

## *Gaslight*, um arranjo entre dois

Cecília Freire Martins\*

Para minha surpresa, descobri que há dois filmes intitulados *Gaslight*. Ambos são adaptações feitas, durante a década de 1940, da peça *Angel street*, escrita por Patrick Hamilton, em 1939, e ambos receberam o nome de *À meia luz*, em suas versões brasileiras. A menção à existência destes dois filmes não é à toa. Em verdade, assisti primeiro ao original, de 1940, e tenho certeza de que isso interferiu em minha leitura da versão posterior, de 1944. Para distingui-las, talvez seja mais óbvio dizer logo que um deles tem Ingrid Bergman como estrela, enquanto o outro... o outro é a outra versão, inglesa, anterior ao sucesso de Hollywood. Mas tal forma de sinalizar a distinção não é tão leviana quanto pode parecer. De fato, Bergman, mas também Paula Alquist, sua personagem, protagonizam o filme de George Cukor que, inclusive, garantiu à atriz seu primeiro Oscar.

Na versão escolhida para nossa conversa, as luzes se acendem em praça pública no início do filme e as luzes da casa se apagam à saída de Paula, após a morte da tia. A ênfase, então, não está no assassinato, informado apenas pela exibição de uma notícia no jornal, mas no espanto desamparado da jovem. Está sozinha e assim permanecerá até o final do filme. Quanto mais cercada de cuidados, menos ela aparece. Ela não pode olhar para trás, deve olhar para a frente. “Esquecer tudo o que ficou no passado para construir o futuro”, como é instruída a fazer. Precisa ser orientada, “construída” por alguém. Se a ideia original era que fosse tutorada por um maestro, velho amigo de sua tia, para que se tornasse uma estrela como fora Alice Alquist, os planos mudam e seria, então, o casamento, decidido por uma paixão repentina, que passaria a guiar seu ca-

---

\* Membro associado da Sociedade de Psicanálise da Cidade do Rio de Janeiro (SPCRJ). Doutora em Psicologia Clínica pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).

minho e seu destino. Assim, na cena seguinte à primeira e sombria sequência do filme, em um estúdio de uma Itália bem iluminada, Paula, mesmo em descompasso com a música, está radiante e solar. “Parece mais feliz e canta pior”, porque está apaixonada. Se afasta, assim, ainda mais, do trágico e da tragédia, presentes na arte e na música, mas, sobretudo, em sua própria história.

Há semelhanças que sugerem certa continuidade entre o modo como a jovem foi conduzida desde a morte da tia e a forma como Anton, 10 anos depois, a aborda: infantilizada, sem espaço para olhar para o passado, sem qualquer incentivo à elaboração ou à crítica, desautorizada, desmentida. Ainda assim, mesmo sendo reiteradamente incentivada a se “libertar do passado” e apostar na felicidade que viria através da paixão, a personagem de Ingrid Bergman ainda hesita, minimamente. Sustenta a ideia de ter algum medo da paixão e certa desconfiança da tal felicidade. Declara que precisaria de um pouco de tempo e, em um dos poucos lampejos de resistência de seu desejo, arrisca uma viagem sozinha antes de decidir se casar. No trem, durante a viagem, conhece uma mulher alegre, caricata e curiosa, que ainda a reaproxima, de algum modo, de lembranças de seu passado. Anton, contudo, a intercepta e impede esta reflexão e a oportunidade de talvez perceber a si e seu desejo. Na cena seguinte, dormiram juntos e com luxo, estão casados. A paixão se confirma na função de defesa contra a angústia e Paula acredita estar em paz diante do silenciamento do medo de algo inominável que confessa ter sentido desde a morte da tia.

De certa forma, o casamento a faz enfrentar as memórias, uma vez que a conduz de volta à casa em que cresceu e na qual sua tia foi assassinada. Mas este retorno se dá sem qualquer elaboração, apenas em nome da suposta realização do sonho do marido. O sótão, aliás, não deixa de funcionar como metáfora do passado que ela preferiu ignorar. O cômodo proibido reúne aquilo de que ela mesma não se apropriou e que deixou que o marido conduzisse sozinho, inclusive a partir de elementos dos fantasmas dele – dos quais se tem tão pouca notícia no filme. Nos poucos momentos em que ousa experimentar ou desejar algo, quase sempre a partir de boas memórias de infância, é atravessada e recapturada pelo marido, tal como acontecera na viagem de trem antes do casamento.

Desvencilhar-se desta trama densa só será possível ao final do filme, e através de um Outro, um admirador galã, da Scotland Yard. Ao se aproximar de Paula, Mr. Cameron legitima percepções dela que vinham sendo sistematicamente desmentidas, o que a alivia enormemente. Mas ele vai além e aponta que, tal como ilustra a cena na Torre de Londres, seu casamento existe entre os

horrores da câmara de torturas e o fascínio por joias da coroa. Mr. Cameron revela, inclusive, que o casamento, a rigor, nunca existiu; há apenas uma relação que podemos entender ser constituída por uma significativa querela projetiva-introjetiva, sustentada por fantasias de ambos, articuladas entre torturas e joias. Se, inicialmente, Paula se alivia a partir do reconhecimento de que suas percepções não eram apenas fruto de suas fantasias, na sequência vem o espanto ao concluir que seu casamento era, em certa medida, fantasioso, também fruto de manipulações de seu marido. Ela não estava louca, mas também não estava casada. “Se isso fosse real desde o começo, nada teria sido real”, sentencia, resistindo ao que acabara de descobrir. A esperança insistente de ter seu marido sempre gentil e carinhoso no cuidado com ela se desfaz de vez, junto com a crença de que o vínculo matrimonial a pouparia das angústias. O vazio experimentado diante das sistemáticas perdas em sua vida volta a ser percebido onde, a rigor, nunca deixou de estar.

Assim como as angústias de Paula nunca desapareceram completamente, como ela tentou acreditar, é curioso perceber que também as joias, tão obstinadamente perseguidas por Anton, também estiveram o tempo todo à mão e à mostra, e ainda assim não foram vistas. As joias, aliás, se destacam como tema da última cena do filme, cujo ápice recai na interpretação de Ingrid Bergman. Comparada por mais de uma resenha crítica a um monólogo shakespeariano, a cena se inicia com a tentativa derradeira de Anton em manter o arranjo fantasioso entre ele e Paula, ao que ela responde com o que pode ser entendido como uma encenação de sua própria loucura, tal como o marido sugeria percebê-la. Encenando a loucura que ele atribuía a ela, pôde pela primeira vez assumir seu ódio. Na sequência, também pela primeira vez ele se dirige a ela e se revela para além da manipulação. Diz não esperar por compreensão ao admitir que nunca a enxergou, se não como meio de saciar a ambição pelas joias. Joias que, aliás, talvez pudessem ainda ser compreendidas como objeto fetiche, símbolo de um feminino talvez não suportado por ele mesmo.

Mas existe a tal outra versão deste mesmo filme. E, de fato, no que contemporaneamente se tem discutido e entendido a partir da noção de *Gaslight*, há sempre um outro e, no mínimo, um conflito envolvendo esta ideia de alteridade. Como uma curiosidade histórica, achei significativo o fato comentado por algumas resenhas dos filmes de que os estúdios de Hollywood teriam negociado a destruição das cópias da versão inglesa, quando fizeram a premiada montagem desta versão de 1944. Diz-se que o acesso ao filme original hoje é possível graças a uma única cópia guardada pelo diretor inglês, Thorold Dickson – o que sustenta os comentários de que Hollywood teria tentado manipular a questão, tal como

um “*gaslight*”. A rigor, a forma de manipulação atrelada à noção de “*gaslight*” envolve mesmo algo de um “apagamento do outro”, de alguma forma.

Sendo supostamente mais próximo ao roteiro original da peça de Hamilton, o filme de Dickson começa com a cena do assassinato de Alice Bauer e com certo suspense na busca violenta do criminoso por algo na casa, que logo faz-se compreender que seriam os rubis que foram considerados desaparecidos depois da morte da rica senhora. Na versão inglesa, é o marido quem era o sobrinho da assassinada. Ele a matou e quis voltar à casa para encontrar as joias. A esposa apenas tem o dinheiro para comprar a tal casa; não seria, portanto, herdeira das tais joias, nem protagonista com tanto destaque no filme. Nada se fala da história da formação do casal e os conhecemos chegando a Londres, com a manipulação explícita na dinâmica do casal. Como justificativa para tal forma de tratamento, sugere-se que esteja o fato de ela ter, tal como no filme de Cukor, encontrado uma carta com o nome original do marido-assassino e, assim, teria acidentalmente descoberto a identidade secreta dele. O episódio da carta não é mostrado na montagem inglesa, sendo apenas narrado por ela no final, e apontado como marco do início da mudança de comportamento dele, o que se supõe acontecer pelo fato de ela, então, ter passado a significar uma ameaça para ele.

Definitivamente, o roteiro da versão inglesa é menos claro, menos coeso, em um filme com mais suspense e dúvidas. Sem levar tanto em conta diferenças estruturais e orçamentárias, contudo, é um filme que me pareceu mais interessante, justamente pelo espaço que deixa – ou oferece – para as ambivalências e os paradoxos. O casamento é menos caricato desde o início. A manipulação parece menos calculada, mas mais sádica, indo além do desejo pelas joias. A esposa parece resistir um pouco mais, menos submissa ao marido, ainda que inteiramente acuada pelas manipulações engendradas. No filme hollywoodiano, por outro lado, ao conferir mais destaque ao lugar da mulher, é mais fácil perceber o vazio, as perdas, os lutos mal elaborados que marcam a história da personagem. Tudo desde a morte da tia aponta para o aprofundamento da fragilidade e do esvaziamento dela, como uma forma de justificar “como” ela aceitou aquele homem e as imposições e restrições a que ele a submetia. O *gaslighting*, as manipulações e desmentidas parecem mais construídas por Cukor e amarradas numa trama bastante concreta, ligada às ambições materiais palpáveis, representadas pelas joias. Hollywood talvez não tenha apostado tanto no que escapa à lógica racional e nas ambivalências. Contudo, tais aspectos parecem ser indissociáveis dos fenômenos que tornaram o título do filme uma noção tão atual.

Após o lançamento dos filmes, as formas de manipulação e violência ilustradas em *Gaslight* inspiraram novas tramas, apresentadas em séries e filmes, mas também discussões em outras áreas, para além das artes. Artigos em psicologia, psicanálise, e também discussões no campo da política conferiram ao termo que intitula os filmes uma sobrevida ao atribuir-lhe um significado bastante específico – o que levou, inclusive, à emergência de uma forma verbal “*gaslighting*”, aparentemente mais utilizada nos últimos anos.

No artigo *Algumas consequências clínicas da introjeção: gaslight*, de 1981, os psicanalistas Calef e Weinschel propõem que o *gaslight* se refira a um comportamento entre dois indivíduos, estruturado a partir de defesas introjetivas através das quais vítima e abusador se expressam e se defendem contra impulsos orais incorporativos. Os autores, entretanto, são cautelosos ao destacar que as reflexões sobre o *gaslight* não constituem algo novo ou original na literatura e, ao contrário, devem ser compreendidas à luz de conceitos tais como defesas paranoides, funcionamentos sádicos e masoquistas, impulsos orais, que envolvem mecanismos psíquicos tanto do abusador quanto da vítima.

Contudo, o uso do termo e a descrição do fenômeno *gaslighting* que vêm ganhando força nas últimas décadas, de modo geral, não se aprofundam tanto nesta perspectiva teórica. Tanto no campo da política quanto no contexto de relacionamentos afetivos, o mais comum parece ser a perpetração de uma perspectiva mais simplista, sem ênfase nos conflitos e ambivalências em jogo, como, em certa medida, talvez possa ser entendida perspectiva do filme de Cukor.

Em 2016, ano da campanha eleitoral que conduziu Donald Trump à Casa Branca, o uso do termo intensificou-se de tal maneira que o verbo “*to gaslight*” foi apontado pela American Dialect Society como uma das palavras com mais probabilidade de ser usada pela naquele ano. E, neste contexto, tal verbo foi definido como o ato de manipular psicologicamente uma pessoa a questionar sua própria sanidade. Com tal definição, a técnica de manipulação (de que tanto Trump quanto Hillary Clinton foram acusados durante as campanhas) parece reduzida a um fenômeno de mão única, sem referência ou questionamento a respeito do outro em questão, isto é, aquele apontado exclusivamente como vítima.

Se no campo político esta questão já indaga a respeito da especificidade do termo, é no campo das relações afetivas que talvez a ideia de *gaslighting* precise ser olhada com mais cuidado, enfatizando a sua especificidade, qual seja, a ideia de ser um fenômeno que se constitui a partir de determinados arranjos entre pelo menos dois sujeitos, suas angústias, fantasias e defesas. Quanto me-

nos os paradoxos e as ambivalências –, constituintes do funcionamento psíquico podem ser considerados e discutidos neste fenômeno, mais a manipulação corre o risco de ser reduzida a um objetivo vilanesco concreto e caricato. Consequentemente, menos evidentes ficam o conflito entre projeção e introjeção, o entendimento a respeito das fantasias em jogo, o lugar do desamparo e das defesas contra a angústia em ambos os sujeitos. Menos evidente, enfim, fica o lugar do outro e dos desafios que necessariamente traz a ideia de alteridade. Mesmo que pensemos para além da perspectiva clínica, se também no âmbito das discussões coletivas não pudermos destacar e pensar a implicação de cada sujeito nesta trama de manipulações específicas, dificilmente estaremos contribuindo para o cuidado – e mesmo para a prevenção – de tais relações, nas quais a destrutividade supera em muito as potências criativas.

*Junho de 2023*

**Cecília Freire Martins**

cifmartins@hotmail.com

Rio de Janeiro - RJ - Brasil

## Referências

CALEF, V.; WEINSHEL, E. Some clinical consequences of introjection: gaslighting. *Psychoanalytic Quarterly*, 50 (1), p. 44-66, Jan. 1981.

HOBBERMAN, J. Why ‘Gaslight’ hasn’t lost its glow. *The New York Times*. 21 ago. 2019. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2019/08/21/arts/gaslight-movie-afterlife.html>>. Acesso em: 10 mai. 2023.

MALONE, S. Head to head: Gaslight (1940 vs 1944). *Morbidly Beautiful*. 21 out. 2020. Disponível em: <<https://morbidlybeautiful.com/head-to-head-gaslight/>>. Acesso em: 10 mai. 2023.

WALDMAN, K. From theater to therapy to twitter, the eerie history of gaslighting. *Slate*. 18 abr. 2016.  
Disponível em: <<https://slate.com/human-interest/2016/04/the-history-of-gaslighting-from-films-to-psychoanalysis-to-politics.html>>. Acesso em: 10 mai. 2023.