

*Festen: jogo, figuração e família**

*Uma versão deste trabalho foi apresentada como parte integrante da tese de Doutorado que defendi na Escola de Comunicações e Artes/ECA - USP no ano de 2002.

SANDRA FISCHER
Universidade Tuiuti do Paraná / UTP

Resumo

Este trabalho apresenta uma proposta de análise e leitura para o filme *Festen* (1998) dirigido por Thomas Vinterberg, do Grupo Dogma. Analisando aspectos fílmicos da obra e amparados por noções relativas a jogo e figuração, realizamos uma reflexão sobre a forma de situação e interação dos lugares ocupados pelos componentes da família representada na película. Com base no mito da horda primitiva, enfatizado no filme, e convictos de que nos textos familiares há uma diversidade de jogos relacionais pulsando nas entrelinhas, buscamos sustentação teórica, além de em teorias do cinema, em Sigmund Freud e Jacques Lacan.

Palavras-chave

cinema, Grupo Dogma, jogo, figuração, família

Abstract

This work presents a proposal of analysis and reading of the movie *Festen* (1998) directed by Thomas Vinterberg, from Dogma Group. By analyzing filmic aspects of the movie and supported by relative notions of game and figuration, we reflected about the form of situation and interaction of places occupied by the components of the family represented in the film. Based on the myth of primitive horde, emphasized on the movie, and convicted that in the familiar texts there is a diversity of relational games pulsing between the lines, we looked up theoretic support not only in cinema theories, but also in Sigmund Freud and Jacques Lacan.

Key words

cinema, Dogma Group, game, figuration, family

Festen, o filme

O filme *Festen* (1998; *Festa de família*, no Brasil), trabalho vinculado ao Manifesto Dogma 95, dirigido e roteirizado por Thomas Vinterberg, interessou-nos por abordar a problemática da família por meio de um enquadramento que apresenta a família nuclear freudiana em pleno exercício de seus jogos interacionais. Com base nas teorias de Freud, pode-se entender que as lentes da filmagem focam, com especial ênfase, questões que remetem ao âmbito da horda primitiva. *Festen* pode ser lido como sendo uma espécie de ensaio fílmico que, além de examinar o lugar do pai e o lugar do filho na família, tece especulações sobre de onde e de que forma o primeiro, com a imposição de sua lei (que determina a castração), garante, de certa forma, o estabelecimento de um espaço de atuação para o segundo – viabilizando-lhe a passagem do estado de natureza para o estado da cultura e inserindo-o no tecido social.

Para esboçar uma possibilidade de leitura e de análise do filme, buscamos sustentação no arcabouço conceitual de Sigmund Freud e no das leituras que dele realizou Jacques Lacan; procuramos apoio em textos de Gaston Bachelard. A noção de *jogo*, instância que modela o roteiro para este estudo e que está sendo utilizada por se afinar com a noção de que nos textos familiares há sempre uma diversidade de jogos relacionais estabelecidos nas entrelinhas, foi entendida também na perspectiva das idéias desenvolvidas por Bernadette Lyra em seu artigo intitulado “Vendo um filme ou atravessando um território de jogo”. De acordo com Lyra, as funções do jogo podem ser definidas

(...) *por sua relação manifesta com a simbolização, o que o torna ao mesmo tempo defensivo e construtivo, atuando em um campo de domínio específico; além disso, o jogo ocupará um lugar de integração tanto externa quanto interna. O jogo poderá definir as suas formas enquanto visto como atividade, absorvente, incerta, tendo ligações não só com a fantasmática, mas também com o real, vivida como fictícia e, no entanto, submetida a regras. Quanto à sua gama, ela será extensa, indo das manifestações mais arcaicas e espontâneas às buscas mais complexas.* (Lyra, 1999, p. 36)

Com relação às questões da fruição, leitura e análise fílmicas, adotamos a postura segundo a qual

*Ver um filme é como um corpo a corpo, um lúdico confronto. De um lado, está o espectador interessado, de alguma forma, em dominar o sentido daquilo que se sucede no tempo, projetado em uma tela luminosa à sua frente; do outro, o filme, resultante de uma conjunção de recursos específicos, som, imagem, fotografia, movimentos de câmera, montagem, enquadramento etc., produto do trabalho cinematográfico de alguém. Entre eles, está armado um espaço que chamarei de **espaço de jogo**. É nessa área **entre**, que se dá a percepção, a compreensão e a representação de um filme. Ou seja, o ato de dar sentido aos seus sentidos: a sua leitura. A palavra leitura entra aqui como uma atividade que envolve a produção e a reprodução (ou melhor, seria a co-produção) de sentidos em um filme.* (Lyra, 1999, p.37)

Temos, com esta proposta de leitura para *Festen*, a intenção de proceder a uma reflexão sobre a forma de situação e de inter-relação dos lugares ocupados pelas figuras do pai e do filho no contexto familiar representado na película.

Festen: um jogo

Festen apresenta a reunião de uma família em torno do banquete de aniversário do pai. O recorte narrativo concentra-se, basicamente, na história do personagem Christian, filho primogênito de Helge, o aniversariante.

Abastado patriarca de numerosa família, Helge comemora seus sessenta anos promovendo uma festa num hotel de sua propriedade, local que lhe serve também de residência¹. Pai de quatro filhos – um casal de gêmeos, mais uma moça e um rapaz – o chefe do clã reúne na mansão familiares e alguns amigos para um jantar, que acaba servindo como palco para revelações a seu respeito. A certa altura da festa, Christian insiste em proferir um discurso no qual relata os abusos sexuais que ele e sua irmã gêmea, morta pouco antes da ocasião dos festejos, teriam sofrido por parte do pai durante a infância. O polêmico filme de Vinterberg parece propor, a princípio, um jogo que entrega ao espectador a responsabilidade de decidir se o estupro das crianças aconteceu mesmo, na realidade fílmica, ou se é mera fantasia de Christian, amparada e alimentada por circunstâncias e coincidências. Nesse jogo, um dos objetivos prioritários seria

1. É oportuno observar que, talvez, não seja à toa o fato de a família de *Festen* estar agrupada num espaço físico que se configure ao mesmo tempo como moradia e como lugar de trabalho. Tal situação espacial pode ser significativa para ajudar a corroborar a hipótese de que a família representada no filme possivelmente remete à família primitiva; segundo Freud (1997), *Depois que o homem primeiro descobriu que estava literalmente em suas mãos melhorar a sua sorte na Terra através do trabalho, não lhe pode ter sido indiferente que outro homem trabalhasse com ele ou contra ele. Esse outro homem adquiriu para ele o valor de um companheiro de trabalho, com quem era útil conviver. Em época ainda anterior, em sua pré-história simiesca, o homem adotara o hábito de formar famílias, e provavelmente os membros de sua família foram os seus primeiros auxiliares. Pode-se supor que a formação de famílias deveu-se ao fato de ter ocorrido um momento em que a necessidade de satisfação genital não apareceu mais como um hóspede que surge repentinamente e do qual, após a partida, não mais se ouve falar por longo tempo, mas que, pelo contrário, se alojou como um inquilino permanente. Quando isso aconteceu, o macho adquiriu um motivo para conservar a fêmea junto de si, ou, em termos mais gerais, seus objetos sexuais, a seu lado, ao passo que a fêmea, não querendo separar-se de seus rebentos indefesos, viu-se obrigada, no interesse deles, a permanecer com o macho mais forte.* (p.53)

descobrir o que se estaria efetivamente passando com Christian: seria seu personagem o simulacro de um adulto torturado pelo passado, que encarcera no homem um menino para sempre violado? Ou estaria ele, simplesmente, dando vazão a seu estado de loucura latente, mergulhado num surto violento de dentro do qual elabora histórias fantásticas e alucinadas, trazendo ao palco os bonecos animados que vivem no fundo de sua imaginação doente? Ou, ainda, num outro lance deste jogo, não estaria Christian meramente protagonizando a trágica luta pela superação do complexo de Édipo² a que todo filho do homem está condenado?

Em *Festen* interessam-nos as duas possibilidades de jogo inicialmente apresentadas, mais outras duas: aquela que dispõe em seus tabuleiros fílmicos as configurações simbólicas que exibem um ser humano em combate – tardio, talvez, no caso de Christian – com a superação do complexo de Édipo³ e seus conseqüentes ritos de passagem; e aquela que joga com as regras que estabelecem os lugares dos componentes da família nuclear freudiana: o lugar do pai,

-
2. Descoberto por Freud, este complexo designa *o conjunto das relações que a criança estabelece com as figuras parentais e que constituem uma rede em grande parte inconsciente de representações e de afetos entre os dois pólos de suas formas positiva e negativa. (...) o complexo de Édipo assume toda sua dimensão de conceito fundador quando Freud o articula com o complexo de castração; este, ao provocar a interiorização da interdição oposta aos dois desejos edípianos (incesto materno e assassinato do pai), abre o acesso à cultura pela submissão e a identificação com o pai portador da lei que regula o jogo do desejo.* (Kaufmann, 1998, p. 135).
 3. Entendido o complexo de Édipo como sendo o próprio princípio da civilização (da cultura), depende-se que todo indivíduo – homem ou mulher – está sujeito a esse ritual de passagem, ainda que se tenha constatado ter sido em torno do modelo masculino que Freud elaborou sua teoria (Kaufmann, 1998, p.135). O fato é que a superação desse complexo (o qual redime justamente pelo recalçamento), vai inserir qualquer um dos sujeitos no processo civilizatório, ou seja: a lei do pai vai salvá-los das garras da mãe, que o manteriam num estado “natural” de dependência infantil, inviabilizando-lhe o desenvolvimento. O personagem de Christian, simbólico, desdobra-se em dois: representa também a personagem feminina de Linda, sua irmã – gêmea – morta. Podemos subentender no texto fílmico que Linda seja a outra face da mesma moeda, protagonizando pelo avesso (porque se encontra *do lado* dos mortos) o complexo de Édipo (de Electra, para ela). À sua moda, ela participa ativamente do jogo em curso entre os personagens vivos; a presença de sua ausência é bem demarcada no filme, e sua ação, tal qual a do irmão, decisiva e transformadora.

o da mãe e o dos filhos. É por estes quatro caminhos e suas veredas que vamos tentar perambular nesta leitura, buscando tratar das figuras e figurações que se materializam no filme – sempre privilegiando as que remetem às questões da horda primitiva e do assassinato do pai.

Christian, a vítima / Christian, o louco

Para jogar o jogo *Christian, a vítima / Christian, o louco*, o espectador tem a seu dispor as figurações desencadeadas por um personagem atormentado pelo passado. Essas figurações são enfatizadas e reiteradas por um certo estilo de filmagem – o estilo câmera na mão que, com seu movimento nervoso e agitado, aparentemente desnordeado, e certamente não muito preocupado com os enquadramentos do cinema clássico, reflete em suas características o estado de espírito do protagonista.

Neste jogo, a fábula do filme a ser considerada seria tanto a que entende como “verdade” o fato de que os gêmeos Christian e Linda – vítimas de um pai inescrupuloso – efetivamente teriam sido molestados sexualmente por Helge na infância, quanto aquela que considera como “verdade” o entendimento de que Christian, presa de alucinações, estaria construindo mais uma de suas historinhas, conforme afirmado e reiterado por seus progenitores.

Essas fábulas apresentam e desenvolvem, em seus desdobramentos, as figuras que materializam o discurso do Senhor em oposição ao discurso da Histórica⁴. Na vertente lacaniana, o discurso do Senhor é o discurso da Lei, daquele que detém o poder – configurado, no filme, pelo pai e coadjuvado pela mãe de Christian; já o discurso da Histórica, o do retorno do recalcado, é o discurso daquele que se rebela contra a lei, contra esse pai-poder ao qual não se conforma – figurado por Christian que, em sua revolta, de seu lugar de primogênito quer contestar o pai, ou seja: quer falar.

4. Jacques Lacan, autor de complexas teorias a respeito do discurso, define-lhe quatro posições: o discurso do Mestre, o do Histórico, o do Universitário e o do Analista. (Kaufmann, 1996, p.132). Mencionamos aqui o discurso do Senhor e o do Histórico para aludir à condição questionadora do protagonista de *Festen*,

Fazer-se e refazer-se nesse falar, constituindo-se como sujeito. Redimindo, por intermédio dessa fala, o próprio objeto de sua afronta: o pai, a quem vai terminar por amparar quando, ao final do filme, deparar-se com ele no chão, derrotado e deposto.

Então, ele vem de longe, enfrentando dificuldades, para contar a sua verdade. No princípio do filme, vê-se um Christian andarilho, heróico, que vai pela estrada, percorrendo os campos do Senhor, à casa do pai – e é colhido pelo irmão caçula, Michael, que lhe dá carona em seu carro. Momentos antes de subir no veículo, afirmara serem aquelas terras de seu pai tão lindas que lhe faziam “*querer voltar de vez, mas seria problemático*”. Proféticos dizeres: voltar revelar-se-á para ele um problema, de fato – sendo ou não “*de vez*”. Como herói que é, várias provas estarão à espreita em seu caminho tortuoso. Muitas vezes terá de recuar e repetir a tentativa de conquistar seu intento: contar. E – por meio desse relato – derrubar, superar o pai.

Sua batalha decisiva vai ser travada na casa paterna, mais especificamente no banquete de aniversário paterno – e vai sendo configurada à medida que esse banquete se desenrola. O jogo é interrompido em diversos lances, para se repetir e avançar mais adiante, num desdobramento do mesmo em variadas figurações.

o qual busca um saber – o que conduz ao saber não é o desejo de saber (...) é o discurso da histérica (Lacan, 1992, p.21) – e assim debate-se examinando sua posição junto ao pai, um seu senhor – um verdadeiro senhor não deseja saber absolutamente nada – ele deseja que as coisas andem (Lacan, 1992, p.21) –. O discurso histérico configura, nos termos lacanianos, o retorno do recalcado que é o inconsciente constituído de significantes-mestres. É o sintoma do mestre (...) revela o saber desta verdade: o senhor (masculino ou feminino) é por função castrado; a mestria sobre o corpo (o do outro e o próprio) é renúncia ao gozo (...) o histérico, masculino ou feminino, quer um mestre para reinar sobre ele revelando o saber do impossível do gozo do mestre enquanto homem de uma mulher. Ele ou ela pode então encontrar seu lugar junto ao mestre amparando-o ali mesmo onde ele tropeça. Não é essa a posição de Freud em sua relação com o Pai? Salvá-lo. (...) A histerização é o efeito do discurso psicanalisante; não tem fim. (...) Esse discurso [o do histérico] é aquele que permite não só (...) escrever os outros três, como também responder à questão, deixada pendente pelo próprio Freud, sobre a relação entre o mestre e a paternidade. É precisamente essa a questão que o discurso histérico formula em razão da castração do mestre; o discurso histérico é seu sintoma. (Kaufmann, 1996, p. 250)

A casa paterna, aqui entendida no sentido em que Bachelard trata a casa em *A poética do espaço*, é o campo em que é jogada a crucial partida do filme. Com suas escadas e pavimentos, porões, quartos e cantos, ela encerra e traz à tona da memória segredos e lembranças:

Porque a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo.(...) A casa, como o fogo, como a água, nos permitirá evocar, na seqüência de nossa obra, luzes fugidias de devaneio que iluminam a síntese do imemorial com a lembrança. Nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar. (Bachelard, 1989, p. 24-5)

Gavetas e cofres da memória são abertos e escancarados para esse Christian que retorna à casa de seu Senhor – e o filme vai figurando

(...) imagens de intimidade que são solidárias com as gavetas e os cofres, solidárias com todos os esconderijos em que o homem, grande sonhador de fechaduras, encerra ou dissimula seus segredos. (Bachelard, 1989, p. 87)

É no quarto e no banheiro da irmã morta que Helène, a outra irmã de Christian, descobre uma carta, reveladora, deixada por Linda. Ao adentrar o quarto, Helène retira as cobertas protetoras que escondem os móveis – num gesto de caráter marcadamente simbólico, que sugere a idéia de busca e revelação. Seguindo o jogo do “*tá quente, tá frio*”, dos tempos da infância, Helène tenta reconstituir os últimos gestos de Linda, ao suicidar-se na banheira; recupera a charada por ela preparada e encontra, após seguir as pistas deixadas pela irmã, uma carta escondida no lustre. A jovem lê a carta e, perturbada, enfia o pedaço de papel num tubo de remédios “esquecendo-o” ali. O espectador, naquele momento do filme, não é informado sobre o conteúdo da carta.

Paralelamente, o filme alterna as imagens desta busca com tomadas que mostram cenas que ocorrem em outros quartos da mansão. Num deles, Michael, o irmão caçula, mais a mulher, debatem-se à procura dos sapatos; depois de uma discussão, o casal protagoniza uma violenta relação sexual. Em seguida, ao banhar-se, Michael escorrega na banheira e, curiosamente, ao cair fica deitado na suposta posição em que teria ficado a irmã, ao morrer na banheira; nesse momento, a câmera retorna ao banheiro do quarto que fora de Linda, indicando que, da banheira, Helène vislumbra o esconderijo da carta. Passando para outro dos quartos, o filme mostra Christian a conversar com Pia, uma das copeiras (com qual o jovem parece ter mantido, em outros tempos, uma relação de intimidade provavelmente não consumada), colocando os assuntos em dia; Pia prepara-se para tomar banho, enquanto Christian serve-se de uma bebida e, agitando o copo, contempla o líquido que se move (alusão à morte da irmã na água na banheira?).

Às imagens figuradas pela casa e seus labirintos de escadarias e pavimentos, intercalam-se as figuras da água⁵ – já presentes na abertura do filme, quando letreiros surgem sob o fundo de uma água que se move em ondulações, numa transparência de aparência gelada e de uma brancura que de tão alva beira o azul; esta figura é também reiterada na fala de Christian, quando ao caminhar pela estrada nas terras do pai profere, em conversa, a palavra *banho*.

Os banhos do pai, mencionados por Christian no primeiro momento em que, durante o jantar, tenta fazer sua revelação, já são

-
5. Em suas conotações simbólicas de vida e morte, de renascimento e transição, a água pode significar, como registra o verbete *águas* no *Dicionário de símbolos* de Juan-Eduardo Cirlot (...) *o princípio e o fim de todas as coisas da terra (...) Das águas e do inconsciente universal surge tudo o que é vivente, como da mãe. (...) A imersão nas águas significa o retorno ao pré-formal, com seu duplo sentido de morte e dissolução, mas também de renascimento e nova circulação, pois a imersão multiplica o potencial da vida. O simbolismo do batismo, estreitamente relacionado com o das águas, (...) 'Representa a morte e a sepultura, a vida e a ressurreição (...) Quando mergulhamos nossa cabeça na água, como num sepulcro, o homem velho fica imerso e enterrado inteiramente. Quando saímos da água, o homem novo aparece subitamente' A ambivalência deste texto não é só aparente: a morte afeta apenas o homem natural, enquanto que o novo nascimento é o do homem espiritual, nesta particularização do simbolismo geral das águas. (...) (Cirlot, 1984, p. 63-4).*

materializados no filme antes mesmo de serem explicitamente referenciados pela palavra falada. Ainda que tais banhos estejam, no caso, carregados de conotações negativas (segundo Christian é durante os preparativos para banhar-se – no “prelúdio” do banho – que o pai coloca em prática seu discurso de poder e estupra os filhos) há que lembrar, todavia, que já no seu simbolismo mais primário o banho está associado à idéia de regeneração e de purificação⁶.

Recorrentes e reiterativas durante toda a película, as figuras das águas do banho materializam-se na película, como que a encharcá-la toda em ambigüidade e ambivalência. Como aponta Bachelard em *A água e os sonhos*,

Sobre o tema dialético da pureza e da impureza da água, pode-se ver essa lei fundamental da imaginação material agir no dois sentidos, o que constitui uma garantia do caráter eminentemente ativo da substância: uma gota de água pura basta para purificar um oceano; uma gota de água impura basta para macular um universo. Tudo depende do sentido moral da ação escolhida pela imaginação material: se ela sonha o mal, saberá propagar a impureza, saberá fazer eclodir o germe diabólico; se sonha o bem, terá confiança numa gota da substância pura, saberá fazer irradiar sua pureza benfazeja. A ação da substância é sonhada como um devir substancial desejado na intimidade da substância. É, no fundo, o devir de uma pessoa. Essa ação pode então contornar todas as circunstâncias, superar todos os obstáculos, romper todas as barreiras. A água má é insinuante, a água pura é sutil. Nos dois sentidos, a água transformou-se numa vontade. Todas as qualidades usuais, todos os valores

6. O verbete *banho*, no já mencionado *Dicionário de símbolos*, registra que a *imersão na água toma desta seu simbolismo e significa não só purificação (simbolismo secundário derivado da qualidade geral atribuída à água de ser clara), mas principalmente regeneração, por causa do contato com as forças de transição (mudança, destruição e nova criação) das 'águas primordiais' (elemento fluido)*. (Cirlot, 1984, p. 114-15)

superficiais passam à categoria de propriedades subalternas. Quem comanda é o interior. É de um ponto central, de uma vontade condensada que irradia a ação substancial. Meditando essa ação do puro e do impuro, perceberemos uma transformação da imaginação material na imaginação dinâmica. A água pura e a água impura já não são apenas pensadas como substâncias, mas como forças. Por exemplo, a matéria pura “irradia” no sentido físico do termo, irradia pureza; inversamente, ela é capaz de absorver pureza. Pode então servir para conglomerar a pureza. (Bachelard, 1998, p. 149-50)

É no banho que a irmã gêmea de Christian encontra a morte pelo suicídio. Com sua figura unida à figura do irmão (quase como se fossem siameses), pode-se entender que o personagem de Linda funde-se ao de Christian – e assim se presentifica no filme, representando uma das peças fundamentais do jogo, mesmo sendo uma ausência. Ela partilhara com Christian a água primordial, uterina, a água-mãe. Nasceram, ambos, dessa mesma água; “morrem” e “renascem”, posteriormente, em outras águas: nas águas do banho (metaforicamente naqueles em que eram os dois obrigados a tomar com o pai, e literalmente naquele em que Linda, ao suicidar-se, com sua morte instiga o irmão a lutar pela vida). Se Linda *submerge* nas águas da banheira – que lhe serve de tumba e de berço – para dali renascer para a “*luz e beleza*”, conforme diz na carta, Christian *emerge* dessas mesmas águas para a vida. Para Bachelard,

Uma das características que devemos aproximar do sonho de purificação sugerido pela água límpida é o sonho de renovação sugerido por uma água fresca. Mergulha-se na água para renascer renovado. (Bachelard, 1998, p. 151)

Essa banheira que “leva” os personagens, como que os conduzindo de um estado para outro, e que na concavidade de sua forma pode sugerir as imagens da barca e do berço, remete também ao útero, à figura materna:

Dos quatro elementos, somente a água pode embalar. É ela o elemento embalador. Este é mais um traço de seu caráter feminino: ela embala como uma mãe.(...)
A barca ociosa oferece as mesmas delícias, suscita os mesmos devaneios. Ela proporciona (...) “uma das mais misteriosas volúpias da natureza”. (...) a barca encantatória, a barca romântica é, sob certos aspectos, um berço reconquistado. Longas horas despreocupadas e tranqüilas, longas horas em que, deitados no fundo da barca solitária, contemplamos o céu, a que lembrança nos entregais? Todas as imagens estão ausentes, o céu está vazio, mas o movimento está ali, vivo, sem embate, ritmado – é o movimento quase imóvel, silencioso. A água leva-nos. A água embala-nos. A água adormece-nos. A água devolve-nos a nossa mãe. (Bachelard, 1998, p.136)

A figura da irmã afogada tem ecos da figura da Ophélia shakespeariana a qual, por sua vez, conduz à figura de Hamlet. Como Christian, também Hamlet atolou-se na ambigüidade de seus embates com a necessidade de vingar uma morte, com ter sido considerado lunático pelos familiares, com o *ser ou não ser*, com a dúvida, com o enigma proposto pelo pai morto. Linda propõe à família um enigma que cabe a Christian – o herói – resolver. A carta que escrevera é encontrada por meio do jogo *tá quente, tá frio* e é essa figura de jogo que se vai repetir nas sucessivas tentativas feitas por Christian para denunciar o pai durante o banquete; numa espécie de arremedo de *está quente, está frio*, os convivas – e os espectadores – avançam e recuam, hesitam e titubeiam entre convencer-se ou não, entre submeter-se ou não à “veracidade” da palavra do filho mais velho.

Para Christian, a experiência de morte/vida – que é também a sua, em certo sentido – vivenciada pela irmã gêmea mergulhada na banheira, se traduz no incentivo, no salvo-conduto que lhe vai propiciar a própria experiência de afirmação e renascimento por meio do contar, do relato, da palavra; a *palavra da água*, de que fala Bachelard, ao enfatizar o caráter simbólico que permeia a figura da água:

(...) a água é a senhora da linguagem fluida, da linguagem sem brusquidão, da linguagem contínua, continuada (...) a liquidez é, a nosso ver, o próprio desejo da linguagem. A linguagem quer fluir. Ela flui naturalmente. (...) A água tem também vozes indiretas. A natureza repercute ecos ontológicos. Os seres respondem-se imitando vozes elementares. De todos os elementos, a água é o mais fiel “espelho das vozes”. (...) Tudo é eco no Universo. Se os pássaros são, na opinião de certos lingüistas sonhadores, os primeiros fonadores que inspiraram os homens, eles próprios imitaram as vozes da natureza. (...) Essas correspondências das imagens com a palavra são as correspondências realmente salutares. O consolo de um psiquismo doloroso, de um psiquismo enlouquecido, de um psiquismo esvaziado será facilitado pelo frescor do regato ou do rio. Mas será preciso que esse frescor seja falado. Será preciso que o ser infeliz fale ao rio. (Bachelard, 1998, p. 193-202)

As águas da morte de Linda oferecem ao irmão o mote para dar vazão ao seu discurso de Histórica, expondo-o perante todos, rebelando-se e falando contra o discurso do Senhor; fornece-lhe mesmo o *teor* desta fala – que já está contida na concretude do escrito, das letras das palavras que compõem a carta. Voltando ao já mencionado uso de imagens aquáticas que se alternam na ocasião em que a carta é descoberta por Helène no quarto da irmã morta, há que observar que se as águas das banheiras (no banho de Linda, de Pia e de Michael), assim como o líquido contido no copo de Christian, são em princípio “águas” paradas, na materialização das figuras do filme elas se agitam. Há chuveiros sobre as banheiras, no filme – o que sugere água corrente e movimento, portanto; Christian agita o copo em que se serviu de bebida, ao mesmo tempo em que parece agitar-se com o discurso de Pia, que lhe fala de envolvimento e compromisso amoroso; Michael, que no outro quarto acabara de manter relações sexuais com a mulher, atabalhoadamente escorrega no sabonete e cai na banheira, sob o chuveiro; Pia, em seu banho, movimenta-se em imersões e

emersões, na água da banheira, como que simulando a agonia de Linda. Nos planos do filme, a água, nas ocasiões em que é figurada, é quase sempre mostrada em movimento (acentuado pelo uso da câmera na mão), estabelecendo um paralelismo de agitação nervosa que corresponde ao tumultuado e atormentado estado de espírito dos personagens que fazem parte das cenas em jogo.

A água de Christian, parece-nos, é uma água de agito. Uma água ambivalente, que tem a densidade e a obscuridade características de águas paradas, profundas e represadas, mas que carrega também a força transformadora (e por vezes violenta) do movimento fluvial ou marítimo. Christian é o herói que fala, delata, expõe os segredos. Narra, agita-se. De acordo com Bachelard,

(...) Para a criança que escuta o viajante, a primeira experiência do mar é da ordem da narração. O mar propicia contos antes de propiciar sonhos. (...) O herói dos mares sempre volta de longe; volta de um além; nunca fala da costa. O mar é fabuloso porque se exprime primeiro pelos lábios do viajante da mais longínqua viagem. Ele fabula o distante. (Bachelard, 1998, p. 159)

No início do filme, na cantiga com que recepcionam o patriarca Helge, familiares e convivas reunidos reproduzem o som do mar a pedido do próprio homenageado; a filha Helène é uma mulher viajada, que buscou outras terras e, conseqüentemente, outros mares; Michael, o filho mais novo, ganha a vida como proprietário de uma lanchonete no porto. Christian, que tenta contar uma história – e cuja figura pode ser considerada, como discutiremos adiante, a personificação de todos os irmãos que, unidos, rebelam-se contra o poder do pai – durante o banquete em que se esforça para trazer à tona aquilo que seu pai e sua mãe insistem em ser mera produção de sua fértil imaginação, encontra-se na ocasião sentado em frente a um quadro de mar revolto. É desse lugar que, em pé, põe-se a relatar, a discursar. É dali que ouve as admoestações da mãe – a qual, de seu lugar de coadjuvante em relação ao marido, adota o discurso do Senhor e não apenas busca reduzir o relato do filho, perante todos os

presentes, à mera fabulação, como ainda o exorta a pedir desculpas ao pai.

A figura do banquete – ou, mais especificamente, da refeição – adquire especial importância em *Festen*, no que tange à revelação de Christian. O filme situa em duas refeições os momentos decisivos de seu jogo: a primeira delas, uma refeição noturna: o jantar, no qual se inaugura o confronto filho *versus* pai e no qual o patriarca vai começar a “morrer”; a segunda, uma refeição diurna – o café da manhã, durante o qual se desenrola o golpe final que vai tirar o pai do centro do poder, que será deslocado para o filho. Nessa refeição, que inicia o dia e encerra o jogo fílmico, os filhos como que adquirem uma segunda vida: a partir desse momento, nada mais parece impedi-los de crescer e ocupar o lugar do pai.

À figura das refeições está justaposta à figura da cozinha (lugar de preparo, transformação e transmutação de alimentos) que exerce significativo papel no desenrolar da trama. Situada na parte mais baixa da casa, a qual poderia corresponder ao porão, a cozinha, com seus “habitantes” – cozinheiro, ajudantes, copeiras, garçons e outros –, é quase um personagem, que atua preparando o festim e dando suporte às jogadas da ação de Christian, na medida em que vai marcando, pontuando seus lances com a seqüência de pratos que são elaborados e servidos. O porão é considerado

(...) a princípio o ser obscuro da casa, o ser que participa das potências subterrâneas. Sonhando com ele, concordamos com a irracionalidade das profundezas. (...) quanto ao porão, o habitante apaixonado cava-o cada vez mais, tornando ativa sua profundidade.
(Bachelard, 1989, p. 37)

Amigo de infância do filho mais velho de Helge, o cozinheiro empenha-se firmemente em garantir-lhe a oportunidade de levar a cabo seu intento de revelação. Até desmascarar o pai, Christian participa de provas que, no movimento do jogo do “*está quente, está frio*”, testam sua capacidade de vontade e perseverança; o percurso desta maratona encontra paralelo nas comidas e bebidas oferecidas

e degustadas – bem como na atitude dos comensais, que entre surpreendidos e incrédulos acompanham a luta protagonizada pelo filho e pelo pai.

Assim, no início do jantar, Christian dispõe-se a discursar, atendendo ao pai que lhe pede para dizer algumas palavras sobre a irmã morta. Numa referência aos sorteios vivenciados no passado – quando Helge sorteava qual dos gêmeos seria estuprado – Christian faz com que o pai escolha entre dois textos, apresentando-lhe duas folhas de papel dobradas. Helge escolhe o da folha verde, que Christian diz intitular-se *Discurso da verdade doméstica ou Os banhos do pai*. Enquanto o rapaz introduz o relato do estupro a que seu pai, sempre antes de se banhar submetia a ele e à irmã gêmea, os convivas debatem-se sobre o que seriam as entradas que degustam, arriscando palpites e adivinhações. Em seguida ao relato, num clima surreal, eles disfarçam o mal-estar provocado pelas palavras do jovem e, entre murmúrios e sussurros, alternando pigarros e risadinhas, aparentemente neutralizam os efeitos da narrativa, dando prosseguimento às conversas e ao caráter social do evento. A esta altura, Christian anuncia que se vai retirar da mansão – e deixa a sala.

Antes de cumprir seu intento de sair da casa, desce à cozinha – quando o amigo cozinheiro o incita a permanecer e a prosseguir. Abalado, o rapaz é confrontado por Helge, que também vai à cozinha para conduzi-lo à adega (o porão escavado?) e garantir-lhe não se lembrar de ter vivenciado os fatos relatados pelo filho. Acuado e tenso, Christian recua e desculpa-se com o pai, argumentando que ele próprio é quem deve ter “*entendido tudo errado*”. Helge despede-se e volta à sala, certo de que o filho estaria indo embora.

Entretanto, Christian torna a subir à sala de jantar, ressurgindo das profundezas. Lá chegando, após bater no copo com um talher (difícil não associar essa imagem à figura do falo), toma a palavra e propõe um brinde ao pai; nesse brinde, denuncia-o como o assassino de sua irmã. Desta feita, a agitação entre os convivas é grande; irado, Helge deixa o recinto, rogando às pessoas que permaneçam na festa. Christian fica só na mesa, enquanto os hóspedes, chocados, fazem menção de ir embora – mas são impedidos de fazê-lo porque o povo da cozinha escondeu-lhes as chaves dos carros (não se pode

deixar de pensar novamente na imagem do falo, sugerida desta vez pelas chaves).

Na mesa vazia o filho é novamente confrontado e acuado pelo pai que, restabelecido em seu lugar (momentaneamente, ao menos), ameaça discursar revelando seu passado de criança cruel e seu presente de homem sem talento com mulheres (outra vez a imagem do falo é reiterada: metaforicamente, é a posse do falo que o pai está tentando manter para si e negar a Christian, ao insinuar-lhe a impotência). Tão logo tem fim a investida paterna, a mesa volta a encher-se com os convidados e o prato principal é anunciado. Christian tenta comer, mal conseguindo disfarçar as lágrimas; reitera-se, então, a figura do porão, representado pela personagem de Pia (que, tocando o braço do rapaz, garante-lhe que os amigos da cozinha permanecem ao seu lado). O apoio é reforçado por outra figura externa: o namorado de Hélène (um estrangeiro, por ela convidado para a festa), o qual também demonstra-lhe solidariedade.

Dando prosseguimento ao banquete, o mestre de cerimônias anuncia o discurso da mãe, Elsie. A mulher, cujo rosto é destacado na tela por longos *closes* interrompidos apenas por intercalagens das pessoas a que se refere, ilustra imagetivamente o discurso de poder por ela (coadjuvante?) sustentado, numa clara extensão ao discurso do Senhor. Pai e mãe, nesse momento, são dois lados da mesma moeda. Elsie elogia o marido, agradecendo-lhe pelos anos passados juntos, fala dos outros dois filhos e, ignorando a filha morta, concentra-se em Christian. Desqualificando o discurso do filho, discorre sobre sua inventividade e fértil imaginação, sobre a necessidade de se distinguir fato de ficção e, lembrando-lhe que “*roupa suja se lava em casa*”, termina exortando-o a retratar-se com o pai.

Heroicamente, Christian levanta-se e, batendo com o talher no copo, reassume o discurso da Histórica – para, desta vez, relatar em pormenores que a mãe testemunhara um dos estupros que sofrera. Indignado, o irmão Michael atira-o para fora da sala e da casa, trancando a porta.

Não demora muito para que Christian, num gesto que figura o retorno do recalcado, novamente irrompa na sala, enquanto a avó

então uma cantiga sobre florestas solitárias e acolhedoras. Outra vez toma a palavra, para então apresentar detalhes da violência presenciada pela mãe - a qual, em vez de acudir-lhe, teria virado as costas ao filho em obediência ao pai, deixando o recinto onde o menino era seviciado. Nesse momento da narrativa, instaura-se grande tumulto na sala; todos se agitam, enquanto o pai afirma que o filho está louco.

Retirado da sala, Christian é agredido por Michael e amarrado a uma árvore na floresta que circunda a residência, como que cumprindo a profecia contida na ária entoada pela avó. Tranca-se a casa; o cozinheiro tranca na adega um dos convivas, que deseja trançar também a porta dos fundos para que Christian não torne a entrar. Apronta-se, para ser servida, a sobremesa preparada por Pia.

Na seqüência, as figuras banquete/cozinha são rapidamente interrompidas, numa espécie de intervalo, por um corte que remete a imagens dos convidados em danças e cantorias no interior da casa. No andar superior, Helène passa mal e vomita, pedindo a Pia seus comprimidos. Ao procurar o remédio, a moça encontra a carta escondida no tubo - e a lê. Subentende-se, então, que Pia - a coadjuvante do porão - entrega a missiva a Christian, que se soltara da árvore e novamente ganhara o interior da casa.

Volta desta vez mais forte, renovado, simbolicamente, pela força imagética da figura da árvore, analisada por Bachelard na obra *O ar e os sonhos*:

(...) Todo grande sonhador dinamizado recebe o benefício dessa imagem vertical, dessa imagem verticalizante. A árvore ereta é uma força evidente que conduz uma vida terrestre ao céu azul. (...) "Vamos, fique ereto como eu", diz a árvore ao sonhador prostrado, "reapruma-se." (...) A psicologia vertical impõe sua imagem primeira. (...) no sonho, o tronco das árvores é sempre escavado; o tronco das árvores está sempre pronto a receber-nos para dormirmos estendidos, num longo sono, certos de um vigoroso e jovem despertar. (Bachelard, 1990-b, p. 208-10)

Assim que Helène se junta aos outros hóspedes e entra na dança, depara-se com o irmão, que lhe entrega a carta. A figura do banquete é então retomada e todos se reúnem para a sobremesa, enquanto o mestre de cerimônias anuncia ter encontrado no interior de sua taça um bilhete (provavelmente uma tradição de família, supõe ele) rogando-lhe pedir a Helène que lesse

uma carta ao pai. Para sua última prova, então, o herói recalcado retorna ao campo de batalha, figurado pela mesa da refeição. Senta-se em seu lugar e ouve em silêncio – juntamente com a atônita e agora cativa platéia situada tanto na diegese quanto também, provavelmente, no espaço heterotópico do espectador – a leitura que a irmã faz da carta de Linda, cujo texto citamos na íntegra, conforme apresentado na película:

Quem quer que encontre esta carta deve ser meu irmão ou minha irmã porque é bom no “tá quente, tá frio”. Sei que deve ser triste me encontrar numa banheira cheia de água mas, para mim não é triste. Sei que meus irmãos e minha irmã são pessoas felizes, radiosas e eu amo vocês. Acho que não deviam ficar pensando em mim. Christian, meu adorado irmão que sempre esteve ao meu lado, obrigada por tudo. Não quero meter você nisso. Amo-o demais para lhe aprontar. E você, Helène e você Michael, é claro. Seus malucos... Papai começou de novo a me comer. Em meus sonhos. Não agüento mais. Eu vou embora. Provavelmente, já deveria ter ido. Sei que isto encherá sua vida de trevas, Christian. Tentei lhe telefonar, mas sei que anda ocupado. Só quero lhe dizer para não ficar triste. Acho que há luz e beleza do lado de lá. Para ser sincera, anseio por elas. Mesmo que, é claro, tenha um certo medinho. Medo de partir sem você. Amo-o para sempre.

Linda

Resolve-se o enigma, então. Vencido, o pai praticamente sucumbe ao golpe. Após elogiar a carta e sugerir brindar com Helène,

ainda numa tentativa desesperada de manter o poder, grita agredindo verbalmente o filho mais velho, afirmando que os filhos “*só serviam para aquilo*”. Ironicamente, com essa atitude parece assumir a culpa que lhe está sendo imputada. Seguido da esposa, deixa a sala, largando atrás de si uma platéia que, muda e perplexa, queda-se imóvel (como o espectador, talvez) à espera do próximo lance – ou da próxima atração.

Dissipam-se todas as dúvidas a respeito do discurso histórico do herói. Vencedor, Christian – que, mais tarde, sonha com a irmã morta, para ouvi-la dizer que agora sim, pode ir-se embora de vez para o outro lado – abandona o campo de batalha. Enquanto encaminha-se para fora, o mestre de cerimônias – encerrando sua aplicada *performance* que remete o coro do teatro grego – anuncia o último ato da celebração: convida a todos para café, música e dança na sala contígua.

A esta altura, o jogador atento percebe que o jogo *Christian, a vítima / Christian, o louco* só é possível até o momento que precede a leitura da carta, que desvenda o enigma. A partir deste lance, tal jogo não mais tem sustentação e parece resumir-se à vertente – reducionista, entendemos – que trata Christian como vítima. Entretanto, o jogador que avançou até este ponto já apreendeu um conjunto de regras suficiente para impedi-lo de se conformar com tal simplificação – e percebe, então, a virada do jogo: *Christian, a vítima / Christian, o louco* transmuda-se numa partida marcadamente simbólica: o jogo *Christian, o Édipo*. Até porque, de outra forma, toda a ação do jogo já jogado ficaria irremediavelmente comprometida em termos de coerência interna e de verossimilhança – pois como entender, senão em termos simbólicos e metafóricos, as razões pelas quais a festa sempre continua, apesar de tudo, e em seguida ao xequemate configurado pela leitura da carta, novamente a figuração do banquete entra em cena, transmudada em outra refeição?]

Christian, o Édipo

É possível identificar no personagem de Christian ecos do Édipo da peça de Sófocles, que retoma a lenda grega do Rei Édipo –

personagem trágico que mata o pai e casa-se com a mãe (ver Freud, 1987, p. 287/288).

Esses ecos de Édipo são reiterados, colando ainda mais fortemente Christian à figura do herói da tragédia grega, quando se observa que – como já mencionamos – Christian pode também colar-se à figura do protagonista de outra tragédia: o Hamlet da peça de William Shakespeare; e que esse Hamlet, por sua vez – agora já num jogo de ecos –, cola-se a Édipo:

(...) Freud associa Hamlet a Édipo rei. Que impede o jovem príncipe da Dinamarca de cumprir a nobre tarefa que o fantasma de seu pai lhe confiou; vingar sua morte punindo o criminoso? Só Édipo, tragédia do desvendamento, pode resolver o enigma de Hamlet, tragédia do recalçamento: uma culpa inconsciente inibe a ação do príncipe, que não é capaz de matar aquele que realizou, em seu lugar, os desejos recalçados e sempre ativos de sua infância. Assim, Édipo tem o estatuto do interpretante, mas Hamlet, por sua vez cauciona o valor explicativo universal de Édipo. Édipo simboliza o inconsciente, ao passo que Hamlet figura “o histérico” e, de modo mais amplo, o homem moderno submetido ao “progresso secular do recalçamento”. (Kaufmann, 1996, p. 137)

As figurações do filme *Festen*, abordadas no presente estudo – entre elas as da casa paterna, da água maternal, do banquete em seus rituais de transmutação e comunhão, do herói diligente e teimoso suplantando provas, dos discursos da Histórica e do Senhor – podem convergir, ao nosso ver, para a materialização de uma figuração maior: a figuração edipiana, aquela que coloca em jogo um personagem em luta sangrenta para superar o complexo de Édipo e, conseguindo-o, encontrar e afirmar o seu lugar na sociedade. E, a partir daí, fazer a sua história, fazendo sua a história. Apropriando-se dela. Analisando a tragédia do poeta grego, Freud observa que o destino de Édipo

(...) comove-nos apenas porque poderia ter sido o nosso – porque o oráculo lançou sobre nós, antes de nascermos, a

mesma maldição que caiu sobre ele. É destino de todos nós, talvez, dirigir nosso primeiro impulso sexual para nossa mãe, e nosso primeiro ódio e primeiro desejo assassino, para nosso pai. (...) Enquanto traz à luz, à medida que desvenda o passado, a culpa de Édipo, o poeta nos compele, ao mesmo tempo, a reconhecer nossa própria alma secreta, onde esses mesmo impulsos, embora suprimidos, ainda podem ser encontrados. (Freud, 1987, p. 289)

Tanto a platéia do banquete de Helge quanto aquela de espectadores do filme tendem ambas a aceitar a história de Christian – e mesmo a identificar-se com ela, ainda que relutantemente – pelo que a mesma carrega dos ecos edipianos de metáfora e símbolo. Tal “universalidade” é confirmada pelo efeito de arrebatamento que a tragédia de Édipo provoca através dos tempos, conforme ressalta Kaufmann, citando Jean Starobinski:

(...) Cada espectador foi um dia, em germe, na imaginação, um Édipo e se apavora diante da realização de seu sonho transposta para a realidade, estremece ao perceber toda a dimensão do recalçamento que separa seu desejo infantil de seu estado atual.” A peça impõe a cada um o retorno do recalçado, assim como o reconhecimento de um destino comum, pois “o oráculo lançou contra nós antes de nosso nascimento a mesma maldição que contra (Édipo). (Kaufmann, 1996, p. 137)

A carta de Linda, em sua contundente crueza, é culminante no filme; vem junto com a sobremesa e encerra o jantar de *Festen* – de forma pouco verossímil, porém, como de resto se verifica em algumas das demais passagens da fábula: após a reveladora leitura de Helène, o pai pede que lhes sirvam vinho do Porto, para que brindem; depois do escândalo final, quando todos se retiram da mesa, numa atitude absurda o mestre de cerimônias anuncia a continuidade da festa; durante as repetidas investidas de revelação ensaiadas por

Christian, e após suas fragmentadas falas, a reação dos ouvintes parece estar sempre aquém daquilo que se esperaria, em termos de indignação, no âmbito da situação em cena. Nesse contexto, é possível supor que a festa continua, sempre, no jogo filmico, porque o próprio evento da festa pode ser encarado como a representação alegórica do jogo da vida. Jogo que, com suas regras e seus participantes, segue seu curso e só acaba com a morte – ou nem com ela, à medida que, conforme ilustra o filme, de alguma forma os mortos podem continuar a jogar por meio dos vivos e os vivos por intermédio dos mortos.

Parece-nos, assim, que há que arejar a análise deste jogo com as janelas do simbólico, para que se obtenha uma certa coerência de sentido em suas configurações imagéticas. Entendemos, então, que a luta travada entre Helge e seu filho Michael, na madrugada que se sucede à celebração do aniversário, pode ser lida como uma luta simbólica⁷, que consuma a “morte” do pai e liberta os filhos, fazendo-os nascer (renascer) para suas próprias histórias.

Na já referida luta, Michael - finalmente convicto da “veracidade” do relato do irmão - faz com que o pai abandone a proteção do interior da casa e, no espaço externo, surdo às súplicas maternas, trava com ele uma luta de agressões verbais e corporais, derrubando-o ao chão. Ironicamente, é Christian quem, acudindo aos rogos da mãe, vai ao encontro dos dois e interferindo encerra o combate – momento dramático em que o pai, ainda estendido no solo balbucia: “*Vocês estão me matando*”. Considerando que os irmãos como que se unem para praticar esse parricídio – Linda dá o mote, com a carta; Christian viabiliza a delação; Helène consuma o ato pela leitura da carta; e Michael “pune” o pai castrador, castrando-o ao imobilizá-lo no chão – pode-se aplicar a esta cena a noção freudiana que constrói o “mito científico” da “horda

7. Nesta perspectiva, os banhos seriam batismos simbólicos e perderiam sua conotação negativa. O pai estaria, em tais ocasiões, meramente cumprindo seu papel; os filhos, a ele submetidos, estariam devidamente ocupando o lugar que lhes caberia; e a mãe, “assistindo” a tudo sem se opor ao marido, estaria sendo não omissa – mas observando, por sua vez, as regras que lhe foram determinadas pelo plano do jogo familiar em curso.

primitiva⁸”, nos termos em que explicita Kaufmann, referindo-se ao já mencionado texto de Freud:

(...) era uma vez um pai todo-poderoso, senhor de todas as mulheres, que proibia aos filhos delas se aproximarem; estes o mataram e o comeram; uma culpa terrível abateu-se sobre eles, com o medo da retaliação; na refeição canibalésca, eles ao mesmo tempo incorporaram o poder do pai e deram fim, por meio de um pacto, à violência da rivalidade que grassava entre os homens em torno da posse das mulheres. O pai primitivo, idealizado em pai morto, torna-se o garante desse pacto entre irmãos: mediante a renúncia ao gozo sem limites, todos têm direito ao exercício da sexualidade, dentro do respeito à regra comum. Assim teria nascido a lei edípiana que organiza a filiação masculina em torno da união indissolúvel do proibido e do desejo. (Kaufmann, 1996, p. 137)

Após o combate – o derradeiro – entre pai e filho, caos encerrado, os irmãos apaziguados reúnem-se para o café da manhã⁹. Ao desenrolar-se, esta refeição restabelece a ordem. São adultos

-
8. A fábula da horda primitiva retrata a passagem da natureza à cultura, em que a humanidade se separa da animalidade. É o assassinato do pai primitivo – gozador e castrador – que funda a civilização, cedendo lugar ao pai edípiano, aquele que se curva ele próprio à lei que enuncia. (Kaufmann, 1996, p.137)
9. Neste momento, parece haver um acordo tácito entre os irmãos, que se unem para dar continuidade ao grupo, nos termos em que Freud explicita: *Em Totem e tabu, tentei demonstrar o caminho que vai dessa família [primitiva] à etapa subsequente, a da vida comunal, sob a forma de grupos de irmãos. Sobrepujando o pai, os filhos descobriram que uma combinação pode ser mais forte do que um indivíduo isolado. A cultura totêmica baseia-se nas restrições que os filhos tiveram de impor-se mutuamente, a fim de conservar esse novo estado de coisas. Os preceitos do tabu constituíram o primeiro 'direito' ou 'lei'. A vida comunitária dos seres humanos teve, portanto, um fundamento duplo: A compulsão para o trabalho, criada pela necessidade externa, e o poder do amor, que fez o homem relutar em privar-se de seu objeto sexual – a mulher – e a mulher, em privar-se daquela parte de si própria que dela fora separada – seu filho. Eros e Ananke [Amor e Necessidade] se tornaram os pais também da civilização humana. O primeiro resultado da civilização foi que mesmo um número bastante grande de pessoas podia agora viver reunido numa comunidade. (Freud, 1997, p.55)*

aparentemente resolvidos e seguros de si os filhos de Helge que se juntam aos demais membros da família para o desjejum, na manhã seguinte. Christian consegue, inclusive, ali mesmo tratar de acertar sua união com Pia, convidando-a para ir embora com ele – ironicamente cumprindo, ainda que parcialmente, a vontade do pai, que ao início da película pede-lhe que arranje uma mulher, tenha filhos, e volte para casa (como num convite velado para que o filho assumira-lhe o posto).

O patriarca deposto, ao entrar com a esposa – a mãe recuperada, finalmente? – na sala do banquete matinal, pede a palavra batendo com o talher no copo, gesto que fora exaustivamente repetido na figura da festa. Reiterando a assunção de sua culpa, discursa dizendo que nunca mais verá aqueles que ali se encontram reunidos e que compreende ser imperdoável o que fizera com os filhos; finaliza, afirmando que sabe que será odiado, mas que seus filhos serão sempre seus filhos – aos quais sempre amara e continuará a amar, *não importando o mundo em que estejam ou o que façam*. Dirigindo-se a Christian, encerra seu discurso: *A você, Christian, quero dizer que lutou o bom combate, meu menino. Obrigado.*

Na seqüência, Helge deixa a sala atendendo à solicitação de Michael – o qual antes de lhe pedir que se retirasse para que pudessem tomar o café, elogiara-lhe o discurso. Saindo, Helge indaga se a esposa o acompanharia; Elsie responde-lhe, placidamente, que ali ficaria. O patriarca se retira de cena, então, e a refeição segue seu curso.

Como na abertura, sucedem-se ao final da película imagens de água (desta vez uma água dourada, como que iluminada) alternadas com as cenas em que uma bonequinha, pequena bailarina de caixa de música, dança mirando-se no espelho da tampa da caixa – referência, talvez, à figura de Linda, finalmente liberta e mergulhada na *luz e beleza do lado de lá*. Reflexos e imagens de água e espelho se confundem, fechando o filme.

Bibliografia

- BACHELARD, Gaston. 1989. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. 1990. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. 1998. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes.
- CANEVACCI, Massimo (org.). 1981. *Dialética da família*. São Paulo: Brasiliense.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. 1984. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Moraes.
- FREUD, Sigmund. 1987. *A interpretação dos sonhos*. Vol. I e II. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. 1997. *O ego e o id*. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. 1999. *Totem e tabu*. Rio de Janeiro: Imago.
- KAUFMANN, Pierre. (ed.). 1996. *Dicionário enciclopédico de psicanálise – o legado de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- LACAN, Jacques. 1987. *Os complexos familiares*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- _____. 1992. *O avesso da psicanálise*. In: *O seminário*, Livro 17. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. 1982. *As estruturas elementares do parentesco*. Petrópolis: Vozes.
- LOTMAN, Yuri. 1987. *Estética e semiótica do cinema*. Lisboa: Editorial Estampa.
- LYRA, Bernadette. 1999. “Vendo um filme ou atravessando um território de jogo”. In: *Significação*, 13. São Paulo: ECA-USP/Annablume.
- METZ, Christian. 1977. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva.
- _____. 1980. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva.
- XAVIER, Ismail. (org.) .1991. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal.