

Análise do filme *Miss Violence*

O trauma ferencziano e a construção social da vítima¹

Maria Beatriz Bueno Domingues,² São Paulo

Ana Maria Loffredo,³ São Paulo

Resumo: *Miss Violence*, filme de Alexandros Avranas, ilustra a vida de uma família de várias mulheres regida por um patriarca. Aos olhares externos, a família, fechada em si mesma, passa a dar indícios de uma organização violenta a partir do suicídio de uma das meninas. Com base na teoria do trauma de Sándor Ferenczi, o presente artigo traça uma análise do filme com o objetivo de ilustrar a multideterminação do abuso sexual e discutir o desmentido como fenômeno social, articulado tanto ao horror à feminilidade quanto à sustentação de ideais fálicos. A palavra “teia” foi empregada para elucidar o funcionamento complexo e multifacetado da dinâmica abusiva, que resulta na construção de uma armadilha.

Palavras-chave: trauma, abuso sexual, Sándor Ferenczi, feminilidade

Introdução

Os efeitos do traumático à subjetividade são devastadores e escapam do campo da palavra. O abuso sexual, violência por vezes considerada de gênero, por ocorrer em sua maioria com mulheres, é um evento traumático por afetar o corpo, núcleo básico da identidade, e

1 O presente ensaio é fruto da dissertação de mestrado intitulada *A teia do abuso sexual e sua relação com a posição feminina*, desenvolvida pela primeira, com orientação da segunda autora, defendida em 2021, no Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, com apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

2 Mestre e doutoranda em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano, na linha de pesquisa Psicanálise e Política, pelo Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (IP-USP), São Paulo, SP.

3 Membro filiado à Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo (SBPSP), professora titular e diretora do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (IP-USP).

por configurar um desafio à simbolização. A repetição das vivências de abuso é uma característica dessa formação traumática e pode, além de ocorrer em momentos diversos e posteriores ao trauma, assumir um caráter transgeracional.

O presente artigo reporta-se a uma pesquisa de mestrado (Domingues, 2021), mobilizada pela prática clínica, com a escuta de mulheres que passaram por situações de abuso sexual em sua infância. Com essa experiência, destacamos a recorrência da repetição: essas mulheres envolviam-se em relacionamentos abusivos, não se afastavam de homens violentos, viviam inúmeras relações em que eram sujeitas às vontades do outro e, por vezes, punham suas filhas em contato com os mesmos homens que abusaram delas na infância. Trata-se de uma repetição que não se restringe à cena traumática propriamente dita, mas que diz respeito a ocupar a posição de objeto receptor da violência do outro, como se não houvesse resistências e barreiras impostas a esse outro, e o corpo e o próprio psiquismo pudessem ser reiterada e violentamente invadidos.

A cultura e as representações sobre a mulher na sociedade são relevantes para uma compreensão que se propõe a ser fiel à complexidade e particularidade do fenômeno do abuso sexual. Até os dias atuais, continuam frequentes as justificativas para situações de abuso sexual que culpam a vítima por sua ocorrência. A culpabilização pelos eventos violentos sofridos, sobretudo quando as afetadas são mulheres, exime o abusador de responsabilidade pela violência cometida. Por exemplo, uma situação demasiadamente comum é explicar a violência sexual pelas roupas portadas pela mulher na cena ou pela quantidade de bebida ingerida.

O grande número de casos de abuso sexual, as circunstâncias nas quais ocorrem e o fato de que crianças constituem uma grande parte das vítimas desse crime revelam, porém, o equívoco e a lógica patriarcal desse tipo de justificativas. As características do abuso sexual infantil – como o enorme número de casos de incesto ou abuso por pessoas muito próximas à família –, objeto específico da pesquisa que inspirou este artigo, suscitam a compreensão desses tipos de violência por uma outra lógica: aquela que problematiza o como e o porquê de existirem alguns sujeitos que se

autorizam a invadir os espaços corporais e psíquicos de alguém, e outros que se encontram submetidos a esse tipo de violência repetidamente.

Para ilustrar o fenômeno do abuso sexual, propomos a imagem de uma “teia”: um complexo emaranhado de fios, muito entrelaçados entre si e, por vezes, quase indistinguíveis, mas que somente juntos, em interação uns com os outros, formam os nós e enroscos que marcam as cenas de abuso. A palavra “teia”, no âmbito de uma perspectiva metodológica de “campo” (Loffredo, 2014), foi empregada para elucidar o funcionamento da dinâmica abusiva, por ser complexa e multifacetada, sendo composta por muitos elementos distintos. Para além da rede formada por todos esses fios, no entanto, é também uma armadilha, um conjunto estruturado, do qual não é fácil escapar.

Assim como a situação traumática, em si, que se assemelha à captura em uma armadilha, o caráter de armadilha da nossa teia conceitual se dá pelo grande número de fios que a tecem e a sustentam, impossibilitando uma compreensão singular, como uma simples relação de causa – a existência do agressor perverso – e efeito, a traumatização da vítima, condenada à repetição. Por outro lado, pensamos que, se existem muitos fios e múltiplas vias de acesso, também deve haver espaço para a criação de novas formas de elaboração do traumático.

A escolha de trabalhar com base no filme *Miss Violence*, do diretor grego Alexandros Avranas, que será apresentado abaixo, visa a ilustrar a multideterminação e a pluralidade do abuso sexual, tomando como eixo norteador de nossa discussão as possíveis relações entre a teoria da traumatogênese ferencziana e elementos do filme que ilustram a dinâmica abusiva.

Miss Violence

A primeira cena do filme *Miss Violence* mostra uma família em festa, comemorando o aniversário de 11 anos de uma garota, Angeliki. O clima é alegre, com vestidos brancos, balões e uma mesa cheia de doces. Estão dançando em família, quando a aniversariante sobe no parapeito da janela, sorri para a câmera (ou seja, para nós, o público)

e pula, morrendo no chão. Desde o início do filme, o público pode perceber que há algo desconfortável no interior da família. Todos pareciam estar cumprindo um roteiro, menos o homem, que aparentava estar verdadeiramente alegre. O suicídio de uma criança de 11 anos faz a sensação de desconforto tomar forma e intensificar-se, mas ainda não conseguimos saber o que leva a ato tão extremo.

A família é composta por um homem de meia-idade, cinco mulheres de diferentes faixas etárias – uma também de meia-idade, uma adulta, uma adolescente e duas crianças – e um menino. Notamos que se trata de uma família, mas ainda não estão claras quais as relações de parentesco entre os personagens. A casa é extremamente organizada, e os adultos parecem cuidadosos: qual seria, então, o motivo para uma criança tirar a própria vida?

O telespectador espanta-se ao notar que a família não tomou o suicídio da menina como um choque. Eles não choram, com exceção de Eleni, mulher adulta – segunda mais velha, depois de sua mãe –, que tem de fazê-lo trancada no banheiro com o chuveiro ligado, para que ninguém saiba.

O drama desenvolve-se lentamente, e elementos vão sendo gradativamente adicionados à história familiar, para que nós, o público, decifremos o mistério sem que este seja anunciado em palavras, já que os diálogos não são muito reveladores. O que sabemos, por enquanto, é que a família é composta por Philippos, único filho homem; Alkimini, de cerca de 8 anos; Angeliki, que se suicida aos 11; Myrto, adolescente; Eleni, adulta (que é tratada como mãe por Alkimini e Philippos, e como irmã por Myrto), e uma outra mulher, a mais velha, parceira do homem que, assim como ela, não tem seu nome revelado na trama. Os dois adultos não nomeados são pai e mãe de Eleni, mãe de todas as crianças. Sob a vigilância do único homem, cada uma das mulheres desempenha papéis diferentes na organização familiar.

A paternidade das crianças surge como uma incógnita no começo do filme. Para as pessoas de fora da família, o avô das crianças é o responsável pelos cuidados, e é visto como homem muito bondoso e compreensivo, por ajudar tanto a filha com a criação de seus netos. No

entanto, desconfiamos de que haja lacunas na figura do pai bondoso, devido à personalidade da própria Eleni, que é uma figura retraída, apagada como mãe e mulher, e que parece estar sempre à sombra do pai.

A extrema apatia que toma conta de todos os personagens esconde a violência e o sofrimento que vão se revelando sutilmente aos olhares do público, a partir da cena em que o patriarca prostitui Eleni. Mais adiante na trama, Myrto participa de uma cena que talvez seja a mais impactante de todo o filme: após receber um pagamento, o homem leva Myrto a um quarto e conduz até lá dois homens, que entram e transam com ela, um em seguida do outro. Por fim, o último homem a entrar no quarto e transar com Myrto, visivelmente abalada, é o patriarca da família. O prazer dos homens é baseado na humilhação de Myrto, por lhe darem tapas, bebida e a jogarem de um lado para o outro. Nesse momento, a origem do desconforto familiar fica clara: a violência à qual as meninas estão submetidas é a prostituição e o abuso por esse homem. Myrto é a única que consegue mostrar-se indignada com o funcionamento da família e conta a Angeliki qual será seu destino ao completar 11 anos. Diante da notícia do que lhe aguardava, Angeliki escolhe jogar-se da janela.

Assim, os segredos vão se elucidando: o homem é, ao mesmo tempo, pai e marido de todas elas, e as meninas são irmãs umas das outras, ao mesmo tempo em que todas, exceto Myrto, são filhas de Eleni. Estão enredadas – aparentemente, não há outra escolha senão a participação no jogo incestuoso, tão incrustado na lógica familiar, que apaga até mesmo os lugares familiares e impossibilita o exercício das funções materna e paterna como necessárias à constituição do psiquismo. Todos permanecem presos a uma espécie de teia incestuosa, sem escapatória. Nesse sentido, o casal de avós dispensa nomes, já que ocupa um lugar além do humano, o de instâncias, representando a lei encarnada. Realmente, são os dois que regem a ordem da casa, especialmente o homem, em torno de quem todas as mulheres parecem orbitar e a quem obedecem inquestionavelmente.

Situando o abuso sexual

Diante de tanto sofrimento, Angeliki encontra a única saída que parece possível desse cenário de abuso e violência, a morte. Fora das telas, em nossa realidade, a violência sexual acontece com um número muito significativo de mulheres, e, se o abuso sexual já é um evento devastador na vida de suas vítimas, o ato incestuoso, então, é uma grande agravante, e também uma de suas formas mais frequentes. O abuso incestuoso, como ilustrado em *Miss Violence*, além de ser uma perversão no sentido amplo, como apropriação do corpo do outro para sentir prazer, é também a violação do tabu do incesto pelo intercâmbio sexual entre membros da mesma família. Como consequência, famílias ficam fechadas em si mesmas, e a vítima, sem poder se voltar para fora e explorar formas criativas de se relacionar com outras pessoas, enclausura-se na dinâmica abusiva.

Em *Miss Violence*, as crianças não saem do enrosco com o pai. A escolha da morte evidencia que a ausência de outras possibilidades é tamanha, que afastar-se da lógica incestuosa da família equivale a não existir.

Presas na dinâmica familiar incestuosa, Angeliki recorre à morte como saída diante da aproximação do destino inevitável das mulheres no interior da família: abuso, violência e prostituição. As atuações mínimas e comedidas dos atores do filme ressaltam ainda mais a sensação de prisão nas vidas dos personagens. Os acessos que temos às emoções e sentimentos são as expressões brutas – o suicídio, o vômito, os animais ruidosos que aparecem no único programa a que a família parece assistir na televisão. Em meio à rotina familiar supostamente normal, macacos gritam na televisão, dando vazão à brutalidade latente que domina a casa.

A formação traumática

Os gritos que precisam aparecer em cena, emitidos pelos animais selvagens, marcam um outro aspecto fundamental para a compreensão

do abuso sexual: o excesso. O trauma do abuso sexual é marcado por um pulsional excessivo que inunda o psiquismo do sujeito e, por isso, é um desafio à simbolização, conduzindo à mudez e ao silenciamento. Apesar do silenciamento, justamente por conter excesso, segue, entretanto, pedindo por elaboração.

Sabemos que um importante nome nesse campo de investigação é Sándor Ferenczi. Por retomar a primazia do traumático, com o foco no trauma real e seus possíveis efeitos – até mesmo em análise –, Ferenczi ganha, no presente trabalho, um espaço primordial. No modelo de Ferenczi, desenvolvido em *A adaptação da família à criança* (1928/1992a), são valorizados a dimensão da alteridade e seu papel, tanto na constituição do trauma quanto na própria constituição psíquica do sujeito. Um acontecimento concreto, proveniente do ambiente externo, impõe ao sujeito que se confronte com o evento, apesar de ainda não ter condições para lidar com ele de forma adequada. Estabelece-se o trauma, se não há alguém para acompanhar a criança em seu sofrimento e ajudá-la a lidar com esse evento (Dal Molin, 2016), de modo que, na leitura ferencziana, o trauma depende, portanto, de uma falha entre o sujeito e o outro.

Em seu último texto publicado, “Confusão de línguas entre os adultos e a criança”, Ferenczi (1933/1992d) retoma a origem exterior do trauma, discutindo especialmente o abuso sexual como evento real e patógeno. Ou seja, crianças são realmente abusadas com grande frequência.

A grande virada proposta por esse trabalho não é a negação dos efeitos do complexo de Édipo, mas a afirmação de que os abusos podem realmente ter ocorrido, e tal questão não se resumiria à existência de fantasias edípicas infantis – embora estas não devam ser desconsideradas. O que é enfatizado é a relação traumática entre o adulto e a criança, levando-se em conta que há uma diferença de línguas entre eles: a criança organiza-se na língua da ternura, em seu mundo lúdico e de “faz-de-conta”, enquanto o adulto, marcado pela cultura e pelo recalçamento, organiza-se na perspectiva da língua da paixão. Assim, são descritas as seduções incestuosas da seguinte maneira:

Um adulto e uma criança amam-se; a criança tem fantasias lúdicas, como desempenhar um papel maternal em relação ao adulto. O jogo pode assumir uma forma erótica, mas conserva-se, porém, sempre no nível da ternura. Não é o que se passa com os adultos se tiverem tendências psicopatológicas, sobretudo se seu equilíbrio ou seu autodomínio foram perturbados por qualquer infortúnio ... Confundem as brincadeiras infantis com os desejos de uma pessoa que atingiu a maturidade sexual, e deixam-se arrastar para a prática de atos sexuais sem pensar nas consequências. (Ferenczi, 1933/1992d, pp. 101-102)

Pode ser que o jogo assuma uma forma erótica, mas conserva-se, sempre, no nível terno. Se o adulto confunde as brincadeiras infantis com desejos de uma pessoa que já atingiu a maturidade sexual, e responde a esses investimentos pré-genitais no nível genital, língua da paixão, a criança é inundada por uma excitação de caráter excessivo, por ainda não estar preparada para recebê-la (Ferenczi, 1933/1992d). O adulto, que aparece nessa cena como um outro invasivo e desconcertante, atropela a criança com seus afetos impossíveis de serem assimilados ao universo infantil. A confusão de línguas consiste, justamente, nesse encontro da ternura infantil com a paixão do adulto, que desrespeita aquilo que é de caráter infantil e a própria imaturidade sexual da criança, quando deveria desempenhar a função de cuidado.

Quais seriam os efeitos desse tipo de encontro no psiquismo da criança? Escreve Ferenczi (1933/1992d, p. 102): “Seu primeiro movimento seria a recusa, o ódio, a repugnância, uma resistência violenta”. Tal movimento é, porém, inibido por um medo intenso da criança – sente-se sem defesas, depara com algo disruptivo sem estar ainda preparada para reagir e, então, diante da autoridade dos adultos, cala-se, não pode protestar. Tamanho é o medo desencadeado pela situação, que a criança se obriga a submeter-se à vontade do agressor, a obedecer-lhe e a deixar-se de lado.

Ferenczi (1931-1932/1992c) refere-se ao momento de choque como uma “comoção psíquica”, equivalente à aniquilação do sentimento de si e da capacidade de resistir e agir em prol de si mesmo. O

termo alemão original é *Erschütterung*, derivado da palavra *Schutt*, que se remete a “destroços”, e diz respeito ao desmoronamento da forma própria de si mesmo, e à assunção, sem resistências, de uma forma atribuída, “à maneira de um saco de farinha” (p. 109). Em consequência do choque, o sujeito decepciona-se com o mundo circundante no qual confiava. Por ser tão inesperado, o evento age como um anestésico, suspende a atividade psíquica e instaura um estado de passividade total, causando a suspensão do pensamento e da percepção. Se a impressão não é percebida, não há formas possíveis de defender-se dela.

Há um outro aspecto a ser analisado em *Miss Violence*: a participação do pai, um dos cuidadores primordiais, no abuso das filhas. Após os estupros, ou os choques, não há alguém que reconheça esses eventos como disruptivos, mas, pelo contrário, o evento traumático é recebido como acontecimento vulgar. Na sequência da cena de abuso sexual narrada por Ferenczi (1933/1992d), a criança, inundada pela experiência, busca outro adulto para traduzir o que lhe escapa dessa confusão, e esse segundo adulto terá a função de conferir sentido à experiência vivida pela criança. Se, por incompreensão ou indiferença, não pode fazê-lo, deixando de mediar simbolicamente a confusão entre as línguas, o sofrimento da criança é desqualificado. Assim, para esse autor, não é a imposição da língua da paixão o principal fator traumático dessa experiência, mas o *desmentido*, ou seja, a afirmação, feita por um segundo adulto de confiança, de que *não* houve nada e *não* houve sofrimento.

Ainda na linha da proposta de Ferenczi, para sobreviver diante da confusão traumática, a criança, com sua dependência de cuidados e a incompreensão do mundo adulto, submete-se à esmagadora autoridade dos adultos e, como nesse processo não pode romper com o agressor, a criança se identifica com ele. Ao introjetá-lo, ele desaparece como realidade externa e torna-se intrapsíquico, de forma que a criança poderia exercer um controle mágico sobre ele. Numa tentativa desesperada de simbolizar o mundo circundante, a criança converte sua ternura e espontaneidade infantil em adaptação às exigências externas. A culpa do adulto determina o proibido e, ao ser introjetada pela criança, a faz se sentir, também, culpada.

O patriarca de *Miss Violence* é uma figura de autoridade. Mas que tipo de autoridade ele representa? Ele executa uma lei própria, que não corresponde às normas culturais, e torna-se uma figura inquestionável, já que o questionamento será punido com violência. Até mesmo quando o pai-avô não está em casa, tudo deve acontecer exatamente do jeito que ele gostaria e estabeleceu como o jeito certo, sob a ameaça de que, se algo fugir a seus padrões, ele saberá. A disciplina acontece pelo medo das punições paternas, do que poderá acontecer se houver desobediência ao pai.

Os efeitos do abuso na subjetividade

O eu frágil da criança, ainda sem boas condições de entorno para se estruturar, não tem artifícios de defesa a ataques tão violentos, e, diante dessa fragilidade que ainda predomina, o mecanismo atuante é a clivagem psíquica, defesa psíquica que é uma tentativa de encobrir a percepção traumática (Ferenczi, 1933/1992d). Além de ser uma forma importante de lidar com traumatismos graves, a clivagem psíquica, no âmbito da clínica, também é o processo responsável pela passividade psíquica, expressa na relação analítica com transferências marcadas por amor ou submissão excessivos ao analista.

O que deve ser enfatizado é que a clivagem é originada por uma experiência insuportável, como é o caso da violência de caráter sexual e, nesse caso, “se a criança se recupera de tal agressão, ficará sentindo, no entanto, uma enorme confusão; a bem dizer, já está dividida, ao mesmo tempo inocente e culpada, e sua confiança no testemunho de seus próprios sentidos está desfeita” (Ferenczi, 1933/1992d, p. 117). Dessa forma, a clivagem, que pode ter diferentes graus, encarrega-se de impedir que partes insuportáveis da experiência traumática acessem o psiquismo e está na base da introjeção do agressor e de diversas patologias.

Com o agressor introjetado, o psiquismo não suporta a existência do perigo interior que representa o agressor e precisa projetá-lo para fora, ao mundo externo, facilitando encontros reais com objetos que podem encarnar tal projeção. Nessas reencenações, restam ao sujeito,

novamente, a submissão e a obediência, a mudez como meio de garantir sua sobrevivência diante do brutal. Quando o insuportável para o sujeito é a existência de uma parte violentada do próprio psiquismo, esta também é projetada ao mundo externo, e resulta em uma mimetização do comportamento daquele que o agrediu (Mendes & França, 2012).

O efeito do trauma é análogo a um golpe no psiquismo, e assim se estabelece a posição passiva como modelo de relação do sujeito com o mundo. Para preservar o adulto como modelo identificatório, a culpa do agressor é assumida pela criança pelo mecanismo de identificação ao agressor, no qual o agressor desaparece enquanto realidade externa, mas inunda o espaço interno da criança, tomando as rédeas da constituição desse universo subjetivo.

O desmentido

Por ainda não se ter estruturado a ponto de poder se autorregular, a criança tem necessidade da autoridade do adulto a fim de que seja possível situar-se na cultura, e, sendo assim, não havia outra possibilidade para as crianças de *Miss Violence*, a não ser respeitar os desejos do pai-avô. Existe um outro aspecto relacional do trauma, segundo a leitura ferencziana, ao qual já nos referimos anteriormente, que é de extrema relevância para a presente discussão: a relação da criança que sofreu abuso sexual com um segundo adulto. Escreve Cromberg (2001/2012):

A falta de crença ou a não possibilidade de um contato íntimo com outro adulto que possa descarregar os ombros infantis de tamanho peso promove um aprofundamento da clivagem produtora da identificação com o agressor, o que faz da criança um autômato em posição masoquista diante de um pai atormentado pela culpa que o transforma em um atormentador sádico. (pp. 181-182)

Trata-se da assunção de uma posição masoquista, então submetida ao agressor introjetado pela criança. Pensamos no mecanismo de identificação ao agressor como um guarda-chuva: sob a égide do

funcionamento engendrado com base nele, estão diversos fenômenos psíquicos ou tipos de sofrimento, como o masoquismo ou o desenvolvimento de uma passividade desprovida de resistências. O fator comum, entre todos eles, é a posição de estar à mercê, sob o domínio de um outro violento, que não só se impõe sobre o sujeito agressivamente, mas também é o ordenador de seu mundo interno.

Violada por uma experiência em que ela não consegue ver sentido, a criança procura, então, um novo adulto, diferente do agressor, para ajudá-la na metabolização do ocorrido. Pode haver, porém, um desvio nesse trajeto de atribuição de sentido: a criança narra o evento, e esse segundo adulto não a escuta, possivelmente, em função de uma reação de choque, de não aceitação, de negação do ocorrido. O segundo adulto, portanto, desmente – eis o papel desempenhado pela avó de *Miss Violence*. Ao naturalizar e deixar que se reproduzam condutas abusivas do pai-avô, ela nega a violência dos abusos e a realidade dolorosa daquela organização familiar. No interior da família, desfruta-se do dinheiro ganho pela prostituição das meninas, com cafés da manhã fartos, que têm o propósito de uni-los em volta da mesa.

A avó e esposa do patriarca, durante todo o filme, ajuda a manter a ordem do sistema incestuoso, controlando os afetos das filhas e escondendo seus choros. No entanto, existe dúvida sobre o engajamento da avó nesse papel: ela não parece totalmente entregue às vontades do seu parceiro. Isso fica evidente na sequência em que Myrto lhe conta que havia mentido ao avô, a avó imediatamente responde que não quer saber de nada, e Myrto responde que ela nunca quer saber de coisa alguma e que, por isso, é tudo culpa dela. Diante da acusação, a avó mostra marcas roxas em seu corpo: ela não quer saber por não ter para onde direcionar essas verdades. Essas marcas mostram que há alguma insubmissão dela às vontades do patriarca e que ela é punida quando não lhe obedece, o que talvez a faça não enfrentar o marido abertamente, na tentativa de esquivar-se da violência. Assim, o público percebe que os dois não são um contínuo, e pode-se questionar se ambos têm as mesmas intenções dentro da família.

Ainda que haja a possibilidade remota de as vontades da avó serem diferentes das vontades do avô, os testemunhos das crianças não têm ouvidos capazes de ouvi-los. Um exemplo disso é o fato de a morte de Angeliki ser referida, a todo tempo, como acidental, nunca declarada nem assumida pelos membros da família como suicídio. Ou seja, parece não haver testemunhas possíveis para o sofrimento daquelas mulheres. Até mesmo os assistentes sociais e a diretora da escola são convencidos pelo pai-avô de que aquela é uma família amorosa e bondosa, somente abalada, momentaneamente, com a morte de Angeliki. Declarar a morte da filha de 11 anos como suicídio revelaria que algo em casa não ia bem, de modo que, negando o sentido dessa morte e naturalizando as torturas vividas pelos demais, a experiência traumática é desacreditada.

O “descrédito”, ou “desmentido”, como enfatiza Dal Molin (2016), é o que justamente configura a formação traumática, no âmbito da proposta de Ferenczi, segundo a qual o trauma se dá em dois tempos: um primeiro, no qual ocorre a confusão de línguas e o evento violento, e um segundo, do descrédito de um outro adulto diante da narrativa da criança. Se esse segundo tempo não ocorre, o primeiro não tomará a mesma dimensão e não terá um caráter desestruturante.

Embora no texto original de Ferenczi o termo utilizado e traduzido para “desmentido” seja *Verleugnung* – associado por Freud, desde a publicação de “O fetichismo” (1927/2014b), à “negação”, um dos mecanismos de defesa do aparelho psíquico –, Kupermann (2019) salienta uma diferença importante no emprego desse termo pelos dois autores: em sua acepção ferencziana, distanciando-se da noção freudiana, a palavra é utilizada em um enquadre *relacional*, ou seja, o adulto eleito pela criança realiza a *Verleugnung*, isto é, desmente seu testemunho.

A complexidade na compreensão desse fenômeno está em seu direcionamento *duplo*: ao mesmo tempo em que a *Verleugnung* ferencziana é direcionada para o próprio *adulto* – operação do desmentido –, quando tenta se convencer de que nada grave aconteceu (como a repulsa à verdade sobre a família de *Miss Violence*), ela é, também, direcionada para a *vítima*, que, conseqüentemente, produz também a *Verleugnung*, enquanto desautorização do acontecimento traumático.

Portanto, deve ser destacado que essa leitura pode ser feita em duas dimensões (Kupermann, 2019): enquanto operação do *desmentido*, um mecanismo intersubjetivo, realizado pelo adulto em relação à criança, que busca nele o reconhecimento da violência imposta; e como *desautorização*, que designa os processos intrapsíquicos tanto da criança – que passa a questionar suas percepções – quanto do adulto, incapaz de testemunhar a dor expressa pela criança. Quando falha o tempo do testemunho, as marcas das violências sofridas persistem, e a vítima segue buscando nomear o indizível, contexto no qual o estilo clínico de Ferenczi era norteado pelo objetivo de oferecer aos sujeitos traumatizados um destinatário de confiança para o testemunho de sua dor.

A participação do público

Essa leitura relacional do trauma, incluindo nessa categoria o abuso sexual, possibilita que a discussão se expanda para uma leitura social do trauma, indicando “que o não reconhecimento da narrativa de sofrimento de um sujeito em condição de vulnerabilidade implica o desmentido de sua experiência e de seu testemunho” (Kupermann, 2019, p. 77), e lançando luz sobre o trauma social como fratura na operação de reconhecimento das relações sociais e políticas. A indiferença que domina a vida cultural impede o reconhecimento do testemunho, que permanece sem sentido. Mas sobre o que opera essa indiferença? Se há uma quantidade tão grande de corpos femininos invadidos, o que impede a sociedade de reconhecer essa invasão como uma experiência de violência?

Existem dois momentos em que personagens olham diretamente para o público (câmera) e sorriem: Angeliki, antes de se jogar da sacada da casa; e na cena final do filme *Miss Violence*, quando a avó, figura dúbia durante todo o filme, mata o esposo com facadas no pênis e, sentada na sala, sorri, olhando para nós. O filme acaba. Seria esse o final do ciclo incestuoso, ou o início de uma nova liderança? Somos provocados e convocados por esses olhares, ora como cúmplices dessa violência, como meros espectadores, ora solicitados a prestar socorro.

O abuso sexual comporta algo difícil de encarar e que produz um emudecimento social, de modo que a operação do desmentido evidencia a natureza relacional e social do trauma, que torna o relato de alguns sofrimentos mais difícil de enunciar do que o de outros. Subnotificado, com escassas denúncias em relação ao número real de ocorrências, o abuso sexual é um deles, o que nos leva a pensar que a nossa cultura sustenta obstáculos que permitem isso acontecer.

Uma das linhas da complexa estrutura que diz respeito ao abuso sexual vincula-se ao fato de que a maioria das vítimas é de meninas, as quais, depois do trauma, poderão repetir essa maneira de se envolver em suas relações, como na escolha por relacionamentos abusivos, por exemplo. Assim seria formada a imagem da vítima como alguém vulnerável aos ataques externos, e cujo corpo fica à mercê deles e pode ser violentado; é, portanto, “vitimável” repetidamente. Do outro lado, do autor dos abusos, existe uma outra imagem: a do adulto perverso, fora do laço social, e uma ameaça à integridade de qualquer criança.

Levando-se em conta o abuso sexual de corpos femininos, expressão dessa violência presente no filme *Miss Violence* e também muito frequente na sociedade, a dicotomia vítima-agressor nos remete a outras dicotomias: “feminilidade-masculinidade”, “atividade-passividade”, “mestre-escravo”, pares dicotômicos que se reportam a dinâmicas de relações de poder.

Considerações finais

Ao olhar externo, o filme *Miss Violence* apresenta-se como o próprio abuso sexual: de início, confuso, inominável e, quando desvelado, insuportável e doloroso. Cutuca algo de nós próprios ao abrir as portas da casa e ao nos mostrar a dinâmica dessa família, que, não fosse o chocante suicídio da garotinha de 11 anos, não seria acessível aos olhares da sociedade.

O filme, intrincado e complexo, convoca nosso olhar como público e como sociedade. Eis a confusão: quem são os autores, os responsáveis

por tal dinâmica? O pai? Os clientes? A avó, que se torna cúmplice? O público, que só observa?

Sustentamos como hipótese desta pesquisa que, para abordar o abuso sexual, respeitando sua complexidade, é possível interpretar sua estrutura como uma “teia”, no sentido de uma montagem que envolve muitos participantes – neste trabalho, especialmente o contexto socio-cultural –, e *não apenas* a dupla particular composta pela vítima (vulnerável, traumatizada e hostilizável) e pelo agressor (perverso, monstruoso e fora do laço social).

Com a ideia de “campo”, subjacente à imagem de “teia”, pretendemos justamente enfatizar a presença de um jogo de forças, cujos elementos nos permitem evitar a formação de uma leitura restrita do abuso sexual, com base nesse par dicotômico, ao qual se vincula uma fixação de determinadas posições dos sujeitos nos laços sociais.

Assim se abre a possibilidade de uma abordagem não estereotipada das posições subjetivas geradas pelo trauma do abuso sexual, com a ampliação de sua compreensão para além dos indivíduos envolvidos na cena de violência, incluindo o questionamento dos *paradigmas fálicos* e as *relações de poder*, enquanto relações opressivas.

No âmbito deste ensaio, entretanto, optamos por recortar, com base na pesquisa original (Domingues, 2021), alguns elementos fundamentais que dão sustentação a essa intrincada rede de fios que cercam a complexidade do abuso sexual, sem, no entanto, deixar de anunciar e enfatizar sua inserção em um campo mais amplo. Com base no fio desenrolado neste artigo, destacamos, especialmente, a relevância das relações de poder implicadas na leitura do feminino e do masculino, para cuja tematização a psicanálise tem muito a contribuir.

Análisis de la película *Miss Violence*: el trauma ferencziano y la construcción social de la víctima

Resumen: *Miss Violence*, película de Alexandros Avranas, ilustra la vida de una familia de varias mujeres gobernada por un patriarca. Desde fuera, la familia, encerrada en sí misma, empieza a dar muestras de una organización violenta tras el suicidio de una de las niñas. Basado en la teoría del trauma de Sándor Ferenczi, este artículo esboza un análisis de la película con el objetivo de ilustrar la multideterminación del abuso sexual y discutir la negación como un fenómeno social, vinculado tanto al horror de la feminidad como al apoyo de ideales fálicos. La palabra “telaraña” se usó para dilucidar el funcionamiento complejo y multifacético de la dinámica abusiva, que resulta en la construcción de una trampa.

Palabras clave: trauma, abuso sexual, Sándor Ferenczi, feminidad

Analysis of the film *Miss Violence*: the Ferenczian trauma and the social construction of the victim

Abstract: *Miss Violence*, a film by Alexandros Avranas, illustrates the life of a family of women ruled by a patriarch. Gradually, the incestuous entanglement and the daughters' prostitution scheme are revealed to the public. Based on Sándor Ferenczi's theory of trauma and on the psychoanalytic concept of femininity, this article analyzes the film with the aim of illustrating the multidetermination of sexual abuse and discussing denial as a social phenomenon, articulated to both the horror of femininity and the support of phallic ideals. The word “web” was used to elucidate the complex and multi-faceted functioning of abusive dynamics, which results in the construction of a trap.

Keywords: trauma, sexual abuse, Sándor Ferenczi, femininity

Referências

- Avranas, A. (Dir.) & Chrysanthopoulos, V. (Prod.) (2012). *Miss Violence* [Filme]. Grécia: Faliro House Productions & Plays2Place Productions.
- Birman, J. (1999). *Cartografias do feminino*. Editora 34.
- Birman, J. (2005). *Mal-estar na atualidade: a psicanálise e as novas formas de subjetivação*. 5ª ed. Civilização Brasileira.
- Cromberg, R. (2012). *Cena incestuosa*. 2ª ed. Casapsi. (Trabalho original publicado em 2001)
- Dal Molin, E. C. (2016). *O terceiro tempo do trauma: Freud, Ferenczi e o desenho de um conceito*. Perspectiva/Fapesp.
- Domingues, M. B. B. (2021). *A teia do abuso sexual e sua relação com a posição feminina*. Dissertação de Mestrado, Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Ferenczi, S. (1992a). A adaptação da família à criança. In S. Ferenczi, *Obras completas* (Vol. 4, pp. 1-14, A. Cabral, Trad.). Martins Fontes. (Trabalho original publicado em 1928)
- Ferenczi, S. (1992c). Reflexões sobre o trauma. In S. Ferenczi, *Obras completas* (Vol. 4, pp. 109-117, A. Cabral, Trad.). Martins Fontes. (Trabalho original publicado em 1931-1932)
- Ferenczi, S. (1992d). Confusão de línguas entre os adultos e a criança. In S. Ferenczi, *Obras completas* (Vol. 4, pp. 111-121, A. Cabral, Trad.). Martins Fontes. (Trabalho original publicado em 1933)
- França, C. (Org.) (2010). *Perversão: as engrenagens da violência sexual infantojuvenil*. Imago.
- Freud, S. (2014b). O fetichismo. In S. Freud, *Obras completas* (P. C. de Souza, Trad., Vol. 17, pp. 302-310). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1927)
- Freud, S. (2018). Análise terminável e interminável. In S. Freud, *Obras completas* (P. C. de Souza, Trad., Vol. 19, pp. 274-326). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1937)
- Kupermann, D. (2019). *Por que Ferenczi?* Zagodoni.
- Loffredo, A. M. (2014). *Figuras da sublimação na metapsicologia freudiana*. Escuta.
- Mendes, A. & França, C. (2012). Contribuições de Sándor Ferenczi para a compreensão dos efeitos psíquicos da violência sexual. *Psicologia em Estudo*, 17(1), 121-130.

Maria Beatriz Bueno Domingues
m.beatrizbd@gmail.com

Ana Maria Loffredo
analoffredo@usp.br