicidade de possibilidades, faço aqui um recorte, focalizando as reações psíquicas de Georg Dreyman (B) frente aos dois suicídios, e do espião Wiesler (3) ao acompanhar a intimidade do dramaturgo (B).

Chocado com a notícia do suicídio do amigo Jerska (A), que era o diretor mais habilidoso para montar suas peças, Dreyman (B) emudece ao telefone. Em seguida, põe-se a *elaborar* a perda. Não havendo como simbolizar a morte, recorre à arte: senta-se ao piano e toca a *Sonata do homem bom*, cuja partitura lhe havia sido dada justamente pelo amigo agora morto. É a partir deste momento que se inicia seu processo de transformação. Deixa para trás seu conformismo com o sistema, o que tanto incomodava ao amigo Paul Hauser (D), e concorda em escrever uma matéria, a ser publicada numa revista ocidental de grande circulação, sobre a inexistência de estatística de suicídios no país desde 1977. Seu texto será matéria de capa e terá forte impacto, provocando a ira da oficialidade da República Democrática Alemã.

Em psicanálise, o conceito de *elaboração* foi introduzido por Laplanche e Pontalis em 1967 para traduzir para a língua francesa o verbo alemão *durcharbeiten*, utilizado por Freud para designar o trabalho do inconsciente (ROUDINESCO; PLON, 1997, p. 174).

Frente ao suicídio de Christa-Maria Sieland (C) que, diferentemente do de Albert Jerska (A), foi resultado de uma explosão emocional que se tornou insuportável, a reação imediata de Dreyman (B), com a companheira nos braços, ainda agonizante, é pedir-lhe perdão repetidas vezes. O dramaturgo Georg

Dreyman faz daquele momento o amálgama das reflexões que vinha tendo nos últimos tempos, desde que iniciara sua mudança de posição. Pede perdão por ter compactuado com o regime durante tanto tempo. Descobre-se parcialmente responsável pela morte da companheira. Como podemos observar, Dreyman (B) dispõe de ferramentas intrapsíquicas para elaborar, o que, como se verá mais adiante, falta ao capitão.

Em relação ao capitão Gerd Wiesler (3), as mudanças se dão a partir do momento em que passa a espionar Georg Dreyman (B). Ao acompanhar o dia a dia do dramaturgo, encanta-se de tal forma com o que vê, que mergulha naquele mundo e passa a viver a vida do outro. Fascinado, é invadido por forte sentimento de *identificação*, deixando de lado seus compromissos profissionais, ancorados até então em convicções ideológicas que jamais havia questionado. Como seu psiquismo não dispõe de recursos psíquicos para *elaborar* essas vivências avassaladoras, *passa ao ato*. Tal processo trará como consequência fortes sanções no terreno profissional.

Antes de prosseguir, examinemos brevemente esses dois conceitos psicanalíticos. Segundo o *Vocabulário da psicanálise*, de Laplanche e Pontalis, “a *identificação* abrange toda uma série de conceitos, tais como imitação, empatia, simpatia, contágio mental, projeção, etc.” (LAPLANCHE; PONTALIS, 2012, p. 227.) Sigmund Freud dedicou todo o capítulo VII da obra *Psicologia das massas e análise do eu* ao conceito de *identificação* que, em uma de suas acepções, é descrito como “forma originária do laço afetivo com o objeto” (FREUD, 1921/2011, p. 63).

Quanto ao conceito de *atuação*, o *Dicionário de psicanálise* de Elisabeth Roudinesco e Michel Plon informa-nos que, “no vocabulário psiquiátrico francês, a expressão *passagem ao ato* evidencia a violência da conduta mediante a qual o sujeito se precipita numa ação que o ultrapassa” (ROUDINESCO; PLON, 1997, p. 6).

Retomemos, então, o curso dos eventos. O súbito interesse do capitão Wiesler (3), burocrata da Polícia Secreta, pela vida particular do dramaturgo Dreyman (B) é despertado por uma percepção de afeto, amor e intimidade, sentimentos absolutamente estranhos à vida de Wiesler (3), banal e estéril. No teatro, Wiesler acompanha à distância um instante repleto de ternura entre o dramaturgo e sua companheira Christa-Maria (C), num momento em que o casal se acredita fora do alcance de qualquer observador externo. A curiosidade do capitão é reforçada pelo exame do programa impresso da peça em cartaz naquela noite, de autoria de Dreyman, cujo título é, justamente, *Facetas do amor*. Wiesler (3) decide, então, espionar a vida do dramaturgo e, para tal tarefa, recebe o apoio de Grubitz (2), seu superior hierárquico, que concorda com

esse procedimento simplesmente para agradar aos caprichos do ministro Hempf (1). A partir deste ponto, quando a escuta diária de fato se inicia, Wiesler vai se encantando com os fatos que apura e com aquele ambiente dos criativos, onde há espaço para um fluxo libidinal que jamais havia vislumbrado. A escuta secreta faz com que Wiesler inicie com Dreyman uma verdadeira “relação”.

Algumas cenas ilustram de maneira exemplar os diversos enfoques dessa nova relação e seus consequentes desdobramentos intrapsíquicos nas percepções do capitão Wiesler (3), que até então levava uma vida árida e pacata. As cenas com crianças, por exemplo, são emblemáticas das diferenças entre as vidas dos dois. No elevador do prédio onde reside, Wiesler sobe com um menino pequeno, que tem à mão uma bola de futebol. A criança, com aquela naturalidade típica dos pequenos, pergunta-lhe se ele é mesmo do Serviço Secreto, como teria sido comentado em casa, pelo pai. O capitão esboça uma expressão irada e faz menção de arrancar da criança o nome do seu pai. Mas logo recua, revelando uma dose de conformismo em relação à reputação negativa que seu tipo de atividade geraria inevitavelmente junto à sociedade civil. Numa outra cena correlata, temos oportunidade de observar como Georg Dreyman (B) se relaciona com crianças. Wiesler (3), escondido, espreita um momento em que Dreyman joga bola com meninos da sua vizinhança, no meio da rua. O dramaturgo está alegre, pleno, receptivo à brincadeira dos garotos e inteiramente disponível para trocas de afeto. Se compararmos essas duas cenas, que nos possibilitam observar a relação de cada um deles com aquela criança que permanece viva dentro de cada um de nós, veremos que há muita diferença. Wiesler externa *secura*, *sisudez*, *ausência de ternura* por crianças e *falta de senso de humor*; Dreyman, por sua vez, dá *nítidas demonstrações de afeto*, *alegria*, *maleabilidade* e *bom humor*.

Em outro momento, Wiesler (3), sentado no ambiente enfadonho de sua sala de escuta, participa à distância da festa de aniversário de Dreyman (B), alegre e barulhenta. O contraste entre os dois ambientes é nítido. Wiesler fica extremamente intrigado ao escutar a fala de Albert Jerska (1) sobre Brecht e *passa ao ato*: entra sorrateiramente na residência de Dreyman e recolhe o tal volume, que lê com grande interesse. Aos poucos vai deixando de lado sua *ética ideológica*, *sólida e sincera* ao início da narrativa. *Enfeitiçado* pela vida dos outros, *transfere-se* para uma esfera privada. É tomado de assalto por uma *inundação libidinosa*, à qual não consegue fazer frente, cedendo ao desejo. Como não consegue *elaborar*, simplesmente *atua*. Enumeremos aqui algumas outras *passagens ao ato*: Wiesler, agora já não mais aquele servidor convicto e dedicado à causa do socialismo.

Na cena em que Christa-Maria Sieland (C) desce da limusine do ministro Hempf (1), Wiesler (3), a partir de seu quartel-general, faz soar a campainha do apartamento do casal Dreyman-Sieland. Com isso, induz o dramaturgo a visualizar o momento em que sua companheira desembarca do automóvel luxuoso. Agora Wiesler interfere diretamente na vida íntima do casal, torcendo para que aconteça isto ou aquilo. Em outro momento, até dirige-se à atriz Christa-Maria Sieland em um bar. Percebe-a bastante abatida e vai até ela. Senta-se à sua mesa e mantém com ela uma conversa, posicionando-se como seu admirador irrestrito. Ocorre que Wiesler acabara de auscultar um diálogo tenso entre ela e o companheiro, em que este lhe pediria para não sair. Wiesler sabe que ela, profundamente contrariada, está a caminho de um encontro amoroso com o ministro Hempf (1), obedecendo a uma ordem expressa do poderoso. A conversa com Wiesler, ocorrida no bar, fortalece-a e ela volta para casa, para os braços do companheiro. Wiesler, portanto, já afastado de suas funções investigativas, cede cada vez mais a seus próprios sentimentos, extrapolando suas funções e contrariando expressamente suas diretrizes profissionais.

Mais adiante, já próximo do desfecho da trama, quando Wiesler (3) consegue, em interrogatório, arrancar de Christa-Maria Sieland (C) o lugar exato onde Dreyman esconde a máquina de escrever, ele mesmo vai até a residência do casal e retira a máquina do esconderijo, pouco antes da chegada da equipe policial. Ou seja, é o próprio agente do Estado que, ao assumir a defesa dos interesses de Dreyman (B), impede que o desfecho seja favorável ao regime. Tal atitude provocará seu rebaixamento na hierarquia do aparato estatal.

As últimas cenas, já após a queda do muro de Berlim, mostram-nos o dramaturgo Georg Dreyman (B) pesquisando sobre seu passado e descobrindo finalmente que o agente Gerd Wiesler (3) era a pessoa que o havia ajudado. Escreve toda a história e publica-a em livro, dedicando o trabalho “ao agente HGW XX/7, com gratidão”. Quando Wiesler adquire um exemplar e descobre que o trabalho lhe fora dedicado, seus olhos brilham intensamente. E aqui se completa a “relação” entre o capitão Gerd Wiesler (3) e o dramaturgo Georg Dreyman (B), sem que jamais tenha havido qualquer conversa entre os dois homens.

*Junho de 2018*

**Marcelo Verzoni**

verzoni@piano@gmail.com

Rio de Janeiro - RJ - Brasil

## Referências

FREUD, Sigmund (1921). *Psicologia das massas e análise do eu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J. *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ROUDINESCO, E.; PLON, M. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.