

da psicocinefilia do pecado

edite queiroz

venno

A Autora

Edite Queiroz nasceu em Coimbra em 1977, é psicóloga e irreparavelmente cinéfila. Vive em Lisboa.

Estes textos foram escritos como [uma série de posts para a Lust.pt](#).

Este volume está sob uma licença [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0](#)



veneno

da psicocinefilia do pecado

Tal como se tivéssemos sido concebidos por engenheiros omniscientes mas não necessariamente previdentes – como é sugerido em *Prometheus* (Ridley Scott, 2012), somos uma espécie com defeitos de fabrico e teremos perdido, ao longo dos tempos, o propósito primordial das emoções humanas que, podendo ser mais ou menos conscientes, se enraízam sempre em instintos primários ou necessidades básicas com vista à sobrevivência da espécie e ao bem-estar individual.

A emoção – a palavra vem do latim *ex movere*, que significa movimento – desde a mais básica à mais emaranhada, tem sobretudo um papel adaptativo, de protecção contra o perigo (o medo), de mobilização para a acção (a tristeza e a raiva), de manutenção da espécie (o amor) e por aí em diante.

Os sete pecados capitais, criminalizados pelo catolicismo desde a Idade Média, servem-nos aqui de mote à discussão do lado disfuncional das emoções e necessidades que, quando exacerbadas em grau, intensidade ou frequência, perdem a sua funcionalidade originária e transpõem a ténue fronteira que separa o normal do doentio.

E são essencialmente pretexto para a referência a sete magníficas personagens de sete não menos magníficos filmes.

AVAREZA

"Il milione è mio e nessuno me lo tocca."

Feios, porcos e maus, Ettore Scola

A inteligência e a razão permitem aos seres humanos a faculdade de evoluir para além da simples satisfação das chamadas necessidades básicas; as necessidades secundárias fundamentam-se nessas capacidades tipicamente humanas e orientam-se para a auto-realização e para a possibilidade de crescimento e evolução contínuos ao longo da vida, do ponto de vista pessoal e social.

A ambição e a ganância podem por isso ser emoções altamente adaptativas, quando orientadas para estas metas; ao tornar-se excessivas, perdem a sua utilidade e passam a traduzir apenas uma imensa vontade de querer sempre mais – independentemente de já se ter mais do que o suficiente ou do impacto que esse desejo possa ter no Outro.

Na concepção cristã, a avareza é considerada um pecado mortal no sentido em que o avarento prefere os bens materiais a Deus, trocando o divino pelo profano e o eterno pelo circunstancial. Por isso, nos textos religiosos, a avareza é equiparada à idolatria. A psicologia, por seu turno, qualifica-a como uma forma desmesurada e sôfrega de uma carência genérica, que ultrapassa o limite de qualquer necessidade real e exprime uma ganância sem limite.

Os seus fins podem ser muito diversos, embora muito frequentemente se traduzam em bens materiais ou, com menos frequência, no estatuto ou poder. Este conceito está na base de mais um dos emblemáticos males da contemporaneidade e da sociedade de consumo, que expressa a preponderância, nas nossas estruturas mentais, da importância do material e do acessório enquanto sinónimos de sucesso e desejabilidade social.

O querer sempre mais é sinónimo também do já debatido sentimento de permanente insatisfação que nos caracteriza e que evidencia que a diferenciação entre as necessidades primárias e secundárias é um espelho graduado da escalada da mera sobrevivência até à tal inatingível satisfação.

Voltando à psicologia, se a acumulação de riqueza constitui um dos princípios das sociedades capitalistas, o avarento transforma-a em patologia; a atitude avarenta encerra uma estranha contradição, a sobreposição da dimensão do Ter sobre a do Ser, uma vez que o avarento não saboreia as graças dos bens que acumula: a posse é um fim em si mesmo, em lugar de apenas um meio.

Outras atitudes e comportamentos disfuncionais podem seguir-se a este princípio: a falsidade, a desconfiança, o egoísmo, a mesquinhez e outros que tais, nos antípodas da generosidade. É importante realçar que a posse não diminui ou faz cessar a necessidade de ter, pelo contrário, estimula o querer ter ainda mais.

Esta conduta irracional denuncia, evidentemente, um desvio à suposta norma(lidade); é precisamente nesse sentido que o síndrome de Ebenezer Scrooge pode eventualmente estar associado a comportamentos compulsivos ritualizados (por exemplo, o colecionismo), a uma situação pós-traumática (resultado de um passado de carência ou privação) ou até a um distúrbio de personalidade (por exemplo, ao distúrbio de personalidade narcísica, descrito nos manuais de perturbações mentais).

Na obra de culto de Ettore Scola, o brilhante actor italiano Nino Manfredi deu vida ao avarento Giacinto Mazzatella, uma personagem paradigmática e memorável, pelas menos nobres das razões. Giacinto é um ex-operário que recebe uma choruda indemnização após inutilizar o olho esquerdo num suposto acidente de trabalho; movido pela avareza e um profundo egoísmo, ele mantém o dinheiro escondido e intacto, como se de um troféu se tratasse, e com pavor que alguém o prive da sua fortuna sem propósito, desconfia de todos os que o rodeiam e dorme abraçado a uma caçadeira.

Enquanto isso, ele e quatro gerações da família – mãe, esposa, os dez filhos e vários netos e parentes – continuam a habitar um lúgubre casebre de um bairro degradado na periferia de Roma, um bairro de lata com leis próprias, à margem de quaisquer normas civilizacionais.

O filme de Scola acompanha, de forma impiedosa e quase caricatural, o quotidiano grotesco desta parentela, que num contexto absolutamente degradante – de promiscuidade, violência, incesto e privação – reinventa de forma insólita o próprio conceito de família.

Ao longo do filme, enquanto acontecimentos surreais se sucedem com aparente normalidade, dividindo o espectador entre a náusea e o riso, os parentes interesseiros e sem escrúpulos tentam de várias formas sacanear o chefe do clã, descobrir-lhe o dinheiro, sacar-lhe um empréstimo; perante tudo isto, Giacinto permanece impávido, rico mas moralmente falido, embriagado, vazio de preocupação ou afecto pelos seus, e unicamente orientado por um objectivo de vida: proteger o seu milhão, não gastar nem um tostão.

A situação agrava-se quando Giacinto se encanta por uma prostituta obesa e resolve viver com ela, fazendo engrossar o elevado número de pessoas a residir naquela barraca. A resposta do amontoado de parentes revoltosos perante a imposição da nova inquilina é uma conspiração para o assassinato do patriarca.

Para Ettore Scola, a arte do burlesco reside na arte do paradoxo: o exagero das particularidades das personagens e a exposição dos seus comportamentos mais absurdos permite evidenciar a pobreza dos seus espíritos e fazer emergir a sua tragédia individual. Nino Manfredi executa um trabalho sem mácula na composição da personagem de Giacinto, que acabou por consagrá-lo e que se consagra, no cinema, como um dos mais deploráveis e mesquinhos retratos humanos.

Feios, porcos e maus (Brutti, sporchi e cattivi, 1976) é um postal trágico-cómico desconcertante e excepcional, com um desfecho em aberto tão desesperançado como o seu enredo, explanado ao som de uma banda sonora minimal (inesquecível, da autoria de Armando Trovajoli) que parece invocar uma torneira gotejante a marcar a passagem do tempo e simultaneamente a imutabilidade daquela condição – a aterradora miséria humana, não apenas a material, mas também a mais grave e profunda – a miséria do espírito. Feia, porca e má.

GULA

*"Everything in this room is eatable,
even I'm eatable!... But that is called cannibalism."*

Charlie and the Chocolate Factory, Tim Burton

O mais apetitoso dos vícios é um prolongamento atitudinal, em grau, intensidade e frequência, da mais básica das necessidades humanas. Enquanto pecado, terá sido originalmente definido não como uma simples predisposição para o excessivo consumo alimentício, mas também como a inclinação para o prazer em comer demais – no sentido literal ou metafórico. Nos dias de hoje, é possivelmente o pecado mais comum e amplamente percebido, tendo-se convertido num dos males maiores das sociedades modernas – pode dizer-se que vivemos na era da gula.

Ela transformou-se num modo de vida, é reveladora de aspectos inconvenientes sobre a evolução do carácter, a consciência social, o sentido de responsabilidade e o auto-controlo, e simbólica não apenas do que ingerimos em demasia e sem necessidade, mas de todos os vícios modernos – a bebida, a droga, a compulsão para o consumo.

A gula é alegórica da perversidade das diferenças sociais à escala planetária – se pensarmos que há locais no globo onde os indivíduos se empanturram, por oposição a outros onde passam a mais extrema das fomes – e do sentimento de permanente descontentamento que nos caracteriza: uma necessidade de satisfação impossível de satisfazer.

Há uma certa componente de cobiça no guloso, aquele que come com o olhar e permanece em estado de frustração, pois tudo que recebe é pouco para o tamanho da sua necessidade. A gula não está, por isso, ligada apenas aos prazeres gastronómicos, e sim ao ter que ter, mesmo sem precisar.

Por isso é um vício, cuja satisfação – tal como a de qualquer outro vício – produz uma sensação de gratificação instantânea, insensível às suas consequências e de duração limitada no tempo.

Algumas correntes da psicologia especulam que a gula funciona como uma terapia de substituição em relação a outras carências, fosse a comida ou a bebida a argamassa necessária ao preenchimento de um qualquer vazio interior. Outras explicam-na ainda como um mecanismo de supressão emocional de afectos negativos como a angústia, a depressão, a culpa – como se fosse possível engolir as emoções – cuja satisfação produz uma sensação imediata de alívio da tensão.

Seja em sentido estrito ou figurado, a gula é sempre uma conduta que parte do normal para o desviante, tornando-se ampliada, como se fosse vista à lente de um microscópio, seguidamente disforme e por isso disfuncional.

Na sua simbologia maior, a gula ultrapassa largamente a questão do apetite (por alimentos ou por qualquer outra coisa), personifica uma rendição aos instintos que degradam a natureza humana, implica sofreguidão, fome pelo excesso ou pelo excedente, algo de que não se necessita, não nos pertence ou não faz qualquer sentido obter.

Na sua versão idiossincrática do Inferno de Dante, sinistra mas obviamente muito colorida, Tim Burton adapta o livro de Roald Dahl publicado em 1964, onde um solitário mas muito extravagante Willie Wonka (Johnny Depp) promove um concurso na sua comunidade no qual os vencedores são premiados com cinco bilhetes dourados de acesso à sua original e mundialmente famosa fábrica de doces.

Quatro dos premiados pelo acaso (ou talvez não...) são crianças mimadas e arrogantes, ansiosas por consumir os doces produtos produzidos por Wonka – em especial, o cobiçado chocolate.

Cada uma delas é uma caricatura dos vícios dos miúdos dos nossos dias, o arquétipo do pecado ainda infantil e em potência, exibindo uma gula real – pelo chocolate – mas também uma gula figurada – que mascara um apetite insaciável por alguma outra coisa escusada.

Estas características contrastam com a pureza de Charlie, um rapazinho sonhador, nascido num contexto de enorme privação, que vive num pobre casebre à sombra da extraordinária fábrica e a quem apenas é permitido comer um chocolate por ano – no dia do seu aniversário. O objecto da gula de Charlie é a esperança.

No passeio pela fábrica, o menos importante é o conhecimento do processo de produção de chocolate – que terá adquirido a sua fama não apenas devido à sua qualidade e sabor, mas também, e especialmente, graças à curiosidade tipicamente infantil instigada pela clausura auto-imposta do seu fabricante.

Durante a visita guiada àquela Terra do Nunca convertida em purgatório colorido, Willie Wonka, generoso mas dotado de um apurado sentido de justiça e de um mórbido sentido de humor, irá revelar, um por um, os pecados latentes de cada um dos miúdos, que pagarão o devido preço pela sua voracidade de formas bastante surreais – mas que, no entanto, poderão devolvê-los à inocência e vir a transformá-los em adultos melhores. Por detrás das portas daquela fábrica, há uma enorme lição de vida.

Absurdo, moralista e até levemente violento, *Charlie and the chocolate factory* (2005) não é um filme para crianças; é uma fábula para crescidos acerca da apropriação dos vícios adultos pelos mais novos, podendo ser visto de forma infantil e descomprometida ou interpretado como uma crítica frontal à forma como educamos os nossos filhos e gerimos as nossas prioridades, à sociedade actual e à sua profunda crise de valores.

Nesse prisma, esta inusitada parábola do menino pobre terá uma moral evidente: um apetite desmedido, no sentido estrito ou metafórico, só pode conduzir à ruína. O invulgar Willie Wonka não é aqui o glutão de serviço, mas antes o anjo castigador, capaz da maior das punições... mas também da mais doce das recompensas.

INVEJA

*"God was singing through this little man to all the world,
unstoppable, making my defeat more bitter
with every passing bar."*

Amadeus, Milos Forman

O mais particular dos sete pecados traduz-se pelo desejo de atributos, competências ou posses de outrem. Como o orgulho, a inveja assenta num mecanismo de comparação onde, no entanto, a auto-avaliação é desvalorizada, uma vez que a atenção é desviada do próprio para o Outro; o sentimento de inveja resulta muito mais da avaliação das qualidades do Outro do que de uma apreciação real e adequada do potencial próprio.

A parca componente de auto-avaliação é aqui muitíssimo dependente não apenas de factores internos – em especial, da auto-estima - mas particularmente de factores externos - os resultados da comparação com o Outro. Esse confronto pode centrar-se em atributos individuais - qualidades físicas, intelectuais, morais, ou sociais - ou meramente circunstanciais - propriedade, rendimento, riqueza.

Dado o propósito adaptativo das emoções humanas, há decerto uma instrumentalidade original na emoção invejosa; ela pode ser benigna quando produz mudanças favoráveis, impelindo o indivíduo para a melhoria do seu comportamento, feitos ou resultados.

Quando maligna, é paralisadora, produzindo sentimentos de frustração e insegurança; com frequência, surge também associada a um sentimento de vergonha e inutilidade, fruto do reconhecimento no Outro daquilo que desejaríamos para nós. E a vergonha dificilmente se admite, por isso, a inveja é, por excelência, o pecado secreto e silencioso.

A inveja pode ainda desencadear sentimentos de índole questionável, numa espécie de tentativa emocional adaptativa para transformar, de forma distorcida, a infelicidade perante a felicidade de outrem em felicidade perante o seu infortúnio. Mas no fundo, a grande vítima da inveja não é quem é invejado, mas o que inveja.

Na maioria das situações, a inveja é uma emoção destrutiva, que consome a auto-estima e a auto-aceitação, potencia outras emoções negativas – o ciúme, o ódio, o rancor, a mágoa - e bloqueia o desenvolvimento individual.

O mecanismo de comparação subjacente ao sentimento do invejoso levanta amiúde questões relacionadas com o sentido individual de equidade e justiça. No cinema, o apogeu da inveja enquanto pecado acabado e verdadeiramente mortal é possivelmente a tragédia do compositor italiano Antonio Salieri, na imaginação de Peter Shaffer, autor da peça escrita em 1979 e do argumento adaptado para cinema; num filme que absorve na perfeição o espírito dramático da obra teatral que lhe deu origem (embora não a acompanhe de forma linear), um Salieri amargo, profundamente sarcástico e de costas voltadas ao Criador é-nos apresentado trinta anos volvidos após a morte do seu arqui-inimigo, a dar entrada num hospício na sequência de uma tentativa de suicídio. Um clérigo vem a seu encontro para ouvir a inquietante e longa confissão do seu mortal pecado: a inveja.

Compositor oficial da corte de Viena do séc. XVIII, músico aclamado e aplaudido pelo imperador, Salieri vê o seu trabalho e a total devoção à sua arte esquecidos e desvalorizados perante a chegada de um genial, irreverente e muito jovem Mozart. Salieri reconhece em Mozart um talento incomparável, um dom de atribuição divina que ambiciona para si e do qual se julga justo merecedor. E que, injusta e inexplicavelmente, Deus teria concedido àquele homenzinho insignificante.

Salieri não é um alienado, nem um homem pequeno e mesquinho; virtuoso e trabalhador; é temente a Deus e encara simultaneamente a música a Sua dádiva e a Sua celebração maior. A inveja emerge, por isso, de um pesado sentimento de injustiça que conduz ao desaparecimento da sua fé.

Logo, a sua cobiça não é ocultada ou reprimida, pelo contrário, é assumida com resignação e usada como fonte de alimento para a batalha inevitável, não exactamente contra o sentimento de inveja, mas contra o seu objecto - Mozart - e o principal responsável por esta arbitrariedade – Deus.

Os monólogos acusatórios de Salieri com Deus são cínicos e angustiantes - "*From now on we are enemies*" - como angustiante é o terrível paradoxo que Salieri é forçado a gerir: uma sincera e profunda admiração pelo génio de Mozart, a par de uma inveja de controlo impossível, brevemente convertida em ódio letal.

A aniquilação de Mozart converte-se assim na única possibilidade de triunfo sobre Deus, um deus injusto e amoral. Mas fantasiar com a morte um homem é fácil, difícil é concretizar essa pecaminosa intenção: "*How does one do that? How does one kill a man?...*"

Através da personagem de Salieri, um desempenho antológico de F. Murray Abraham que lhe valeu o Óscar de Melhor Actor e vários outros galardões, podemos contemplar um autêntico ensaio psicológico sobre a inveja nas suas mais terríficas formas.

O filme acrescenta-lhes a ideia poética de que um pecado tão mortal como este pode sucumbir, ainda que momentaneamente, a uma paixão; a cena onde auxilia Mozart, já profundamente doente, na composição do seu Requiem, é absolutamente notável: a inveja vencida pelo amor de Salieri à música enquanto milagre de Deus.

Longe de ser um biopic – porque a peça de Peter Shaffer implica fantasiosamente Salieri no eventual assassinato de Mozart, hipótese que os estudiosos inteiramente declinam - o assombroso e incrivelmente original *Amadeus*, de Milos Forman (1984) permite ainda entrever os meandros da curta vida e produção musical de Mozart, um dos maiores e mais extraordinários compositores de todos os tempos.

Mas quem verdadeiramente aqui brilha, em todo o esplendor, é o músico "menor" na sua sombra.

IRA

*"I've killed a hell of a lot of people to get to this point,
but I have only one more. The last one.
The one I'm driving to right now. The only one left.
And when I arrive at my destination... I am gonna kill Bill."
Kill Bill, Quentin Tarantino*

Enquanto pecado, a ira é definida pelo catolicismo enquanto um sentimento descontrolado de ódio e um desejo imoderado de castigo. A sua condenação moral depende, contudo, dos motivos do anseio de retaliação – não esqueçamos que o próprio livro sagrado nos apresenta um Cristo enfurecido a expulsar os vendilhões do templo e um Deus irado a exercer pesadas represálias sobre os fracos pecadores; quando os fundamentos que lhe subjazem não são louváveis ou fundamentados, ou estão em clara desarmonia em relação ao entusiasmo depositado na passagem ao acto, a ira é um vício pecaminoso, porque contrário à justiça e à benevolência. Dante descreve a ira como um amor pervertido à justiça, convertido em desejo de vingança e em despeito.

De facto, na base da ira reside quase sempre uma interpretação psicológica – adequada ou desajustada – de se ter sido ofendido ou lesado; este significado percebido despoleta um ímpeto de desforra com um propósito protector. A irritação e a raiva têm primariamente um carácter defensivo, criando uma distância afectiva em relação a alguém ou a algo que se entende como provocatório ou confrontativo – do ponto de vista físico, intelectual e até amoroso.

Neste sentido, na génese da ira residem emoções não apenas adaptativas, mas instintivas e de crucial valor para a sobrevivência, que inspiram sentimentos e comportamentos eventualmente agressivos que possibilitam ao ser humano defender-se quando atacado.

As emoções na génese da ira podem ser analisadas num espectro que evolui em função da sua intensidade e efeitos; a irritação será superada pela raiva, e a raiva pela ira. Sendo o ser humano dotado de razão, a irritação e a raiva podem ser

internamente geridas, racionalizadas, relativizadas por meio de processos cognitivos e, por isso, ser até isentas de qualquer exteriorização.

A verdadeira ira, por seu turno, vincula a irritação e a raiva a uma justificação intelectual, da qual decorre uma escolha cognitivamente determinada para suspender uma atitude ameaçadora de alguém ou algo externo; esta escolha tem uma certa qualidade destrutiva (contra o Outro ou até contra o próprio), implica um manifesto comportamental acompanhado de manifestações somáticas proeminentes (um aumento da pressão arterial, da tensão muscular, da frequência cardíaca e dos níveis de adrenalina e noradrenalina) e culmina num eventual confronto – muitas vezes físico.

Por vezes, subsiste-lhe ainda o ódio – um poderoso e frequente componente cognitivo que pode corresponder à ira que, independentemente do seu manifesto, se cristaliza e se perpetua no tempo.

Contudo, mesmo a ira pura pode ser funcional e adaptativa, quando inspira reacções imediatas, eventualmente explosivas ou mesmo violentas, mas que permitem a defesa perante um ataque real. Torna-se disfuncional precisamente quando, em lugar de constituir uma disposição transitória, se cristaliza num sentimento de ódio que perdura, que é desproporcional ao acontecimento ameaçador que lhe deu origem ou que não consegue exprimir-se numa resposta comportamental adequada.

Nestes casos, a ira afecta inevitavelmente a capacidade de um correcto processamento de informação, de resolução de problemas e de controlo cognitivo sobre o próprio comportamento, revelando um eventual distúrbio grave nos mecanismos de gestão emocional, de tolerância à frustração e de controlo do impulso.

O cinema é profícuo em personagens iradas para além do razoável, a grande maioria motivada por desejos de vingança que, de resto, é um tema comum nos filmes de acção. Não é tão frequente, contudo, que os protagonistas dessas histórias sejam mulheres.

Numa certa obra em dois volumes, Quentin Tarantino homenageia as clássicas narrativas de acção asiáticas que evocam a ira vingativa de um guerreiro solitário – movido por uma perda extrema ou um golpe profundo na sua honra pessoal enquanto fundamentação do desejo de vingança – que evolui ao longo de um período de preparação até atingir o momento clímax do confronto.

A sua heroína, uma mulher – a noiva Beatrix Kiddo, a.k.a. Black Mamba (Uma Thurman) – é verdadeiramente emblemática da panóplia de afectos associados à ira perdurada – com as respectivas componentes de ódio profundo e a sua muito ofensiva expressão comportamental.

Ela é uma assassina implacável e altamente treinada que renuncia ao seu estilo de vida violento para enveredar por uma existência dita normal, que lhe pudesse permitir criar saudavelmente a filha por nascer. No dia do seu casamento, o grupo de assassinos que um dia integrara, liderado por Bill, seu ex-amante e mentor, provoca um massacre na capela, que quase resulta na sua morte.

O plano de Bill, contudo, não tem o efeito planeado e, em vez de a matar, ele deixa a noiva adormecida durante quatro anos. Ao despertar do coma, ela inicia uma cruzada de vingança para encontrar aqueles que a traíram e para abater, um por um, os ex-companheiros dos Deadly Viper Assassination Squad. *A roaring rampage of revenge*, que não estará obviamente completa sem a morte de Bill.

A viagem da noiva é brutalmente sangrenta e emocionalmente empedernida; no entanto, apesar do magnífico espectáculo de artes marciais, quase coreografado, e da impressionante quantidade de sangue e crueldade, a narrativa tem qualquer coisa de exaltação feminista – porque coloca uma mulher poderosa num papel inesperado e fisicamente muito exigente; a vingadora protagonista (de resto, os protagonistas são, na sua esmagadora maioria, mulheres) incorpora atributos normalmente associados à persona masculina – força física, determinação, sangue-frio e tolerância à dor – combinando-os com uma certa doçura, sensualidade, vulnerabilidade e beleza.

Mais ainda, ela é mãe. No entanto, faltam-lhe por completo qualidades como a piedade, a clemência ou a capacidade de perdão. Beatrix Kiddo distancia-se assim

da feminilidade estereotipada, conseguindo simultaneamente manter a leveza de uma tonta menina caucasiana que gosta de brincar com espadas Samurai.

Uma Thurman, a fatal e carismática assassina de amarelo, de ira inabalável e determinação de ferro, consegue com esta personagem fortíssima e inolvidável o ponto alto da sua carreira. Os dois volumes de *Kill Bill* (2003, 2004) pertencem-lhe tanto como a Tarantino.

LUXÚRIA

"You come in here and you're a weight on me."

Shame, Steve McQueen

A luxúria, cuja raiz etimológica significa "deixar-se dominar pelas paixões", é porventura o mais tentador dos vícios e representa o desejo desordenado pelos prazeres carnis. Na doutrina católica, o conceito de luxúria encabeça o terrível catálogo dos pecados capitais, enquanto símbolo das tentações do corpo que corrompem a mente, da entrega devota aos prazeres da carne e do conseqüente desapego aos valores do espírito; o lascivo é incapaz da obediência ao sétimo dos sagrados mandamentos – não praticarás adultério – ou da prática de virtudes como a castidade e a temperança.

A luxúria, porta frequente para outros mortais pecados, conduziria à cegueira mental, à inconstância e superficialidade, à precipitação e ao esquecimento de Deus.

Contudo, tal como acontece com os restantes seis pecados mortais, a função evolutiva da luxúria é bastante óbvia: a sexualidade é uma determinação da natureza e assegura a continuação da espécie. Considerações religiosas à parte, e mais uma vez à semelhança dos restantes pecados, aquilo que distingue o desejo sexual benigno da sua expressão pecaminosa – no sentido de adversa para o indivíduo – é a sua intensidade, grau e frequência; acrescente-se, desta vez, a qualidade.

A luxúria converte-se num comportamento problemático quando é irracional, quando é despertada por alvos impróprios, ou ainda quando as suas manifestações afectam o normal e saudável funcionamento do indivíduo. O instinto reprodutor será a necessidade básica na base desta manifestação comportamental desproporcionada com uma componente potencialmente aditiva – neste caso, de procura incessável de prazer sexual – independentemente dos seus objectos, frutos ou até do prazer do Outro.

Pode dizer-se que algumas das condutas desviantes relacionadas com a luxúria são, pelo menos em parte, culturalmente determinadas. Se a cultura ocidental dominante tende para a monogamia – pelo menos, em termos formais, digamos

assim – muitas outras culturas há onde a poligamia é incentivada e onde a relação sexual com múltiplos parceiros é perfeitamente normativa.

E mesmo nas sociedades ocidentais, os estímulos para o pecado estão esmagadoramente impressos na cultura televisiva, na publicidade, no cinema, na literatura; a sedução e o erotismo são transaccionados como mais uma receita portátil para o crescente sentimento de solidão e vazio interior do colectivo.

Na linguagem corrente, embora seja mais frequentemente utilizado por referência ao desejo sexual, o termo pode ainda ser um eufemismo para outros excessos não tão libidinosos, o apetite violento pela posse ou demasia de qualquer outra coisa – uma ganância nunca saciada, uma viagem rumo à eterna insatisfação. Mas esta será, certamente, a frágil superfície social – mais ou menos aceitável – de um comportamento que, na sua faceta mais sombria e recalcada, poderá acobertar uma certa ruína psicológica.

A luxúria doentia é um vício como qualquer outro, cuja origem será determinada por um misto de condições inatas e desenvolvimentais (que é como quem diz, ter tido uma vida tramada). O motivo original perde a sua função e transforma o indivíduo num escravo da lascívia, um comportamento provavelmente incompatível com emoções positivas como o amor ou até o verdadeiro prazer, com uma forte componente de egotismo – sim, de egoísmo, também, mas essa é já uma atribuição – associada a dificuldades de controlo do impulso e a uma necessidade de imposição de poder e domínio. O Outro não é um fim, mas apenas um meio.

Se lhe acrescentarmos um elemento obsessivo, com enorme facilidade poderão seguir-se comportamentos, mais do que apenas disfuncionais, verdadeiramente patológicos – que aos olhos da psicologia integram o largo e bizarro inventário das chamadas parafilias.

Na sua segunda obra e filme-choque de 2011, Steve McQueen construiu um arrepiante retrato da dependência sexual através da personagem de Brandon (Michael Fassbender), um homem de trinta-e-qualquer-coisa, com uma máscara social altamente atraente: é um homem bonito, tem um bom emprego, um óptimo apartamento... e esconde um terrível segredo: é viciado em sexo casual, uma droga da qual obsessivamente depende para momentos efémeros de catarse emocional.

O seu apartamento, palco privado de vivência dos seus segredos, é obsessivamente organizado; o seu dia-a-dia, rotineiro e meticulosamente planeado.

As suas fugazes relações – quase exclusivamente de carácter sexual – são um catálogo de acasamentos aleatórios, que apenas servem para lhe apaziguar a dependência e camuflar a sua tremenda solidão e pavor da intimidade. Para Brandon, a luxúria é bem mais do que um vício ou um pecado mortal, é uma verdadeira e incapacitante enfermidade.

A sua vida reduz-se a uma existência monótona, escrava da luxúria, patrocinada pela indústria do sexo e da pornografia, a cada dia mais distante da felicidade ou da satisfação genuínas. A estrutura da sua triste rotina cambaleia aquando da visita da irmã, um outro exemplo de desastre emocional com um tipo diferente de externalização: Sissy não se esconde, é simples e abertamente infeliz.

Em lugar das cenas de nudez e sexo explícito, o que é central em Shame é o calvário do seu protagonista, cuja conduta sexual errante esconde uma vincada carência de afecto e uma profunda incapacidade para estabelecer relações significativas.

As razões? Segredos nunca desvendados, enterrados no passado, algures na infância dos dois irmãos, passada numa Irlanda longínqua. Os factos? A mente humana tem caminhos que o intelecto não entende, a vontade não domina e a vergonha não interdita.

Com um actor fabuloso e um argumento de extraordinária sensibilidade que apela à empatia e à compaixão – porque terríveis segredos todos temos – Shame é inesquecível; um filme desolador, onde a experiência sexual é uma maldição e um fardo, o passado é um terrível mistério... e o futuro irremediavelmente desesperado.

ORGULHO

*"If I have to lie, steal, cheat or kill.
As God is my witness, I'll never be hungry again."
Gone with the Wind, Victor Fleming*

Um olhar mais atento sobre as componentes do orgulho, as suas determinantes e as suas possíveis consequências revela que o rótulo atribuído por Dante como o mais mortal dos sete pecados capitais pode, na verdade, ser bastante injusto.

Talvez mais do que qualquer outro dos sete pecados, o conceito de orgulho é demasiado complexo para ser alvo de uma interpretação única, podendo desempenhar papéis antagónicos quando analisado ao nível da sua instrumentalidade no comportamento humano. É uma faca de dois gumes, uma emoção dotada de uma dupla funcionalidade que desempenha um papel crítico em muitos domínios do funcionamento psicológico.

Podem existir duas variantes do orgulho, originadas por processos cognitivos distintos; em ambas as vertentes, o orgulho resulta de um mecanismo cognitivo de comparação e inclui uma componente de auto-avaliação intrinsecamente ligada à regulação e manutenção da auto-estima – que por sua vez influencia uma vasta gama de processos interpessoais e intrapsíquicos.

Quando o orgulho resulta de uma conquista específica, pode reforçar outros comportamentos sociais adaptativos, como a orientação para a performance. Pode ser visto, por oposição à vergonha, como o alimento positivo da auto-estima. Nesta dimensão, é uma emoção saudável que opera como um filtro das escolhas individuais, promove o desenvolvimento da personalidade e conduz potencialmente à auto-realização e à satisfação pessoal.

Esta dimensão é grandiosa o suficiente para incorporar uma dupla orientação da emoção, ora para o próprio – quando o objecto de orgulho é o sujeito -, ora para algo ou alguém exterior ao indivíduo. Nesse sentido, pode ser um sentimento altruísta, um acto de generosidade.

Por outro lado, quando não resulta de um auto-reconhecimento realista, mas de um sentimento exacerbado de amor-próprio ou de uma visão distorcida de si

mesmo – associada ao narcisismo e à arrogância – ou quando surge como resultado paradoxal de um sentimento de desvalorização ou inadequação – pode conduzir a comportamentos reactivos eventualmente desajustados de resposta a uma ameaça real ou imaginada, a conflitos interpessoais e, no mínimo, a uma série de mal entendidos.

Scarlett O'Hara é provavelmente a personagem mais orgulhosa da história do cinema, marcando um momento importante na afirmação do papel social e familiar da mulher – no cinema e na História. É uma beldade sulista, a mais velha de três filhas de um rico emigrante irlandês e vive abundantemente em Tara, a belíssima propriedade da família, uma fazenda de algodão cheia de escravos.

É a típica heroína trágica, uma mulher obstinada e cobiçada, extremamente orgulhosa e manipuladora. Estas características fazem dela, sempre que necessário, uma pessoa odiosa, mas também uma mulher de armas, disposta a desafiar normas e convenções e capaz de agir sem escrúpulos quando necessário. A sua perseverança e força de vontade permitem-lhe uma trajectória de verdadeira sobrevivência à guerra civil americana, à perda de amigos e familiares, às dificuldades do pós-guerra, até à fome.

Admirada por todos, ela é teimosamente apaixonada pelo marido de outra. O orgulho e despeito levam-na a sucessivos casamentos, e no fim, à união com Rett Butler (Clark Gable), um homem de má reputação e personalidade igualmente vincada. Esta complexa relação salva-lhe a vida de diversas formas e em vários sentidos, mas tarde demais conduz a uma amarga redenção e à trágica conclusão de que o seu orgulho a terá conduzido ao maior equívoco da sua vida. No fim, contudo, o brio permanece: *"For tomorrow is another day"*.

É relativamente fácil confundir a personagem com a mulher extraordinária que lhe deu vida. Vivien Leigh era uma mulher de personalidade forte, complicada e com uma saúde mental frágil, não obstante, uma actriz lindíssima e com uma capacidade dramática fora de série, com tendência para papéis de grande complexidade psicológica.

À sua maneira, também ela foi a heroína trágica da sua própria vida, protagonizou uma apaixonante e irregular história de amor digna de uma adaptação cinematográfica e deu vida a outras grandes mulheres como ela. Mas nenhuma nos ficará na memória como a sua Scarlett, no épico de intocável notoriedade, *Gone with the wind* (Victor Fleming, 1939).

PREGUIÇA

"I feel like I've been in a coma for the past twenty years."

American Beauty, Sam Mendes

A preguiça é na tradição cristã um pecado por omissão; o cristianismo condena-a enquanto símbolo da apatia física e espiritual, que impossibilita o preguiçoso de agir e assim o afasta de Deus por inércia no cumprimento da sua divina vontade. De qualquer forma, se em termos evolutivos a preguiça sobreviveu enquanto comportamento, é porque tem também um propósito primordial básico, ligado à sobrevivência da espécie – a necessidade de repouso assenta na base da pirâmide de necessidades. A letargia tem um motivo biológico, o restabelecimento de energia.

Representando uma perda de energia psíquica – e não apenas física, a imobilidade do corpo pode, no entanto, ser provocada por um leque muito vasto de motivações. A preguiça é assim um comportamento multideterminado, com uma fundamentação de largo espectro não apenas ou nem sempre psicológica. Na verdade, até as próprias condições ambientais (por exemplo, ambientes demasiado quentes) e determinados hábitos alimentares (gorduras e excesso de hidratos de carbono) podem facilmente induzir a chamada preguiçite aguda.

Dentro dos motivos psicológicos da preguiça podem também encontrar-se diversas bases, com diferentes graus de legitimidade. As situações traumáticas (por exemplo, um estado depressivo crónico, uma doença grave, a perda de um ente querido) beneficiam desta resposta automática do corpo, que possibilita um período de paralisação que, por sua vez, permite acumular a energia necessária para superar um momento particularmente difícil; noutros contextos ainda (por exemplo, em situações de cansaço físico ou mental), a preguiça pode até funcionar como mecanismo de defesa, uma inibição motivacional com uma função protectora que sinaliza uma sobrecarga física e/ou psicológica e nos obriga a parar, remetendo para uma reavaliação dos nossos limites.

Não esqueçamos os motivos sociais – estamos uma vez mais perante um pecado da contemporaneidade.

A sociedade de consumo impele-nos para o entorpecimento físico, social e intelectual, ao inundar-nos a vida com estímulos descontrolados a que não sabemos e não podemos corresponder, presumidas facilidades, hipóteses virtuais de socialização à escala global, comida pré-cozinhada, psicoterapias para lavar a alma, drogas para alegrar o espírito, drageias contra quase todos os males, vitaminas contra o stress, indumentárias para todos os gostos e gotas para os ouvidos; a sociedade de consumo vende-nos a felicidade num pacote atractivo a aparente preço de saldo, sem que nos apercebamos que toda esta engrenagem trava o desenvolvimento de competências essenciais que nos permitem enfrentar problemas e superar adversidades – às quais a psicologia chama aptidões de coping – e nos converte em verdadeiros escravos da preguiça.

Como as determinações, também os resultados da preguiça são diversos, estendendo-se facilmente dos mais óbvios – os comportamentais – aos menos palpáveis; preguiça não apenas significa falta de disposição, moleza ou inactividade, mas é frequentemente sinónimo de uma auto-confiança diminuída, de uma baixa tolerância à frustração, de comportamentos de procrastinação e de problemas de resiliência.

No extremo do seu contínuo de gravidade, acaba por revestir-se de uma dimensão patológica quando inverte por completo o seu propósito elementar, trocando as voltas à função adaptativa do ócio, e se transforma, em progressivos graus, numa atitude letárgica conducente à apatia e ao torpor emocional.

No cinema, Lester Burnham (Kevin Spacey) pode bem ser o arquétipo dessa preguiça – simultaneamente primitiva e contemporânea. O nosso protagonista tem 42 anos, trabalha numa agência de publicidade e mantém um casamento de aparências com Carolyn, com quem tem uma filha e com quem vive confortavelmente numa moradia suburbana, desfrutando de todos os luxos e futilidades do mistificado *american way of life*.

Na abertura do filme, Lester Burnham diz-nos, sem grande drama, que estará morto em menos de um ano. Aliás, metaforicamente falando, morto já ele está. A sua rotina alterna mínimos períodos de vigília (que dedica ao cumprimento de necessidades básicas e pouco mais) com períodos de total ociosidade. A sua atitude displicente e adormecida – perante a frieza e infidelidade da esposa, o comportamento borderline da filha adolescente que o despreza – esconde muito mais do que uma crise de meia-idade: uma profundíssima indiferença e frustração com a vida.

Lester está num beco sem saída do corpo e dos afectos; entediado e entediante, perdeu por completo a capacidade de encontrar prazer na sua vida, trabalho ou família. A epifania libertadora sucede-lhe ao conhecer a melhor amiga da filha problemática – uma espécie de Lolita com um-vingte-cinco-avos da perversão da personagem de Nabokov, mas dona de uma estonteante e quase comovedora beleza.

Esta obsessão lança-o numa tardia jornada de busca da felicidade verdadeira, a meta da juventude antes trocada por um conforto superficial e anestésico.

A ironia no título de *American Beauty* (Sam Mendes, 1999) denuncia a sua intenção crítica aos frágeis valores do sonho americano e sublinha a dimensão trágico-cómica da história de Lester, uma interpretação simultaneamente caricata e dolorida, metodicamente doseada e quase perfeita de Kevin Spacey, aqui vencedor de (mais) um merecidíssimo Óscar.

Ele é despertado do profundo sono da preguiça pela beleza, que o acorda, afinal, para uma possibilidade redentora de apreciação da sua existência. Mas no fim, nem a beleza o conseguirá resgatar de uma vida indolente e sem propósito... às vezes, há tanta beleza no mundo que o coração simplesmente não aguenta.