

## Paris, Texas, um corpo materno

### Paris, Texas, a maternal body

Hêmille Raquel Santos Perdigão<sup>1</sup>

#### **Resumo**

*Este trabalho propõe uma leitura do filme Paris, Texas, de Wim Wenders, a partir do estranhamento do protagonista do filme, Travis, diante da sua própria imagem refletida no espelho. O objetivo é relacionar a rejeição da própria imagem, pelo personagem, com sua tendência a se direcionar a locais sem paredes. Para isso, são analisados os conceitos de estágio do espelho, de Jacques Lacan, e de chora semiótica e abjeção de Julia Kristeva. É possível perceber que o protagonista se encontra em uma regressão a um estágio anterior ao eu especular, denominado, por Kristeva, como chora semiótica, em que há uma tendência a retornar ao corpo materno, o qual, no filme, é metonimizado por um lote vago comprado por Travis em Paris, Texas.*

**Palavras-chave:** Espelho. Abjeção. Chora semiótica. Corpo materno.

#### **Abstract**

*This work proposes a reading of Wim Wender's film Paris, Texas, departing from the questions about why the protagonist Travis doesn't feel comfortable in front of his own image reflected in the mirror. The objective is to relate the rejection of the character's own image with his tendency to direct himself to places without walls. In order to do that, Jacques Lacan's concept of mirror stage and Julia Kristeva's concepts of semiotic chora and abjection are analysed. It is possible to note that the protagonist is in a stage previous to the specular self, named by Kristeva as semiotic chora, when the child is prone to return to his mother's body, which has as a metonymy, in the film, a vacant lot in Paris, Texas.*

**Keywords:** Mirror. Abjection. Semiotic chora. Maternal's body.

**Recebido:** 27/07/2021

**Aceito:** 21/12/2021

---

<sup>1</sup> Bacharela em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Mestranda em Letras: Estudos da Linguagem pela mesma universidade com apoio e financiamento da CAPES. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-7832-5572>.

## Introdução

O filme *Paris, Texas*, de Wim Wenders, traz a narrativa de Travis, um homem que estava ausente da família há quatro anos, período durante o qual ele vaga no deserto. O filme tem início com o protagonista andando, sob o sol escaldante, até que, em certo momento, ele entra em um estabelecimento onde desmaia. Um médico o socorre e encontra, dentre os seus poucos pertences, o contato de alguém, para quem ele logo telefona. Trata-se de Walt, irmão de Travis, que imediatamente se dirige ao encontro dele. Os irmãos começam uma viagem de retorno para a casa de Walt durante a qual Travis se mantém em silêncio, de modo que Walt, em sua tentativa de arrancar alguma palavra do irmão, acaba sustentando um monólogo. Em dado momento, eles se hospedam em uma casa na beira da estrada na qual Walt deixa o irmão sozinho por um tempo. Quando Travis se depara com o espelho, ele se mantém, inicialmente, com os olhos para baixo, evitando se ver, contudo, acaba erguendo os olhos e, ao contemplar sua própria imagem, ele reage saindo abrupta e imediatamente de casa. O que percebemos é que, diante da sua própria imagem, Travis rejeita a possibilidade de um espaço fechado e sai em busca de um local sem paredes novamente. O objetivo deste trabalho é buscar uma explicação para a rejeição, por Travis, da própria imagem no espelho e sua tendência a se dirigir a locais sem paredes.

## Travis, um abjeto

Para dar início à discussão acerca da rejeição, por Travis, da sua própria imagem, convém recorrermos ao texto *O estádio do espelho*, de Jacques Lacan, no qual ele explica que a capacidade de reconhecimento da própria imagem é adquirida pela criança bem precocemente. A partir da idade de seis meses, o bebê experimenta a repetição de movimentos diante do espelho, o qual se torna um “complexo virtual com a realidade que ele reduplica” (LACAN, 2020, p. 96-7). Lacan denomina esse período de “estádio do espelho” e o define “*como uma identificação, [...] ou seja, a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem*” (LACAN, 2020, p. 97). Tal etapa precede a de identificação do sujeito com outras pessoas:

A assunção jubilatória de sua imagem especular por esse ser mergulhado na impotência motora e na dependência da amamentação que é o filhote do homem nesse estágio de *infans* parecer-nos-á pois manifestar, numa situação exemplar, a matriz simbólica em que o [eu] se precipita numa forma primordial antes de se objetivar na dialética da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universal, sua função de sujeito (LACAN, 2020, p. 97).

Figura 1: Travis evitando ver sua própria imagem no espelho. Fonte: (WENDERS, 1984)



O reconhecimento de uma imagem similar a si é responsável pela transição do *infans* para um eu pertencente a um grupo. Assim, esse período da vida da criança é importante para a sua apreensão do mundo, sendo necessário que haja uma

passagem do [eu] especular para o [eu] social. Esse momento em que se conclui o estágio do espelho inaugura, pela identificação com a *imago* do semelhante e pelo drama do ciúme primordial [...], a dialética que desde então liga o [eu] a situações socialmente elaboradas. É esse momento que decisivamente faz todo o saber humano bascular para a mediatização pelo desejo do outro (LACAN, 2020, p. 101).

Apesar de essa teoria ser sobre os meses iniciais da infância, Lacan também comenta a possibilidade de uma “regressão do sujeito, não genética, mas tópica, ao estágio do espelho” (LACAN, 2020, p. 574). Tendo em vista as explicações de Lacan, neste ponto do filme, Travis estaria em uma fase anterior ao eu especular, visto que ele evita a própria imagem refletida e, quando acidentalmente se depara com ela, ao invés de uma “assunção jubilatória de sua imagem especular” (LACAN, 2020, p. 97), ele se assusta e volta a andar sem rumo.

O desfecho dessa fuga de Travis se dá com Walt conseguindo encontrá-lo e persuadi-lo a retomar a viagem. Novamente, eles se hospedam em uma casa. Dessa vez, contudo, Travis não se olha no espelho, mas desvia o olhar para o irmão.

Figura 2: Travis diante do espelho, desviando o olhar para Walt. Fonte: (WENDERS, 1984).



Outro fator que confirma a hipótese de que Travis vive uma regressão a um período anterior ao seu eu especular é a sua ausência de fala, visto que a aquisição da linguagem acontece paralelamente ao reconhecimento da imagem de si refletida. Sobre essa fase em que Travis se encontra no início do filme, explica a psicanalista Julia Kristeva:

Antes de começar a falar, toda criancinha fica irremediavelmente triste. Esse estado passageiro, que foi designado como “posição depressiva”, corresponde à experiência de um luto precoce e constitutivo: ele transforma em um ser falante o bebê auto-erótico que desfrutava de seu corpo despedaçado, dos mamilos de sua mãe, de um pano ou de um boneco <sup>2</sup> (KRISTEVA, 1998, p. 14-5)<sup>3</sup>.

Para a criança, a aquisição da linguagem é precedida de tristeza, pois está associada à percepção de não estar mais atrelado ao corpo da mãe. Analisando o processo de Travis como análogo ao do bebê, vemos que, de fato, no filme, ele se sente triste e se mantém em silêncio até que esboça um sorriso em sua primeira fala, que se dá apenas aos 26 minutos do filme: “Paris. Paris? Você já foi a Paris? Podemos ir lá agora?”<sup>4</sup> (WENDERS, 1984).<sup>5</sup> Após dizer essas palavras, o protagonista se alegra, embora ainda não consiga explicar o porquê dessa lembrança. Há, aqui, a irrupção da linguagem de Travis acompanhada da mudança de tristeza para um lampejo de felicidade.

<sup>2</sup> Tradução minha.

<sup>3</sup> “Avant de commencer à parler, le tout petit enfant devient irrémédiablement triste. Cet état passager, qui a été désigné comme une “position dépressive”, correspond à l’expérience d’un deuil précoce et constitutif : il transforme le bébé auto-érotique qui jouit de son corps morcelé, des mamelons de sa mère, d’un chiffon ou d’une poupée, en être parlant” (KRISTEVA, 1998, p. 14-5).

<sup>4</sup> Tradução minha.

<sup>5</sup> “Paris. Paris? Did you ever go to Paris? Can we go there now?” (WENDERS, 1984).

Mais tarde, Travis tem, em mãos, uma foto de um lote vago. Ele explica ao irmão que a foto é de um lote que ele comprou na cidade de Paris, no Texas. Walt lhe pergunta o porquê de ter comprado algo vazio. Travis pensa muito e responde: “Eu esqueci”<sup>6</sup> (WENDERS, 1984)<sup>7</sup>. É importante ressaltar que, no lugar de um documento oficial, Travis guarda a foto desse lote, a partir do que se deduz que aquele local está ligado à sua identidade. Após essa conversa sobre o lote vago, Travis pergunta a Walt qual era o nome da mãe deles, especificamente o nome dela antes de conhecer o pai. É importante nos atentarmos ao fato de que, logo após ter se lembrado do lote que comprou, Travis tenta se recordar da mãe sem o pai, em um desejo de retorno apenas à mãe.

Adiante, Travis se oferece para dirigir o carro. Questionado se ainda se lembra, ele responde: “Meu corpo se lembra”<sup>8</sup>(WENDERS, 1984)<sup>9</sup>. Walt aceita a oferta e, estando como passageiro, cochila. Ao acordar, vê que eles estão fora da estrada. O local para onde Travis vai - guiado pelo seu corpo que se lembra - é semelhante ao seu lote vago em Paris, Texas, embora ele ainda não consiga explicar o porquê de ter ido até ali. Em seguida, Walt tem uma conversa com Travis e, então, descobrimos que ele foi casado com Jane, com a qual ele teve um filho de nome Hunter. Walt conta ao irmão que o menino completará 8 anos em janeiro e mora com ele e sua esposa Anne. Travis não sabe a idade do filho, não se lembra da cunhada e, pior, não se lembra há quanto tempo estava sumido. Walt diz que faz quatro anos, mas Travis sequer tem noção se quatro anos é muito tempo. O que Travis começa a se lembrar é o porquê de ter comprado o lote em Paris, Texas. Foi onde os pais dele tiveram a primeira relação sexual, durante a qual ele acredita ter sido concebido. Ao contar isso para Walt, ele gagueja: “Eu acho que que é onde eu... eu comecei. Eu, eu quero dizer, eu, Travis Clay Henderson. *Eles* me nomearam assim. Eu comecei lá”<sup>10</sup>(WENDERS, 1984).<sup>11</sup>

Temos, então, algumas constatações acerca da causa do problema de Travis: ele está em um período anterior à aquisição da linguagem e anterior ao *eu* especular, não tem noção de tempo, tenta se lembrar da mãe sem o pai e tem desejo de retornar ao local onde sua vida começou, onde foi concebido. Todas essas constatações se encaixam no conceito de *chora* semiótica proposto por Julia Kristeva:

De acordo com Kristeva, os contatos do eu na infância emergem de uma multiplicidade de sensações corporais não limitadas ao reconhecimento no espelho. Ela propõe o conceito de *chora* semiótica – um “domínio assimbólico que é também não reduzível às categorias lacanianas de imaginário ou do real” – que *precede e excede* os trabalhos do estágio do espelho. [...] uma dimensão pré-simbólica para a significação que é corporalmente motivada e na qual não há a estrutura definidora e coerente e a fixidez espacial sugeridas pela formulação de Lacan. Interdependência corporal, sorrisos compartilhados, choro e ritmos abstratos, sons e toques da interação simbólica entre mãe e criança configuram um espaço, sem interior ou exterior, que Kristeva chama de “*chora* semiótica” [...] Cronológica e logicamente bem antes do “estádio do espelho”, a risada do recém-nascido é “uma alegria sem palavras”, uma criação precoce do espaço (a “amplitude sorridente”) que apenas depois vai se tornar o espaço

<sup>6</sup> Tradução minha.

<sup>7</sup> “I forgot” (WENDERS, 1984)

<sup>8</sup> Tradução minha.

<sup>9</sup> “My body remembers”(WENDERS, 1984).

<sup>10</sup> Tradução minha.

<sup>11</sup> “I think that that’s where I ... I began. I, I mean me, Travis Clay Henderson. They named me that. I started out there” (WENDERS, 1984).

demarcado entre o eu e o outro, ou entre o eu e a ilusão do eu no estádio do espelho<sup>12</sup> (BECKER-LECKRONE, 2005, p. 28).<sup>13</sup>

A definição se aplica à situação de Travis. A *chora* é um período de interdependência com o corpo materno, o que explica o desejo de Travis de se lembrar do nome da mãe, apenas, sem o nome do pai. Uma vez que “a *chora* aproxima-se de um ritmo, sendo anterior à espacialidade e à temporalidade” (JARDIM, 2018, p. 309), entendemos o porquê de Travis não ter noção do tempo durante o qual esteve ausente. Por fim, a *chora* é anterior ao eu especular e à irrupção da fala, o que nos permite entender o porquê de Travis não falar, não se reconhecer no espelho e, ainda, ter esse desejo de retorno a Paris, Texas, que é onde ele foi concebido, de modo que o local se torna, para ele, uma metonímia do corpo materno.

A criança que se encontra no estágio da *chora* semiótica é denominada, por Kristeva, como abjeto:

O abjeto nos confronta, por outro lado, e dessa vez dentro de nossa arqueologia pessoal, com nossas mais primitivas tentativas de nos liberarmos da entidade *materna* mesmo antes de ex-istirmos fora dela, graças à autonomia da linguagem. É um rompimento violento e desajeitado “com o constante risco de cair de volta no balanço de um poder que é, ao mesmo tempo, seguro e sufocante” [...] seguindo um relutante combate contra aquilo que, tendo sido a mãe, vai se tornar um abjeto<sup>14</sup> (KRISTEVA, 1982, p. 12-3).<sup>15</sup>

O conceito de abjeto se aplica a Travis, o qual, no início do filme, não consegue se reconhecer como um ser individual, e, em decorrência de não se reconhecer como alguém que existe sozinho, tende a querer retornar para o útero da mãe. Sobre o abjeto, Kristeva explica, também, que, “Ao invés de se referir a si mesmo como a seu ‘ser’, ele o faz em referência a seu lugar: ‘Onde eu estou?’ ao invés de ‘Quem eu sou?’”<sup>16</sup> (KRISTEVA, 1982, p. 10)<sup>17</sup>. Bem, essa associação da identidade a “onde” ao invés de “quem” está presente no filme, visto que a identidade de Travis está vinculada a um lugar: Paris, Texas. Inclusive, Travis carrega a foto de Paris, Texas como um documento de identidade. O porquê desse local, especificamente, é que foi onde a vida de Travis no útero da mãe começou, ou seja, quando ele não era um

<sup>12</sup> Tradução minha.

<sup>13</sup> “According to Kristeva, the infant’s intimations of self emerge from a multiplicity of bodily sensations not limited to specular recognition in the mirror. She proposes the concept of the *semiotic chora* - an “asymbolic realm that is also not reducible to Lacan’s categories of the imaginary or the real” – which *precedes* and *exceeds* the workings of the mirror stage. [...] a pre-symbolic dimension to signification that is bodily and drive-motivated and that lacks the defining structure, coherence, and spatial fixity implied by Lacan’s formulation. Bodily interdependence, shared smiles, crying and the abstract rhythms, sounds and touches of the symbolic mother-child interaction set up and intimate a space, without interior or exterior, that Kristeva calls the “semiotic *chora*”. [...] Chronologically and logically long before the “mirror stage”, the newborn’s laughter is “a joy without words”, an early creation of the space (the “riant spaciousness”) that will only later become the demarcated space between self and other, or between the self and the illusion of the self in mirror stage” (BECKER-LECKRONE, 2005, p. 28).

<sup>14</sup> Tradução minha.

<sup>15</sup> “The abject confronts us, on the other hand, and this time within our personal archeology, with our earliest attempts to release the hold of *maternal* entity even before *ex-isting* outside of her, thanks to the autonomy of language. It is a violent, clumsy breaking away, “with the constant risk of falling back under the sway of a power as securing as it is stifling”. [...] pursuing a reluctant struggle against what, having been the mother, will turn into an abject” (KRISTEVA, 1982, p. 12-3).

<sup>16</sup> Tradução minha.

<sup>17</sup> “Instead of sounding himself as to his “being,” he does so concerning his place: ‘Where am I?’ instead of ‘Who am I?’” (KRISTEVA, 1982, p. 10).

abjeto, mas parte do corpo materno. Paris, Texas se torna, então, uma metonímia do corpo materno para o qual Travis gostaria de retornar, de modo que a tendência a ir para Paris, Texas ou para locais semelhantes – desertos, locais abertos, lotes vagos – é, na verdade, uma tendência a retornar ao corpo da mãe:

Trata-se então de funções semióticas pré-edípianas, de descargas de energia que ligam e orientam o corpo em relação à mãe. [...] As pulsões orais e anais, ambas dirigidas e estruturadas em relação ao corpo da mãe, dominam essa organização sensorio-motriz. Diremos, então, que é o corpo materno que comunica a lei simbólica organizacional das relações sociais e que se torna o princípio de ordenamento da *chora* semiótica, sobre a vida da destruição, da agressividade e da morte<sup>18</sup> (KRISTEVA, 1974, p. 26-7).<sup>19</sup>

As pulsões que dirigem o abjeto Travis ao corpo materno são tão fortes que ele chega ao ponto de comprar um lote em Paris, Texas para construir sua casa com sua esposa Jane e seu filho Hunter. Todavia, a casa nunca foi construída, de modo que a imagem de local de origem que ficou em sua memória foi a de um lote vago, sem paredes, assim como os lugares pelos quais ele andou nos últimos anos.

### Da abjeção à identificação narcísica com o objeto

A viagem prossegue. Walt e Travis conseguem chegar a Los Angeles. Lá, eles encontram Hunter, filho do protagonista. Em certo momento, todos assistem a um vídeo de Super 8, com imagens de Walt, Anne, Travis, Jane e Hunter em um passeio na praia. Ao contrário do que vimos na cena do espelho, Travis, dessa vez, se sente confortável diante da imagem de si mesmo. A explicação é que a imagem com a qual ele se sente confortável é a de si mesmo no passado e junto à esposa. Essa coincidência de sua imagem com a de Jane é definida, por Freud, como identificação narcísica com o objeto:

Havia uma escolha de objeto, uma ligação da libido a certa pessoa; por influência de uma *real ofensa ou decepção* vinda da pessoa amada, ocorreu um abalo nessa relação de objeto. O resultado não foi o normal – a libido ser retirada desse objeto e deslocada para um novo -, e sim outro, que parece requerer várias condições para se produzir. O investimento objetal demonstrou ser pouco resistente, foi cancelado, mas a libido livre não foi deslocada para outro objeto, e sim recuada para o Eu. Mas lá ela não encontrou uma utilização qualquer: serviu para estabelecer uma *identificação* do Eu com o objeto abandonado. Assim, a sombra do objeto caiu sobre o Eu, e a partir de então este pôde ser julgado por uma instância especial como um objeto, o objeto abandonado. Desse modo a perda do objeto se transformou numa perda do Eu, e o conflito entre o Eu e a pessoa amada, numa cisão entre a crítica do Eu e o Eu modificado pela identificação (FREUD, 2010, p. 180-1).

A identificação narcísica com o objeto se torna, então substituto do investimento amoroso, do que resulta que a relação amorosa não precisa ser abandonada, apesar/do conflito com a pessoa amada (FREUD, 2010, p. 181-2).

<sup>18</sup> Tradução minha.

<sup>19</sup> “Il s’agit donc de fonctions sémiotiques pré-oedipiennes, de décharges d’énergie qui lient et orientent le corps par rapport à la mère. (...) Les pulsions orales et anales, dirigées et structurées toutes deux par rapport au corps de la mère, dominant cette organisation sensori-motrice” (KRISTEVA, 1974, p. 26-7).

Kristeva explana que a abjeção precede o narcisismo:

Abjeção, com um significado ampliado para assimilar a diacronia subjetiva, *é uma pré-condição do narcisismo. Isso coexiste com isso e faz com que isso seja permanentemente frágil. A imagem mais ou menos bonita na qual eu me contemplo e me reconheço se baseia em uma abjeção*<sup>20</sup> (KRISTEVA, 1982, p. 12-3).<sup>21</sup>

A transição de abjeto para o narcisismo ocorre quando o ser

correlaciona aquele 'ainda não' ego com um 'objeto' para estabilizar ambos. Esse processo, enquanto dicotômico (dentro/fora, ego/não ego) e repetitivo, tem, entretanto, algo de centrípeto: ele objetiva estabelecer o ego como centro de um sistema solar de objetos. Se por força de voltar para o centro o movimento eventualmente se torna centrífugo é como consequência de se atar ao Outro<sup>22</sup> (KRISTEVA, 1982, p. 14).<sup>23</sup>

Isso explica a condição de Travis. Da centricidade do abjeto ele passa para a condição centrífuga, se ligando à esposa Jane. Na ausência dela, ele regride ao estado de abjeto e deseja retornar ao corpo materno e, por isso, vaga pelo deserto, em busca de Paris, Texas que, para ele, é uma metonímia do corpo materno. Agora, diante das imagens de Super-8, Travis enfim se reconhece, mas apenas na condição narcísica de identificação com Jane. A transição, que, segundo Kristeva, é da abjeção ao narcisismo, é explanada, por Lacan, como a passagem do eu especular para o eu social:

Esse momento que em que se conclui o estádio do espelho inaugura, pela identificação com a *imago* do semelhante e pelo drama do ciúme primordial (tão bem ressaltado pela escola de Charlotte Bühler nos fenômenos de *transitivisimo* infantil), a dialética que desde então liga o [eu] a situações socialmente elaboradas. É esse momento que decisivamente faz todo o saber humano bascular para a mediatização pelo desejo do outro (LACAN, 2020, p. 101).

De fato, nessa cena, o Super-8 serve como um espelho e Travis não mais estranha a sua própria imagem, de modo que ocorre essa passagem para o desejo pelo outro, a saber, Jane. Isso se confirma na narrativa pelo fato de, a partir de então, o enredo se desenvolver com os planos de Travis para reencontrar Jane.

Figura 3: Travis e Jane na cena do Super-8. Fonte:(WENDERS, 1984).

<sup>20</sup> Tradução minha.

<sup>21</sup> “Abjection, with a meaning broadened to take in subjective diachrony, *is a precondition of narcissism. It is coexistent with it and causes it to be permanently brittle. The more or less beautiful image in which I behold or recognize myself rests upon an abjection*” (KRISTEVA, 1982, p. 12-3).

<sup>22</sup> Tradução minha.

<sup>23</sup> “correlate that "not yet" ego with an "object" in order to establish both of them. Such a process, while dichotomous (inside/outside, ego/not ego) and repetitive, has nevertheless something centripetal about it: it aims to settle the ego as center of a solar system of objects. If, by dint of coming back towards the center, the drive's motion should eventually become centrifugal, hence fasten on the Other” (KRISTEVA, 1982, p. 14).





No dia seguinte às imagens do Super-8, Travis se olha no espelho sem nenhum estranhamento. Percebemos que ele, de fato, conclui seu estágio do espelho, pois consegue se olhar sem nenhuma reação atípica. É importante ressaltar que a conclusão do estágio do espelho está relacionada à *ilusão* de identificação da imagem de si mesmo, que é justamente o que acontece nessa cena. Há uma especificidade de haver uma mulher refletida no espelho junto a Travis que, mesmo não sendo nem sua esposa nem sua mãe, é a funcionária da casa, com um jeito maternal. Dessarte, Travis só reage bem diante da sua imagem pois há a ilusão de haver uma mulher junto a ele.

Figura 4: Travis e a funcionária da casa de Walt e Anne. Fonte: (WENDERS, 1984).



Travis prossegue em bom ânimo até que sua cunhada inicia um assunto sobre Jane. Ele, então, se lembra de uma Jane diferente da que ele viu no Super-8: uma Jane que não é esposa dele, não mora com ele, o que lhe causa um mal-estar a ponto de sair andando novamente. Ele sai à noite e caminha pelas ruas de Los Angeles até o amanhecer, o que indica que se lembrar da esposa como um ser separado dele faz com que Travis se direcione, novamente, para o corpo materno, metonimizado pelos locais sem paredes, semelhantes ao lote em Paris, Texas. É cômico que, no caminho, há um fanático religioso que, aos berros, anuncia uma profecia de fim do mundo. Travis para diante do homem quando ele menciona Mojave Desert na seguinte fala: “Nada daquela área será chamada de zona de segurança. Eu posso garantir a vocês que a zona de segurança será eliminada. Erradicada! Vocês serão extraditados para a terra sem retorno! É uma navegação para lugar nenhum”<sup>24</sup> (WENDERS, 1984).<sup>25</sup> É interessante notar que Travis saiu da casa de Walt com desejo de retornar ao corpo materno, metonimizado pelo deserto, e, por isso, interrompeu a caminhada exatamente quando o fanático mencionou Mojave Desert. Então, o que o fanático apresenta como uma profecia de algo trágico é, na verdade, o que Travis fez por iniciativa própria, haja vista que ir para a “terra sem retorno”, em uma “navegação para lugar nenhum” foi exatamente a vida de Travis nos últimos quatro anos.

Depois disso, Travis resolve ir atrás de Jane, em uma viagem para Houston. Lá ele a encontra e a segue até onde ela trabalha. Trata-se de um local em que as mulheres ficam em uma cabine com decoração temática, separadas, por um vidro refletivo, de onde ficam os clientes. A parte espelhada do vidro fica voltada para a mulher, de modo que o cliente pode vê-la, ao passo que ela não o vê, e consegue apenas contemplar seu próprio rosto refletido. É o que se tem na cena em que Travis finalmente vê Jane, mas ela não o vê. A comunicação

<sup>24</sup> Tradução minha.

<sup>25</sup> “None of that area will called the safety zone. I can guarantee you the safety zone will be eliminated. Erradicated! You will all be extradicted to the land of no return! It’s a navigation to nowhere!” (WENDERS, 1984).

deles acontece através de um telefone. Enquanto olha para Jane, o reflexo da cabeça de Travis se encaixa no corpo dela. Aqui percebemos que, de fato, Travis sofreu uma transição de abjeção para identificação narcísica com Jane, visto que ele só consegue vê-la como se ambos fossem um só. Isso ficará ainda mais claro na narrativa que Travis faz do seu relacionamento. Ele conta, em terceira pessoa, a história de um casal que era feliz, até que o homem começou a ter algumas inseguranças:

Ele começou a beber muito ele ficava fora de casa até tarde para testá-la.  
-Como assim ‘testá-la’?  
-Para ver se ela sentia ciúmes. Ele queria que ela sentisse ciúmes, mas ela não sentia. Ela pensava se preocupava com ele, o que o deixou ainda mais nervoso.  
-Por quê?  
-Porque ele achava que se ela nunca sentia ciúmes dele era porque ela não se importava com ele de verdade. Ciúme era uma forma de amor, para ele. [...] Uma noite ela contou a ele que estava grávida. Ela estava grávida de três ou quatro meses mas ele nem sabia. De repente, tudo mudou. Ele parou de beber e arrumou um trabalho fixo. Ele estava convencido de que ela o amava agora porque ela estava carregando uma criança dele. E ele se dedicaria a fazer um lar para ela<sup>26</sup> (WENDERS, 1984)<sup>27</sup>

Figura 5: Travis vendo Jane pelo vidro refletivo. Fonte: (WENDERS, 1984).

---

<sup>26</sup> Tradução minha.

<sup>27</sup> “-He started to drink real bad and he’d stay out late to test her.

-What do you mean “test her”?”

-To see if she’d get jealous. He wanted her to get jealous, but she didn’t. She just worried about him but that got him even madder.

-Why?

- Because he thought if she never got jealous of him that she didn’t really care about him. Jealousy was a sign of her love for him. [...] One night she told him that she was pregnant. She was about three or four months pregnant and he didn’t even know. And then suddenly everything changed. He stopped drinking and got a steady job. He was convinced that she loved him now because she was carrying his child. And he was going to dedicate himself to making a home for her” (WENDERS, 1984).



Aqui, há a confirmação de que o amor, para Travis, implicava ter uma parte de si *dentro* de Jane, em uma mescla dos dois, que é o que a gravidez representava. O que acalmou Travis não foi uma cura, mas sim um agravamento da sua “*identificação* do Eu com o objeto abandonado” (FREUD, 2010, p. 180-10), pois o bebê se transformou em uma prova de que era possível acoplar seu eu à sua esposa. Mais que isso, o bebê se torna uma forma de retorno ao que ele era antes, visto que a ideia de ter uma parte de si dentro do útero de uma mulher lhe remete à proteção do corpo materno que ele tinha antes de nascer. Com isso, Jane grávida se torna o Outro que precede e possui Travis, e é essa possessão, anterior ao seu advento, que faz com que ele seja alguém (KRISTEVA, 1982, p. 10). É apenas em função disso que a insegurança de Travis cessa durante a gestação da esposa.

A narrativa de Travis prossegue. Ele conta que, apesar do seu entusiasmo e esforço, Jane mudou, se tornou uma pessoa irritadiça que não se satisfazia com nada. Aparentemente, a mudança de comportamento de Travis se deu demasiado tarde para salvar sua relação. Além do que, Jane percebeu que a melhoria do marido havia sido em função da sua gravidez, o que se deduz do seguinte trecho do relato: “-Ela o acusou de mantê-la cativa, ao fazê-la ter um bebê. Ela contou a ele que sonhava em fugir. Era só o que ela sonhava...fugir”<sup>28</sup>(WENDERS, 1984)<sup>29</sup>. O que, para Travis, foi uma alegria, – ter uma parte de si em um corpo materno – para Jane significou um cativo, o qual se concretizou, visto que Travis, após o nascimento do filho, com receio de que sua esposa fosse embora, colocou um chocalho no pé dela para ouvi-la sempre que ela tentasse se afastar. Contudo, tempos depois ela aprendeu a se locomover sem fazer barulho, e, uma noite, percebendo que Jane havia se afastado da cama silenciosamente, Travis a arrastou e a prendeu no fogão. Ele conta a Jane como se sentiu após sua ação impulsiva:

Ele estava surpreso com ele mesmo porque ele não sentia nada mais; tudo o que ele queria era dormir. E pela primeira vez ele desejou estar longe,

<sup>28</sup> Tradução minha.

<sup>29</sup> “She accused him of holding her captive by making her have a baby. She told him that she dreamed about escaping. That was all she dreamed about...escape” (WENDERS, 1984).

perdido em um grande e profundo país, onde ninguém o conhecesse, algum lugar sem linguagem ou ruas. E ele sonhou com esse lugar sem saber o nome<sup>30</sup> (WENDERS, 1984).<sup>31</sup>

Após prender Jane, Travis manifesta seu desejo de retorno a um local sem ruas, sem linguagem e no qual ninguém soubesse seu nome. Vemos, aqui, o desejo de retorno à origem, anterior à irrupção da linguagem. A descrição de um local grande e sem ruas se confunde com a de um local sem linguagem, o que mostra que Travis mescla a ideia do deserto - semelhante a Paris, Texas - com a do corpo materno, onde não havia linguagem e ele ainda não tinha nome.

A sequência da narrativa é: quando Travis acorda, ele está em chamas. Jane e o filho não estão mais lá. Então, ele caminha pelos desertos, conforme visto no início do filme. Inconscientemente, ele caminhou apenas para lugares parecidos com seu lote em Paris, Texas e, durante as andanças, ele perde a fala e a memória, o que confirma que ele regride para uma abjeção:

“Nem sujeito, nem objeto”, a “abjeção” nomeia não apenas “fora de si mesmo” mas também quase deixar de ser. O poder de horror da abjeção deriva do fato de que o sujeito é ex-taticamente extraído do seu próprio domínio para essa ‘terra do esquecimento’ ao mesmo tempo que o sujeito é repelido<sup>32</sup>(BECKER-LECKRONE, 2005, p. 33) <sup>33</sup>

Embora Travis houvesse se esquecido de tudo, Paris, Texas, que lhe remetia ao corpo materno, era a sua “terra do esquecimento que é constantemente lembrada” (KRISTEVA, 1982, p. 08)<sup>34</sup>.

Figura 6: Travis não consegue e não pode ver Jane

---

<sup>30</sup> Tradução minha.

<sup>31</sup> “He was surprised at himself because he didn’t feel anything anymore; all he wanted to do was sleep. And for the first time he wished he were far away, lost in a deep, vast country where nobody knew him, somewhere without language or streets. And he dreamed about this place without knowing its name”(WENDERS, 1984)

<sup>32</sup> Tradução minha.

<sup>33</sup> “Neither subject nor object”, “abjection” names not only “beside himself” but also almost ceases to be. Abjection’s power of horror derives from the fact that the subject is ex-statically drawn from its proper domain to this “land of oblivion” at the same time that the subject is repulsed (BECKER-LECKRONE, 2005, p. 33)

<sup>34</sup> “land of oblivion that is constantly remembered.” (KRISTEVA, 1982, p. 08).



### Considerações finais

Após toda a narrativa, Travis volta a olhar para Jane, mas não consegue vê-la; contudo, vê seu próprio rosto acoplado ao contorno do dela. Nesse momento, ele diz: “I can’t see you, Jane” (WENDERS, 1984). Há uma ambiguidade na frase, que pode ser traduzida por: “Eu não posso vê-la, Jane” ou por “Eu não consigo vê-la, Jane”. Ambas as opções se aplicam. Travis, de fato, não *pode* ver Jane, pois sente ciúmes e raiva, e ele, também, não *consegue* vê-la, pois, ao olhar para a ex-esposa, vê sua própria face e não a dela. Após constatar isso, ele sai dirigindo sem rumo, novamente. Não é dito para onde, mas, uma vez que ele não conseguiu ver Jane dissociado de si, concluímos que não houve uma solução do seu problema. Em função disso, presumimos que, ao decidir se separar de Jane definitivamente, Travis regride, mais uma vez, da identificação narcísica com o objeto para a abjeção e, em sua *chora* semiótica, seu corpo o guiará para sua “land of oblivion”, Paris, Texas, em uma incansável busca pelo corpo materno.

### Referências

BECKER-LECKRONE, Megan. **Julia Kristeva and Literaty Theory**. New York: Palgrave Macmillian, 2005.

FREUD, Sigmund. **Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

JARDIM, Luciana Abreu. Deslocamentos do imperativo visual em recortes do feminino. **Letras de Hoje**. Porto Alegre, v. 53, n.2, p. 306-314, abr. -jun, 2018.

KRISTEVA, Julia. **La révolution du langage poétique.** L'avant-garde à la fin du XIXe siècle. Lautréamont et Mallarmé. Paris: Seuil, 1974.

KRISTEVA, Julia. **Powers of horror:** an essay on abject. New York: Columbia University Press, 1982.

KRISTEVA, Julia. **Visions Capitales.** Paris: Réunion des musées nationaux, 1998.

LACAN, Jacques. De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose. In: **Escritos.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2020.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: **Escritos.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2020.

**Filmografia:**

PARIS, TEXAS. Direção de Wim Wenders. Alemanha Ocidental, França: Argos Films, 1984. Los Angeles: 20th Century Studios, 1984. DVD (145 minutos), colorido.