

# Merci pour le chocolat: genealogias e simulacros\*

Clarice Averbuck\*\*, Lyon

*A partir da análise de um filme de Claude Chabrol, o autor põe em evidência as identificações cruzadas dos personagens que constituem uma teia de relações, consideradas ao mesmo tempo como cenas do mundo interno e como processo de relações intersubjetivas do grupo. O problema do conhecimento e das relações entre verdade, falsidade e mentira é examinado através da reflexão sobre as genealogias e a cultura, inscrevendo a problemática do tempo e dos vínculos no processo de humanização. Discute-se a ação disruptiva promovida pela entrada de um elemento novo no grupo, deixando manifesto o amálgama perverso, encobridor da patologia do vazio. Abre-se a discussão sobre o problema do mal.*

*Descritores: Psicose fria. Amálgama perverso. Tirania-e-submissão. Vergonha primária.*

---

\* Artigo apresentado no Seminário de Psicopatologia coordenado por Henri Vermorel, Gr. Lionês de Psicanálise Rhône Alpes, da Sociedade Psicanalítica de Paris, Lyon, 2001. Trad. e revisão pelo autor: apresentado no Santander Cultural, Sociedade de Psicologia do Rio do Sul, Porto Alegre, 2004. As citações das obras publicadas em francês são também traduzidas pelo autor.

\*\* Psicanalista, Membro da Sociedade Psicanalítica de Paris.

*Não, claro que não. Nem tudo é vão. Mas penso que a gente pode muito bem levar as coisas a sério sem tratá-las com seriedade, com ceticismo, brincando com as coisas e olhando-as a boa distância. (Chabrol, 2000).*

*A vida é uma fábula contada por um idiota, plena de barulho e de furor que não significa nada. (Shakespeare, In: Macbeth, ato V, 1606).*

*The chocolate cobweb* é o título original do romance americano de Charlotte Armstrong (1948). Traduzido para o francês desde 1949 e novamente em 1983 com o título *Merci pour le chocolat*, sua última edição é lançada em 2000 na coleção Rivages/Mystères dirigida por Claude Chabrol e François Guérif.

No mesmo ano, Chabrol, cineasta, põe o texto em cena<sup>1</sup> num trabalho de co-autoria com Caroline Eliachef.

Personagens principais:

André Polonski, pianista virtuoso;

Marie-Claire Muller, sua primeira e depois, terceira mulher;

Guillaume, filho do segundo casamento de A. Polonski com Lisbeth;

Lisbeth, a esposa morta, cuja desapareição no passado é o motor da intriga;

Jeanne Pollet, uma jovem de vinte anos, nascida no mesmo dia que Guillaume;

Louise Pollet, sua mãe;

Um jovem químico, namorado de Jeanne;

A mãe do jovem químico, parente distante de Louise Pollet.

Tecendo sua história na Suíça e entrando no mundo de uma rica família burguesa radicada em Lauzane, por detrás de uma crítica dos costumes e de uma época, o filme escruta o microcósmino universo familiar, desvendando um crime e as pulsões selvagens que revelam uma ética perversa, regendo um sistema de convenções e vizinhando com ele.

O cineasta apresenta seu cenário como uma espécie de quebra-cabeça, mostrando, de saída, as peças que o compõem, mas criando um suspense descon-

---

<sup>1</sup> Na tradução brasileira, o filme recebeu o título de *Teia de chocolate*.

certante em torno do tempo entre a verdade e a mentira, o excesso e a insuficiência, o banal e o trágico, as aparências e a evidência, o devir e o *déjà vu*, levando, pouco a pouco, o inverossímil ao seu extremo, para enfim esvaziar a tensão através de uma solução operatória sarcasticamente patética.

A trama desenvolve-se em torno do casal, personagens que se encontram (desencontram) numa zona saturada pela lógica do simulacro. Ele, André Polonski, virtuoso pianista, opaco em suas relações, deambulando na vida, encapsulado por soníferos administrados *generosamente* por sua mulher. Ela, Marie-Claire Muller, apelidada Mika, novamente sua esposa depois de um divórcio (e da viuvez do marido em seu segundo casamento), herdeira e dirigente de uma fábrica de chocolates, movendo-se de maneira afetada, com cortesia exemplar, afabilidade irreprovável, *boa demais* para ser crível.

Polonski tem um filho de vinte anos que mora com o casal, Guillaume (nascido de seu segundo casamento com Lisbeth), cuja letargia lembra a do pai, exibindo em seu desfavor um ar de nulidade que o diferencia, sem compensações, da virtuosidade do genitor, que não lhe esconde um certo desdém. Dominado e fascinado por sua madrasta Mika, a alienação de Guillaume o protegeria do encontro com o drama envolvendo o estranho acidente mortal de sua mãe, na data do seu sexto aniversário, ocasião em que a atual madrasta era acolhida como hóspede na residência de seus pais.

## Paternidade, genealogia, filiação

Pondo a descoberto a patologia do *maternal* e do *feminino primários* (Guignard, 1996), é a personagem feminina Marie-Claire que detém a chave da intriga e as malhas da teia.

Entretanto, [...] *fazendo a volta com o olhar, vemos que a peça toda é atravessada por relações dizendo respeito ao vínculo pai-filhos*<sup>2</sup>. (Freud, 1916, p. 185)

Fio condutor do tema da filiação e das genealogias, a relação com o pai atravessa a intriga, sendo enunciada desde a cena-prólogo, da mesma maneira como a primeira sessão analítica e, às vezes, um primeiro sonho condensam elementos-chaves das fantasias do paciente, mobilizados pelo encontro dos dois psiquismos.

Tal cena-prólogo, precedendo a apresentação do roteiro do filme, é consti-

---

<sup>2</sup>Freud, a propósito de *Macbeth*, em seu artigo de 1916: *Quelques types de caractère dégagés du travail psychanalytique: ceux qui échouent du fait du succès*. [Freud, S. (1916). *Alguns tipos de caráter encontrados no trabalho psicanalítico: os arruinados pelo êxito*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1974. p. 357-374].

tuída pela cerimônia do terceiro casamento de Polonski, re-casamento como diz o juiz de paz que o preside, reunindo o antigo casal separado pelo divórcio há muitos anos atrás.

O juiz, no caso, é uma mulher vestida de preto. Enlutada?

Se o preto pode evocar o luto pela morte de Lisbeth, negado na repetição festiva da recepção que acolhe efusivamente a sociedade local, parece fundamental que ele seja usado pela juíza: *nesta trama, quem veste o luto é a lei*.

A lei é viúva, e a cerimônia, uma repetição compulsiva, procedimento perverso, cuja idealização não camufla seu parentesco com a trilogia maníaca do controle, triunfo e desprezo por um pai morto na genealogia, ainda que perpetuado pela transmissão, fazendo da mulher de André Polonski a herdeira de seus bens.

A apresentação do roteiro tem como fundo as cores indefinidas e a transparência da paisagem lacustre de uma Suíça neutra, o lago Lémon, na fronteira com a França, atravessado por um navio, cujo movimento vem figurar a noção de *processo* inerente à intriga.

O filme propriamente dito começa fora do universo Polonski-Muller, reunindo os personagens que vão a ele se unir, intercambiando e abalando o funcionamento em *huis clos*<sup>3</sup> do grupo. A cena passa-se em um restaurante situado em um terraço frente ao lago, com a presença de Louise Pollet e de sua parenta, às quais se reúnem Jeanne e o namorado. O ambiente *extramuros* do terraço vem pontilhar a inscrição de um novo plano nas relações virtuais entre os personagens.

A leitura casual por Jeanne de um jornal que circula entre os convivas é o ponto de partida da *enquete policial* constitutiva da história: fotografados pela imprensa no dia do seu casamento, André Polonski e Marie-Claire Muller são manchete na imprensa local, atraindo a atenção de Jeanne, ela mesma pianista.

Uma conversa inicialmente banal dá origem ao desvendamento pela parenta (personagem cuja presença parece ter a única função de revelar o não-dito, menos como portadora da verdade e mais como mera representante da incontinência prazerosa dos alcoviteiros) de um episódio até então oculto de sua história: no dia de seu nascimento, uma enfermeira distraída a havia mostrado ao pianista como sendo o seu bebê, nascido no mesmo dia. Tal confusão teria sido devida a uma troca inadvertida dos braceletes com o nome dos recém-nascidos usados por cada um deles.

No mesmo jornal em que figura a fotografia do casamento de André Polonski, vê-se, furtivamente, outra manchete cujo artigo não é comentado: *A ira dos pais – separação e divórcios* aludindo a um problema de atualidade na França: a lei e

---

<sup>3</sup>A expressão *huis clos* traduzida em português significa *a portas fechadas*.

suas aplicações concernentes aos direitos paternos em relação aos filhos no caso de separação do casal.

Confusão semeada, que reproduz a da enfermeira, a questão das origens centra-se em torno da pergunta que se tornará recorrente: *Como assim, trocar um menino por uma menina?* A confusão dos sexos e a erradicação das diferenças validariam o alargamento das fronteiras do mundo do possível?

A dúvida sobre sua origem, nascida em Jeanne, serviria de pretexto para o deslocamento de uma busca da relação com o pai, morto em sua adolescência? Talvez, mas isso não é transparente no filme, os personagens, ainda que em níveis diferentes, movem-se em um plano que evade o contato com a intimidade. Em todo caso, o evento da troca de bebês precipita a revelação do verdadeiro segredo familiar: *Teu pai não é teu pai*, acaba lhe dizendo a mãe: uma inseminação por doador tendo respondido ao problema de infertilidade do marido.

Parece-nos que bem além da questão da esterilidade biológica, nos encontramos face à esterilidade psíquica da mentira em seus diferentes graus. Fazendo apelo à ambigüidade, Louise Pollet, mãe de Jeanne, é Diretora do Instituto Médico Legal, condição que imprime assepsia de superfície à atmosfera das relações subterrâneas dissecadas pela câmera.

Neste contexto, em torno da mesa do restaurante, ocorre a única evocação manifestamente *sanguinária* do *script*, frase emitida pelos jovens namorados ao fazerem o pedido ao garçon: Une côte de bœuf, *saignante* (*sangrenta*), *très saignante* (Uma costeleta mal passada, muito mal passada).

Jeanne, servindo-se do obscurantismo algo improvisado em torno de sua identidade, vai se introduzir na casa dos Polonski, sem se saber bem o que pretende buscar.

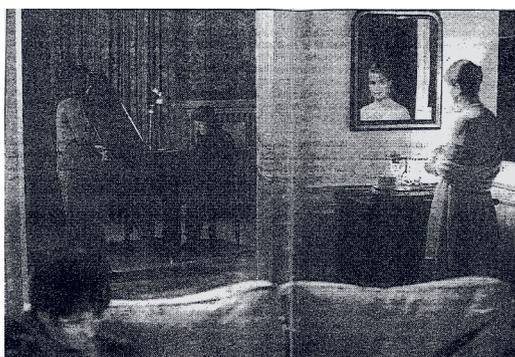
A esse respeito, vejamos o que diz Jean François Rauger (2000) em seu comentário sobre o filme no *Le Monde*:

O que vem ela buscar? Aparentemente pouca coisa. Talvez se embriagar abstratamente com a hipótese de uma verdadeira troca, de uma transferência de filiação que teria determinado um destino diferente daquele que teria sido o seu. Ou provar que tal coisa é impensável.

Sem que ninguém possa crer um só segundo nessa segunda hipótese, ela simpatiza imediatamente com o músico. Ela mesma pianista, prepara um concurso e Polonski propõe-se a dar-lhe os cursos necessários à boa execução da Marcha Fúnebre de Liszt, tema capital do exame. A intrusão da jovem na família do concertista que vive só para a música vai despertar lembranças, trazer à tona um antigo crime, destruir dez anos de retenção trêmula e de

culpada cegueira, de aparências enganadoras e de sonolência covarde. Tudo isso sem nenhuma gota de efeitos espetaculares. (2000, p. 36)

Em *Merci pour le chocolat* a intriga é intencionalmente secundária aos personagens. Neles reside a força da trama. Uma evocação de Fritz Lang, em *Le secret derrière la porte*, faz-se através de um vídeo cassete do filme oferecido a Guillaume pela madrastra. O segredo é que não há segredo, as coisas são aquilo que aparentam: Marie-Claire Muller e seus chocolates sedativos administrados de maneira insidiosa e sem vergonha são o requinte da encarnação do mal.



A fotografia de Jérémie Nassif, ilustrando o artigo de Jean François Rauger (ibid) publicado no jornal, aparece como se fosse um instantâneo de uma produção onírica: captação pela objetiva de uma cena que representa, no filme, a lembrança de momentos que precederam o homicídio de Lisbeth, a outra mulher do pianista, há quatorze anos atrás. É a única cena do filme, em que aparecem reunidos os quatro personagens principais, Marie-Claire, André Polonski, Lisbeth e Guillaume. No tempo presente da intriga, a falecida Lisbeth ocupa o status de *fantasma*, cuja presença se aviva pelo ingresso de Jeanne, instaurando uma atmosfera fantástica e um *gosto borgeano*, como comenta Jean François Rauger (ibid).

Outorgamo-nos a liberdade de deslocar o vértice de interpretação, passando do filme à fotografia e do triângulo Lisbeth/ André Polonski/ Marie-Claire ao triângulo Lisbeth/ André Polonski/ Guillaume, convocando as *identificações cruzadas do mundo interno dos personagens*. Uma outra leitura através do material manifesto compreende as relações intersubjetivas do grupo que opera no âmbito social, cada personagem constituindo um aspecto complementar do outro.

Através de clivagens e de identificações projetivas e introjetivas, tece-se e

desenrola-se o enredo da história, a reunião de todos os personagens a constituir o *amalgama perverso* que dá origem à metáfora *cobweb* (*teia de aranha*) no título original do romance americano.

O cinema, como já observou Janine Chasseguet-Smirgel (1962), reúne condições facilitadoras de fantasias de *cena primária*: colocado no ambiente fechado e escuro da sala de projeções, o espectador encontra-se, ao mesmo tempo, fora e dentro da cena, testemunha e identificado alternativamente aos diferentes personagens, esse duplo papel propiciando-lhe a observação e a experiência da lógica dos processos primários.

Do vértice da fotografia, considerada como um instantâneo do mundo interno de Guillaume – a criança –, a imagem mostraria, à esquerda, na sombra, o casal dos pais envolvidos por envelope sonoro criado pelo pai concertista. Diante dele, a mãe, Lisbeth, fonte inspiradora, talvez como figura gêmea de Jeanne Elisabeth Carolyne, musa e companheira de Franz Listz, autor da *Marcha Fúnebre*, tema musical prevalente do filme.

Entretanto, se olharmos atentamente a imagem, notamos que a cauda do piano introduz uma linha imaginária diagonal entre André Polonski e Lisbeth, evocando uma espécie de anteparo com efeito de fissura na continuidade do espaço de comunicação. Revelaria o *termo divisor latente*, intrínseco ao processo insidioso e fatal constituído pelo acidente de Lisbeth.

No primeiro plano, à esquerda, vê-se a cabeça de Guillaume no dia da morte da mãe. No fundo, a cena em dois planos (evocação de uma clivagem que, ao mesmo tempo, poderia ser desmentida pela presença de um espaço de comunicação entre os dois planos) desenrola-se atrás de Guillaume como se tratasse da figuração de uma fantasia de sua parte, como as legendas das histórias em quadrinhos, explicitando o pensamento dos personagens: na ocorrência, uma *cena primária idealizada*, clivada dos aspectos mortíferos que farão breve irrupção sem que seja necessário mostrá-los ao espectador. As características da personalidade de Guillaume estão ocultas no texto de Jean François Roger. O personagem é apenas citado. Ocultamento que não nos parece fruto do acaso, vindo a reproduzir o retraimento ativo do filho do virtuoso pianista.

É do interior do seu retiro que Guillaume constrói a cena. Tal aspecto de enclausuramento alienante – submissão à tirania de um objeto (interno e externo) terrível e paralisante – é simbolizado, por exemplo, na cena em que, sentado no chão, o rapaz, monotonamente, manipula e junta caracóis. As lesmas indolentes servem de suporte à sua própria indiferenciação.

No entanto, no filme, a cena não representa as fantasias de Guillaume, mas a rememoração de Marie-Claire do momento em que nutre o plano de matar a jo-

vem pianista, como no passado assassinar a Lisbeth. Os recursos cinematográficos facilitam a manifestação da atemporalidade do processo primário, nos propondo uma imagem com o efeito de *memória do futuro*. O retorno da presença de Lisbeth através de Jeanne reativa em Marie-Claire seu vínculo aditivo aos aspectos onipotentes e tirânicos que a dominam.

À direita, em plano mais dianteiro, como clivagem da figura da mãe bem amada, Marie-Claire Muller desempenha a madrasta diante do espelho, constituindo a vertente narcisista de uma triangulação falsamente edipiana. A iluminação dessa cena pode ser compreendida como efeitos do espelho que reflete a personagem e assinala a natureza luciferiana (*luce*, do latim, luz) do vínculo.

O tema do *olhar* aparece como outra constante, seja em sua vertente destrutiva, através das intrusões invejosas, seja em sua função de ligação, a curiosidade inscrita no vínculo do conhecimento e busca da verdade representados pela ação de Jeanne. A passagem de uma vertente à outra é oscilante e a verdade aparece como efeito de precipitações.

O apelido de Marie-Claire, Mika (do inglês, *milk*, leite), situa-nos no universo da infância precoce, inscrevendo a exclusão na triangulação às decepções do desmame. As carências do *maternal primário* fazem o leito narcisista para a problemática edipiana e de castração de fachada. Cabe lembrar que *Mika* é uma marca de iogurte em circulação na Suíça e *Marie Claire*, todos sabemos, é o nome de uma revista dita feminina.

O espaço interno do *feminino primário*, onde se organizam as primeiras identificações femininas nos dois sexos e onde se operam os fenômenos próprios da *posição feminina primária* (descrita por Melanie Klein, 1932, em *Psicanálise da criança*) é representado no filme pela exposição de fotografias feitas por Lisbeth (tema do olhar).

Trata-se de um acervo de imagens de partes de um corpo de mulher: uma boca, um olho, parte da superfície das costas, uma perna, uma mão, um seio entre dois dedos, etc., alusão ao feminino através de objetos parciais. Marie-Claire é quem promove a exposição da obra de Lisbeth, significando a usurpação do objeto destruído de cujo lugar se apropria.

### ***Marcha fúnebre, de Franz Liszt***

Tema musical do filme de Chabrol, a *Marcha fúnebre* constitui-se em traço de união entre André Polonski e Jeanne.

Jeanne é a força da vida que faz irrupção no grupo (intrusão consentida),

abalando a estrutura fechada do sistema. Sua presença responde, aparentemente de maneira paradoxal, ao movimento de fagocitose posto em ação por Marie-Claire. Com o ingresso do estrangeiro, o conluio perverso, cimento da natureza psicótica dos vínculos, é posto em manifesto.

Segundo Roger Muraro (1993), pianista intérprete de Franz Liszt, a *Marcha fúnebre (Funérailles)* faz parte de *Harmonias poéticas e religiosas* e ocupa um lugar preponderante na rica obra do compositor. A peça foi composta em 1848, e Liszt a havia intitulado, originalmente, *Magyar*, antiga denominação dos habitantes da Hungria, em homenagem aos seus amigos e compatriotas húngaros mortos na Revolução da Independência.

O primeiro ciclo de *Harmonias* refere-se expressamente aos poemas do poeta Lamartine e constitui-se de cinco obras: *Bênção de Deus na solidão*, *Pensamento dos mortos*, *Hino da criança ao despertar* e *Andante lacrimoso*. A *Marcha fúnebre*, página puramente de Liszt, figura a dimensão histórica em simetria a *Pensamentos dos mortos*. Sabe-se que *Harmonias poéticas e religiosas* começou a ser composta na Suíça nos anos que se seguiram a um período de prostração do compositor após a perda de seu pai, tendo sido apresentada, depois de uma longa gênese de dezoito anos, dedicada a *Jeanne Elisabeth Carolyne*, de Wittgenstein.

Notamos que, na escolha dos nomes de seus personagens, os autores do filme, de maneira intencional ou não, realizam composições, desdobramentos, hibridações, verdadeiro trabalho de relojoaria, re-inscrevendo na obra traços do patrimônio cultural, sustento da criatividade de todo artista. Prepara-se o leito de aspectos intrínsecos à intriga: os temas da genealogia, da filiação e da transmissão. Não parece desinteressante lembrar que a trilha sonora de *Merci pour le chocolat*, além das composições de Liszt e Debussy, pertence principalmente à Mathieu Chabrol, filho de Claude Chabrol, na décima segunda colaboração com o pai.

Assim, o nome de *Jeanne Elisabeth Carolyne*, companheira e musa inspiradora de Liszt, é retomado em parte, dando origem ao nome da jovem pianista, *Jeanne*.

*Lisbeth* evoca uma hibridação de *Liszt* e *Elisabeth*, o segundo nome da musa de Franz Liszt. A identificação do concertista com o compositor coloca-nos em contato com o luto de André Polonski. Luto que parece sem resgate, a desapareição de Lisbeth comportando a morte da parte feminina de André Polonski, diferentemente do trabalho de elaboração que supomos ter realizado Liszt através do longo processo de composição da *Marcha fúnebre*.

O reencontro de André Polonski com Jeanne (a chama que se acende quando compartilham o teclado) faz renascer a lembrança de Lisbeth (instantes de verdade

que abalam a negação) e a parte dele com ela enterrada no esquecimento (objeto interno usurpado) retoma vida, sendo fugazmente reconhecida<sup>4</sup>.

Um artifício poético teria inspirado a construção dos personagens, fazendo com que cada um contenha uma parte do caráter do outro, necessitando um do outro para sua inteligibilidade. Essa foi a hipótese de Freud acerca de Macbeth. Vejamos o que diz no texto.

Em uma análise que faz dos tipos de caráter e observa que Shakespeare cinde freqüentemente seus personagens em dois, procedimento que resulta em que cada um deles pareça imperfeitamente compreensível, até que os dois sejam reunidos para reconstituírem a unidade.

Poderia ser assim em relação a Macbeth e Lady Macbeth e, nesse caso, de nada serviria querer considerá-la como personagem autônoma e buscar os motivos de transformação sem ter em conta Macbeth, seu complemento. (Freud, 1916, p. 157)

Aqui a trama torna-se mais complexa na composição dos personagens, pelo modo multideterminado dos sonhos. O nome *Lisbeth* contém também a parte *Macbethiana*, isto é, cruel de Marie-Claire Muller. Fica assim assinalada a questão relativa à natureza dos elementos destrutivos em Lisbeth que a conduziram ao papel de vítima de sua rival.

Quanto à escolha do nome do concertista, parece-nos suficiente lembrar a semelhança com o nome do cineasta Polanski, autor, entre outros, do filme *O bebê de Rosemary* e cuja mulher, na vida real, foi morta de maneira violenta.

## O equívoco e o simulacro

*Merci pour le chocolat* põe em evidência a *ética* perversa, essa dimensão do psiquismo humano, como descreve Janine Chasseguet-Smirgel (1983)<sup>5</sup>, constituída de *um desejo de impossível* (grifo nosso): a tentação permanente do espírito de ultrapassar os estreitos limites de sua condição, de fazer recuar os limites do real, fantasia onipotente que visa a minar a realidade como tal.

Cita-se em sua obra *Ética e estética da perversão*, publicada em 1984:

---

<sup>4</sup>O *vínculo de reconhecimento*, descrito por D. E. Zimmerman (2004), aparece aqui como nutriente da relação do ego consigo mesmo.

<sup>5</sup>*Comunicação oral: Lei e perversão*, gravação da conferência apresentada em Bourg en Bresse, sob os auspícios da SPP, em 27 nov. 1983.

Tudo ocorre como se, através do tempo e do espaço, o homem houvesse sempre tentado se esquivar da Lei, a lei do universo paterno o qual tenta erradicar através dos mais diversos meios (...) Uma sociedade onde os valores paternos (genitais) fossem plenamente garantidos, perderia todos esses vestígios de luta entre a Lei e o caos e levaria em conta a totalidade dos valores maternos. (Chasseguet-Smirgel, 1984, p. 236).

Sabemos, entretanto, que a concepção de uma tal sociedade comporta também um *desejo de impossível*, o que a história e a psicanálise (*metier* impossível?) não cessam de constatar.

Do nosso ponto de vista, o procedimento perverso consistiria em uma manobra de esvaziamento da ambigüidade humana, substituindo-a pelo *equivoco*, o *falso*, o *simulacro*. Aparece como solução com função de prótese, numa tentativa de impor a própria crença (parcial) na ilusão construída.

A motivação mais profunda da solução perversa, em seu combate à ambigüidade substituindo-a pelo *equivoco*, vem ocultar suas raízes paranóicas. Paul Claude Racamier (1992) descreve a *caça paranóica à ambigüidade*, chamando a atenção para o âmbito social, no qual os sistemas de poder absoluto, em combate organizado contra as pessoas e as coisas, fazem campanha implacável, pró intolerância, pró dogmatismo.

Meltzer (1987), em complemento aos trabalhos de Bion sobre as tensões internas dos grupos (1961) e sobre psicoses, com a formulação do conceito de *terror sem nome* (1962), estabelece a diferença entre sadomasoquismo e submissão-e-tiranía. Postula que a motivação principal do tirano consiste em tentar negociar angústias persecutórias extremas, à procura de um escravo em quem possa projetá-las. Para isso o tirano tenta destruir um objeto interno de um outro, buscando ocupar seu lugar e função. Enquanto o sadomasoquismo se constitui em um problema infantil que diz respeito à intimidade da vida sexual, um jogo em que se partilha a fantasia da morte da mãe interna, a submissão-e-tiranía praticamente nunca se permite a transformação em *jogo*. Trata-se de uma problemática muito mais arcaica de sobrevivência e que tende a extrapolar-se continuamente na vida social.

Meg Harris-Williams (1992), em *O equivoco no personagem Macbeth, a ambigüidade em Shakespeare*, mostra a maneira pela qual Macbeth se serve de uma idéia, de uma imagem, de uma palavra, para ocultar uma outra, atingindo uma sub-linguagem ou jargão social: é o [...] *demônio [que] mente sob uma sombra de verdade*. (p. 161). O equivoco opõe-se à apropriação do sentido situado nas entrelinhas de uma imagem dupla de um personagem ou de um evento dramático, enquanto que a ambigüidade poética o capta, sem ostentá-lo de forma redutora.

Em *Merci pour le chocolat* percorremos com a câmera as entrelinhas de imagens plurais, através das quais a exacerbação dramática consiste no despojo progressivo dos personagens até a implosão. A trama perversa condensa aqui a mentira do demônio e as inversões das bruxas, imagem equívoca de Marie-Claire Muller em sua paixão pelo caldeirão: *O chocolate, sou eu quem prepara...!*

### **As aparências: o parecer substituindo ao ser**

Marie-Claire aparece como porta-voz das mensagens equívocas. Em reunião com o *staff* dos *chocolates Muller*, formula os objetivos de sua política empresarial: bloquear toda mudança política, através de falsas mudanças pelas aparências. É preciso investir nas embalagens: *É preciso salvar as aparências. É só isso que conta!*

Não se trata aqui de um problema de *falso self* (Winnicott, 1960), mas antes de uma patologia mais severa, constituída por uma relação com a realidade baseada na intolerância às verdades dolorosas, pelo uso de ardis e manobras para interceptar, a qualquer preço, o acesso ao conhecimento.

As soluções antinatureza, próteses negadoras do vazio, os atalhos enganosos da perversão são significados pela publicidade veiculada pela televisão, *overdose* publicitária de um iogurte: *As mesmas moléculas, só que, no lugar da natureza, foi o químico quem as criou*. Fechado em seu quarto, depois que Mika derrama chocolate quente em seu pé, Guillaume se entrega ao bombardeamento da propaganda comercial, intrusão que provoca ativamente, através do *controle remoto* da televisão. *Tu feriste meu pé, não meu coração!* Diz ele, numa tentativa já inoperante de negação.

Um outro exemplo consiste no projeto grandioso da fábrica de chocolates: a construção de um *lactoduto para conduzir diretamente o leite da fazenda à fábrica, faz ganhar tempo e dinheiro*. Esse artifício supõe a substituição do encontro humano por uma estratégia redutora de *vasos comunicantes*. Trata-se de um modelo de funcionamento compatível com o dos quadros de anorexia descrito por H. e M. Vermorel (2000), representação psíquica do corpo fetichizado, condensando o que sobra da genitalidade, da oralidade e da analidade, figurado por um tubo digestivo liso. Canal grandioso, o lactoduto permitiria a circulação do leite, sem assimilação ou introjeção, sem trabalho de transformação.

Tais funcionamentos aparecem nas estruturas das *psicoses frias* ou *essenciais*.

O brilho refletido por Marie-Claire nos lembra os espelhos parabólicos (condensação de todas as cores), metáfora utilizada por Jean Guillaumin (1987) para

descrever estruturas perversas, refratárias a todo tipo de sombra ou distanciamento pela experiência da falta. A perversão vem assim se aproximar das *psicoses* como uma variante atenuada da mania.

## A lei enlutada e o caldeirão das feiticeiras

Paul Arnold (1962) afirma que Shakespeare nos faz pressentir tudo o que vai se produzir e de um só golpe sublinha, sem discussão possível, o motor principal, a força agente que vai se por em funcionamento e tecer o destino do herói; em Macbeth, são os Poderes Infernais, sob o aspecto das três feiticeiras, pondo a perder a vítima e invertendo a ordem cósmica pelo sortilégio: *o belo é feio e o feio é belo*.

Discutimos a seguir a escolha da tradução francesa do título do filme, diferente do título original do romance em inglês: *Chocolate cobweb*.

*Cobweb*, em inglês, *teia de aranha*, mas também, no inglês americano, *something filmy* ou *entagling* (algo leviano, de fácil solução, desculpa esfarrapada) significa ainda na linguagem popular – *he's got cobwebs in his brain* – não regula bem, tem um parafuso frouxo, é maluco, o que implica as noções de trama, equívoco, confusão, loucura. A confusão compatível com o amálgama do universo anal encontra sua expressão na metáfora do chocolate (*envenenado*) comum ao título original e à sua tradução.

O título francês explora as noções de *inveja primária* (Klein, 1957), *desejo de vingança* (Stoller, 1985). A ambigüidade da formulação não nos permite saber se o *Merci* é expresso pela pessoa que recebe o chocolate envenenado (excremento), ou se ele procede do doador, num acerto de contas motivado pelo rancor, desvalorizando, e rejeitando invejosamente o seio que o nutriu (*muito obrigada pelo teu leite envenenado!*).

A fecalização do universo – a excitação de Mika, preparando o chocolate quente como as feiticeiras em torno do caldeirão – tem a função de depreciar o objeto e de negar o desamparo e a desvalia da condição infantil de base. Na festa de casamento, Marie-Claire já evidenciara sua negação da dimensão humana de dependência. Quando a juíza diz conhecê-la *como se a tivesse feito*, replica: *Ninguém me fez, querida!*

Fatores culturais contribuem para a escolha seletiva de diferentes aspectos latentes do sentido, como ocorre com os fenômenos lingüísticos, nos quais um idioma torna manifestos certos aspectos latentes em outro. O título em inglês e sua tradução francesa são complementares.

Observamos que, no DVD francês do filme, a cena da fotografia no rosto

privilegia a imagem com cores frias, caracterizando a natureza das relações do grupo, ao mesmo tempo que, no plano individual, ressalta a frieza e o desafeto das psicoses brancas. A versão brasileira não adota o título francês do filme e mantém aquele do romance americano, *Teia de chocolate*. A fotografia do DVD brasileiro é matizada por tons quentes, ainda que pastéis, dando ênfase ao pulsional, neutralizado na versão original francesa que privilegia a patologia do *vazio*.

## Retraimento psíquico / Claustro

Grande parte do roteiro, num filme que acentua mais os personagens que a intriga, passa-se em ambiente fechado. De maneira particular, Marie-Claire representa o mundo *clos* do sistema narcísico.

Evocamos aqui suas palavras dirigidas a Jeanne no momento em que se conhecem: *Eu a conheço. Eu a vi na galeria... Você olhava atrás da vidraça* como se entre ela e o outro (e entre o self e seus objetos) se interpusesse um vidro que interceptaria a relação de comunicação, congelamento esquizóide do afeto, constituído pela frieza e pela indiferença, a caracterizar a patologia vincular.

Nas psicoses brancas, o mundo e as pessoas são vistos através de um vidro, contrainvestimento como atividade da pulsão de morte, que des-objetaliza (Green, 1986, 1993) o ego e suas funções, congelando o afeto e *pervertendo-o* no seu negativo.

Tentativa fracassada de *remendo desses aspectos psicóticos e deteriorados* (Steiner, 1993), a *teia* tecida por Marie-Claire encerra-a cada vez mais no próprio sistema.

Marie Claire: *Passo meu tempo a quebrar e a recolocar.*

Tal observação, feita sem pena e com uma nota de triunfo quando junta do chão os pedaços da xícara que acabara de quebrar, ocorre no quarto de Guillaume. Na parede, como fundo, vê-se o auto-retrato de Lisbeth evocando o que Meltzer (1972) refere: *o comércio com objetos internos cujas mutilações são sentidas como irreparáveis.*

Rosenfeld (1987) já concebera a noção de adesão a um aspecto tirânico, ao descrever o funcionamento aditivo à *gangue narcisista* constituída por objetos internos investidos de narcisismo destrutivo, que subjagam o self, idealizando o mal, pervertendo o sentido das coisas com vistas à sabotagem.

A opacidade letárgica de André Polonski, sonâmbulo durante o dia, insonioso crônico durante a noite (talvez como Lady Macbeth, *cujos remorsos assassinam*

*seu sono*), o torpor e inércia de Guillaume, os segredos de Louise Pollet quanto à fecundação de seu bebê mostram diferentes formas de eludir a realidade.

A entrada de Jeanne na organização perversa instaura uma fissura no sistema *clos* e opera como agente de mudanças através da circulação de seus aspectos femininos em comunicação com o mundo externo.

As tomadas cinematográficas mostram o vai e vem na natureza dos vínculos. Não parece acaso que, num dos encontros de Jeanne com Mika, a jovem use um vestido oferecido por sua mãe, com as mesmas florzinhas do padrão de tecido da saia da outra, evocando a idéia de que *les fleurs du mal* e as flores do bem não se deixam circunscrever em um só terreno.

Para tratar do problema da verdade e do conhecimento, o cineasta usa todo o diapasão, até que a falsidade tome a forma de mentira insustentável e que a luz atravesse *o outro lado do espelho*: abrindo sobre o mundo dos mortos, o filme termina com o crime desvendado, deixa, entretanto, em suspenso, uma zona opaca de sombra e indecisão.

Depois da revelação dos atos criminosos de Marie-Claire Muller, André Polonski – sem uma palavra – volta ao seu piano. Cena patética ou banal? Controle obstinado da dor, indiferença ou ainda uma maneira de diferir?

Talvez tente desaparecer, fundindo-se em Franz Liszt, através da Marcha Fúnebre, inscrita em Harmonias Poéticas e Religiosas do poeta romântico e homem político Alphonse de Lamartine. Se é esse o caso, um indício de vergonha, no desejo de sumir nos deixaria menos céticos.

Não há elementos suficientes para supormos qual o devir dos personagens e de suas relações. De toda a forma, que importância teria para o sentido do filme?

Ôh! Père qu'adore mon père ! Toi qu'on ne nomme qu'à genoux, Toi, dont le nom terrible et doux fait courber le front de ma mère...! On dit que ce brillant soleil, n'est qu'un jouet de ta puissance, que sous tes pieds il se balance, comme une lampe de vermeille...<sup>6</sup> (Lamartine, 1830, p. 314) □

---

<sup>6</sup> Oh! Pai que meu pai adora! Tu que só evocamos de joelhos, Tu, cujo nome terrível e doce faz curvar a fronte de minha mãe! Diz-se que este sol brilhante é apenas um brinquedo de teu poder, que sob teus pés se balança, como uma lamparina de cobre....

## Abstract

### **Merci pour le chocolat: genealogies and simulacra**

Based on the analysis of a movie by Claude Chabrol, the author highlights the crossed identifications of characters, building the net of relationships, seen at the same time as scenes of the internal world and as intersubjective group relations process. The issue of knowledge and the relations between truth, falsehood and lie is analyzed through considerations about genealogies and the culture, including the issues regarding time and bonds in the humanization process. The author discusses the disruptive action caused by the addition of a new member to the group, wich exposes the perverse amalgam that conceals the pathologies of emptiness. The discussion about the *evil* is introduced.

Keywords: White psychosis. Perverse amalgam. Tyranny-and-submission. Primary shame.

## Resumen

### **Merci pour le chocolat: genealogías y simulacros**

A partir del análisis de una película de Claude Chabrol, el autor pone en evidencia las identificaciones cruzadas de los personajes, constituyendo la tela de relaciones, consideradas a un tiempo como escenas del mundo interno y como proceso de relaciones intersubjetivas del grupo. El problema del conocimiento y de las relaciones entre verdad, falsedad y mentira es examinado mediante la reflexión sobre las genealogías y la cultura, inscribiendo la problemática del tiempo y de los vínculos en el proceso de humanización. Se discute la acción disruptora promovida por la entrada de un nuevo elemento en el grupo, dejando manifiesto el amalgama perverso, encubridor de la patología del vacío. Se abre la discusión sobre el problema del *mal*.

Palabras llave: Psicosis fría. Amalgama perverso. Tiranía y sumisión. Vergüenza primaria.

## Referências

- ARMSTRONG, C. (1948). *Merci pour le chocolat*. Paris: Payot and Rivage.
- ARNOLD, P. (1962). *Shakespeare, deux tragédies de rois: par Macbeth, des résonances dans l'histoire toute moderne*. Loos lez Lille: Albin Michel.
- BION, W. (1961). *Recherches sur les petits groupes*. Paris: P.U.F., 1965.
- . (1962). *Aux sources de l'expérience*. Paris: P.U.F., 1979.
- . (1962). Une théorie de l'activité de pensée. In: *Réflexion faite (Second thoughts)*. Paris: P.U.F., 1979.
- CHABROL, C. (2000). In PERON, D. et LALANNE, J.M. *Claude Chabrol, cinéaste sceptique*. Paris: Libération, 25 oct.
- CHASSEGUET-SMIRGEL, J. (1962). A propos de l'année dernière à Mariembaad : pour une méthodologie d'approche psychanalytique de l'œuvre d'art. In : *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*. Paris: Payot, 1971.
- . (1984). *Ethique et esthétique de la perversion*. L'or d'Atalante: Champ Vallon.
- FREUD, S. (1916). Quelques types de caractère dégagés par le travail psychanalytique: ceux qui échouent du fait du succès. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris; Gallimard, 1985.
- GREEN, A. (1986). *La pulsion de mort*. 1<sup>er</sup> Symposium de la Soc. Europ. de Psychanalyse.
- . (1993). *Le travail du négatif*. Paris: Les Editions de Minuit.
- GUILLAUMIN, J. (1987). Névrose, négatif de la perversion . In : *Entre blessure et cicatrice: le destin du négatif dans la psychanalyse*. L'or d'Atalante: Champ Vallon, p. 141.
- GUIGNARD, F. (1996). *Au vif de l'infantile: réflexions sur la situation analytique*, Lausanne. Paris: Delachaux et Niestlé.
- HARRIS-WILLIAMS, M. (1992). Equivoque chez Macbeth, Ambiguïté chez Shakespeare. In: MELTZER, D., *Le claustrum – une exploration des phénomènes claustrophobiques*. Larmor-Plage: du Hublot, 1999.
- KLEIN, M. (1932). *Psicanálise da criança*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- . M. (1957). *Inveja e gratidão e outros trabalhos: 1946-1963*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LAMARTINE, A. (1830). Hymne de l'enfant à son réveil, *harmonies poétiques et religieuses*, premier cycle. In : *Œuvres poétiques complètes*. p. 314.
- MELTZER, D. (1972). *Les structures sexuelles de la vie psychique*. Paris: Dunot, 1977.
- . (1987). Différentiation entre sadomasochisme et tyrannie-et-submission. In: *Le Bulletin du GERPEN*. v.12, p. 45-49.
- MURARO, R. (1993). *Harmonies poétiques et religieuses: Franz Liszt et Alphonse de Lamartine*. Paris: Accord.
- RACAMIER, P.C. (1992). *Le génie des origines: psychanalyse et psychoses*. Paris: Payot.
- RAUGER, J. F. (2000). Un nouveau Chabrol aux allures fantastiques et au goût borgésien. *Le Monde*, Cahier de Culture, 25 octobre. Paris, p.36.
- ROSENFELD, H. (1987). *Impasse et interprétation*. Paris: P.U.F., 1990.
- SHAKESPEARE, W. (1606). *La tragédie de MACBETH*, texte français de J.M. DEPRATS, Malakoff, Comédie Française, 1985. Solin, 1985.
- STEINER, J. (1993). *Retraits psychiques: organisations pathologiques chez les patients psychotiques, névrosés et borderline*. Paris: P.U.F., 1996, p.21.
- STOLLER, R. J. (1985). *L'imagination érotique telle qu'on observe*. Paris, P.U.F., 1989.
- VERMOREL, H. and M. (2000). Procédés auto-calmants et pulsion de mort dans l'anorexie mentale. In: GUILLAUMIN, J. et al. *L'invention de la pulsion de mort*, Paris: Dunod.
- ZIMMERMAN, D. E. (2004). *Manual de técnica psicanalítica: uma revisão*. Porto Alegre: Artmed.

WINNICOTT, D.W. (1960). Distortion du moi en fonction du vrai et du faux *self*. In: *Processus de maturation chez l'enfant*. Paris: Payot, 1965. p.115-132.

Recebido em 24/11/2004

Aceito em 29/11/2005

Revisão técnica de **Lúcia Thaler**

**Clarice Averbuck**

54 rue Duquesne

69006 – Lyon – France

e-mail: [claverbuck@wanadoo.fr](mailto:claverbuck@wanadoo.fr)

© Revista de Psicanálise – SPPA