

Pink Floyd – The Wall: um processo de “psicotização”¹ *Pink Floyd – The Wall: a process of “psychotization”*

Ricardo de Lima Sedeu

Resumo

O artigo analisa o personagem Pink, protagonista do filme *Pink Floyd - The Wall*, do ponto de vista da psicanálise. São feitos comentários sobre algumas das músicas que compõem o filme, descrevendo-se o que vai acontecendo no mundo interno de Pink e o caminho percorrido por ele rumo à psicose. Ao longo do artigo, são apresentados alguns conceitos psicanalíticos considerados importantes para o entendimento do caso.

Palavras-chave: Melancolia, Estados limítrofes (*Borderline*), Refúgios psíquicos, Identificação projetiva, Partes psicóticas e não psicóticas da personalidade.

Introdução

O filme *Pink Floyd - The Wall* (1982), cujo roteiro foi escrito por Roger Waters, ex-integrante do grupo de *rock* Pink Floyd, é em grande parte autobiográfico: através do protagonista Pink, Waters se faz representar e expressa muito dos seus próprios sentimentos. Por outro lado, a caminhada de Pink em direção à psicose é parcialmente baseada na história do primeiro líder da banda Pink Floyd (e amigo de Waters): Syd Barrett. Temos, assim, em Pink um personagem ficcional construído por uma mistura de aspectos reais de Waters e Barrett.

No filme, a história é contada quase sem diálogos, através das letras das músicas. A narrativa não é estritamente linear, pois se baseia nas lembranças e alucinações de Pink, em que tempos e espaços, mundo externo e mundo interno se misturam e se confundem. Aos poucos, ao longo do filme, o espectador vai reconstruindo a história do personagem

e entendendo os sofrimentos que fazem com que ele queira se isolar do mundo.

A nosso ver, a narrativa do filme pode ser apresentada como estruturada em sete temas, cada um composto por um agrupamento de músicas (relacionadas a seguir na ordem em que aparecem no filme):

(1) Uma primeira apresentação de alguns aspectos psíquicos de Pink (músicas *When the Tigers Broke - Part I*, *In the Flesh?* e *The Thin Ice*);

(2) A infância melancólica de Pink (músicas *Another Brick in the Wall - Part I*, *When the Tigers Broke Free - Part II*, *Goodbye Blue Sky*, *The Happiest Days of Our Lives*, *Another Brick in the Wall - Part II* e *Mother*);

(3) O frágil equilíbrio psíquico de Pink adulto e o trauma com a traição da esposa (músicas *What Shall We Do Now?*, *Young Lust*, *One of My Turns* e *Don't Leave Me Now*);

(4) O isolamento psíquico - é importante observar que não estamos nos referindo aqui ao mecanismo de defesa conhecido como

1. O presente artigo tem como base um trabalho apresentado pelo autor em 01/12/2012, em Jornada Interna do CBP-RJ. Esse trabalho, por sua vez, foi uma versão condensada e resumida (com diversas alterações) das palestras efetuadas pelo autor no CBP-RJ em 12/09/2011 e 12/11/2012, no âmbito do evento *Cinema & Psicanálise*.

isolamento, característico da neurose obsessiva (músicas *Another Brick in the Wall - Part III*, *Goodbye Cruel World*, *Is There Anybody Out There?*, *Nobody Home*, *Vera*, *Bring the Boys Back Home* e *Comfortably Numb*);

(5) A reação maníaca de Pink à droga (músicas *In the Flesh*, *Run Like Hell* e *Waiting for the Worms*);

(6) O mergulho final na psicose (músicas *Stop* e *The Trial*); e

(7) A cena final (música *Outside the Wall*).

O filme é muito rico em material que permite várias abordagens sob diversos ângulos, mesmo utilizando apenas a psicanálise como base teórica. Privilegiaremos aqui a análise do personagem Pink e o caminho por ele percorrido em direção à psicose.

A história resumida de Pink

Pink é um astro do *rock* inglês, que viaja a Los Angeles para se apresentar em *shows*. Seu pai morreu na Batalha de Anzio, em 1944, durante a Segunda Guerra Mundial: o pelotão em que servia foi dizimado pelos alemães. Pink era apenas um bebê nessa época, não tendo chegado a conhecer o pai (a não ser por “uma foto no álbum de família”). Sua mãe ficou muito deprimida pela perda do marido; ela criou Pink sozinha, não se casou novamente, nem teve outros filhos. Provavelmente em função da depressão, ela não demonstrava muito afeto pelo filho (talvez o relacionando, inconscientemente, à morte do marido); no entanto, agia de forma invasiva, controlando Pink e mantendo-o em posição infantilizada debaixo de suas asas.

A mãe nunca lhe falara sobre a morte de seu pai; somente mais tarde, na pré-adolescência, Pink acabou descobrindo sozinho, numa gaveta, a farda do pai e um diploma assinado pelo Rei da Inglaterra em homenagem póstuma aos serviços prestados por ele durante a Guerra.

Na idade escolar, Pink se depara com um sistema educacional rígido, em que os professores castigam os alunos com a palmatória. Ele escreve poemas num caderno, mas

um professor descobre o caderno e o expõe à zombaria dos colegas da classe. Pink, na verdade, detesta a escola e gostaria que ela fosse destruída.

Pink cresce, se torna um adulto e acaba se casando, mas vive em descompasso com sua esposa: embora não discutam, ela, a seu ver, não o compreende. Ele se entrega cada vez mais às drogas e à música para preencher o seu vazio interno; os *shows* de *rock* são uma válvula de escape para a sua agressividade.

Durante a turnê nos Estados Unidos, Pink fica muito tempo no quarto do hotel, sozinho, sentado de frente para uma televisão, assistindo a velhos filmes relativos à Segunda Guerra Mundial. Ele tenta por várias vezes falar com sua esposa por telefone, mas nunca há ninguém em casa. Quando finalmente consegue, quem atende do outro lado da linha é um homem... Ao descobrir que estava sendo traído, Pink fica arrasado. Seu primeiro ímpeto é levar uma fã dos *shows* de *rock* para o quarto de hotel, mas nada acontece entre eles: Pink tem um surto violento e quebra todo o quarto, enquanto a moça foge. Ele joga a televisão pela janela e quase se atira lá embaixo. Decide, então, abandonar o mundo. Confinar-se ao quarto, que tenta rearrumar, reunindo os pedaços dos objetos quebrados e os organizando no chão do quarto, como numa mandala. Em seguida, ele vai para o banheiro fazer a barba e resolve raspar os pelos do corpo e as sobrancelhas, além de cortar os cabelos. Senta-se na poltrona e fica ali, absorto em seus pensamentos.

Em dado momento, o empresário que o contratou para os *shows* arromba a porta e adentra o quarto, junto com uma equipe de enfermeiros. Pink está sentado na poltrona, semidesmaiado. Os enfermeiros lhe aplicam uma droga para reanimá-lo e o arrastam em direção ao automóvel que irá levá-lo ao local do *show*, enquanto Pink tem um delírio de que seu corpo está se transformando numa massa disforme.

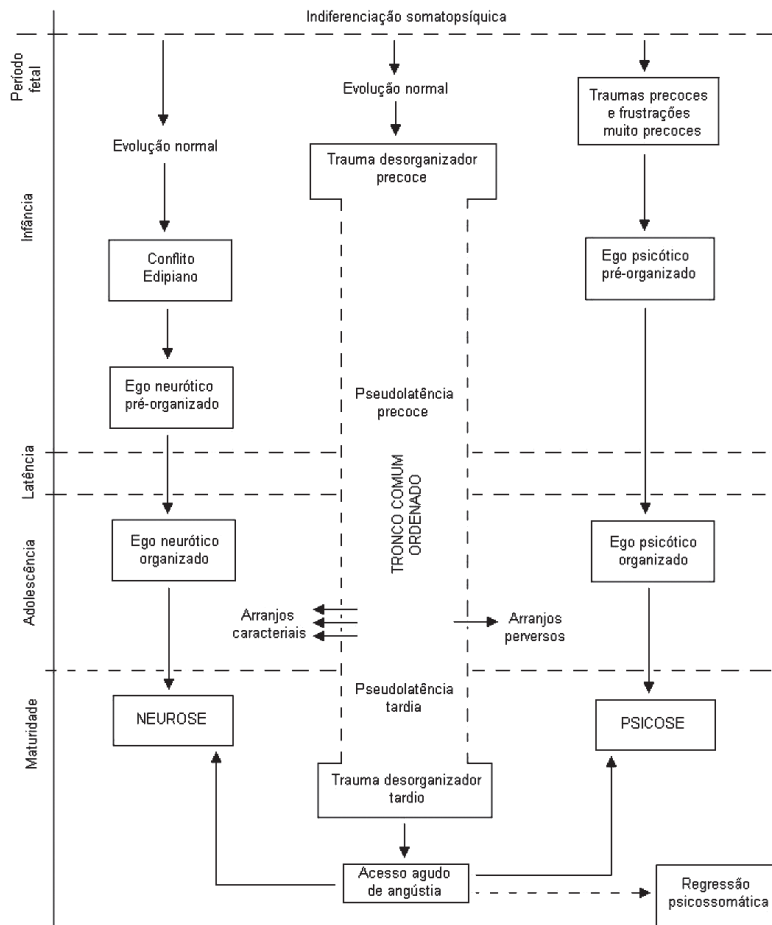
Quando Pink chega ao local do *show*, a droga já está fazendo efeito. Ele sobe ao pal-

co e, durante o *show*, se vê como um líder nazista que profere um discurso bastante violento. A plateia, a seus olhos, é uma massa de seguidores fanáticos que vibra com suas declarações. Ao final do show, Pink se recolhe a um banheiro público: a droga está perdendo seu efeito. Ele se julga culpado por todos os seus problemas e mergulha na psicose.

Uma base teórica para o processo de “psicotização”: a abordagem de Bergeret sobre os estados limítrofes

Antes de tratarmos com mais detalhes do caso propriamente dito, cumpre apresentar a contribuição de um autor que nos será bastante útil para o entendimento do que chamamos processo de “psicotização”: Jean Bergeret. Nos livros *Personalidade normal e patológica* (BERGERET, 1991) e *Psicopatologia: teoria e clínica* (BERGERET *et al.*, 2006), Bergeret desenvolve uma abordagem da psicopatologia psicanalítica que consideramos muito interessante. Nesses livros, para cada patologia, o autor procura não apenas levar em conta os aspectos aparentes do comportamento observado do exterior, mas principalmente colocar em relevo o modo de funcionamento mental latente em operação. Assim, utilizando como critérios de classificação quatro fatores principais (a natureza da angústia latente, o modo de relação objetal, os mecanismos de defesa utilizados e o modo de expressão habitual do sintoma), o autor conclui pela existência de somente duas grandes “estruturas” de base: a neurose e a psicose.

Embora não adotemos o ponto de vista estruturalista, a abordagem de Bergeret nos interessa devido à sua descrição de uma série de patologias não classificadas, geralmente denominadas pré-psicóticas, parapsicóticas, esquizoides, mistas, polimorfas, neuroses pseudopsicóticas, etc., que estariam situadas entre a estrutura neurótica e a estrutura psicótica. Essas patologias corresponderiam ao que atualmente conhecemos como estados-limite, estados limítrofes ou patologias *borderline*. Para esse autor, a perversão e as adições, entre outras patologias, também estariam classificadas dentro do “tronco comum” dos estados limítrofes. Sua abordagem das estruturas neurótica e psicótica e dos estados limítrofes pode ser melhor visualizada na figura abaixo (elaborada pelo autor com base em BERGERET *et al.*, 2006, p. 195):



Segundo Bergeret, em vez de estruturas estáveis e irreversíveis, os estados limítrofes constituem “organizações” provisórias, mas que podem se prolongar indefinidamente no tempo. Sua gênese estaria associada a um trauma desorganizador precoce, ocorrido na infância antes do início do Édipo, e sentido pela criança como “uma frustração muito viva, um risco de perda do objeto” (BERGERET, 1991, p. 129). Esse trauma representa a entrada precoce da criança em uma situação edípiana, num momento em que ela ainda não estava suficientemente madura para enfrentá-la de forma adequada.

Durante a fase genital, em vez do conflito edípiano, seria vivenciado um período de “pseudolatência precoce”, que se prolongaria pela adolescência e maturidade, não permitindo a consolidação de um ego estruturado. O indivíduo mantém uma relação de objeto centrada na dependência anaclítica (de apoio) do outro, lançando mão de mecanismos de defesa arcaicos (evitação, forclusão, reações projetivas e clivagem do objeto) contra a angústia depressiva de perda do objeto; a instância psíquica dominante seria o Ideal do Ego, que entraria em conflito com o Id e a realidade externa.

Bergeret afirma ainda que, em algum momento da vida do indivíduo, a frágil organização dos estados limítrofes pode sofrer uma descompensação mórbida devido à ocorrência de um segundo trauma psíquico desorganizador, em que algum evento externo (casamento, separação, nascimento de um filho, morte de pessoa querida, acidentes, transtornos sociais) faz despertar a antiga frustração narcísica correspondente ao primeiro trauma desorganizador.

Segundo o autor, dada a ruptura do frágil equilíbrio do tronco comum dos estados limítrofes, há quatro saídas possíveis: a morte do indivíduo (por suicídio ou colapso relacionado à fraqueza orgânica de algum órgão) ou, conforme o grau de força demonstrado pelo ego, a via neurótica, a via psicótica, ou

a via psicossomática (regressão ao mesmo tempo somática e psíquica).

No caso de Pink, podemos supor que o caminho rumo à psicose seguiu a linha traçada segundo o tronco comum dos estados limítrofes: a melancolia pela perda do pai e a mãe invasiva atuaram na forma de um trauma desorganizador precoce; a pseudolatência se manifesta na relação com a esposa, centrada na dependência anaclítica, em que ela representa uma figura materna substituída; a angústia de perda do objeto se concretiza quando Pink percebe a traição da esposa, configurando, então, um segundo trauma psíquico desorganizador, que termina por lançá-lo na via psicótica.

Dada a limitação de espaço, analisaremos a seguir apenas algumas cenas importantes do filme, que serão referenciadas pelas músicas que acompanham cada cena.

***In The Flesh?* e *The Thin Ice*: “falso self” e “self verdadeiro”**

As primeiras cenas/músicas do filme nos apresentam o roqueiro Pink, sob três importantes prismas: a perda do pai, fato de grande importância em sua vida; a forma encontrada por Pink para dar vazão a uma parte do ódio que sente; e a fragilidade da sua constituição psíquica. Trataremos aqui apenas das músicas *In the Flesh?* e *The Thin Ice*, que podem ser relacionadas à forma como ele se apresenta para o mundo e a como ele se sente interiormente.

No filme, a música *In the Flesh?* (Na carne?) nos apresenta um importante aspecto da vida de Pink: ele é um astro do *rock*. Nos seus *shows*, ele consegue projetar parte do seu ódio no mundo externo, vendo a si mesmo como um líder nazista violento, manipulador de multidões, cercado de violência por todos os lados (aqui representada pela repressão policial contra um grupo de jovens, apresentada em paralelo a uma batalha da Segunda Guerra).

O uso de drogas por Pink aparecerá no filme vez ou outra, em cenas rápidas (maco-

nha e álcool em *Mother*, pílulas em *Nobody Home*) ou implicitamente (cocaína em *Young Lust*). Podemos supor que ele usava drogas para conseguir fazer os seus *shows* de *rock* e outras drogas para entrar em estado de torpor. Otto Kernberg descreve da seguinte forma os efeitos das drogas nos pacientes *borderline*:

O álcool e as drogas constituem os meios para ‘reabastecer’ o *self* grandioso e assegurar sua onipotência e sua proteção contra um ambiente potencialmente frustrante e hostil que não oferece gratificações nem admiração (KERNBERG, 1979, p. 199, tradução nossa).

Assim, concluímos que a droga usada por Pink antes dos *shows* realça os seus aspectos onipotentes e grandiosos, funcionando como uma válvula de escape, que lhe permite extravasar parte do ódio que sente pela perda do pai. Ele consegue, assim, um certo equilíbrio psíquico que, mesmo frágil, lhe permite manter algum contato com a realidade (casar, compor músicas, fazer *shows*, etc.). A letra da música nos fala de um “disfarce” (que poderíamos associar ao “falso *self*” postulado por Donald Winnicott): sob a pele de um astro do *rock*, que é como ele se mostra ao mundo, se esconde o verdadeiro Pink, que nos será apresentado na música seguinte.

Ao final da música *In the Flesh?*, vemos o pai de Pink sendo morto por um bombardeiro alemão; na cena seguinte, aparece a mãe de Pink cochilando no jardim de casa, enquanto Pink descansa dentro de um carinho de bebê. A cena remete à tragédia que se abateu sobre a família, sem que eles pudessem perceber, naquele momento, o que estava acontecendo.

O início de *The Thin Ice* (O gelo fino) mostra um contraste entre a letra e o ritmo de uma canção de ninar e as fortes cenas de soldados feridos no campo de batalha; em seguida, somos apresentados ao mundo interno de Pink, em frágil equilíbrio frente à constante ameaça de colapso (“Não fique

surpreso quando uma rachadura no gelo / Aparecer debaixo de seus pés / Você desliza para a profundidade e fica fora de si / Com seu medo fluindo atrás de você / Enquanto você arranha o gelo fino”). As cenas do pai morto se alternam com um Pink em desespero dentro de uma piscina cheia de sangue: é assim, só e desamparado, que Pink realmente se sente (o “*self* verdadeiro”, segundo Winnicott, que é protegido do mundo exterior pelo “falso *self*”). A referência à depressão pós-parto da mãe (*baby blue*) apresenta mais um fator que só viria a reforçar esse desamparo.

Podemos entender, portanto, esse início do filme como uma primeira apresentação ao espectador da questão que acompanhará Pink por toda a vida, influenciando enormemente o seu desenvolvimento psíquico: a perda de seu pai, que lhe causa, desde criança, muita tristeza e muito ódio.

Another Brick in the Wall

– *Part I: uma infância melancólica*

A perda do pai quando Pink ainda era um bebê irá marcá-lo profundamente por toda a vida: na música *Another Brick in the Wall - Part I* (Outro Tijolo no Muro - Parte I), vemos Pink criança, sem entender o que exatamente ocorrera com o pai, que conhece apenas por “uma foto no álbum de família”. Pink pergunta com raiva: “Papai, o que você deixou para mim?” A falta de uma figura paterna fica patente na cena do parque, quando ele observa as outras crianças brincando com seus pais e tenta se aproximar de um senhor que, ao final, o afasta. Sentado no balanço, sem ninguém para empurrá-lo, Pink é a própria expressão do abandono, da solidão e da melancolia.

Uma pergunta se coloca: Onde está a mãe? Por que ela não está ali no parque brincando com ele? Aliás, embora cuide de Pink (chamando um médico quando ele está doente, por exemplo), em nenhum momento do filme a mãe aparece demonstrando afeto pelo filho — o que nos remete ao *handling*

(cuidados básicos: higiene, etc.) sem *holding* (sustentação, que inclui o toque e o olhar afetivos), que ocorre com algumas mães no trato com seus filhos, segundo Winnicott. Podemos supor, inclusive, que a mãe nunca lhe falou nada sobre a morte do pai, não percebendo o quanto essa conversa poderia ajudar a mitigar o sofrimento de Pink. É possível que ela não tivesse condições de tocar nesse assunto, devido à sua própria dor com a trágica perda do marido; Pink, enquanto isso, sofre sozinho e começa a construção do seu “muro” psíquico.

Concluimos, portanto, que a perda do pai deixa em Pink, desde muito cedo, a marca da melancolia. É como se a sombra do objeto perdido (o pai de Pink) recaísse sobre o seu ego — conforme a célebre frase de Freud no artigo *Luto e melancolia* ([1917]1975). A Segunda Guerra Mundial passa a ser uma obsessão: Pink adulto ficará boa parte do tempo vendo velhos filmes de guerra na TV, numa repetida tentativa de lidar com o trauma da perda do pai — como na brincadeira do *Fort-Da* observada por Sigmund Freud ou no brincar infantil estudado por Melanie Klein.

Para Freud, há na melancolia uma regressão da catexia objetual para a fase oral narcísta da libido. Em termos kleinianos, isso corresponderia a uma regressão à posição esquizoparanoide. A principal defesa utilizada pelo bebê contra a ansiedade na posição esquizoparanoide, definida por Melanie Klein em 1946, no artigo *Notas sobre alguns mecanismos esquizoides* ([1946]1985), é a identificação projetiva, fantasia onipotente através da qual o bebê projeta partes do *self* e objetos internos em um objeto externo, que passa a possuir e controlar. Por um lado, a projeção das partes más do *self* e objetos internos maus tenta evitar que os objetos internos bons sejam danificados por essas partes e objetos maus; por outro lado, contudo, na identificação projetiva “excessiva” ocorre um empobrecimento do ego, devido às partes que foram projetadas e que poderão ficar perdidas no objeto externo. Partes boas e

objetos bons também podem ser projetados: “a projeção de sentimentos bons e de partes boas do *self* para dentro da mãe é essencial para habilitar o bebê a desenvolver boas relações de objeto e para integrar o seu ego” (KLEIN, [1946]1985, p. 28).

De acordo com Wilfred Bion ([1959]1988, p. 95, grifo nosso), “existe um grau *normal* de identificação projetiva” associado à vivência da posição esquizoparanoide pelo bebê. Essa identificação projetiva “normal” (que ele também chama de “realista”) funciona como uma forma de comunicação não verbal entre o bebê e sua mãe, estando na base do desenvolvimento futuro desse tipo de comunicação entre adultos (p. ex., na empatia).

Podemos pensar na projeção do ódio sobre a plateia nos *shows* de *rock*, referida anteriormente, como uma forma de identificação projetiva excessiva, relacionada a um certo tipo de manifestação artística de baixa qualidade — uma “arte má”, segundo o termo utilizado por Donald Meltzer (em contraposição a uma “arte boa” fundamentada na identificação projetiva normal). Na mesma linha de pensamento, Castellà e Farré descrevem a “arte comercial” ou “arte de massas” (que supomos ser o caso de Pink) da seguinte forma:

A arte de massas [...] é projetada intencionalmente para opções que prometem uma acessibilidade sem esforço, ao menor contato, para um maior número de público não instruído. A criação se aproxima da banalidade; no jargão psicanalítico, talvez não seja excessivo dizer que se trata de fomentar a confusão e/ou equiparação entre produção de fezes e gestação de bebês (CASTELLÀ; FARRÉ, 2007, p. 24, tradução nossa).

Cumpramos agora apresentar outros dois conceitos psicanalíticos que consideramos importantes para o entendimento do caso de Pink: os conceitos de parte psicótica e parte não psicótica da personalidade. Segundo Melanie Klein, embora as posições esquizoparanoide e depressiva “surjam primeira-

mente durante os estágios mais iniciais, não se restringem a eles, mas ocorrem e recorrem durante os primeiros anos de infância e, em certas circunstâncias, posteriormente na vida” (KLEIN, [1952]1985, p. 118).

Wilfred Bion irá ampliar essa ideia, postulando a existência de uma interação dinâmica permanente entre a posição esquizoparanoide e a posição depressiva ao longo da vida (apresentada na equação PS ↔ D), que determina o uso sadio ou patológico do pensamento em cada momento. A partir de sua experiência no tratamento de pacientes psicóticos, esse autor descreve em 1957, no artigo *Diferenciação entre a personalidade psicótica e a personalidade não psicótica* (BION [1957] 1988), a existência de uma parte psicótica e outra parte não psicótica da personalidade do paciente esquizofrênico. A ideia, na verdade, já está presente em Freud, nos textos inacabados *A divisão do ego no processo de defesa* e *Esboço de psicanálise*, ambos de 1938 (FREUD, [1938a;1938b]1975). No capítulo VIII deste último, Freud afirma que, no caso dos pacientes psicóticos, “em algum canto da mente (como o dizem) havia uma pessoa normal escondida, a qual, como um espectador desligado, olhava o tumulto da doença passar por ele” (FREUD [1938b]1975, p. 231).

Voltando à conceituação de Bion, na parte psicótica da personalidade, a cisão e a identificação projetiva são utilizadas de forma excessiva, o que pode provocar estados confusionais no paciente. Ao postular a existência de partes não psicóticas da personalidade nos pacientes psicóticos, o autor acredita ser possível que o ego do psicótico estabeleça contato com a realidade. Nesses pacientes, no entanto, a parte não psicótica fica obscurecida pela parte psicótica.

No final do artigo de 1957, Bion afirma crer que, no paciente com neurose grave, “exista uma personalidade psicótica, escondida pela neurose — assim como no psicótico, a personalidade neurótica é ocultada pela psicose —, e que tem de ser revelada e traba-

lhada” (BION, [1957]1988, p. 61). Da mesma forma, Freud já postulava em 1938 a extensão da “aplicação da ideia de uma divisão de ego, para além dos casos de fetichismo e das psicoses, às *neuroses em geral*” (STRACHEY, [1969]1975, p. 308, grifo nosso). Unindo essas últimas ideias à da interação dinâmica PS ↔ D, podemos concluir pela ocorrência de uma cisão do ego em qualquer pessoa (neurótica ou psicótica) em uma parte psicótica (que funciona sob a lógica da posição esquizoparanoide) e outra parte não psicótica (que funciona sob a lógica da posição depressiva). Aplicando esse modelo a Pink, podemos considerar que o seu caminho rumo à psicose final se dá pelo reforço gradativo, ao longo dos anos, da parte psicótica de sua personalidade, em detrimento da parte não psicótica.

Mother: a sexualidade de Pink

A música *Mother* (Mãe) nos remete à questão da sexualidade de Pink. A letra é formada por um diálogo entre Pink e sua mãe, mostrando a força da *imago* materna na constituição da sexualidade de Pink. As cenas do filme alternam um Pink pré-adolescente descobrindo a sexualidade (olhando a vizinha trocar de roupa, dançando com uma moça no baile) e um Pink adulto em sua relação com a esposa. São bastante explícitas as referências tanto ao complexo de Édipo (especialmente na cena em que Pink abre a porta do quarto da mãe e vê um esqueleto — o pai morto — deitado ao lado dela) quanto à angústia de castração (“Mãe, você acha que eles vão tentar me castrar?”). A mãe de Pink (pelo menos, como ele a internalizou) se apresenta como controladora, invasiva e onipotente (“Mamãe te deixará aqui mesmo / Debaixo da asa dela / Ela não te deixará voar, mas ela pode deixar você cantar”, “Mamãe irá conferir todas as suas namoradas para você / Mamãe não deixará qualquer vadia passar / Mamãe te esperará acordada até você chegar / Mamãe sempre descobrirá onde você esteve”), projetando em Pink seus próprios medos e preo-

cupações para melhor controlá-lo (“Mamãe vai fazer todos os seus pesadelos se tornarem realidade / Mamãe colocará todos os medos dela dentro de você”), mantendo-o numa posição infantilizada (“Mamãe manterá o bebê confortável e quentinho”, “Mamãe manterá o bebê saudável e limpo”, “Você sempre será um bebê para mim”).

As marcas da relação com a mãe ficarão gravadas em Pink, impedindo-o de alcançar uma resolução adequada do conflito edípico. Isso faz com que a relação posterior com a esposa ocorra num descompasso, em que ele não lhe dá atenção quando ela o procura e quer se aproximar dela quando ela já está dormindo. É interessante notar que, na vida real, Roger Waters declara que tinha problemas de comunicação com sua esposa na época, Caroline (agora ex-esposa): ele se esquivava dela e se isolava, enquanto ela se esforçava por fazê-lo se abrir e se comunicar com ela (URICK, 2011).

Na verdade, Pink não vê a esposa como uma mulher, mas como uma figura materna substituta. Podemos pensar aqui na “pseudolatência” postulada por Bergeret, em que a relação de objeto se caracteriza pela dependência anaclítica (de apoio) — Pink precisa que a esposa o entenda e o acolha (como uma mãe faria com seu filho) e teme que ela não possa cumprir essa função (“Mamãe, você acha que ela é boa o bastante pra mim? / Mamãe, você acha que ela é perigosa pra mim? / Mamãe, ela irá dilacerar o seu garotinho? / Ooh aah, Mamãe, ela irá partir meu coração?”). A mãe afirma que vai ajudar Pink a construir o seu “muro” de proteção contra os perigos do mundo; ao final, contudo, ele pergunta: “Mamãe, precisava ser tão alto?”.

No momento em que Pink viaja para uma turnê de *shows* nos Estados Unidos, a cena já está montada para a traição da esposa, que ficou na Inglaterra. Ele telefona várias vezes para casa, sem conseguir falar com a esposa. Quando finalmente alguém atende, é um homem que está do outro lado da linha...

O equilíbrio psíquico de Pink está assentado em bases muito frágeis e instáveis: trata-se de uma organização provisória característica dos estados limítrofes, como apresentado por Bergeret. Assim, podemos supor que a traição da esposa atua como um segundo trauma psíquico desorganizador que destrutura o frágil equilíbrio psíquico de Pink, lançando-o na direção da psicose. Mas ele ainda consegue utilizar uma última defesa, que tanto lhe custou para ser construída e lhe foi útil tantas vezes: o “muro”.

Another Brick in the Wall

– Part III, Goodbye Cruel World e Is There Anybody Out There?:

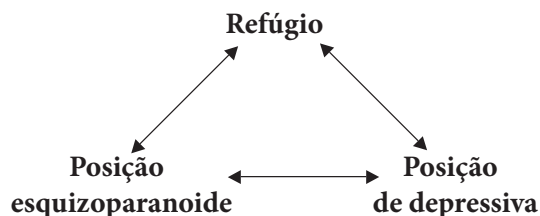
escondendo-se no refúgio psíquico

A questão da natureza do “muro” psíquico construído por Pink é controversa e sujeita a diversas interpretações. Neste trabalho, para entender o “muro”, optamos por utilizar o conceito de refúgio psíquico desenvolvido pelo pós-kleiniano John Steiner.

Esse autor, a partir da sua experiência clínica, verificou que determinados pacientes se afastavam do contato com o analista, apresentando um retraimento temporário para uma área mental particular, na qual podiam se proteger das ansiedades e do sofrimento. Nas palavras de Steiner, esses pacientes “se retraem por detrás de um poderoso sistema de defesas, que funciona como uma armadura protetora ou esconderijo” (STEINER, 1997, p. 17). Essa armadura protetora ou esconderijo constitui o que Steiner chama de “refúgio psíquico”, um estado mental particular que permite ao paciente se proteger das ansiedades e do sofrimento, um lugar onde ele pode se esconder e de onde poderá, por vezes, emergir “com grande cautela, feito um caramujo saindo da concha, retraindo-se novamente caso o contato provoque sofrimento ou ansiedade” (STEINER, 1997, p. 17).

Steiner define o refúgio psíquico como um espaço mental, uma área de segurança onde o paciente pode permanecer estagnado, isolado e retraído, longe do alcance do con-

tato com as pessoas e com a realidade. O refúgio psíquico também pode ser visto como uma terceira posição (no sentido kleiniano), situada entre as posições esquizoparanoide e depressiva, para onde o paciente pode escapar tanto das ansiedades persecutórias como das depressivas, como demonstrado na figura a seguir (elaborado pelo autor com base em Steiner (1997, p. 46):



No caso de Pink, podemos supor que o “muro” construído ao longo de sua vida não é nada menos que um refúgio psíquico, para o qual ele pode fugir temporariamente para escapar das ansiedades com que se depara no mundo real. O uso desse refúgio é cada vez mais intensificado, até se tornar quase permanente (no seu momento de maior isolamento psíquico).

Nas músicas *Another Brick in the Wall - Part III* (Outro Tijolo no Muro - Parte III) e *Goodbye Cruel World* (Adeus, mundo cruel), Pink repassa mentalmente toda a sua vida (ou os conteúdos do seu mundo interno): a morte do pai, *shows* de rock, casamento, cenas da infância, a traição da esposa, etc.; ele sente que o mundo externo lhe é totalmente hostil e decide abandoná-lo definitivamente. Se até agora o “muro” que construiu era utilizado como um refúgio psíquico provisório, que lhe permitia um alívio temporário das ansiedades trazidas pelo contato com a realidade, agora ele serviria como um refúgio definitivo. O isolamento dentro do refúgio, no entanto, como descreve Steiner, provoca uma sensação de aprisionamento. “O alívio fornecido pelo refúgio é obtido à custa de isolamento, estagnação e retraimento. Alguns pacientes consideram esse estado angustiante e queixam-se disso” (STEINER, 1997, p. 18).

Essa angústia é demonstrada na música *Is There Anybody Out There?* (Tem alguém aí do lado de fora?); no filme, Pink se joga, angustiado, contra as paredes do “muro”, como que procurando alguma saída.

In the Flesh e Waiting for the Worms: a reação maníaca

Pink é encontrado semidesmaiado no quarto de hotel por uma equipe de enfermeiros, que injetam nele uma droga para reanimá-lo e o arrastam até um carro, que irá levá-lo para o *show*. Ele tem o delírio de que seu corpo está se deteriorando, e sua pele está se transformando numa massa informe. Já dentro do carro, Pink se debate em desespero e arranca a própria pele. Dentro, ele está vestido como o líder nazista que já aparecera no início do filme (em *In the Flesh?*).

O título da música *In the Flesh* (Na carne) aparece agora sem o ponto de interrogação, o que sugere uma exacerbação de um processo pelo qual Pink passava antes dos *shows*. Podemos supor que a droga agora administrada a Pink causa nele uma reação maníaca, na qual ele não apenas se vê como o líder nazista onipotente que aparece normalmente antes dos *shows*, mas também apresenta um comportamento ainda mais violento, por ter sido arrancado à força de seu refúgio psíquico.

Nas músicas *In the Flesh e Waiting for the Worms* (Esperando pelos vermes), a tônica está na violência das palavras e ações. Em *In the Flesh*, Pink se vê como um líder nazista cercado de todo um aparato de segurança, marchando para o palco. Faz uma entrada triunfal e é ovacionado pela plateia de seguidores, que o recebe com a saudação tradicional nazista (o *Heil Hitler!*) e o sinal dos martelos cruzados (que representa a suástica). Chega ao púlpito e começa o seu discurso, que vai se tornando cada vez mais inflamado, até culminar em palavras violentas contra os homossexuais, judeus, negros e viciados em drogas que estejam na plateia: eles devem ser retirados pela segurança e jogados contra o

muro para serem fuzilados. Vemos, assim, que todo o ódio sentido por Pink é projetado na plateia durante o *show*. Os negros, judeus, homossexuais, etc. (chamados de vermes na música *Waiting for the Worms*) representam os objetos maus no mundo interno de Pink, que precisam ser eliminados, para que ele possa ter o alívio de suas ansiedades persecutórias.

Em *Waiting for the Worms*, o grupo nazista encabeçado por Pink marcha pelas ruas, carregando seus estandartes com o símbolo dos martelos cruzados. É montado um palanque, sobre o qual Pink grita palavras de ordem, enquanto os moradores amedrontados fecham as janelas e cortinas de suas casas. A letra fala do isolamento de Pink atrás do “muro” enquanto aguarda a chegada dos “vermes” para eliminá-los (“Num isolamento perfeito aqui atrás do meu muro / Esperando os vermes chegarem”, “Esperando para eliminar os fracos / Esperando arrebentar suas janelas / E chutar as portas deles”). As referências ao nazismo continuam: “Esperando pela solução final”, “Esperando abrir os chuveiros / E acender os fornos”.

Em suma, podemos concluir que o ódio em relação ao pai (que ele sente, desde pequeno, seja devido ao Édipo não resolvido, seja porque sente que o pai o abandonou) faz com que Pink se veja, no seu delírio onipotente, como o líder dos alemães durante a Segunda Guerra, ou seja, identificado com os nazistas que efetivamente mataram o seu pai.

A cena termina com os “martelos cruzados” marchando pela cidade. É interessante observar que martelos são instrumentos que podem ser utilizados para quebrar e esmagar coisas, talvez o próprio “muro”...

The Trial: mergulhando na psicose

O efeito da droga passa, e a culpa melancólica aparece novamente, fazendo Pink acusar a si mesmo por todos os seus problemas. Começa então o julgamento, que ocorre inteiramente no mundo interno de Pink. Em *The Trial* (O julgamento), o promotor (representante do superego) inicia seu discurso apresentando a acusação de que Pink demonstrou “sentimentos de uma natureza quase humana”. O juiz é o “Honorável verme” (lembramos que os objetos maus internos, atacados em *Waiting for the Worms*, eram chamados de vermes, ou seja, as vítimas agora se transformam em juiz). Pink surge como um boneco inerte, sem expressão (o mesmo rosto dos alunos padronizados da escola, que aparece na música *Another Brick in the Wall - Part II* e em várias outras vezes no filme). As testemunhas desfilam em sequência:

■ Primeiro, o professor, apresentado anteriormente no filme como um sádico que desconta nos alunos, por meio da punição corporal (p. ex., palmatória) ou moral (p. ex., escárnio, exposição à zombaria dos colegas), o ódio que sente de sua esposa controladora, aparece agora como um fantoche controlado pela mulher, que se transforma num martelo que quer esmagá-lo;

■ Depois, a esposa de Pink, que surge como uma serpente e se transforma num grande escorpião que o pica;

■ Finalmente, a mãe, na forma de um grande órgão genital feminino que o engole (como que o trazendo de volta ao útero), assumindo em seguida a forma humana e o ninando como a um bebê, transformando-se enfim em um muro em torno dele.

Entre uma acusação e outra, Pink chama a si mesmo de louco e flutua no espaço. Podemos concluir que sua angústia, agora, não é mais de perda do objeto, característica dos estados limítrofes, mas de cair num vazio e se fragmentar, típica da psicose.

No final, o “honorável verme” se transforma em um gigantesco traseiro humano, que pronuncia o julgamento, afirmando que o caso de Pink lhe causou “um desejo urgente de defecar”. O muro se fecha em torno de Pink, formando uma latrina, enquanto o juiz pronuncia a sentença: “Derrubem o muro!”. E expele uma grande quantidade de excrementos (fezes) sobre Pink. Os excrementos se confundem com uma série de cenas da

vida de Pink, que aparecem em sequência, enquanto se ouve ao fundo o coro repetindo: “Derrubem o muro!”. A referência ao ânus e às fezes nos faz lembrar que a “arte má” definida por Meltzer pode ser representada como uma projeção de excrementos sobre os espectadores (pela identificação projetiva “excessiva”) — assim, devido à culpa, poderíamos pensar no “retorno” desses excrementos sobre Pink.

Na cena seguinte, aparece o “muro”; após trinta segundos de uma expectativa angustiante, o espectador do filme finalmente vê o “muro” explodir. Concluímos que, derrubada a última defesa (o refúgio psíquico), se instaura a psicose.

Conclusão

A história de Pink, contrariando uma certa visão estruturalista da psicanálise, nos mostra o que chamaríamos de um processo de “psicotização”, a partir de uma vida psíquica estruturada em bases frágeis e da confluência de fatores internos e externos que terminaram por romper o equilíbrio psíquico.

Nos dias atuais, muitos dos mecanismos psíquicos vistos aqui aparecem cada vez mais nos consultórios psicanalíticos, em diferentes pessoas (sejam neuróticas, sejam psicóticas) e em graus variados. Na música *What Shall We Do Now?* (O que faremos agora?), p. ex., Pink se pergunta: “O que devemos fazer para preencher os espaços vazios?”; ou seja, como preencher o buraco que ele sente dentro de si? A letra enumera uma série de saídas possíveis: consumismo, trabalho excessivo, acúmulo de dinheiro, violência, uso de drogas e/ou medicamentos psiquiátricos, etc. Independentemente do problema específico de Pink, chama-nos a atenção que essas saídas, especialmente nos dias de hoje, são utilizadas por muitas pessoas (consideradas normais) para fazer frente ao que Freud chama de “mal-estar da civilização”.

Enfim, a história de Pink poderia ser interpretada de maneiras diferentes pelos partidários de escolas psicanalíticas diferentes:

em muitos casos, de forma bastante diversa da que expusemos neste trabalho. Para além das divergências teóricas, contudo, entendemos que o mais importante é estarmos abertos à discussão desses casos desafiadores e difíceis, cada vez mais presentes em nossos consultórios.

Abstract

In this paper, we analyze Pink, main character of the movie “Pink Floyd – The Wall”, from the psychoanalytic viewpoint. Comments are made about some of the songs that make up the movie, describing what happens in Pink’s internal world and the path taken by him towards psychosis. Throughout the paper, we present some psychoanalytic concepts considered important for understanding the case.

Keywords: *Melancholia, Borderline conditions, Psychic retreats, Projective identification, Psychotic and non-psychotic parts of personality.*

Referências

- ABRAHAM, K. Breve estudo do desenvolvimento da libido, visto à luz das perturbações mentais (1924). In: _____. *Teoria psicanalítica da libido*. Rio de Janeiro: Imago, 1970.
- BERGERET, J. *Personalidade normal e patológica*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1991.
- BERGERET, J. BÉCACHE, A.; BOULANGER, J.-J.; CHARTIER, J.-P.; DUBOR, P.; HOUSER, M.; LUSTIN, J.-J. *Psicopatologia: teoria e clínica*. Porto Alegre: Artmed, 2006.
- BION, W. R. Diferenciação entre a personalidade psicótica e a personalidade não psicótica (1957). In: _____. *Estudos psicanalíticos revisados (Second Thoughts)*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.
- BION, W. R. Ataques ao elo de ligação (1959). In: _____. *Estudos psicanalíticos revisados (Second Thoughts)*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

- CASTELLÀ, R.; FARRÉ, L. Arte, ética y psicoanálisis: del legado de Freud a los desarrollos postkleinianos. *Intercanvis, Papeles de Psicoanálisis*, n. 19, nov. 2007. Disponível em: <www.intercanvis.es/pdf/19/19-02.pdf>. Acesso em: 01 ago. 2011.
- CICCONE, A.; LHOPITAL, M. *Naissance à la vie psychique*. Paris: Dunod, 1997.
- FREUD, S. Luto e melancolia (1917). In: _____. *A história do movimento psicanalítico: artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos* (1914-1916). Direção-geral da tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1975. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas, 14).
- FREUD, S. O ego e o id (1923). In: _____. *O ego e o id e outros trabalhos* (1923-1925). Direção-geral da tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1975. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 19).
- FREUD, S. Neurose e psicose (1924 [1923]). In: _____. *O ego e o id e outros trabalhos* (1923-1925). Direção-geral da tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1975. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 19).
- FREUD, S. A divisão do ego no processo de defesa (1940 [1938a]). In: _____. *Moisés e o monoteísmo, esboço de psicanálise e outros trabalhos* (1937-1939). Direção-geral da tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1975. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 23).
- FREUD, S. Esboço de psicanálise (1940 [1938b]). In: _____. *Moisés e o monoteísmo, esboço de psicanálise e outros trabalhos* (1937-1939). Direção-geral da tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1975. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 23).
- GRINBERG, L. *Teoría de la identificación*. Buenos Aires: Paidós, 1976.
- GRINBERG, L.; SOR, D.; BIANCHEDI, E. T. de. *Nueva introducción a las ideas de Bion*. Madrid: Tecnipublicaciones, 1991.
- HEGENBERG, M. *Borderline*. Coleção Clínica Psicanalítica, v. 4. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2009.
- HINSHELWOOD, R. D. *Dicionário do pensamento kleiniano*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1992.
- KERNBERG, O. F. *Desórdenes fronterizos y narcisismo patológico*. Buenos Aires: Paidós, 1979.
- KLEIN, M. Uma contribuição à psicogênese dos estados maniaco-depressivos (1934). In: _____. *Contribuições à psicanálise*. São Paulo: Mestre Jou, 1981.
- KLEIN, M. Luto e sua relação com os estados maniaco-depressivos (1940). In: _____. *Contribuições à psicanálise*. São Paulo: Mestre Jou, 1981.
- KLEIN, M. Notas sobre alguns mecanismos esquizoides (1946). In: _____. *Inveja e gratidão e outros trabalhos: 1946-1963*. Rio de Janeiro: Imago, 1985.
- KLEIN, M. Algumas conclusões teóricas relativas à vida emocional do bebê (1952). In: _____. *Inveja e gratidão e outros trabalhos: 1946-1963*. Rio de Janeiro: Imago, 1985.
- MELTZER, D. Les concepts d’ “Identification Projective” (Klein) et de “Contenant-Contenu” (Bion) en relation avec la situation analytique. *Revue Française de Psychanalyse*. t. XLVIII, n. 2, mar./abr./1984, p. 541-550.
- PINK FLOYD. *The Wall*. Direção: Alan Parker. Produção: Alan Marshall. Roteiro: Roger Waters. Manaus: Sonopress, 1999. 1 DVD (95 min), NTSC, son., color.
- ROSENFELD, D. *O psicótico: aspectos da personalidade*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- SEDEU, N. G. G. *O refúgio psíquico de uma criança*. Monografia de conclusão do Curso de Formação em Psicanálise do Círculo Brasileiro de Psicanálise - Seção RJ. Rio de Janeiro: CBP-RJ, 2008.
- STEINER, J. *Refúgios psíquicos: organizações patológicas em pacientes psicóticos, neuróticos e fronteiricos*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- STRACHEY, J. Nota do editor inglês ao artigo “A divisão do ego no processo de defesa” (1969). In: FREUD, S. *Moisés e o monoteísmo, esboço de psicanálise e outros trabalhos* (1937-1939). Direção-geral da tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1975. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 23).
- URICK, B. *Pink Floyd’s the wall: a complete analysis*. Disponível em: <<http://www.thewallanalysis.com>>. Acesso em: 13 ago. 2011.
- WIKIPEDIA. *Pink Floyd - the wall*. Disponível em: <<http://en.wikipedia.org>>. Acesso em: 30 ago. 2011.

WINNICOTT, D. W. Distorção do ego em termos de falso e verdadeiro *self* (1960). In: _____. *O ambiente e os processos de maturação: estudos sobre a teoria do desenvolvimento emocional*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1982.

RECEBIDO: 15/03/2013

APROVADO: 15/04/2013

SOBRE O AUTOR

Ricardo de Lima Sedeu

Bacharel em Ciências Econômicas pela UFRJ.
Analista-Tributário da Receita Federal do Brasil (RFB). Psicanalista e Membro Efetivo do Círculo Brasileiro de Psicanálise – Seção Rio de Janeiro (CBP-RJ).

Endereço para correspondência:

Rua Almirante Tamandaré, 66/643 - Catete
22210-060 – Rio de Janeiro/RJ
E-mail: sedeu@yahoo.com