

Gaslighting: cenas de um assassinato psíquico ou o adestramento de mentes

Beatriz Chacur Biasotto Mano*

Quero agradecer – nas pessoas de Neyza Prochet e Paulo Sérgio Lima Silva – à SPCRJ e ao CPRJ a oportunidade de estar aqui conversando com vocês. Acho esse projeto – Psicanálise e Cinema – muito divertido. Fui convidada a assistir ao filme *Gaslight* e, a partir dele, brincar com meus pensamentos. O filme suscitou em mim uma multiplicidade de temas. O que vou apresentar aqui são algumas reflexões em processo.

O termo “*gaslighting*” deriva da peça de teatro *Gas Light*, escrita pelo dramaturgo inglês Patrick Hamilton em 1938. A peça retrata uma relação de casal manipuladora e abusiva em que o abusador tem como método minar, sutilmente, a credibilidade da vítima deixando-a incerta e confusa em relação a sua avaliação de suas próprias percepções e à integridade de seus testes de realidade (CALEF; WEINSHEL, 1981). Assim, tendo seu próprio senso de realidade e, logo, de existência, minados, a vítima passa a ser conivente na perpetuação de uma realidade de dominação e poder.

O filme denuncia, a meu ver, o impacto das relações traumatogênicas sobre nossa subjetividade. Denuncia uma forma de violência psicológica que, de fato, pode estar presente em qualquer nível de nossa vida social: da esfera mais íntima da vida familiar, nas relações de cuidado, entre pais e filhos, marido e mulher, às relações sociais, políticas e culturais em seu sentido mais amplo, sem excluir, obviamente, a relação terapêutica. Uma violência na qual podemos ocupar, de modo mais ou menos consciente, o lugar da vítima ou o do vitimador. Tal abrangência conferiu, posteriormente, ao termo e suas deflexões – *gaslighting*, *gaslighther* –, um estatuto conceitual e de grande visibilidade ao

* Membro efetivo do Círculo Psicanalítico do Rio de Janeiro (CPRJ). Doutora em Psicologia Clínica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

ser incluído na discussão de processos políticos, sociais, econômicos e culturais que perpetuavam e normalizavam uma realidade supremacista através da patologização daqueles que resistiam.

Eu me permito supor o grande impacto do que na peça é então denunciado em um Ocidente preconceituoso, machista, racista e que convivía com um fascismo crescente: em um período de 6 anos ela é levada para a Broadway e ainda são produzidos 2 filmes em sequência: um em 1940, inglês, e outro pouco depois, em 1944, estadunidense. A versão a que assistimos hoje é a hollywoodiana, com Ingrid Bergman e Charles Boyer e dirigido por George Cukor. Existem curiosas diferenças entre as duas versões, mas o essencial não é alterado. Adianto que tomarei, no entanto, a liberdade de trabalhar com as duas versões do filme, naquilo em que elas se complementam.¹

Apesar da riqueza do tema, em minha abordagem pretendo apenas pontuar alguns aspectos que me parecem relevantes sob a perspectiva psicodinâmica de seus personagens: o *gaslighter* e sua vítima. Me vejo, como de fato acontece, recebendo Paulas e Gregorys em meu ambiente clínico.

Em minhas proposições reflexivas, me oriento, basicamente, por dois textos para os quais cuja leitura sugiro-lhes: *Adestramento de um cavalo selvagem*, de Sándor Ferenczi (1916), e *O esforço para deixar o outro louco* de Harold Searles (1959). Eles me ajudaram a levantar algumas hipóteses a partir de alguns questionamentos que o filme me suscitou. Expectativas a postos, veremos o que vai ser possível fazer.

Gaslight conta a estória, ou melhor, retrata, de modo nada sutil, uma relação de casal marcada por manipulação psicológica e abusiva, em que o manipulador induz à dúvida e, paradoxalmente, à certeza de loucura, em sua vítima.

Nessa versão do filme, a estadunidense, Paula, a vítima da estória, nos é apresentada como uma mulher romântica e inocente que, recém-casada, é levada à beira de se acreditar louca pelas maquinações de seu marido. Gregory Anton, esse marido, havia assassinado a tia de Paula, uma cantora lírica, que a criara “como se fosse sua filha” (a mãe dela morrera durante o parto e o pai é desaparecido), com intenção de roubar uma pedra preciosa, há muito objeto de sua cobiça. De volta à cena do crime, seus planos, no entanto, ameaçam ruir quando Paula encontra uma carta endereçada, pelo assassino, à cantora assas-

¹No Brasil houve uma montagem da peça em 1949 e uma remontagem recente, em 2022. Esta foi o último trabalho de adaptação, tradução e direção de texto de Jô Soares, indicando a atualidade do tema e das discussões em torno da violência psicológica capaz de desestabilizar quem a enfrenta.

sinada. Temendo que sua identidade fosse revelada, ele pretende fazê-la duvidar de sua própria sanidade mental; levá-la a acreditar – e fazer com que todos acreditem – que ela está louca, com isso justificando o descrédito em suas palavras e a necessidade de sua internação em hospital psiquiátrico. Desse modo, sua identidade de criminoso ficaria protegida e ele, em acréscimo, livre para procurar na casa a joia há muito cobiçada.

No filme, a ação de manipulação é consciente e estrategicamente planejada pelo personagem do marido: ele confronta e desmente suas percepções, sua memória, seus sentimentos. Entre sedução e brutalidade, ele trabalha de modo a minar a autoconfiança de sua esposa e, logo, sua autossustentação enquanto sujeito e ser pensante, reforçando um vínculo de dependência e submissão aos julgamentos, pensamentos e decisões dele.

Mas nem sempre o esforço para tornar o outro louco, como nos ensina Searles, é tão conscientemente planejado. E aí, os aspectos psicodinâmicos do *gaslighter* nos questionam vivamente, pois o fenômeno passa a estar mais estreitamente relacionado à tentativa de deixar alguém REALMENTE louco. Segundo Victor Calef e Edward Weinschel (1981), não por acaso, o modo vincular atribuído ao fenômeno do *gaslighting*, interessou, na psicanálise, mais intensamente, aos autores que trabalhavam com quadros esquizofrênicos e psicóticos.

Em seu texto acima mencionado, Searles (1959) aponta alguns motivos subjacentes² para se querer deixar o outro louco. Dentre eles, diz que “O esforço para deixar o outro louco pode ser motivado pelo desejo de exteriorizar – e desse modo de eliminar – a loucura que a gente sente que nos ameaça” (p. 166). Muito frequentemente, nos casos de esquizofrenia que ele estudou, “a loucura do paciente consiste, em grande medida, na introjeção de uma figura parental louca, que vai ocupar o lugar do Supereu do paciente; um Supereu irracional, severo e mutilante. E acrescenta que o enlouquecido ama tão profundamente o enlouquecedor – eu acrescentaria – depende tão intensamente dele, que sacrifica seu próprio Eu em prol de uma simbiose indispensável ao funcionamento de sua personalidade. Alguns autores falam, por exemplo, de uma “paranoia conjugal”,

²O assassinato psíquico do outro como forma de se livrar desse outro. Ressalta que uma psicose grave, que necessite de hospitalização, interdita ao paciente uma participação contínua na vida, por exemplo, de uma família, de forma quase tão eficaz como o faria um assassinato. 2- Um outro motivo levantado por Searles é a necessidade de acabar com uma situação conflituosa intolerável e plena de incertezas. Se, por exemplo, uma mãe frequentemente ameaça enlouquecer, o que seria uma catástrofe para uma criança, esta pode ficar tentada a fazer de tudo para enlouquecê-la e, desse modo tentar driblar o sentimento de impotência e incerteza intoleráveis frente à catástrofe e “resolver logo a situação”.

“em que o parceiro verdadeiramente psicótico consegue parecer saudável enquanto o parceiro conjugal é considerado mentalmente louco”.

No filme, Gregory, nascido Sergis Bauer, se apresenta a Paula através de um pseudônimo de modo a encobrir sua verdadeira identidade, de modo literal, de criminoso; mas talvez – é uma suposição que levanto aqui de modo a alimentar esta reflexão e nossa escuta clínica – em um aspecto mais inconsciente, sua ganância, sua loucura, seus aspectos mortíferos, dos quais tenta se livrar por mecanismos de defesa primários como por exemplo, a identificação projetiva, mecanismo de defesa, por excelência, intersubjetivo.

Vemos, já no fim do filme, quando sua verdadeira identidade é revelada e sua loucura precisa ser reintrojada, Gregory/Sergis fala, com uma expressão enlouquecida e um olhar vidrado, de um objeto que o queima por dentro há muito tempo. “As joias que desejei toda minha vida”, diz ele.

Quanto a mim, se posso, de alguma maneira, e de forma incômoda, empatizar com esta personagem, imagino que não deve ser fácil conviver com um objeto que nos queima por dentro, um objeto interno mortífero; deve ser enlouquecedor, e dele precisamos nos livrar a qualquer custo para controlá-lo. Caso contrário, lembro do personagem Smeagol do filme Senhor dos Anéis e de sua busca, também enlouquecida, por uma joia que o consome por dentro e o faz definhar: “*My precious*”.

E quanto a Paula, o que faz dela uma presa fácil para as maquinações de Gregory?

É claro que há ali uma relação de dependência principalmente se considerarmos a submissão da mulher na sociedade da época.³ Mas se sigo minha proposta de me aproximar da questão por uma perspectiva psicodinâmica, a sequência inicial da versão americana da estória me sensibiliza: logo na primeira cena vemos Paula, ainda muito jovem, traumatizada – é ela quem encontra a tia estrangulada – sendo levada da casa da tia. Ao ser levada embora da cena traumática, seu protetor se apressa em dizer “Não olhe para trás. (Você) Tem que esquecer tudo o que aconteceu” como se fosse essa a condição para se tecer o futuro. Ledo engano. E ele continua: “por isso você vai para a Itália estudar canto com o melhor amigo da sua tia, que será seu também”. Ou seja, silenciada quando ao passado, este, paradoxalmente, se reapresenta no seu dia a dia, em suas aulas de canto lírico, num certo constrangimento, suposto, de identificação com a tia.

³No filme inglês, é um primo que vem em seu socorro ao que o marido reage: “Você pretende interferir entre um marido e sua mulher?”; “Eu sou o melhor guardião de minha esposa.”

Já seduzida pelo seu futuro marido – que a acompanhava ao piano como havia, anteriormente, acompanhado a tia em seus recitais – essa é a deixa para que ela reconheça que não tem a voz da tia, supostamente numa tentativa de se diferenciar dela, de buscar um caminho onde pudesse encontrar a si mesma e não mais encontrar a tia. Outro engano: o futuro marido, iremos descobrir, virá a ser, justamente o passado que se reapresenta em sua intensidade mortífera, não apenas levando-a de volta à cena traumática, mas retraumatizando-a.

“Esqueça o passado” não teria um efeito equivalente ao desmentido que se perpetuaria como desautorização? desautorização do vivido que impede sua integração ou sua simbolização? Esqueça o passado, mas seja uma cantora fazendo-o presente: não estaria ela cindida frente a um paradoxo para o qual não tem saída?

Além disso, o processo de desautorização permanece intrapsicamente presente em Paula: mal havia conhecido seu futuro marido, menos de duas semanas, ela é pedida em casamento. Se por um lado ela reconhece que não conhece bem seu pretendente e que não pode aceitar o precipitado pedido, por outro vê nele, paradoxalmente, a salvação para aquilo que não pode ser lembrado e que, no entanto, insiste em se reapresentar. Quando pedida em casamento, ela diz que precisa se afastar um pouco para se reencontrar. No trem que a leva a uma estada no Lago de Como, ela se senta ao lado de uma inglesa que insiste em falar da cantora lírica assassinada. Pressionada pelo cindido que retorna através da voz da companheira de viagem, encontrar o pretendente na estação ferroviária parece ser sua salvação. Pura ilusão.

Na cena seguinte, Paula e Gregory estão casados em plena lua de mel. O marido, como que inocentemente, a manipula: descreve seu sonho de morar em uma casa em uma tranquila praça de Londres; ele, de fato, descreve o ambiente da casa onde Paula morou com a tia. Ela sabe de seu medo de retornar àquela casa; mas, mais uma vez, se desautoriza deixando-se levar pela sedução/manipulação dele: não é ele quem pede, mas ela quem insiste para se instalarem na cena traumática, a casa em que encontrara a tia assassinada.

Retornar à cena traumática, clinicamente falando, poderia ser a deixa para um novo começo, para elaboração do que, até então, não pôde ser integrado. No entanto, cindida e desautorizada, nessa sequência que acabo de descrever, não encontramos elementos que fazem de Paula uma presa fácil para o *gaslighting*?

Searles (1959), quando relaciona alguns motivos para o “esforço de tornar o outro louco”, a certa altura diz: “Constatamos todos os dias em nosso trabalho psiquiátrico que os pacientes (psicóticos) possuem tendência a chamar para eles toda catástrofe sentida como inevitável, num esforço para diminuir os sentimentos intoleráveis de impotência perturbadora e de incerteza face à catástrofe” (p. 167). Ou seja, pressionada pelo retorno incessante do cindido, Paula parece “chamá-lo” (SEARLES, 1959), “num esforço para diminuir os sentimentos intoleráveis de impotência perturbadora e de incerteza face à catástrofe”.

Deixamos aqui a versão estadunidense do filme e, se vocês me permitem, vou agora apresentar outras reflexões suscitadas pela versão original, a inglesa. Nesta, nada disso acontece: a cantora lírica assassinada é tia dele (e isso não tem nenhuma relevância no filme) e Paula, que então se chama Bella, uma jovem rica que ele seduz para usar o dinheiro para comprar a casa. Ou seja, ela não é apresentada com a mesma fragilidade, cindida e desautorizada, tal como supus anteriormente. Mas, a despeito disso, ela é igualmente suscetível aos efeitos do *gaslighting* e às maquinações e abusos de seu marido.

Foi então que me perguntei, para além do desmentido e da cisão por ele provocada, sobre o *gaslighting* enquanto processo de assassinato psíquico. Diz Bella já no fim do filme:

“Rubis: Você matou uma mulher por causa deles. E tentou matar minha mente (*my mind*)”.

Em um interessante artigo em que trabalha a dimensão política da noção de trauma em Sándor Ferenczi, Jô Gondar (2017) esclarece que o modelo de traumatismo desenvolvido por esse autor privilegia não o objeto traumático, mas as relações; relações de cunho político pois implicam poder, dependência, desvalorização, desrespeito. E que despertam afetos que também possuem cunho político (HONI BHABHA *apud* GONDAR, 2017) como vergonha, vulnerabilidade, humilhação.

Lembrei, então, de um pequeno texto de Ferenczi datado de 1916, *Adestramento de um cavalo selvagem*.

Nesse texto, Ferenczi descreve uma determinada técnica de adestramento de um cavalo selvagem que havia resistido, anteriormente, a várias outras técnicas de adestramento. O método consistia em uma alternância brusca entre uma abordagem terna – carícias afetuosas, murmúrios persuasivos – a que ele deu o nome de hipnose maternal – e outra autoritária e intimidadora que ele chama de hipnose paternal. Doçura e intimidação em excesso, habilmente associadas: o animal perde rapidamente sua capacidade de resistência. Do mes-

mo modo, dirá Ferenczi, o ser humano perde para sempre sua capacidade de agir com independência, como que hipnotizado.

Para além do recurso à manipulação, esclarece Searles (1959) que essa forma de se relacionar – que reconheço no texto de Ferenczi supracitado – contém uma dupla mensagem que captura e cinde o sujeito. Este autor propõe que o que enlouquece, nessas situações, é justamente o sujeito ser chamado a responder, concomitantemente, a dois ou mais “comprimentos de onda emocionais” em que um não tem nada a ver com o outro. Uma técnica que tende a forçar uma cisão; a minar a confiança do sujeito em suas próprias reações afetivas e em sua própria percepção da realidade. Uma técnica que faz agir, um contra o outro, diferentes aspectos da personalidade, criando um conflito interno paradoxal. Nas situações de sedução infantil, por exemplo, a criança é chamada a responder à sedução e às excitações corporais e, ao mesmo tempo, às ameaças superegoicas. Searles cita também como exemplo, uma situação clínica em que ele se via, contratransferencialmente, confuso e enlouquecido quando uma paciente, no plano não verbal, se expressava de forma extremamente sedutora e provocadora, enquanto engajava, concomitantemente, uma discussão político-filosófica de forma bastante viril. Ela não reconhecia a interação sexual que mais parecia uma loucura dele, produto da imaginação dele. Se ele fazia alguma referência, ela o acusava de ter desejos eróticos.

Para não concluir, vou trazer a cena inicial da versão inglesa; ela é muito perturbadora pois rompe a barreira da tela e nos coloca na cena. O filme abre com a tia sendo enforcada; embaixo, caminhando na calçada, um lorde inglês, supostamente bêbado. Ele ouve o gemido da agonizante; para e dá um sorriso malicioso: agindo como se se tratasse de um gemido de prazer. Na sutileza do que experimentamos entre as duas cenas, ficamos cindidos entre o gemido agonizante e o gemido de prazer que desmente o horror do feminicídio do qual fomos feitos testemunhas.

Junho de 2023

Beatriz Chacur Biasotto Mano

bcmmano@gmail.com

Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Referência

CALEF, V.; WEINSHEL, E. Some Clinical Consequences of Introjection: Gaslighting. *Psychoanalytic Quartely*, L, 1981.

FERENCZI, S. (1916). *Adestramento de um cavalo selvagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. (Obras completas, 2).

GONDAR, J.; REIS, E. Ferenczi como pensador político. In: *Com Ferenczi clínica, subjetivação, política*. Rio de Janeiro: Ed. 7 Letras, 2017.

SEARLES, H. (1959). L'Effort pour Rendre l'autre fou. In: _____. *L'Effort pour Rendre l'Autre Fou*. Paris: Éditions Gallimard, 1977.