

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA SOCIAL E INSTITUCIONAL

Francilene Nunes Rainone

**A PLURISSEMIA DAS IMAGENS CINEMATOGRAFICAS
E A POLISSEMIA DO SIGNIFICANTE NA PSICOSE:
uma relação entre imagens e narrativa**

Porto Alegre

2007

Francilene Nunes Rainone

**A PLURISSEMIA DAS IMAGENS CINEMATOGRAFICAS
E A POLISSEMIA DO SIGNIFICANTE NA PSICOSE:
uma relação entre imagens e narrativa**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Psicologia Social e Institucional. Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional. Instituto de Psicologia. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Edson Luiz André de Sousa

Co-orientador: Prof^a Dr. Liliâne Seide Froemming

Porto Alegre

2007

Francilene Nunes Rainone

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, aprova a Dissertação *A plurissemia das imagens cinematográficas e a polissemia do significante na psicose: uma relação entre imagens e narrativa*, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Psicologia Social e Institucional pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Dissertação defendida e aprovada em: __/__/__

Comissão Examinadora:

Prof^a Dr. Giovanna Bartucci (*Instituto Sedes Sapientiae*)

Prof^a Dr. Simone Rickes (UFRGS)

Prof^a. Dr^a Rosane Neves da Silva (UFRGS)

*Dedico este trabalho a meu esposo, Pedro,
e às minhas filhas, Bruna e Paula,
três permanentes fontes de inspiração.*

AGRADECIMENTOS

Aos colegas de equipe do Cais Mental Centro, por todas as experiências que temos compartilhado e que muito me inspiraram na elaboração desta dissertação, por sempre estarem ao meu lado nos momentos de invenção e criação de projetos que buscam dar oxigenação à sufocante lógica institucional.

Aos participantes do *Cinema em Debate*, com os quais tenho aprendido muito e que com sua participação abriram caminho para esta investigação. À Aline Kayser, Julio Costa e Vanessa Oliveira, parceiros e profissionais que junto apostaram na atividade com o cinema e que, em diversos momentos, enriqueceram a discussão sobre cinema e loucura. Em especial à Ester Trevisan, colega de todas as horas que com seu estilo incentivador, coordenou esta atividade com muito entusiasmo, regado a discussões e questionamentos.

À professora Liliane Seide Froemming, que acolheu minha solicitação de investigação e pesquisa neste mestrado, por todos os ensinamentos que me transmitiu ao longo destes dois anos, por suas orientações, sempre permeadas de seriedade, carinho e muita teoria, e por ter me ensinado que escrever é sempre possível.

Aos professores Dr. Edson Sousa (UFRGS), pelo grande entusiasmo, incentivo e possibilidade de alteridade; à Dra. Simone Rickes (UFRGS), pelo auxílio inestimável na leitura e sugestões do projeto desta pesquisa; à Dra. Giovanna Bartucci (*Instituto Sedes Sapientiae*), pela oportunidade de interlocução com seus escritos e, principalmente, por aceitar sair de sua cidade e contribuir nesta discussão; e à Dra. Rosane Neves, pelos conhecimentos oferecidos e pela disponibilidade em colaborar com este momento.

À psicanalista Henriete Karam, pela grande dedicação na correção deste trabalho, pelas dicas sempre muito claras e objetivas e, principalmente, pela disponibilidade na discussão dos pontos cruciais deste texto.

Aos demais professores e aos colegas da turma de 2005 do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional, que, principalmente no primeiro ano, muito contribuíram para a elaboração da questão que norteia esta pesquisa.

Aos parceiros do *Cinema em Debate*, Columbia Pictures, Casa de Cultura Mário Quintana, UFRGS, Instituto de Psicologia, Sala P. F. Gastal, da Usina do Gasômetro, sem os quais esta atividade não seria possível.

À amiga e colega de estudo, Marcia Ribeiro, com a qual compartilhei muitos momentos de troca e de leituras, pelas discussões interessantes e estimulantes que faziam seguir em frente nas situações de cansaço e desânimo. Com ela aprendi que sempre há um jeito de conjugar a psicanálise com o cotidiano de nossa prática.

Ao amigo Volmir Mielczar, pelo incentivo e apoio no período anterior ao ingresso no mestrado.

Aos meus pais, *in memoriam*, que souberam transmitir, de modo afetivo e respeitoso, o gosto pelo conhecimento, por terem me ensinado que o estudo poderia *criar uma vida diferente e bem mais fascinante*.

Aos meus sogros, que, durante estes dois anos, cuidaram muito de minhas pequenas e estiveram sempre presentes com seus estímulos e incentivos.

Às minhas filhas, Bruna e Paula, pelos muitos momentos em que deixei de estar com elas para me dedicar aos estudos e à pesquisa, mas que sempre tinham uma palavra carinhosa quando eu estava no computador.

E, em especial, ao Pedro, meu companheiro de todas as horas, pela paciência, pela dedicação às nossas filhas, pelas palavras de incentivo e pelo amor que sempre demonstrou na compreensão da necessidade de meu distanciamento.

RESUMO

Este estudo investiga as relações entre as imagens do cinema e as imagens da psicose. Partindo de uma questão central – as imagens do cinema podem ser propositivas para uma construção narrativa na psicose? –, o objetivo geral deste trabalho é analisar, com base em uma prática que utiliza as imagens cinematográficas como mediadora na produção da fala de sujeitos psicóticos, as relações entre imagem e identificações imaginárias.

Pensamos que colocar em palavras aquilo que muitas vezes não pode ser dito é, sem dúvida, um objetivo da psicanálise e, em vista disso, nos dedicamos a investigar a possibilidade de, através das imagens da tela e do que é produzido a partir delas enquanto discursividade, um reordenamento e a inscrição da pulsão no registro da simbolização.

Em nossa abordagem, utilizamo-nos do referencial teórico psicanalítico, especialmente dos conceitos de identificação e de projeção. Acompanhamos 12 sessões da atividade *Cinema em Debate*, degravamos as falas de seus participantes no momento do debate e realizamos uma análise qualitativa das mesmas. Finalmente, tecemos algumas considerações sobre a possibilidade das imagens vindas da tela do cinema viabilizarem a ressignificação de imagens na psicose.

ABSTRACT

The present study investigates the relationships between images of the movies and images of psychosis. Stemming from a primary question - can movie images contribute to a narrative construction in psychosis? -, this paper's main objective is to analyze, by means of a procedure that makes use of movie images as mediators that foster speech production in psychotic individuals, the relationships between images and imaginary identifications.

It is thought that putting into words what most of the times can't be said is, undoubtedly, one of psychoanalysis' objectives; that's the reason why we have investigated the possibility of - through the images on the screen and of what is produced from them as discourse -, a reorganization and the inscription of pulsation in the register of symbolism.

A psychoanalytical referential underlies our approach, specially the concepts of identification and projection. Twelve sessions of the project Movie in Debate were attended; the participants' speeches were transcribed and subjected to qualitative analysis. Finally, some considerations were made concerning the possibility of the images stemming from the movie screen to make way for the re-signification of images in psychosis.

SUMÁRIO

PRÓLOGO	10
ATO 1 EXPERIÊNCIAS DA LOUCURA	19
1.1 A QUESTÃO DA LOUCURA E O PRÓPRIO DA CONDIÇÃO HUMANA	20
1.2 A LOUCURA E AS POLÍTICAS CONTEMPORÂNEAS	38
ATO 2 O PONTO DE VISTA DA PSICANÁLISE	52
2.1 ESPELHOS E LABIRINTOS DA PSICOSE	53
2.2 ESTRUTURA SINGULAR – ORDEM CONSTITUÍDA PELAS IMAGENS	65
ATO 3 A LINGUAGEM SECRETA DO CINEMA	77
3.1 IMAGEM E IDENTIFICAÇÕES IMAGINÁRIAS	78
3.2 IMAGEM NO CINEMA E IMAGENS NA PSICOSE	93
ATO 4 CINEMA EM DEBATE: UMA EXPERIÊNCIA NA CLÍNICA DA PSICOSE	107
4.1 RESGATANDO A POTÊNCIA ENUNCIATIVA	108
4.2 JOGO DE OLHARES E FUNÇÃO ESCÓPICA	125
EPÍLOGO	140
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	151
ANEXO	159

ATENÇÃO

EM TODOS OS EXEMPLARES

SUBSTITUIR ESTÁ PÁGINA PELA QUE CONTÉM A IMAGEM

PRÓLOGO

O interesse por esta pesquisa iniciou quando, em 1990, por ocasião do estágio curricular da graduação, fui trabalhar em uma unidade de pacientes agudos graves, no Hospital Psiquiátrico São Pedro. Nesta unidade, os pacientes circulavam pelas dependências ora gritando, ora tirando as roupas, ora fazendo suas necessidades fisiológicas em locais impróprios. Foi neste contexto que me defrontei com uma situação, da qual recordo até hoje, que me tem feito questão e me tem instigado à busca de fundamentação para a prática que exerço.

À época, montava-se, na unidade de internação, uma horta, cuja criação surgira da idéia de modificar o pátio do serviço, tornando-o mais arborizado e sem tanto cinza, cor característica do local. Os muros seriam decorados pelos próprios pacientes, na tentativa de fazer com que eles pudessem se ocupar com algo que lhes fosse útil e produtivo, além de incentivá-los à troca de idéias e ao trabalho em grupo. As mudanças deste espaço já tinham sido iniciadas por uma colega, e, quando cheguei ao serviço, a responsabilidade desta tarefa me foi transferida, de forma que cabia a mim dar continuidade ao projeto. Logo, o pátio da unidade se tornou um espaço para o qual meu olhar e minha atenção estavam dirigidos.

Certo dia, deparo-me com a seguinte cena: um paciente – cujo nome e atitudes ainda hoje me lembro claramente –, conhecido por sua agressividade e que, como um dos últimos recursos para diminuir-lhe a agitação, era submetido a sessões de eletroconvulsoterapia (eletrochoque), ao qual eu

muitas vezes evitava, temerosa de circular pelos locais em que ele se encontrava, estava no pátio do serviço, pisando nas alfaces que cresciam na horta, e, tendo tirado as calças, ali defecava.

Assim que visualizei esta cena, busquei a ajuda da enfermeira-chefe da unidade, a quem todos respeitavam e que possuía um manejo adequado para as situações de crise.

Prontamente ela atendeu meu chamado, acompanhando-me até o local. Chegando lá, ela me pegou pela mão e disse: “Fala com ele e retira-o dali”. Minha vontade foi de fugir, sair correndo, me esconder, dizer que não saberia fazê-lo... Mas fui até onde ele estava, me dirigi a ele chamando-o pelo nome e disse que ali não era lugar de fazer necessidades, que ele se vestisse e pegasse uma vassoura para limpar o local. Algo mais ou menos assim, pois, mesmo forçando a memória para recordar o que eu teria dito naquele exato momento, não me vem nada além da lembrança da sensação de medo e da vontade de não mais querer trabalhar ali.

Ao lembrar desta cena, que é evocada como imagem para a introdução da presente pesquisa, junto surgiram algumas questões: por que ele escolheu a horta para fazer suas necessidades fisiológicas? por que se colocar na cena que fazia parte do meu trabalho, justo quando eu buscava excluir-me de seu olhar, de seu contato?

Isto me faz recordar outra cena: de uma criança que sobe numa mesa ou provoca o olhar de alguém através de um comportamento inusitado. O que de infantil ali se produz? O que de infantil há na loucura? O que este paciente estava querendo me fazer ver? Como esta imagem pôde ficar guardada por tantos anos e, ainda hoje, me fazer questão? Por que ela volta no exato momento da escrita desta investigação?

Quando nos sentimos incapacitados de enunciar, de forma clara e concisa, algo que nos convoca – mesmo que o assunto possa parecer comum –, temos sempre a alternativa de nos fazermos valer de obras e autores clássicos, a fim de elucidar aquilo que estamos tentando dizer.

E, neste sentido, J. Lacan nos ensina que

há, aliás, no campo da pesquisa dita científica, dois domínios, que podemos perfeitamente reconhecer: aquele em que se procura, e aquele em que se acha. Diz-se ali correntemente – não me procurarias se já não tivesses achado. O já achado está sempre por trás, mas atingido por algo da ordem do esquecimento (1990 [1964], p. 15).

Teria eu achado nesta experiência algo para pesquisar, para investigar? Estaria diante de algo que se apresentava para ser descoberto? O *já achado*, que refere J. Lacan, estaria se presentificando na minha prática cotidiana? Ou a prática estaria a serviço de minhas lembranças esquecidas?

Perguntava-me constantemente sobre como entender a psicose em sua constituição singular e sobre como seria possível, a partir do meu trabalho, propor alternativas capazes de oferecer uma atenção adequada e diferenciada ao tradicional modelo de internação asilar. Em outras palavras, como seria possível compreender a estruturação de um sujeito psicótico e, mediante esta compreensão, elaborar uma prática capaz de viabilizar condições para que estes sujeitos vivessem com mais qualidade de vida, fazendo inscrições que possibilitassem seus laços sociais? Como achar algo que eu vinha tentando entender, sem me perder no simples fazer prático? Como transformar o esquecido em um trabalho de memória que me auxiliasse a teorizar a prática que exerço?

No trabalho do profissional que se dedica à Terapia Ocupacional, existe algo que está nas entranhas: proporcionar que o paciente, através do seu fazer, possa retornar para as atividades de sua vida diária, tornando-se mais produtivo e útil para o seu ambiente familiar e comunitário. E, nisto, eu estava totalmente em desacordo, pois sempre imaginava que, se alguém não fazia algo, não se tratava de estimulá-lo, e, sim, de poder averiguar por que tal sujeito não podia mais fazê-lo. No trabalho com a saúde mental, com pessoas que sofrem de transtornos mentais graves, se estimulamos apenas atividades que possam ocupá-los, corremos o risco de ser iatrogênicos e de causar injunções desencadeando crises sérias, do ponto de vista psíquico.

Do ponto de vista clínico, o trabalho com psicóticos sempre foi polêmico, tendo um caráter de excepcionalidade. Nesse sentido, ressalta N. Souza que, “Para os psicóticos, temos os terapeutas excepcionais, as técnicas inovadoras” (1991, p. V) – com o que concordamos, porém não sem

questionar o que torna possível ocupar este lugar com propriedade, especialmente quando a diferença se manifesta pelo sofrimento insuportável ou pelo risco grave. Como ser um profissional que faça diferença para sujeitos com graves sofrimentos psíquicos? O que seria inovar, neste caso?

Se a especificidade clínica do atendimento a psicóticos sempre representou um grande desafio, abordar a clínica da psicose, a partir de temas relativos aos efeitos que as experiências produzem na constituição subjetiva daqueles que buscam tratamento, remete o pesquisador a uma série de questões inerentes a este campo.

É ao entendimento da clínica psicanalítica lacaniana no tratamento das psicoses – que desempenhou papel central em minha formação e vem orientando minha prática clínica – que recorro para embasar esta pesquisa, cujo tema se impõe desde o início de minha atuação como profissional. Escolhi este tema ou fui escolhida por ele? A questão se reedita a cada novo investimento meu e sempre que busco sustentação teórica para a minha prática.

Quando penso na minha trajetória acadêmica e profissional, me vem à lembrança que, em minha especialização na Clínica de Atendimento Psicológico da UFRGS, dediquei-me, no meu trabalho de conclusão do curso, a examinar o que levava um sujeito a simbolizar e que, já para aquela investigação, recorrera à teoria psicanalítica, pautada pela idéias formuladas por J. Lacan, ao afirmar: “Minha procura tem sido na direção de encontrar uma ação realizada pelo sujeito, qualquer que ela seja que o ponha em condição de tratar o real pelo simbólico” (1990 [1964], p. 14). É importante ressaltar que, no meu percurso de estudo a respeito das operações realizadas pelo sujeito para que o simbólico possa advir, muitas outras questões foram se impondo e me fazendo trilhar um caminho com muitas vias a serem percorridas.

Ao longo dos meus anos de trabalho com a psicose, inovar e sustentar tais inovações na prática só foi possível pelo trabalho desenvolvido junto à equipe interdisciplinar de um Centro de Atendimento Psicossocial – CAPS –, no município de Porto Alegre. E foi em função deste serviço de atendimento que criamos um projeto chamado *Cinema em Debate*, para o qual contamos

com parcerias na cidade, imprescindíveis para a realização do mesmo. Na atividade do *Cinema em Debate* é utilizada uma sala de cinema da cidade, um filme que, escolhido pelo grupo responsável pelo evento, é apresentado ao público e, após a sessão, os espectadores são convidados a participar de um debate.

Na busca por dar encaminhamentos para as tantas questões que surgiam após a exibição dos filmes, senti necessidade de estudar mais sobre os lugares socialmente reservados para a loucura. Em seguida, procurei dar ênfase ao estudo da teoria psicanalítica, no que se refere à estruturação subjetiva e à clínica diferencial da psicose. Por fim, reservei espaço especial para pensar quais os efeitos de construção narrativa que as imagens do cinema podem produzir em sujeitos psicóticos. Tentarei, a partir desta pesquisa, não apenas citar e recitar teorias, mas problematizar um dos inúmeros aspectos do campo psicanalítico das psicoses e, também, contribuir para o debate acadêmico, trazendo as experiências que me foram oportunizadas pelo meu percurso teórico e de fazer prático no campo da clínica.

Faz-se necessário, aqui, esclarecer que, para compor o corpo deste trabalho, elegi como itens do sumário, índices utilizados em roteiros de filmagens para nomear suas diferentes partes – Prólogo, Ato 1, Ato 2, Ato 3, Ato 4 e Epílogo –, explicitando, assim, que buscamos realizar uma montagem a partir da associação destas partes num todo, mais ou menos como faz um cineasta em sua tentativa de dar forma à sua produção.

A presente pesquisa, que se propõe à reflexão crítica, funda-se em uma experiência de trabalho marcada pela tentativa de interrogar a trajetória de um saber-fazer em relação aos portadores de transtornos mentais graves e é conduzida por uma questão central: em que as imagens cinematográficas poderiam ser propositivas no trabalho com a produção de imagens na psicose?

No decorrer do trabalho de pesquisa outros questionamentos foram se impondo: qual a especificidade da imagem na psicose? com base nas experiências proporcionadas pela atividade *Cinema em Debate*, o que propõe uma imagem? se considerarmos que não há algo compartilhado culturalmente

– a partir do qual o sujeito se organiza e que diz respeito justamente ao corte, à descontinuidade, ao intervalo, à não-correspondência entre o simbólico e o real –, qual é a possibilidade, a via ou o caminho para que o sujeito psicótico possa se fundar em alguma representação? como considerar a questão da inscrição e da experiência na psicose neste trabalho com as imagens do cinema?

A partir de tais perguntas, foi composto o esquema conceitual que, fundamentado na psicanálise, constitui as bases desta pesquisa, para a qual recorri a autores clássicos – S. Freud e J. Lacan – e contemporâneos, como C. Calligaris e A. Jerusalinsky e à interlocução com alguns professores, Edson Luiz André de Sousa, Liliane Seide Froemming, Giovanna Bartucci e Simone Rickes, e outros profissionais com quem tenho transferência de trabalho. Desse modo foram sendo articuladas ferramentas conceituais importantes, que me possibilitaram fundamentar e refletir sobre a prática de longos anos de trabalho com os transtornos mentais graves. E – talvez seja importante deixar registrado aqui – foi, a partir de leituras mais detalhadas, da observação mais atenta do que captamos sobre a saúde mental nas sessões do *Cinema em Debate*, das entrevistas realizadas, da apuração minuciosa das falas dos participantes das sessões e dos debates, de todo o processo de elaboração e de escrita desta dissertação, que idéias foram surgindo e conceitos foram sendo associados, para que este trabalho pudesse ser constituído e contribuísse para a discussão com aqueles pares que se dedicam à clínica da psicose.

No desenvolvimento desta pesquisa, parte-se da problematização da loucura e das imagens culturalmente construídas da loucura, ao longo de séculos. Assim, muitas vezes será feita referência à imagem do louco (da loucura), a fim de esboçar como o doente mental foi e é visto na cultura, qual o imaginário social que a ele estava e está associado, qual os conceitos implicados e qual a função que o louco desempenhou em diferentes momentos históricos.

Mas interessa, também, examinar as imagens da loucura enquanto imagens produzidas por sujeitos psicóticos. Neste caso, trata-se da alusão

aos sintomas de alucinação e de delírio que se fazem presentes na estrutura psicótica.

Outra acepção, mais específica, para as imagens que serão aqui trabalhadas é circunscrita às imagens cinematográficas, ou seja, às imagens que são projetadas na tela do cinema, imagens de um filme em exibição.

Por fim, nesta pesquisa, adquire relevância a imagem do eu – entendida, na esteira de J. Lacan (s.d. [1948-1949]), como esta imagem do espelho em sua estrutura invertida, que constitui o sujeito e o aliena primordialmente.

Mediante as articulações destas diversas imagens, busca-se investigar as relações imaginárias fundamentais enquanto constitutivas do sujeito, bem como a produção de imagens na psicose. Tais aportes servirão para pensar as imagens cinematográficas enquanto possibilidade de reinvenção das imagens da psicose.

Para tanto, interessa, inicialmente, conceituar imagem e delimitar seus diversos entendimentos, desde áreas específicas do conhecimento. A partir disso, iremos nos dedicar ao exame da imagem, sob três aspectos: desde sua especificidade no campo psicanalítico, as imagens cinematográficas e, ainda, os possíveis efeitos produzidos em sujeitos psicóticos pelo trabalho com as imagens do cinema.

Isto porque cabe questionar se as imagens cinematográficas podem contribuir para a ressignificação das imagens da psicose – pensando ressignificação no sentido que J. Lacan (s.d., [1948-1949]) propõe em sua teoria do estágio do espelho: onde a visão da forma total do corpo humano permite ao sujeito um domínio imaginário deste corpo, mesmo que prematuro em relação ao real. O que significa afirmar que, para a ressignificação ocorrer, para o imaginário incluir o real e para o real vir a incluir e formar o imaginário, é necessário que o sujeito ocupe uma posição perante o olho de quem o olha. Mais, significa reconhecer em como e no quanto uma imagem, ao ser associada a outra, pode se modificar ou transformar aquela que lhe era anterior.

Não é fácil abordar a prática desenvolvida, tampouco é simples sua transposição para um texto. Para escrever é preciso, além de ter o que dizer, organizar este escrito, de tal forma que ele transmita, ao leitor, certa clareza do recorte escolhido. Surgem as dúvidas: por onde começar? o que citar primeiro e acompanhado do quê? Discutir a prática e as questões que a remetem à teoria?

Faz-se necessário, então, nos munirmos de instrumentos de trabalho que viabilizem transmitir experiências e idéias com um mínimo de coerência no conteúdo e de objetividade na forma. Mas entendemos que o ato de escrever é apenas o princípio da pesquisa, pois é o escrever que a desenvolve, a conduz e faz com que aquilo que é a prática e o que é a leitura possam conduzir a uma interlocução viável, que permita reconstruir nossas vivências e aprendizagens.

Cito, aqui, E. Sousa, quando aborda o quanto “escrever é um risco, uma aventura, pois temos a chance de encontrarmos algo que não sabíamos, que não havíamos pensado” (2005, p. 12). E este risco nos acompanha durante toda a investigação e vai nos demonstrando o quanto o que não havíamos pensado já estava lá, inscrito em algum lugar, utilizando a expressão da escrita para advir.

Não queremos passar a idéia de que, a partir das atividades do *Cinema em Debate* e do poder teorizar um recorte desta prática, o trabalho clínico com o psicótico se torne mais fácil ou mais esclarecedor. As experiências nesse campo são, às vezes, bastante duras. Trazemos alguns fragmentos que assumem o sentido de questões que possibilitam pensar, no campo da psicopatologia, as conseqüências da tentativa dos que trabalham na clínica da psicose de derrubar seus muros, de ocupar espaços da cidade e de oportunizar o enlaçamento à vida cotidiana.

Cabe citar J. Lacan, ao ressaltar, na tópica do imaginário, que “o que conta, quando se tenta elaborar uma experiência, não é tanto o que se compreende quanto o que não se compreende” (1986 [1953-1954], p. 89). Resta evidente, assim, que é o que não compreendemos que nos move, que nos impulsiona. Do mesmo modo que é o que esquecemos que nos movimenta a lembrar.

Fazer uma cena na memória, na lembrança, é uma forma de aludir a algumas experiências, sem se estar diretamente confrontado com elas. É como se o sujeito se lembrasse e esquecesse ao mesmo tempo. É trazido, à memória, o que, de alguma maneira, se precisa elaborar, porém através de uma proteção para que não nos encontremos diretamente com o traço – por conta dos deslocamentos que o próprio trabalho da memória vai produzir.

Ao ir tecendo os fios desta trama – psicanálise, cinema e psicose –, fomos percebendo que a atividade do *Cinema em Debate*, pode ser um instrumento que promove a abertura para as temáticas que têm nos movido no campo prático e científico: as questões da clínica da psicose, entendendo-a desde sua especificidade e articulando-a com alternativas capazes de oferecer atenção adequada e diferenciada ao tradicional modelo de intervenção asilar. É neste sentido que aquilo que tem movimentado nosso desejo e nosso olhar necessita ser trabalhado e colocado sempre em articulação com a teoria.

Uma escolha em psicanálise demonstra o interesse que o pesquisador dirige a um tema em especial, ao desejo que ali se estabelece. Há muito que a loucura tem sido, para mim, este tema. Despertado meu interesse e o desejo de investigá-lo, através dele tenho aprendido muito sobre o delírio, sobre os registros – real, simbólico e imaginário – e, sobretudo, que a minha trajetória profissional estará sempre marcada pela experiência visceral do encontro com a loucura, com a diferença.

ATO I – EXPERIÊNCIAS DA LOUCURA

“Nenhuma vida humana, nem mesmo a vida do eremita em meio à natureza selvagem, é possível sem um mundo que, direta ou indiretamente, testemunhe a presença de outros seres humanos”

H. Arendt (1995, p. 31).

1.1 A QUESTÃO DA LOUCURA E O PRÓPRIO DA CONDIÇÃO HUMANA

“Um homem propõe-se a tarefa de desenhar o mundo. Ao longo dos anos povoa um espaço com imagens de províncias, de reinos, de montanhas, de baías, de naus, de ilhas, de peixes de quartos, de instrumentos, de astros, de cavalos e de pessoas. Pouco antes de morrer, descobre que este paciente labirinto de linhas traça a imagem do seu rosto”
J. L. Borges (1997, p. 8).

O que vem a ser a loucura? A sensação de incerteza. O descompromisso com os padrões de comportamento. Uma fragmentação dos sentidos. Pessoas consideradas, de uma maneira ou de outra, anormais nas idéias ou no comportamento. Falta de razão, perda ou diminuição do contato com a realidade?

Quem é o louco? Quem é o normal? Como definir o que pode ser considerado loucura? Como estabelecer a linha divisória, que se mostra muitas vezes tão tênue, entre o normal e o anormal? Loucura e razão são opostas e se excluem? Estas questões abrem um vasto campo de discussão a respeito da diferença inscrita na loucura e sobre o que podemos pensar da própria condição humana.

Qual é esse poder de fascínio que é exercido pelas imagens da loucura? Podemos pensar que a diferença atrai e instiga o olhar, mas o que a loucura tem a mostrar? M. Foucault faz alusão à diferença aparente entre

loucura e estabilidade quando escreve que, na loucura, há um conjunto de sinais e sintomas:

que fazem da loucura como que a manifestação no homem de um elemento obscuro e aquático, sombria desordem, caos movediço, germe e morte de todas as coisas, que se opõe à estabilidade luminosa e adulta do espírito (1989, p. 13).

Na medida em que M. Foucault caracteriza a loucura como algo sombrio, obscuro, aponta-nos, justamente, sua contraposição à imagem *luminosa* que a sanidade costuma evocar¹. Parecendo ser esse o motivo pelo qual a loucura desperta fascínio e horror.

M. Foucault é necessariamente uma referência, já que seus estudos continuam se mostrando contundentes quanto às formas de convívio que a humanidade, ao longo dos anos, vem estabelecendo com a loucura. É através da loucura que a sociedade pode dimensionar o grau de normalidade existente em determinada comunidade. O louco é aquele que desperta curiosidade ou compaixão, e, ao ser estabelecido um lugar de diferença, tal diferença demarca modos de convívio singulares e excludentes da humanidade.

No final da Idade Média, a personagem do louco assume certa importância e passa a ocupar lugar privilegiado nas apresentações teatrais, nas quais é exposto e desempenha papel central como detentor da verdade. M. Foucault sinaliza este lugar privilegiado, ao ressaltar que, “Se a loucura conduz todos a um estado de cegueira onde todos se perdem, o louco, pelo contrário, lembra a cada um sua verdade” (1989, p. 14).

Tal afirmativa, de um lado, aponta para o fato de que a loucura conduz, aqueles que dela se ocupam, a um estado de cegueira, por não terem clareza sobre o melhor modo de tratá-la, e, de outro, assinala a lucidez do louco, que, através de suas fantasias e delírios, mostra-se detentor de uma verdade que não é assimilável por qualquer um.

¹ As associações da loucura com o sombrio e da razão com a luz remetem, inevitavelmente, às marcas da dicotomia platônica sombras-luz, na cultura ocidental (PLATÃO, 1993).

O hábito de exibir publicamente a loucura assume dimensão quase institucional, com a exposição e o desrespeito para com o louco. No séc. XIX, as visitas aos asilos de loucos chegavam a receber duas mil pessoas por dia, curiosas para verem a loucura configurada em espetáculo, no qual é oferecida, segundo M. Foucault, “a imagem animal de estranhos mecanismos, bestialidade da qual o homem, há muito tempo, está abolido” (1989, p. 163). Pensar o sujeito e sua cidadania eram conceitos esquecidos e soterrados pelos muros dos asilos. A imagem da loucura é exposta e constitui um cenário, onde se apresentava tudo aquilo do que todos fugiam.

Assim, entendemos que a loucura mesmo exposta e desrespeitada tem muito a dizer, como bem situa o autor citado. As *figuras simbólicas* facilmente se tornam silhuetas de pesadelo, o louco, não interessando como forma de rede de significações individuais ou de patologias, é desprezado e excluído do convívio social ou relegado à ordem de desviante.

Como olhar de frente para o que a loucura tem a mostrar? Como conviver com imagens que podem estar representando o mais íntimo de cada um? Como aceitar as representações que a loucura tem o poder de nos fazer ver? O que resta a fazer é afastá-la para bem distante, excluindo-a de nosso alcance visual, de modo que possamos conviver sem suas sombras.

Ao pesquisar sobre a loucura, podemos constatar, através de artigos produzidos no séc. XIX, que o louco era visto como uma caricatura do homem normal, e não como seu inverso: quando os médicos dispunham-se a entender a situação de seus pacientes, concluíam que os sintomas por eles apresentados derivavam da *exageração de seus defeitos*.

Ainda neste período, assume importância os estudos de J.-M. Charcot sobre a histeria, que, no Hospital La Salpêtrière em Paris, apresentava para seus alunos e colegas, os sintomas patológicos que se manifestavam no corpo das pacientes histéricas e teorizava sobre suas possíveis origens. S. Freud, que assistiu aos cursos do mestre francês, já se encontrava entre os principais estudiosos deste século, presenciando a histeria como fenômeno cênico e propondo-se, a princípio como neurologista, a estudar mais esta

patologia, enquanto sonhava construir um aparelho da alma, que decifrasse os movimentos do corpo.

É em P. Pelbart que encontramos afirmações que vêm ao encontro do que estamos refletindo, quando este autor salienta a concepção, predominante nesta época, de que: “Nos alienados surgem os mesmos pensamentos, paixões e vícios do normal, mas de forma exagerada, concentrada e grosseira” (1989, p. 220).

A loucura era percebida, então, como nudez da alma, exageração dos afetos, não ocultando defeitos e não dissimulando pensamentos, e isto a fazia desviante, destruindo as possibilidades de convivência com os ditos normais. Como nos refere P. Pelbart, “O louco, por um momento espelho e verdade do homem, se torna logo seu malogro e sua negação” (1989, p. 220). Por ser uma imagem tão espetacular do que o ser humano poderia sentir e por demonstrar tão nitidamente o que poderia vir à tona em qualquer pessoa, o louco é excluído, e a loucura, negada.

Com base em P. Pelbart (1989), queremos assinalar o quanto a loucura era utilizada como meio para que os afetos e as atitudes desviantes tivessem um endereço mais preciso, pois, na medida em que estes eram delegados ao louco, os demais se protegiam de terem que se defrontar com seus próprios desvios.

O olhar atribuído às imagens produzidas pela loucura é o olhar que promete a contemplação de uma verdade do sujeito, um espetáculo de impudor que o sujeito pode reconhecer em si, uma vez que não a vê sem ver a si mesmo. E, com isso, o louco fortalece seu poder de atração e fascínio, pois carrega mais verdades do que a sua própria.

Voltando a M. Foucault, “Na loucura, o homem cai em sua verdade: o que é uma maneira de sê-la inteiramente, mas também de perdê-la” (1989, p. 509). Tal afirmação nos remete a pensar em como algo que tem muito a dizer, muito a demonstrar, pode ser anulado, em razão do poder de captura e desconcerto que provoca. Se a curiosidade é despertada pelas imagens da loucura, se aqui isto nos interessa é justamente pelo que estas imagens têm

de enigmático, pelo que elas revelam e estabelecem de conexões com a verdade de cada um. Ao ser considerado louco, o homem passa a ter uma verdade temida, negada e, em especial, é desacreditado em sua verdade mais íntima.

Na Idade Média, encontramos registros de afastamento e de tentativas de relacionar episódios de loucura com possessão demoníaca. A *Nau dos loucos*² surge, aí, como expressão da tentativa de garantir que a loucura fique distante da sociedade. Tal afastamento não era, entretanto, imposto apenas aos loucos: doentes da peste, leprosos e criminosos também eram banidos e tinham o mesmo tratamento e destino, eram enviados em viagens marítimas, sem possibilidade de retorno, e lançados à sua própria sorte. Desta prática surgia a certeza de que os insanos iriam para longe, tornando-os prisioneiros de sua própria partida. A prática do internamento, tal como a conhecemos, dá-se no começo do século XIX, quando a loucura deixa de ser erro ou ilusão e passa a ser considerada um desvio da conduta normal.

Mas o que seria a conduta normal? O que seria não ter loucura? Ter sanidade? O que podemos pensar enquanto sanidade?

As idéias de saúde como o normal e de patológico como anormal beneficiaram-se de uma significação equivocada do termo *normal*, definido como

aquilo que não se inclina nem para a esquerda, nem para a direita, portanto o que se conserva num justo meio termo (visto que norma significa esquadro); daí derivaria dois sentidos: é normal aquilo que é como deve ser; e é normal, no sentido mais usual da palavra, o que se encontra na maior parte dos casos de uma espécie determinada ou que constitui a média ou o módulo de uma característica mensurável (CANGUILHEM, 1995, p. 95).

G. Canguilhem defenderá uma polaridade dinâmica da vida e postulará que não existe fato que seja normal em si, pois a medida dependerá do contexto. Assim, segundo este autor, “Um ser vivo é normal num determinado meio, na medida em que ele é a solução morfológica e funcional encontrada

² A *Nau dos loucos* – título do quadro de Hieronymus Bosch (1450-1516), pintor gótico holandês – é a metáfora de que se utiliza M. Foucault (1989) para designar a exclusão dos doentes mentais, no período do Renascimento.

pela vida para responder a todas as exigências deste meio” (1995, p. 113). Em função disso, pensamos o quanto a sociedade produz seus loucos, o quanto o desviante é uma *solução* fabricada com a finalidade de cumprir função específica: endereçar a alguém o que não é normal.

A loucura certamente não pode ser definida apenas como um distúrbio orgânico ou mesmo psíquico, mas também não pode ser pensada como exclusiva construção do meio em que se encontra inserida, pois, em ambos os casos, os aspectos singulares do sujeito ficariam excluídos.

Então, como conduzir esta discussão sem cair no equívoco de pensar o anormal a partir do normal? Como caracterizar a loucura sem incorrer no erro de uma leitura tão reducionista que atribua a ela, unicamente, uma causa endógena e patológica do sujeito?

É J. Delgado quem nos aponta um caminho: “A nossa civilização sempre foi muito competente na feitura de indivíduos desviantes, de marginais, de loucos, foi também absolutamente incompetente para discutir as razões deste fenômeno” (1991, p. 13). Disso decorre que a questão da loucura e das diversas compreensões que dela se fazem há muito vem sendo discutida e teorizada, nos mais variados campos das ciências humanas, sem que se possua, evidentemente, uma solução final ou definitiva. Excluir a loucura, segregá-la, negá-la é uma prática secular e recorrer à história para entender os motivos desta prática pode nos ajudar na direção de novos modos de compreensão e convívio com a loucura.

Assim, percorrer o caminho da história da loucura e de sua exclusão é uma forma de entender por que estes indivíduos, ditos desviantes e loucos, foram afastados do convívio com a sociedade. Do século XIV ao século XVII, a exclusão dos loucos foi uma prática constante, seja encerrando-os em embarcações marítimas, seja em asilos ou em hospitais. O louco foi sendo circunscrito, isolado, afastado de sua comunidade, muito mais em função de problemas sociais, políticos e econômicos do que por avaliações de caráter médico, ou mesmo em virtude de sua patologia. Isso impediu que a loucura pudesse se manifestar por sua própria linguagem, de tal modo que muito diminuíram as suas possibilidades como diferença, e a loucura despotencializou-se como manifestação subjetiva e expressão de sentimento.

Para que possamos refletir sobre o tema da loucura, faz-se necessário definir o que vem a ser a normalidade. Na definição daquilo que é compreendido como normal, observamos inúmeras alterações, que remetem às diferentes culturas e às distintas épocas de nossa civilização.

A palavra *normal* vem do latim, *norma*, que designa esquadro – como referido, acima, por G. Canguilhem (1995) –, instrumento usado por carpinteiros para traçar ângulos retos. No campo da conduta humana, denota a diretriz de comportamentos socialmente estabelecidos. Anormal remeteria, portanto, à qualidade daquilo que se mostra contrário às concepções admitidas em dado momento histórico.

Alguns modos de compreender o mundo, de comportar-se e de pensar podem ser considerados normais e bem recebidos em determinada cultura ou época histórica, enquanto em outro meio social são percebidos como fora dos padrões e, por isso, não aceitos, ou mesmo são considerados desviantes. Podemos verificar, então, que o conceito de normalidade não é algo apenas natural, estático ou imutável, mas, obviamente, fruto de uma construção sócio-histórica e, portanto, variável conforme o meio e o seu contexto.

É L. Feder quem nos aponta que a história social da loucura oferece aspectos que necessitam ser analisados, tendo em vista que o lugar reservado ao louco demonstra sua influência e importância:

O louco, como as outras pessoas, não existem isoladamente. Ao mesmo tempo, reflete e influencia aquilo que está envolvido com ele. Ele incorpora e transforma simbolicamente os valores e aspirações de sua família, sua tribo e sua sociedade, ainda que renuncie a eles, assim como seus delírios, crueldade e violência, até mesmo em seu vôo interior (FEDER, 1987, p. 11).

Nesta citação de L. Feder (1987), podemos destacar o quanto este lugar que é viabilizado ao louco na sociedade tem um objetivo e uma finalidade, sendo imposto ao doente que renuncie, inclusive, ao *seu vôo interior*. Esta questão sugere que há de fato uma história não apenas da psiquiatria, mas da própria loucura. Uma história que tem acompanhado, até os dias atuais, aqueles que vêm sendo considerados desviantes. Afastar a loucura é apenas um modo de não se deparar com questões particulares a cada um, é demonstrar que existem os loucos e os normais, colocando os

primeiros em um grupo excluído e estigmatizado, para que estes não tenham comprometida a sua aparência de normalidade. É renunciar ao *vôo interior* da loucura, enquanto essência e motor das verdades submersas.

Não se trata, porém, de encontrar uma causa única, muito menos de nos satisfazermos com explicações multicausais. A relação que a sociedade estabelece com a loucura está diretamente associada à forma como esta é percebida, entendida e, portanto, classificada dentro de determinada cultura. É a partir das construções sociais e de construções subjetivas singulares que uma situação de loucura pode ocorrer. Daí a pergunta: por que alguns tipos de pessoas desviantes são caracterizados, antes, como criminosos, rebeldes, tiranos, mas não como loucos? O que vem a determinar quem é o louco ou quem é apenas alguém diferente do que se convencionou chamar de normal?

Segundo E. Roudinesco, F. Ferenczi, em um texto de 1926, é notável ao ressaltar que a psicanálise veio apagar o até então intransponível abismo, criado pela psiquiatria, entre a norma e a patologia, pois mesmo o “mais normal dos homens torna-se psicótico durante a noite: tem alucinações, e sua personalidade, tanto no plano lógico quanto no ético e no estético, sofre uma transformação fundamental, assumindo, de modo geral, um caráter mais primitivo” (FERENCZI apud ROUDINESCO, 1997, p. 622).

No mesmo sentido, J. Lacan nos inquieta quando questiona: “haverá alguma coisa que distinga o alienado dos outros doentes, a não ser pelo fato de o encerrarmos num asilo, enquanto hospitalizamos estes últimos?” (1998 [1946], p. 155). Mais ainda, o que diferencia o louco do normal e como fazer desta diferença algo que seja reconhecido como constituinte de cada um?

O que diferencia a normalidade da loucura é o modo como aparelho psíquico se constitui, como ele consegue, em seu processo de constituição e desenvolvimento, montar um funcionamento defensivo que lhe possibilite administrar o universo pulsional e desejante³.

Esta pesquisa propõe-se a – partindo dos ensinamentos de J. Lacan – compreender a loucura como algo intrínseco ao ser humano. É neste sentido

³ Aprofundaremos esta discussão no Capítulo Ato 2, seção 2.2.

que, ao intitularmos esta seção de *A questão da loucura e o próprio da condição humana*, buscávamos assinalar que entendemos a loucura como necessária e condição do ser humano. Encontramos em J. Lacan algo que nos ajuda a refletir sobre esta posição: “Assim, longe de a loucura ser um fato contingente das fragilidades de seu organismo, ela é a virtualidade permanente de uma falha aberta em sua essência” (1998 [1946], p. 177).

A loucura se caracterizaria, portanto, como um fenômeno do pensamento e seria vivida no registro do sentido como uma falha, aberta justamente na possibilidade de que a essência do ser advenha. J. Lacan acentua que é no interior do homem que esta loucura pode se apresentar e que “o ser do homem não apenas não pode ser compreendido sem a loucura, como não seria o ser do homem se não trouxesse em si a loucura como limite de sua liberdade” (1998 [1946], p. 177).

Neste texto de 1946, travava-se uma polêmica dirigida à concepção organodinâmica de H. Ey⁴ (1950), o qual, embora desse certa importância à causalidade psíquica das psicoses, afirmava que a origem do fenômeno psicótico se situaria em uma lesão neurológica, responsável pela ruptura no desenvolvimento psíquico do indivíduo.

J. Lacan irá se opor radicalmente à concepção de H. Ey, sustentando que a loucura é inteiramente vivida dentro do campo do sentido. Já H. Ey defendia ser preciso ligar a neurologia à psiquiatria, a fim de dotar a segunda de uma teoria capaz de integrar o freudismo. J. Lacan, ao contrário, desde suas teses de 1932, rejeitava tanto a psicogênese, quanto a organogênese. A elas preferia uma noção de psicogenia, isto é, postulava a existência de uma organização puramente psíquica da loucura.

Neste sentido, J. Lacan reservou um lugar privilegiado para a *insondável decisão do ser* na determinação da estrutura subjetiva, seja ela neurose ou psicose, tendo como base a preexistência do Outro e a aceitação

⁴ Clínico e teórico do organodinamismo, H. Ey foi o último grande representante do alienismo a se tornar psiquiatra. O modelo jacksoniano – que propõe uma organização hierárquica do cérebro, onde haveria centros superiores, médios e inferiores – era para H. Ey aquilo que o modelo freudiano era para J. Lacan.

ou recusa da metáfora paterna – o que possibilita nova compreensão, para além de implicações relativas à fragilidade orgânica. Se, antes, a psicogênese entrava para justificar a evolução compreensível da psicose; agora, os estudos da psicose irão referir-se especificamente ao campo da fala e da linguagem, tendo em vista que “o fenómeno da loucura não é separável do problema da significação para o ser em geral, isto é, da linguagem para o homem” (1998 [1946], p. 166).

Deste modo, fica claro ser através do discurso do sujeito psicótico que o limite do que pode ser conferido à loucura se apresenta, é através da linguagem que advém um sujeito e que pode emergir sua loucura mais íntima.

E é também J. Lacan quem nos aponta que o termo loucura faz parte há muito da linguagem da sabedoria, referindo-se a uma linguagem que contém singularidades e que, embora em muitos momentos incompreensível, denuncia a verdade do sujeito. Para tanto, cita o emblemático *Elogio da loucura*, de Erasmo de Roterdã⁵, que, segundo ele, ainda hoje continua tendo valor, pois torna possível identificar a loucura com o

comportamento humano normal, ainda que esta última expressão não tenha sido empregada naquela época [...] que sem dúvida há uma loucura necessária, que não ser louco da loucura de todo o mundo seria ser louco de uma outra forma de loucura (LACAN, 1992 [1955-1956], p. 25-26).

O livro de Erasmo de Roterdã – que J. Lacan refere – apresenta a loucura como uma deusa que conduz as ações humanas e, ao abordar a dualidade da loucura e sua elasticidade, diferencia dois tipos de loucura: uma sã e naturalmente criativa; e, a outra, uma loucura que esconde a verdade. Já ao reconhecer a presença da loucura em costumes e atos como o casamento e a guerra, Erasmo de Roterdã afirma que é a loucura que forma as cidades, mantém os governos, a religião e a justiça.

Conforme Y. Santos (2006), no *Elogio da loucura*, Roterdã critica muitas das atividades humanas, identificando nelas mediocridade e hipocrisia, de tal modo que, em vista de tais críticas, muitos historiadores o consideram

⁵ Filósofo e teólogo holandês (1466-1536), Erasmo de Roterdã foi o maior divulgador do humanismo renascentista na Europa, especialmente, na Alemanha. Autor de *Elogio da loucura* (1509), após sua morte suas obras foram incluídas no *Index* dos livros proibidos.

o mentor intelectual da Reforma Protestante. Já J. Lacan, ao mencionar a obra de Rotterdam, chama atenção para o fato de que seu texto se mantém extremamente atual, levando-nos a pensar sobre uma loucura que é indispensável na constituição do ser humano.

Mas que loucura seria esta, necessária à constituição própria do sujeito? É com S. Freud (1996 [1924]) que reconhecemos a existência positiva do sujeito na experiência da loucura, na medida em que é atribuído ao delírio uma forma legítima de subjetivação. O que nos leva a poder afirmar que existe sujeito na experiência da loucura e que este enuncia algo de si em sua produção, que pode ser tomada como obra e, neste sentido, nos exige seu reconhecimento.

Em *A perda da realidade na neurose e na psicose*, texto de 1924, S. Freud analisa os modos como o eu afasta-se da realidade, através de mecanismos de defesa do aparelho psíquico, com a finalidade de criar um novo e imaginário mundo externo e colocá-lo no lugar da realidade indesejável, ou seja, criando um *remendo* no lugar da fenda que apareceu na relação entre o ego e o mundo exterior. Portanto, tal manifestação do processo de loucura estaria recoberta por uma tentativa de cura ou de reconstrução, sendo a loucura inerente ao sujeito, enquanto defesa para a constituição do eu.

Conforme L. Landes⁶, citado por M. Foucault, a loucura é definida como avesso da razão e contingência pura do espírito:

Em sua composição entra tudo que foi visto ou ouvido, tudo o que foi pensado e meditado. Ela aproxima aquilo que mais parece ter sido completamente esquecido. As antigas imagens revivem: as aversões que se acreditavam extintas renascem; as inclinações tornam-se mais acentuadas; mas tudo, então, fica *desorganizado* (1989, p. 252, grifo nosso)⁷,

A idéia de desorganização, neste caso, remete àquilo que dá sentido à existência, manifestando o intenso sofrimento subjetivo, expressão de dor e horror humanos, capazes de sinalizar a vida existente naquele ser.

⁶ Autor do séc. XVIII.

⁷ Trata-se de texto extraído de *Examen de la prétendue possession des filles de la paroisse*, escrito por L. Landes e, originalmente, publicado em 1735.

Portanto, podemos pensar que as manifestações da loucura estarão presentes em todo e qualquer lugar em que existam seres humanos e que cada cultura as nomeará diferentemente, situando-as em lugares sociais distintos e utilizando-as conforme suas necessidades mais singulares.

Foi no século XIX que a loucura alcançou *status* psicológico. O louco passou a ser visto como um ser humano que está em conflito consigo mesmo e com sua própria desordem; a loucura passou a ser entendida não mais como ausência de razão, mas como algo que a integra.

Como assinalado por M. Foucault, nas distintas épocas da cultura humana, a loucura foi relacionada com uma alma racional perturbada, não estando esta encerrada em um corpo sem que um elemento mediador possibilitasse espaço para os poderes da imaginação e da memória. Seriam a imaginação e a memória “que forneceria ao espírito as idéias ou pelo menos os elementos que permitem formá-las, e quando estas são perturbadas em seu funcionamento, ele se torna freqüentemente embrutecido ou pelo menos obscurecido” (1989, p. 253). Assim, é apontado o caminho da imaginação como lugar de reanimação da linguagem, lugar de criação de novas imagens, lembrando sempre que todos estamos – em dependência crescente – submetidos à ação das imagens, em nossas idéias e em nosso cotidiano.

M. Foucault enfatiza, também, que as imagens produzidas pela loucura demonstram uma verdade inacessível:

Em todos os lados, a loucura fascina o homem. As imagens fantásticas que ela faz surgir não são aparências fugidias que logo desaparecem da superfície das coisas. Por um estranho paradoxo, aquilo que nasce do mais singular delírio já estava oculto, como um segredo, como uma inacessível verdade, nas entranhas da terra. Quando o homem desdobra o arbitrário de sua loucura, encontra a sombria necessidade do mundo, o animal que assombra seus pensamentos e suas noites de privação é sua própria natureza, [...] Numa série de imagens desse tipo-e é sem dúvida isso que lhes deu seu peso, o que impõe à sua fantasia uma coerência tão grande (FOUCAULT, 1989, p. 22).

Tais afirmações vêm ao encontro da idéia de que as representações sociais da loucura por muito tempo foram sendo construídas e cristalizadas através de um imaginário social segregacionista e excludente. As imagens do louco são concebidas no interior de uma sociedade que as utiliza para evidenciar a diferença e para outorgar à *normalidade* uma posição hierárquica

superior à da doença. Já as imagens produzidas pelo louco, as imagens da loucura, propriamente dita, não eram entendidas como verdades inacessíveis, muito pelo contrário, eram percebidas como que de uma nitidez e clareza, sinalizando apenas desorganização e doença.

Mostra-se necessário, pois, analisar e pensar porque a produção deste modo de ver a loucura e de dar forma para o que significa *ser louco* precisou ser construída e mantida por tantos anos. A necessidade de a expressão da loucura ser acompanhada de algum tipo de significação era defendida por poucos, não chegando, assim, a propiciar uma modificação ou discussão dos preconceitos existentes.

A palavra imagem é derivada do latim, *imago*, que designava, entre os romanos, a fôrma de cera da face do morto, *máscara mortuária* que se utilizava nos funerais da antiguidade. Segundo M. Joly, a imagem se oferece como representação de algo que não está, mas que, através dela, se evoca:

A palavra imago tem assim o sentido de representar o ser humano que não está presente e, ao mesmo tempo, certa visão da morte, já que se vincula aos rituais funerários e tem em vista substituir o morto. Logo ela não é o ser, mas ela oferece a sua aparência para ser vista (1996, p. 18).

Nesse sentido, podemos pensar as imagens da loucura como algo que oferece sua aparência para desviar o olhar atento do lugar de uma provável verdade. Para alguns autores, a imagem engana, apenas imita; para outros, educa, informa, esclarece. É o que podemos perceber em Platão e Aristóteles. Para o primeiro, a imagem desvia da verdade, seduz as partes mais fracas da alma; para o segundo, leva ao conhecimento, é eficaz pelo próprio prazer que com ela se sente.

Platão (1993), no livro VII da *República*, formula o mito da caverna, que é uma das metáforas mais ilustrativas para pensarmos o quanto as imagens são representações com valor descritivo e, principalmente, simbólico. Para o filósofo, todos estamos condenados a ver sombras e tomá-las como verdadeiras. A caverna, refere Platão, é o mundo sensível onde vivemos. A réstia de luz que projeta as sombras na parede é um reflexo da luz verdadeira

(as idéias) sobre o mundo sensível. As sombras são as ilusões que tomamos como realidades.

A imagem desempenha, desde os primórdios da humanidade, importante papel no universo da sociedade humana e, em cada momento histórico, este papel obtém determinadas formas e dimensões. Assim, no campo religioso, a imagem pode constituir um modo de representação da alma dos mortos ou de instrumento de reflexão racional, mas, em virtude de seu caráter dogmático, é potencializado o sentido representado através delas. As imagens da religião não são imagens de um mundo que existe do lado externo, fora do ser humano; são imagens do mundo que existem do lado de dentro, na dimensão espiritual – assim, a fé é representada através das imagens de santos. A religião é essencialmente iconográfica, precisa de imagens que possam remeter ao que não é explicável ou materializável.

Na mitologia, a imagem é portadora de um caráter divino, a representação do mito é glorificada, enaltecida, de uma forma que o mito passa a ser inatingível. A mitologia apresenta o sagrado a partir das imagens expressivas de representação de histórias preciosas, através de seu caráter imaginário. A imagem, na mitologia, recorre à alegoria, à expressão facial, para sugerir significados, para evocá-los, através de elementos visuais.

No campo das artes, a noção de imagem vincula-se essencialmente à representação visual: pintura, gravura, fotografia, ilustrações e cinema, entre outros, que remetem a um discurso e permitem que algo da imagem seja apreendido e compreendido pelo sujeito que contempla a imagem artística. Já no campo científico (medicina, astronomia, matemática, etc.), a imagem está relacionada à visualização dos fenômenos⁸.

Essa breve exposição, embora reduzida, cumpre a função de salientar que é através da imagem – qualquer que seja sua forma, verbal, material, psíquica – que o ser humano busca compreender e representar o mundo, ou seja, ela surge para dar conta do mundo e de sua representação.

⁸ O presente estudo não pretende aprofundar tal discussão. Para tanto, o leitor pode consultar o texto de M. Joly (1996).

M. Joly refere que “imagem, portanto, seria um objeto segundo com relação a um outro que ela representa de acordo com certas leis particulares, esquematizando visualmente as pessoas e os objetos do mundo real” (1996, p.14). Em outras palavras, são as imagens que permitem evocar, no sujeito, algo de seu, fazendo emergir, a partir delas, muitas outras imagens e criando a possibilidade de sua discursivização.

Em 1920, S. Freud escreve um artigo intitulado *Além do princípio do prazer*, no qual relata a repetitividade do brincar das crianças como uma forma de representação de afetos desagradáveis. Neste texto, Freud descreve a observação do comportamento de um de seus netos e reconhece a importância que a simbolização e a representação adquirem no processo de constituição subjetiva. Trata-se da brincadeira do *fort-da*, um jogo que seu neto, de um ano e meio de idade, inaugura ao se deparar com a falta da mãe.

Na descrição de S. Freud, “O que ele fazia era segurar o carretel pelo cordão e com muita perícia arremessá-lo por sobre a borda de sua caminha encortinada, de maneira que aquele desaparecia por entre as cortinas, ao mesmo tempo em que o menino proferia seu expressivo *o-o-ó*. Puxava então o carretel para fora da cama novamente, por meio do cordão, e saudava o seu reaparecimento com um alegre *da (ali)*. Essa, então, era a brincadeira completa: desaparecimento e retorno” (1996 [1920], p. 28).

O que podemos observar – além do modo como a criança simboliza seus conflitos psíquicos, fazendo o objeto desaparecer e reaparecer – é que tal objeto representa a mãe e, ao representá-la, ao mesmo tempo em que a torna simbolicamente presente, evidencia sua ausência. Assim, parece-nos claro que as imagens estão no lugar de “algo” e o tornam simbolicamente presente, mas, na medida em que representam este “algo”, remetendo ao que, de fato, está ausente, podemos constatar que todo sentido se localiza no sujeito que reproduz a atualização da presença.

Como nosso objeto, neste momento, é a representação através de imagens, interessa-nos o conceito de imagem de M. Joly formula, ao afirmar que

Compreendemos que [a imagem] indica algo que embora nem sempre remeta ao visível, toma alguns traços emprestados do visual e, de qualquer modo, depende da produção de um sujeito: imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém que a produz ou reconhece (1996, p. 13).

Dito de outro modo, a imagem supõe um sujeito que a capte e que tente assimilá-la. É, entretanto, a partir da compreensão teórica oferecida pela psicanálise, que a concepção de imagem sofre um deslocamento, a partir do qual passa a se considerar que o mundo que apreendemos é um mundo de imagens e, como nos diz J. Nasio, “quem as vê não é o olho do corpo, mas o eu, o eu está na imagem percebida e o eu é a imagem percebida” (1995, p. 19).

É tendo como pressuposto tal concepção de imagem que este estudo irá prosseguir, incidindo nosso interesse sobre o modo como as imagens da psicose – na visão psiquiátrica, *efeitos negativos* da doença – são capazes de possibilitar, àquele que é considerado louco, ou mesmo àquele que não se enquadra nos padrões de *normalidade* estabelecidos para a contemporaneidade, que estas imagens psíquicas traduzam ou representem o seu eu, de tal modo que delas possa advir um sujeito.

A. Costa (1998) aponta que o semelhante funciona como espelho para a produção da primeira imagem corporal e desempenha a função de testemunha da primeira perda, ou seja, de que o outro não é sua imagem. Porém, quando isso ocorre, isto é, quando esse semelhante se faz imagem, torna-se possível nos reconhecermos e sermos atravessados pela imagem e transformados por ela. É através do olhar do outro que nossa imagem retorna como algo mais legítimo, às vezes confrontando, às vezes conferindo reconhecimento. Semelhante aqui entendido, desde J. Nasio (1995, p. 27), como *pregnância*, termo adotado da fenomenologia para definir as imagens em que o eu se reconhece, que fazem sentido para ele.

Com J. Lacan (1992 [1955-1956]), a imagem aponta para a ausência, para o eu, para a castração, a imagem é concebida como véu, e o que ela esconde é a falta. S. Freud (1996 [1900]), a partir das imagens, rompe o encadeamento do relato trazido nos sonhos, partindo, desmembrando, o sonho em vários pedaços, isolando por vezes as imagens e dando a cada

uma o valor que lhe é próprio, singular. No texto *As características psicológicas dos sonhos*, S. Freud (1996 [1929]) salienta que os sonhos pensam por meio de imagens visuais – mas não exclusivamente, pois utilizam também imagens auditivas – e constroem uma situação a partir destas imagens, dramatizando uma idéia.

Segundo L. Froemming (2004), é em um texto de H. Silberer⁹, datado de 1914, que S. Freud (1996 [1900]) busca alguns dos procedimentos para observar a transformação de idéias em imagens, e, em sua análise, constata que a mente em estado de vigília transforma representações e pensamentos em imagens verbais, porém no sono ela o faz em imagens sensoriais.

No capítulo VII da *Interpretação dos sonhos*, S. Freud (1996 [1900]) se refere ao sonho como uma espécie de substituto dos processos de pensamento repletos de significação e afeto, adverte que o caráter alucinatorio das representações oníricas é a característica mais essencial do dormir, pois, enquanto na vida de vigília pensamos com palavras, durante o sono, pensamos com imagens, isto é, alucinamos. O sonho, afirma S. Freud, é, assim, “um pensamento como qualquer outro” (1996 [1925], p. 114), que se transforma em “imagens sensíveis” (1996 [1900], p. 528).

Portanto, segundo S. Freud (1996 [1900]), as imagens constituem meios para as representações inconscientes surgirem sem o peso que elas possuem, causando menos desprazer e sendo elos intermediários para que possam emergir afetos e idéias que sofreram recalçamento.

Considerados tais aspectos, interessa investigar:

- (1) em que medida as imagens cinematográficas, apresentadas no *Cinema em Debate*, constituem estímulos para os processos de pensamento, oferecendo fragmentos significativos para a discussão e ressignificação das imagens do psicótico;
- (2) os efeitos que estas imagens produzem na narrativa de sujeitos psicóticos, possibilitando que os mesmos se desloquem do lugar de

⁹ Psicólogo vienense, Herbert Silberer (1882-1923) é autor da obra *Problemas do misticismo e seu simbolismo*, na qual analisou os componentes psicológicos de textos do século XVII.

isolamento e ocupem mais do que simplesmente seu lugar na poltrona do cinema, mas a posição de *eu*;

- (3) o que as imagens captadas nas sessões do *Cinema em Debate* são capazes de desencadear na cadeia discursiva de cada um que delas participa, tendo em vista que cada sujeito, mesmo capturado pela estrutura da psicose, percebe as imagens vindas da tela e as articula com suas imagens psíquicas.

Importa esclarecer, ainda, que estamos utilizando diversos conceitos de imagem: ora trata-se das imagens vindas da tela, isto é, as imagens cinematográficas; ora das imagens da loucura – imagens psíquicas, do delírio e da alucinação –; ou ainda, de imagens ressignificadas, ou seja, naquilo que as imagens do cinema podem conter de propositivo para as imagens da psicose.

Isto porque nosso interesse é refletir sobre os modos pelos quais a loucura – entendida como próprio da condição humana, próprio do ser – pode, através de imagens ressignificadas e incluídas no discurso contemporâneo, constituir um *eu*, fazendo laço e contribuindo para que o eu do sujeito possa advir sem que ele seja excluído ou institucionalizado.

1.2 A LOUCURA E AS POLÍTICAS CONTEMPORÂNEAS

“O sofrimento, por exemplo, não é admitido nos «vaudevilles», eu sei. No palácio de cristal, ele é simplesmente inconcebível: o sofrimento é dúvida, é negação, e o que vale um palácio de cristal do qual se possa duvidar? E, no entanto, estou certo de que o homem nunca se recusará ao sofrimento autêntico, isto é, à destruição e ao caos. O sofrimento... mas isto constitui a causa única da consciência”

F. Dostoievski (2000, p. 48).

Se a loucura, desde sempre, tende a escapar das tentativas de circunscrevê-la em dada disciplina, retornando enquanto interrogante; no século XX do pós-guerra, com a reorganização política, econômica e institucional, os hospitais psiquiátricos, comparáveis a campos de concentração, passam a ser alvo da atenção pública. Paulatinamente, ocorrerá a reorganização da assistência médica, e, nesse contexto, o questionamento acerca da ética e da cidadania passa a balizar o estabelecimento do *direito à saúde*.

Esses fatos irão influenciar decisivamente os caminhos das instituições implicadas com o trato da doença. A modificação do modelo médico hegemônico será exigida, a reestruturação do hospital psiquiátrico se fará necessária, colocando-se em questão a garantia dos direitos humanos e a possibilidade de reinserção social de seus internos.

Nesta seção, buscaremos examinar o processo de construção e consolidação da Reforma Psiquiátrica no Brasil, seus impasses e avanços, destacando o papel da psicanálise em tal processo.

Porém, antes de entrarmos nas questões relacionadas ao processo contemporâneo de constituição do movimento da Reforma Psiquiátrica brasileira, gostaríamos de registrar que não desconhecemos o fato de haver diversos momentos, na trajetória histórica da psiquiatria, em que se verifica a existência de debates e a preocupação em reformar a assistência oferecida aos alienados, como ocorrido no início do século passado.

Tal movimento, segundo relata G. Delgado (1992), tem em Juliano Moreira e Teixeira Brandão suas personalidades centrais. Como nos aponta este autor, podemos citar a reação de Olavo Bilac que, após diversas visitas ao Hospício Nacional de Alienados, descreve, em um artigo intitulado *No Hospício Nacional*, datado de 1905, sua perplexidade diante das precárias condições do tratamento fornecido aos doentes mentais. Os questionamentos sobre como tratar a loucura e em quais instituições isto se torna mais apropriado não são novos, nem mesmo as tentativas políticas atuais são inovadoras, pois este debate perpassa a história e acompanha a evolução da sociedade.

Mas interessa-nos, sobretudo, apresentar um recorte mais contemporâneo do movimento da Reforma, um recorte que contribua para situar nossa discussão sobre as imagens – sejam elas da loucura, na psicose, ou mesmo as que o cinema pode nos proporcionar.

No ano de 1978, foi aprovada na Itália a Lei nº 180, chamada Lei Basaglia¹⁰, que consolidou os esforços do Movimento Psiquiatria Democrática da Itália, estabelecendo, segundo G. Delgado (1992), mudanças no estatuto jurídico do paciente. Além de proibir novas internações e a construção de novos hospitais psiquiátricos, essa lei estabeleceu a abolição do estatuto de periculosidade do doente mental. Conforme G. Delgado, é na insistência em

¹⁰ Franco Basaglia era médico e psiquiatra. Foi o precursor do Movimento da Reforma Psiquiátrica Italiana. A Lei nº 180 foi denominada *Lei Basaglia* em homenagem às ações e debates iniciados pelo médico italiano em 1978.

abolir o estigma de perigoso e em fortalecer a idéia da relação doente/cliente que o movimento da reforma encontra suas bases:

A reforma psiquiátrica reivindica a cidadania do louco. Embora trazendo exigências políticas, administrativas, técnicas – também teóricas – bastante novas, a Reforma insiste num argumento originário: os «direitos» do doente mental, sua «cidadania». Por trazer à cena, como sujeitos, aqueles que são seus clientes, a dimensão dominante da Reforma deixa de ser técnico administrativo, para constituir-se em enigma teórico. Um imprevisível político (DELGADO, 1992, p. 29).

Assim, entendemos que a Lei Basaglia, abriu a sociedade italiana para a convivência com o diverso, levando-a à tolerância das idiossincrasias próprias das diferenças. É a loucura saindo de seu enclausuramento, apresentando-se e exigindo uma tomada de posição da sociedade como um todo.

A noção de loucura como desrazão, como erro, como periculosidade pôde ser discutida, na medida em que se inaugurou um debate com a comunidade, através do qual se buscava pensar as idéias de diferença, de produção de vida, de sujeito do desejo.

O ano de 1978 foi importante também para o Brasil, pois Franco Basaglia veio ao país, estimulando que o debate pelo fim dos manicômios pudesse ser iniciado também aqui. O movimento da Reforma Psiquiátrica no Brasil começa a constituir-se de modo mais efetivo a partir da segunda metade da década de 70, provocando profundas transformações na política de saúde mental do país, determinando o surgimento de novas práticas e gerando uma tentativa de reformulação nos modos de pensar a loucura, as instituições e o social.

Experiências de desmontagem de estruturas manicomiais passaram a ser implantadas pelos quatro cantos do país. A transformação do modelo virou prática política e social, antes mesmo de virar lei.

Em 1987, ocorreu a realização da *I Conferência Nacional de Saúde Mental*, que apresentou duas diretrizes fundamentais: a substituição do modelo hospitalocêntrico por uma rede de serviços variados, que atuassem de modo hierarquizado nos níveis primário, secundário e terciário; e o resgate da cidadania do doente mental.

Em 1989, o Deputado Paulo Delgado propôs o inovador Projeto de Lei nº 3.675, que se tornou referência para as novas propostas de abordagem da saúde mental. Este projeto tramitou por mais de dez anos no Congresso Nacional, antes de sua sanção na Câmara Federal.

Surge, assim, um novo campo, interdisciplinar, social e plural: o campo da Saúde Mental. Legitima-se a presença de diferentes profissionais, disciplinas e, especialmente, saberes, entre os quais se inclui, finalmente, o saber daquele que sofre. Desde esse novo campo, a Reforma Psiquiátrica pôde ser pensada para além das práticas que lhe deram origem, ampliando-se em um movimento social transformador, nomeado no Brasil, ora de movimento da *saúde mental coletiva*, ora de *luta antimanicomial*.

Optamos por utilizar a denominação Reforma Psiquiátrica, por entendermos que tal movimento se caracteriza, fundamentalmente, pelo fato de ser externo ao aparelho do Estado, por denunciar o funcionamento dos hospitais psiquiátricos, promovendo intenso debate público – marcado pela Conferência Estadual de Saúde Mental no ano de 2001 em Porto Alegre, por audiências públicas, por seminários, com a participação de várias instâncias do governo, dos legisladores, dos políticos, da sociedade, dos profissionais de saúde, das pessoas que utilizam os serviços de saúde e que vêm se reunindo para a elaboração e execução de uma política ampliada em relação ao atendimento e tratamento com os ditos “loucos” da nossa sociedade.

A Reforma Psiquiátrica propõe transformar o modelo assistencial em saúde mental e construir novo estatuto social para o louco: o de cidadão como todos os outros. Não pretende acabar com o tratamento clínico da doença mental, mas, sim, eliminar a prática do internamento como forma de exclusão social dos indivíduos portadores de transtornos mentais graves. Para isso, sugere a substituição do modelo manicomial, através da criação de uma rede de serviços territoriais de atenção psicossocial, com base comunitária, sendo necessária a rearticulação do funcionamento da rede já existente nos municípios e estados.

O modelo de tratamento proposto pela Reforma Psiquiátrica não prevê apenas o processo de diagnóstico e cura, como pretendia a psiquiatria clássica, mas, antes, propõe-se a atender as pessoas que necessitam de

cuidados psíquicos em sua individualidade e em sua relação com o meio social. Pretende-se, antes de tudo, instaurar uma nova significação da loucura na sociedade, de tal modo que o louco seja respeitado em seu sofrimento e em sua condição de sujeito.

A Reforma Psiquiátrica é, hoje, discutida como parte das políticas de saúde, principalmente no âmbito dos governos municipais. São implementadas as primeiras experiências municipais da rede de cuidados em saúde mental a partir do novo modelo. P. Amarante (2001) destaca o Centro de Atenção Psicossocial Professor Luiz da Rocha Cerqueira, fundado em março de 1987, em São Paulo, como o primeiro serviço de saúde mental criado nos moldes propostos pelo movimento de reforma. Em março de 1989, ocorre a inauguração do Núcleo de Atenção Psicossocial, no antigo espaço da Casa de Saúde Anchieta de Santos. Estes são serviços pioneiros e que vêm funcionando como marcos históricos do processo da reforma. Além de iniciarem o trabalho prático, promovem a discussão e a inovação nos modos de gestão da desinstitucionalização da loucura.

A questão crucial da desinstitucionalização é, sob o ponto de vista de P. Delgado, uma “progressiva devolução à comunidade da responsabilidade em relação aos seus doentes e aos seus conflitos” (1987, p. 173). Trata-se de buscar, em nossa cultura, um outro lugar social para a loucura. E, para isso, fazem-se necessárias transformações culturais na sociedade, bem como a pactuação das três esferas de governo (federal, estadual e municipal) e dos movimentos sociais envolvidos na questão.

Verificamos, assim, a responsabilidade – no sentido de comprometimento – da comunidade para com a desmistificação de imagens da loucura segregadoras e excludentes e, acima de tudo, a possibilidade de circulação do louco em espaços sociais, sem a exposição e o desrespeito tão característicos de tempos passados.

O processo de desinstitucionalização de pessoas com longo histórico de internação psiquiátrica tem avançado, através de programas do Ministério da Saúde – como o Programa Nacional de Avaliação do Sistema Hospitalar/Psiquiatria (PNASH/Psiquiatria), o Programa Anual de Reestruturação da Assistência Hospitalar Psiquiátrica no SUS (PRH), assim

como a criação do Programa de Volta para Casa e a expansão de serviços como os Centros de Atenção Psicossocial e os Residenciais Terapêuticos.

A política de Saúde Mental, em seu esforço teórico, passou, no decorrer da última década, por importantes e significativas transformações, evoluindo, em definitivo, de um modelo centrado na referência hospitalar para um modelo de atenção diversificada, com base territorial comunitária. Este modelo caracteriza-se por ser um movimento que busca dar à loucura outra resposta social, que busca possibilitar outro modo de enlace social para o louco.

J. Goldberg (1996), refletindo sobre a particularidade do atendimento a sujeitos psicóticos e neuróticos graves em centros de atenção psicossocial, destaca aspectos que julga fundamentais para que o mesmo seja distinto daqueles apresentados pelo modelo asilar. É essencial, por exemplo, que, nos novos serviços, a fala dos pacientes não seja tomada apenas pelo reconhecimento do sintoma, mas, sim, possa ser escutada como produção de um sujeito social dentro dos limites, certamente problemáticos, que a loucura impõe. Neste sentido, J. Goldberg enfatiza:

Parece-nos que os projetos de atendimento surgidos nos últimos anos têm de saída esse ponto em comum: a recusa do modelo sintomatológico em benefício da criação de uma clínica psiquiátrica, deslocando o processo do tratamento da figura da doença para a pessoa doente (1996, p. 21).

A partir dessa reflexão, podemos observar a importância de um debate entre as várias especialidades que trabalham com sujeitos que apresentam sofrimento psíquico grave. Considerar a pessoa do doente, escutar o que ele tem a contar e, para além de sua patologia, intervir desde um âmbito mais amplo e humano se faz essencial e deve pautar a conduta de todos os profissionais que trabalham nessa área.

É importante ressaltar que o deslocamento de lugares instituídos possibilitou que emergissem inúmeras questões que, anteriormente, não obtinham visibilidade, como a situação de residenciais, onde estas pessoas possam morar de uma forma mais humana, quando da impossibilidade de convivência com seus familiares, ou mesmo quando, a partir do tratamento fora de uma instituição total – como os hospitais psiquiátricos seculares –,

trata-se de esbater uma crise aguda sem recorrer aos velhos métodos de encarceramento.

Impõe-se, assim, a necessidade de estudo do velho e do novo, do instituído e do instituínte, enfim, do relacionamento entre opostos. É uma tentativa de trabalho que se organiza na medida em que vai sendo realizada. Quando surgem questões, estas são discutidas e tratadas em conformidade com a realidade de cada pessoa e respeitada a singularidade de cada lugar. Isto é a clínica ampliada, que revê protocolos e discute as singularidades de cada sujeito em especial. A clínica ampliada é uma política implementada pelo Ministério da Saúde, que está vinculada a Política Nacional de Humanização (PNH) deste Ministério e tem como objetivo o compromisso com ver o sujeito doente de modo singular, assumindo a responsabilidade sobre este dentro do serviço de saúde e oportunizando o trabalho de equipes interdisciplinares. Outro aspecto fundamental que também necessita ser revisto e que a clínica ampliada propõe é a capacidade de equilibrar o combate à doença com a produção de vida, criar saídas diante das situações impostas por certos limites.

Questões amplas, de ordem política, associadas às enormes dificuldades operacionais que se apresentam quando se procura reverter uma situação longa e profundamente estabelecida podem ser logo percebidas no atendimento de pacientes psicóticos. Estas dificuldades acabam surgindo, segundo J. Goldberg (1996), como o grande índice de disfunção na estrutura dos serviços. Como tradicionalmente o paciente psicótico não era atendido nos centros de saúde, acaba por demonstrar-se reprimida a demanda de tais casos, mesmo sob o novo programa de saúde mental.

A grande discussão era que os serviços haviam sido criados para atender grupos de gestantes, crianças e neuróticos, e que os psicóticos, além de serem considerados agressivos, necessitavam de uma equipe mínima para atendê-los e não poderiam, portanto, ficar no serviço por muito tempo, para não gerar constrangimentos à tradicional clientela dos centros de saúde.

Apesar das leis e emendas que foram surgindo, mostrava-se necessária a criação de infra-estrutura básica – como centros de atenção diária, centros de convivência, pensões protegidas, equipes especializadas para o

atendimento da problemática específica dos transtornos mentais graves –, no que o estado do Rio Grande do Sul foi pioneiro, sancionando legislação específica para este fim. Mas, para isso, foram sendo discutidas novas propostas de reajuste da rede de atendimento em saúde mental. Propunha-se o atendimento em centros de atenção, dotados de condições para receber os pacientes durante o dia, regularmente, em tratamento intensivo e protegido.

Durante os anos 90, ocorreram as mais significativas mudanças na política de saúde mental do país, tendo sido consolidada a perspectiva da desinstitucionalização e criada uma rede de serviços substitutivos ao hospital psiquiátrico. Foi também nesta década que se pôde observar a realização do maior número de fóruns e discussões acerca da saúde mental e do atendimento dos psicóticos na rede pública de saúde, conforme assinala J. Goldberg (1996).

Segundo A. Lancetti (2003), no Brasil, até 2002, foram criados 320 Centros ou núcleos de atenção psicossocial – o que indica um contínuo crescimento da rede de serviços substitutivos, pois, embora muitos ainda prestem atendimento nos moldes de ambulatório, com funcionamento diurno, sem abrir fins de semana e sem atender em horário integral, tais serviços, mesmo assim, se diferenciam do modelo manicomial.

A diferença sobressai, principalmente, em relação ao que podemos chamar de atendimento singularizado. Na clínica da psicose, é fundamental que a equipe que presta atendimento conheça a história de cada uma das pessoas de que se ocupa e que atente aos seus sintomas, interessando-se por seu conteúdo, e não apenas pela intenção de esbatê-los. Diferença esta que se faz presente em detalhes, como no trabalho com o laço social dos pacientes e na preocupação com a geração de renda e produtividade dos mesmos: o que significa pensar em sujeitos que se fazem ativos em seus processos de tratamento.

Porém, é importante apontar, como assinala N. Sibemberg, que:

o trabalho com os transtornos mentais, se faz necessário, vinculado a uma modalidade institucional, na medida da importância que um lugar de arrimo tem na vida destas pessoas, um lugar onde sua loucura encontre espaço de acolhimento e de reconhecimento na tentativa de uma ordenação subjetiva (2000, p.21).

Nesta direção, é que foram criados os CAPS – Centros de Atenção Psicossocial para o atendimento de portadores de transtornos mentais graves.

Após quase doze anos de tramitações no Senado, em 6 de abril de 2001, foi sancionada a Lei Federal nº 10.216, Lei Nacional da Reforma Psiquiátrica, que dispõe sobre a proteção e os direitos das pessoas portadoras de transtornos mentais e redireciona o modelo assistencial em saúde mental, garantindo a continuidade da construção de um novo modo de resposta para os problemas da saúde mental no país.

Entretanto, cabe ressaltar que, mesmo depois de sancionada a Lei Nacional da Reforma, muito se ampliou no debate e aprimoramento da rede de atenção em saúde mental, não sem discussões, sem luta, sem militância, sem entraves, ou mesmo sem retrocessos. Basta, para tanto, mencionar a tramitação do Projeto de Lei nº 40/2005, do Deputado Adilson Troca, na Comissão de Constituição e Justiça da Assembléia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul – propondo alterações na Lei nº 9.716, de 7 de agosto de 1992, que promoveu a Reforma Psiquiátrica gaúcha – que, aprovada neste mesmo ano, retoma antigos paradigmas sobre os hospitais psiquiátricos, possibilitando a reabertura de leitos nos hospitais manicomiais, e não apenas em hospitais gerais, e adotando um enfoque prioritariamente médico, ou seja, com equipe multidisciplinar onde não há discussão necessária para que esta equipe se aproprie das indicações do tratamento e onde a palavra final é médica. Isto demonstra que a discussão realizada pela sociedade como um todo para a reestruturação e humanização da assistência pública no campo da saúde mental é um processo complexo, difícil e, muitas vezes, contraditório. Processo que necessita ser sustentado e inovado a cada dia de trabalho e a cada novo sujeito atendido.

Como lembra A. Pitta, na apresentação do livro *Libertando identidades*, as mudanças só serão efetivas se “os movimentos dos que compuseram essa orquestra rara, que só se fará sonora e harmônica se muitos a ela se juntarem com críticas e práticas superadoras de dilemas” (2001, p. 11). E

quais seriam estas práticas superadoras de dilemas? Como trabalhar com saúde pública, com sujeitos adoecidos sem a necessária discussão, capacitação e renovação de conceitos? Em especial quando pensamos que o principal dilema decorre do embate com uma prática secular e ultrapassada, defendida por seguidores da psiquiatria clássica, que não permitem que a inovação e a mudança promovam a autonomia e a cidadania do doente, pelo risco de perda do poder ou do status que tais profissionais acreditam, assim, conservar.

Ao romper com o paradigma da psiquiatria clássica, com a dicotomia tradicional entre mente-corpo, orgânico-psíquico, coletivo-particular, a Reforma Psiquiátrica inaugurou, para sua orientação e consolidação, a possibilidade de diálogo entre diferentes saberes. Dentre eles, o saber psicanalítico, que é mais um, entre tantos, a contribuir nos novos modos de se pensar a prática com a loucura, ou melhor, com a psicose. Não como um saber hegemônico, mas, antes, como uma interlocução interessada nas questões sociais, políticas e clínicas de sua época.

Profissionais inspirados pela psicanálise fecundam o debate, colocando em pauta que não se pode tratar a loucura simplesmente como mais um caso de sintomatologia grave. É preciso não negar à loucura sua positividade própria.

Aqui, nesta pesquisa, partimos do referencial psicanalítico e das formulações teóricas e clínicas de J. Lacan, cuja importância é norteadada por seu retorno à obra de S. Freud e pelo avanço da psicanálise no tratamento da psicose. A discussão sobre o tema das psicoses sempre esteve presente na obra de S. Freud (1996 [1911b]), que assinalou haver, no delírio, a reconstrução do mundo, e, nesta reconstrução do mundo, encontra-se implicada uma tentativa de cura, como se pode observar no caso Schreber.

Optamos, porém, por utilizar as idéias de M. Foucault (1989) na abertura deste trabalho, pois acreditamos que o filósofo e pensador francês, em seu texto sobre a história da loucura, contribui muito para o que nos

propomos nesta investigação, devolver a palavra à loucura, na medida em que M. Foucault quis que a loucura fosse o sujeito de seu texto e nós, neste trabalho, intentamos dar voz ao sujeito psicótico.

Inegavelmente, devemos a J. Lacan qualquer resposta que pretenda tratar os casos psiquiátricos como casos gerais, bem como a retomada de uma clínica que busca situar a psicose em sua diferença das demais entidades psicopatológicas. É este autor quem nos aponta as singularidades existentes nos sintomas que a psicose apresenta e nos instiga a trabalhar a partir dos mesmos, sem excluí-los, mas, antes, incluindo-os na escuta a ser realizada pelo terapeuta.

As contribuições que a psicanálise pode dar aos desafios apresentados pela reforma psiquiátrica em andamento passam, assim, pela ética da posição subjetiva e requerem que façamos uma clínica da singularidade, oportunizando ao paciente espaço para falar e intervir sobre a história de sua doença. Não se pode tratar a loucura simplesmente como um caso a mais de exclusão social, como nos assinala B. Bezerra Jr., ao alertar que

é preciso não perder de vista a dimensão propriamente psíquica desta experiência, que implica um regime de funcionamento subjetivo particular, freqüentemente incapaz de responder às mesmas injunções e imperativos que se impõem aos sujeitos e cidadãos em geral. Não reconhecer este fato seria incorrer no mesmo erro da psiquiatria tradicional: o de negar à loucura sua positividade própria (2002, p. 3).

As manifestações da loucura, suas contradições, suas dificuldades de entendimento clínico e a dissociação que produz nos que dela se ocupam encenariam um contexto que poderia mostrar-se sem perspectivas. A tentativa de modificar a assistência, singularizar a escuta, pensar dispositivos outros, mesmo que não produza novas formas de existência, pelo menos, permite novos sentidos e apropriações. Esta tentativa de um novo modo de trabalhar com a psicose não depende somente da vontade de alguns profissionais ou dos aspectos internos do sujeito, mas da instauração de laços sociais mais amplos com a comunidade, em particular, e com a sociedade, num todo. A constituição de experiências que propiciem a

instauração de dispositivos é determinante na criação de novas formas de trabalho com os transtornos mentais, de modo a gerar possibilidades de apropriação, pelo sujeito, de um lugar para além daquele apenas inscrito na sua estrutura, abrindo, assim, espaço para o compartilhamento social e uma perspectiva de inscrição no campo simbólico.

A clínica das psicoses tem interrogado continuamente os conhecimentos da medicina, da psicologia e da psicanálise quanto às formas adotadas para tratá-la. Política e clínica surgem como ferramentas complementares e não excludentes. Não se trata, portanto, de definir uma ou outra das especialidades como detentora do espírito da Reforma, mas de vê-las como estratégias de intervenção que, por caminhos diferentes, buscam um horizonte comum, ou seja, a ampliação da capacidade normativa dos sujeitos, tanto no plano de sua experiência subjetiva individual, quanto no plano de sua ação no mundo.

Este é o desafio. A sociedade brasileira, após doze anos de intenso debate, aprovou a Lei nº 10.216, em 2001, escolhendo o caminho da reforma psiquiátrica, que obriga o Estado a consolidar uma mudança do modelo assistencial para garantir o acesso de todos ao tratamento. Na época, 90% dos recursos financeiros do SUS federal para esta área destinavam-se a pagar a hospitais psiquiátricos, e a rede extra-hospitalar era escassa e frágil. Hoje, observamos uma inversão deste quadro: os recursos aumentaram globalmente; 56% dos recursos financeiros se destinam a hospitais, e 44%, aos Centros de Atenção Psicossocial (Caps – serviços abertos e comunitários, que substituem a internação sempre que possível), ambulatorios, residências terapêuticas, centros de convivência e cultura, programas de geração de renda, saúde mental na rede de atenção básica, leitos de saúde mental em hospitais gerais e distribuição de medicamentos.

Conforme o detalhado estudo de P. Delgado (2006), os Caps são hoje 882 serviços, em todos os estados do país, nos quais trabalham pelo menos 22 mil pessoas e estão em atendimento 350 mil pacientes, em sua maioria

portadores de transtornos mentais mais severos. Alguns, os Caps-III, funcionam 24 horas por dia, inclusive aos sábados e domingos. Esta nova rede ainda é insuficiente, mas já está transformando o quadro dramático da desassistência em saúde mental. E quanto à redução dos leitos em hospitais psiquiátricos? Ela é necessária à mudança do modelo e vem sendo realizada de modo gradual e cuidadoso, não ocorrendo em municípios que não tenha implantado sua rede de Caps e ambulatórios. Procura-se, assim, introduzir uma mudança progressiva no perfil dos hospitais, de modo que, aqueles de grande porte, reduzam aos poucos seus leitos, transformando-se em hospitais menores, onde o atendimento é mais adequado e individualizado. Estão deixando de existir os macro-hospitais de 800 a 1.000 leitos, onde os pacientes com problemas mentais permaneciam o resto de suas vidas isolados do mundo, sem esperança. Hoje, quase seis anos depois da lei de 2001, a maioria dos 236 hospitais psiquiátricos brasileiros tem no máximo 200 leitos.

De que modo, então, o trabalho com as questões da clínica psicanalítica das psicoses, através de uma atividade que utiliza o cinema e suas imagens, como propiciadoras de narrativa e de encontro com as diferenças, pode contribuir para a construção de mais um recurso da Reforma Psiquiátrica? Em que medida possibilita garantir ao sujeito portador de sofrimento psíquico um espaço onde suas questões subjetivas possam ser compartilhadas, socializadas? Esta será uma das questões que orientará os próximos passos deste estudo.

ATO II – O PONTO DE VISTA DA PSICANÁLISE

“O eu é esse mestre que o sujeito encontra num outro, e que se instaura em sua função de domínio no cerne de si mesmo”

J. Lacan (1992 [1955-1956], p. 110).

2.1 ESPELHOS E LABIRÍNTOS DA PSICOSE

“O meu amigo mais íntimo é o sujeito que vejo todas as manhãs no espelho do quarto de banho, à hora onírica em que passo pelo rosto o aparelho de barbear. Estabelecemos diálogos mudos, numa linguagem misteriosa feita de imagens, ecos de vozes, alheia ou nossas, antigas ou recentes, relâmpagos súbitos que iluminam faces e fatos remotos ou próximos, nos corredores do passado – e às vezes, inexplicavelmente, do futuro – enfim, uma conversa que, quando analisamos os sonhos da noite, parece processar-se fora do tempo e do espaço. Surpreendo-me quase sempre em perfeito acordo com o que o Outro diz e pensa”

E. Veríssimo (1976, p. xi).

I – Quando estou no ônibus, olho para as pessoas e percebo que elas me vêem todo distorcido, vejo pelos rostos delas. Ao me olhar no espelho, não vejo nada, não consigo me olhar e ver se estou ali. Todo o dia preciso me tocar, para ver se ainda estou aqui. Por isso me sinto tão estranho, tão diferente. Paralelo a isto, há um fato que me intriga, sei que todo mundo me olha, mas o que eles vêem?¹¹

¹¹ Fala de I., participante do *Cinema em Debate*, em conversa após a sessão do filme *Simão o Fantasma Trapalhão*, na Casa de Cultura Mario Quintana, em 20/08/2004. Devido à importância que adquirem, neste trabalho, optou-se por apresentar grifadas e em fonte maior as transcrições de discursos enunciados por participantes do *Cinema em Debate*, bem como por profissionais envolvidos nesta atividade, informando, em nota, quando não explícito no próprio texto, os dados relativos à situação em que tais falas foram pronunciadas.

É desta forma que I. define o que sente e como se percebe. O fato de permanecer muitas vezes isolado das pessoas, sem coragem de sair de casa, e o temor de, ao tocar-se, não sentir o próprio corpo, demonstram um modo de existir e uma constituição subjetiva particulares.

Este modo de existir tão singular, tão próprio, indica ao mesmo tempo as fontes e os limites do que será estudado nesta seção. É na investigação da singularidade da constituição subjetiva e na forma particular de cada um apresentar-se que reside o mérito de examinar as questões que nos parecem fundamentais no desenvolvimento desta pesquisa.

A questão da constituição subjetiva de um sujeito nos coloca muitas interrogações. Falamos em questão, pois não podemos falar da formação de uma estrutura subjetiva sem, anteriormente, pensar os interrogantes que ela evoca. O que faz com que um bebê possa se tornar um sujeito capaz de sustentar seus pensamentos, suas vontades, seus modos de agir e passe a considerá-los como propriamente seus? Como entender que, após seu nascimento biológico, um bebê, para se subjetivar, necessite existir como sujeito, ou seja, precise obter algum estatuto simbólico, para que seja algo distinto de apenas alguns quilos de carne? Do que tratamos quando falamos em processo de constituição subjetiva? A história de um nascimento se inicia aí ou ela o precede? Aquilo que precede o nascimento é fortemente determinante para aquilo que será o seu futuro?

É a partir destas questões que, neste texto, se procurará pensar o que ocorre no processo constitutivo e quais as particularidades, quando se trata da estruturação de sujeitos psicóticos. E, ainda, se buscará refletir sobre como entender a subjetividade que se faz presente nos sofrimentos de que padece um sujeito psicótico, implicando-o em sua condição.

Psicose e psicótico são conceitos clínicos empregados pela psicanálise e referem-se a quadros clínicos definidos a partir da transferência¹². E, como estamos trabalhando com referenciais psicanalíticos, pensamos estruturação

¹² Foi por ocasião do fracasso do tratamento catártico de Anna O., com J. Breurer, que S. Freud foi levado a descobrir o fenômeno da transferência. Para R. Chemama, a transferência constitui em “novas edições, cópias das tendências e dos fantasmas, que precisam ser despertadas e tornadas conscientes, cujo traço característico é o de substituir uma pessoa conhecida anteriormente pela pessoa do analista” (1995, p. 217).

partindo do que C. Calligaris (1989) defende em *Introdução a uma clínica diferencial da psicose*: que a psicanálise é uma clínica estrutural, na medida em que o diagnóstico está diretamente relacionado à transferência estabelecida com o terapeuta. A partir do momento que existe transferência, a fala de um sujeito desdobra, experimentalmente, a sua estrutura, e nesta o analista está incluído.

Segundo N. Souza (1991), o conceito de psicose é uma invenção recente: data de menos de um século e se deve a S. Freud. Já o termo *psicose* vigorava quase meio século antes dos primeiros textos psicanalíticos – Von Feuchtersleben o empregou pela primeira vez em 1845 –, significando doença mental, denominação médica para a *loucura alienada*.

Para desenvolver a questão a que nos propomos aqui, será imprescindível retomar pressupostos teóricos que dizem respeito à constituição subjetiva.

Neste sentido, vale lembrar que os bebês nascem indefesos e dependentes de alguém que os cuide, alimente, vista, olhe, brinque, deseje. O deslocamento do lugar de objeto, no qual nascemos, é fundamental na determinação da constituição de um eu. O surgimento de um sujeito, enquanto possibilidade desejante, não é determinado pelo nascimento biológico. O parto traz um novo corpo ao mundo, mas a constituição subjetiva precisa de algo mais. É necessário estar incluído em um circuito pulsional.

O desenvolvimento proposto por S. Freud (1996 [1915]), especialmente em relação à pulsão escópica, ao ver e ser visto, fundamenta o movimento pulsional como circular, como constituindo um circuito. A transformação das pulsões da atividade para a passividade ou de um retorno em direção ao eu nunca ocorre de modo total. Algo da direção ativa persiste e convive, lado a lado, com a direção passiva, assim como também seguem coexistindo aspectos que corresponderiam à fase preliminar da pulsão escópica, ou seja, à fase auto-erótica.

S. Freud introduz, em relação à pulsão escópica, uma terceira voz, para além da ativa e da passiva: a reflexiva. Relacionando-a com aspectos narcísicos primordiais e propondo, assim, que o ver-se, característico da voz

reflexiva, antecede tanto a possibilidade ativa de ver o outro como a passiva de ser visto. É a relação entre o ver, o ser visto e o ver-se que inclui o bebê num circuito pulsional.

Cabe lembrar, ainda, que, ao analisar o par de opostos voyeurismo-exibicionismo, S. Freud (1996 [1915]) assinala que uma pulsão que tenha como finalidade ativa olhar um objeto estranho pode passar para a finalidade passiva, na medida em o sujeito abdica do objeto e escolhe uma parte de seu próprio corpo para dirigir a pulsão escópica, o que inaugura uma nova finalidade – a de ser olhado. Ele ressalta que existe uma fase preliminar, auto-erótica, em que o objeto é parte do próprio corpo, que, posteriormente, vem a ser a parte análoga do corpo de outro na finalidade ativa.

De qualquer forma, segundo S. Freud, estes dois momentos coexistem, e a reversão passiva se encontra na dependência da organização narcísica do eu. Salienta, ainda, que essa reversão estaria ligada às tentativas de defesa empregadas pelo ego, que poderiam, mais adiante, encontrar outros meios.

Um sujeito não se faz só de seu corpo e, antes mesmo de ter um corpo real, nasce na linguagem, no desejo e na fala de seus pais, que preparam, de forma languageira, o berço lingüístico no qual depositarão o projeto de uma vida. Com a vinda do corpo propriamente dito, começa então uma *luta* de inscrição dos significantes que marcarão este corpo, que fazem borda, significando-o, libidinizando-o. O bebê – com seu corpo, seu cheiro, seu choro, seus movimentos, seu instinto, suas secreções – estabelece relação com o Outro¹³, representado primeiramente pela mãe, e vem a constituir-se como sujeito.

J. Lacan, no texto *O estádio do espelho como formador da função do eu* (1948-1949), oferece elementos para pensarmos o momento em que uma criança reconhece sua imagem no espelho – experiência que marca o primeiro esboço do eu e as identificações secundárias.

¹³ O conceito de *Outro*, grafado com maiúscula, caracteriza, conforme a teorização de J. Lacan (1992 [1955-1956]), o lugar social da linguagem, da cultura que precede o nascente ser. É descrito como sendo o *tesouro dos significantes*, ou seja, o lugar que sustenta o conjunto de significantes que poderão vir a marcar o bebê.

É a partir do movimento que se produz entre a criança e sua imagem refletida no espelho que se logrará a constituição de um eu unificado ortopedicamente.

O estágio do espelho se organiza em três tempos: primeiro o *infans*¹⁴, ao olhar no espelho, reconhece a imagem de um corpo, mas o considera como se fosse de outra pessoa, evidenciando uma confusão entre o eu e o outro; no segundo momento do estágio do espelho, o *infans* descobre que o outro do espelho não é real, mas uma imagem – distinguindo, já, a imagem da realidade do outro; no terceiro momento, observa-se a dialetização dos momentos anteriores, pois o *infans* percebe que o reflexo, emitido pelo espelho, não passa de uma imagem e, mais ainda, percebe que se trata de sua própria imagem.

Para que o *infans* possa se apropriar desta imagem, para que seja possível interiorizá-la, é necessário que a mãe autentique esta descoberta. Segundo J. Lacan (1992 [1960-1961]), é o olhar e o reconhecimento da mãe que, ao endereçar ao bebê um “sim és tu”, permite-lhe formular um “sou eu”.

O reconhecimento da própria imagem abre lugar para o sentimento de possuir um corpo unificado, com consistência, que servirá de base para a constituição subjetiva.

No entanto, podemos verificar que a constituição do sujeito apresenta dois aspectos paradoxais: por um lado, temos a pré-formação do eu; por outro, este eu se constitui numa condição de alienação, pois se trata de uma imagem que forma, mas, também, que aliena.

Neste momento, cabe nos questionarmos sobre o modo como ocorre o estágio do espelho na psicose. Ou seja, como um sujeito psicótico relaciona-se com sua imagem no espelho?

J. Lacan sugere que, para que um sujeito possa perceber sua imagem e entendê-la como eu, é necessário que esta imagem seja sustentada pelo

¹⁴ Termo que J. Lacan emprega para qualificar a criança que ainda não se utiliza da linguagem.

simbólico do desejo do Outro, regulação que impediria o *infans* de cair na lei do tudo ou nada: ou eu, ou o outro. Na psicose, a angústia apresenta-se fundamentalmente frente ao próprio corpo – uma vez que a imagem não vem a proteger o sujeito na sua relação com o Outro, o olhar se torna invasão, despedaçamento.

No texto do *Seminário 3*, J. Lacan utiliza-se do estádio do espelho para descrever o modo como se apresenta, na psicose, a relação amorosa com o Outro:

Digamos que, para compreender as psicoses, devemos fazer recobrir-se em nosso esqueminha a relação amorosa com o Outro enquanto radicalmente Outro, com a situação em espelho, de tudo o que é da ordem do imaginário, do animus e da anima, que se situa segundo os sexos num lugar ou em outro. A que se deve a diferença entre alguém que é psicótico e alguém que não o é? Ela se deve a isto: para o psicótico uma relação amorosa é possível abolindo-o como sujeito, enquanto ela admite uma heterogeneidade radical do Outro (1992 [1955-1956], p. 287).

O Outro, assim como outro, enquanto semelhante, é percebido como alguém radicalmente diferente do eu, a quem o sujeito psicótico está submetido de tal forma e em tal medida que seu próprio eu resta abolido.

Outro aspecto que merece ser examinado refere-se ao postulado de J. Lacan (1992 [1955-1956]) de que a criança é falada, significando que é a partir disto que ela irá se constituir sujeito. Esta afirmação genérica pode ser lugar comum para muitos, mas requer uma análise mais detalhada.

Em primeiro lugar, porque pensar simplesmente na verdade desta frase implicaria conduzirmos a discussão através de uma idéia de automatismo de transformação, algo do tipo: bastaria que uma criança tropeçasse com a linguagem que lhe dissesse respeito para que ela se constituísse em um eu. De fato, trata-se de um processo bem mais complexo, pois é necessário que, na fala materna, se instale um sujeito virtual.

Neste sentido, A. Jerusalinsky (1993) refere que não é a mulher quem fala no lugar do filho, pois o eu-filho não é equivalente ao sujeito-mãe. Se assim fosse, a enunciação da mãe, na primeira pessoa, seria suficiente para instalar, no filho, um sujeito. De fato, a mãe enuncia o filho em sua condição de outro, que é diferente dela e no qual ela reconhece um desejo e uma demanda. É necessário, assim, que, em seu discurso, haja uma fenda, que a

mãe permita uma falta, que aquilo que ela fala não seja de sua própria constituição, mas de uma subjetividade que lhe é alheia. É necessário que a mãe se aliene de seu próprio filho, para que, ali, surja um outro.

Trata-se do sujeito virtual do estágio do espelho, como J. Lacan (s.d., [1948-1949]) se empenha em demonstrar, isto é, virtual no sentido de que a imagem no espelho comporta mais do que a imagem real, que, sabemos, não corresponde integralmente ao objeto que nele está refletido.

J. Lacan, neste mesmo artigo, traz esclarecimentos sobre a constituição do eu para a psicanálise. O bebê, a partir da idade de seis meses, já reconhece sua imagem, como tal, no espelho. Realizando, mediante este simples ato de ver-se, uma série de gestos, nos quais experimenta ludicamente a relação com seu meio ambiente refletido. Assim, precisamos compreender

o estágio do espelho como uma identificação no sentido pleno que a análise dá a este termo: a saber, a transformação produzida no sujeito quando assume uma imagem, cuja predestinação a este efeito de fase está suficientemente indicada pelo uso, na teoria, do termo antigo de *imago* (s.d., [1948-1949], p. 8).

O que nos leva a entender que esta imagem toma forma com base na imagem de outro, que não é ele, mas que lhe permitirá sê-lo. A sua primeira imagem está no Outro – que não olha seus órgãos, nem suas funções, nem seus componentes bioquímicos, pois o que olha é um sujeito. Podemos, assim, dizer que esta imagem que vem da exterioridade é mais constituinte do que constituída. Como bem situa C. Calligaris (1989), o lugar onde o *eu* se constitui especularmente tem que ser indicado, designado, por algum significante vindo do Outro.

O início de uma gravidez deveria coincidir com a instauração de uma relação imaginária, na qual o bebê não é representado pelo que ele na sua realidade é – um embrião no curso de seu desenvolvimento –, mas pelo que P. Aulagnier (1991) chama de *o corpo imaginado*, um corpo já completo e unificado. O papel unificador que assegura esta primeira relação é a representação psíquica da criança imaginada pela mãe, mesmo antes do nascimento. É sobre esta imagem de suporte imaginário, emitida pela função materna, que um corpo pode ser libidinizado e investido, vindo a constituir um

eu. Antes de sentir fome de alimento, a criança sente fome da presença e da voz do outro. A presença/ausência da mãe é percebida precocemente pela criança. Por ser aquela que provê as necessidades da criança, segundo M. Mannoni (1986), a mãe é também aquela que se torna agente de frustração. E é também a escansão, no apelo à mãe ausente, que introduz a ordem simbólica, na medida em que destaca, para além do objeto real, uma outra dimensão e outras possibilidades de relacionamentos, marcados pela seqüência de reencontros e perdas.

A suposição de que o desejo do Outro está, de algum modo, endereçado ao sujeito, que lhe diga respeito, é o que possibilita o nascimento de um sujeito, para além do corpo real.

O novo sujeito constitui-se fundamentalmente enquanto desejo da mãe, ou melhor, ele não deseja apenas o cuidado, o contato, o carinho e a presença materna, mas, acima de tudo, deseja o desejo da mãe. E é neste momento que o pai entra em cena como portador da lei, como interditor do objeto que é a mãe. O desejo da mãe não é totalmente satisfeito com o bebê, segue existindo, há um para além da criança, e isto é o que permite que a função Nome-do-Pai possa operar.

R. Chemama (1993) nos informa que o Nome-do-Pai consiste principalmente na regulação do sujeito com seu desejo, em relação ao jogo de significantes que o animam e constituem sua lei. Porém, só podemos pensar que a mãe seja intermediária entre a criança e o pai, em sua função de interditor, se esta for perpassada pela interdição da cultura, assujeitada à castração, constituída como ser falante e como ser desejante. Só assim ela possibilitará a entrada do pai na relação que era inicialmente dual.

E o que ocorre nesta constituição subjetiva que faz com que um sujeito se estruture desde o lugar da psicose? Que distinção fundamental opera neste movimento constitutivo de forma a conduzir um sujeito à estruturação psicótica?

É partindo da estratégia neurótica – onde o sujeito consegue realizar uma segunda operação metafórica, no sentido de determinar a demanda do Outro, saindo de uma posição objetal indeterminada – que podemos pensar o

movimento da constituição psicótica. Justamente, o que está em questão nestes casos, segundo C. Calligaris (1986), é a não-efetivação deste segundo processo metafórico, deste segundo corte, que situa o saber suposto sobre a demanda do Outro na figura de um pai. O psicótico não constitui uma metáfora paterna e, com isso, depara-se ainda frente a uma demanda indeterminada do Outro.

C. Calligaris, em seu livro sobre a clínica diferencial das psicoses, refere que a falta de um sujeito que sustente o lugar de suposto saber faz com que o psicótico necessite transitar, incessantemente, por inúmeros pontos disseminados, em busca de referências. Trata-se, na psicose, da forclusão do Nome-do-Pai, tendo em vista que,

Se para o psicótico o saber de defesa é sem sujeito, então este saber não pode ser parcial, pois ele não vale pelo domínio que um sujeito suposto exerceria sobre a Demanda do Outro, mas deve – por si mesmo – tecer uma rede total e idealmente completa que proteja da Demanda o sujeito (1986, p. 18).

Podemos compreender, com base em C. Calligaris, que o semelhante ou emerge com poderes ilimitados, acuando o sujeito de modo irrestrito e absoluto, ou o sujeito se arvora na certeza de ser o próprio grande Outro, todo poderoso, como vemos nos delírios de grandeza. As relações com o semelhante não intermediadas pelo terceiro, representante da lei simbólica, que articula o lugar do grande Outro, podem ser mortíferas.

Nome-do-Pai é uma expressão que vem do francês *Nom du Père*, com seu homófono *Non du Père*, ou seja, respectivamente, Nome-do-Pai e Não do pai. É o que vem a dar a significação simbólica ao sujeito, o que o subjetiva, pois é o Nome-do-Pai que defende o sujeito do gozo¹⁵ do Outro, através do seu acesso ao gozo fálico, gozo fora do corpo, gozo da linguagem.

É J. Lacan que, dando um estatuto conceitual à *Verwerfung* freudiana, propõe sua tradução como forclusão e discerne seu ponto de incidência: o significante do Nome-do-Pai. Salientando que a operação, por ele

¹⁵ Termo introduzido por J. Lacan (1960), no texto *Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano*, publicado em 1966, nos *Escritos*, onde se distingue do seu emprego comum, que confunde o gozo com diversas vicissitudes do prazer. O gozo refere-se ao desejo inconsciente, passando pelos significantes inconscientes (CHEMAMA, 1995).

denominada Nome-do-Pai diz respeito ao pai simbólico, J. Lacan (1992 [1955-1956]) afirma que, se, por algum motivo, o Nome-do-Pai falta na cadeia significante de um sujeito, este vai ficar preso na relação imaginária com a mãe, vai ficar excluído da fundação da lei: o sujeito passará a vida tentando suprir a falta de tal significante.

Ao referir-se a um caso de delírio paranóico, J. Lacan aponta algo muito importante para pensarmos: “Se essa mulher é propriamente uma paranóica, é que o ciclo para ela, comporta uma exclusão do Outro com A maiúsculo” (1992 [1955-1956], p. 64). Mais adiante, acrescenta:

Na fala delirante, o Outro está verdadeiramente excluído, não há verdade atrás, há tão pouca que o próprio sujeito não põe nisso nenhuma verdade, e que fica em face desse fenômeno, bruto no fim de contas, na atitude da perplexidade (1992 [1955-1956], p. 65).

Como conseqüência da exclusão desse Outro, o sujeito percebe-se à deriva, sem uma referência para norteá-lo, totalmente remetido à imagem real do outro.

Acompanhando o que J. Lacan (1992 [1955-1956]) escreve, deparamo-nos com a questão da forclusão, ou seja, do buraco no registro simbólico da castração, da ausência do corte entre o eu e o não-eu. É como se o sujeito permanecesse no tempo da continuidade entre o eu e o outro (não se constituindo, então, o Outro). Se há algo que o sujeito registra como sendo o *fora*, o não-eu, há, conseqüentemente, o corte, o registro do eu, a marca da diferença. O psicótico viveria, então, em um estado de indiferenciação entre o eu e o outro, de continuidade entre o sujeito e o mundo.

S. Freud (1996 [1926]), em seu texto *Inibição, sintoma e angústia*, refere que o nascimento seria a primeira experiência de angústia vivida pela criança, decorrente da separação de sua mãe. Esclarece que a angústia, ao contrário do que supunha em seus primeiros escritos, não é simplesmente uma libido transformada pelo efeito do recalque, e, sim, uma reação do eu diante da iminência de situações de perigo. Tais perigos internos são discriminados por S. Freud: perigo de desamparo psíquico; perigo da perda do objeto; perigo de castração e perigo advindo do supereu.

Nessa obra de 1926, é possível entender que o complexo de castração deixa de ser restrito à fase fálica. Agora, não se trata somente da neurose de angústia, na qual a libido desviada desaparece e, em seu lugar, aparece a angústia, mas infere que a angústia seria uma reação do eu diante do perigo de castração.

A partir dos ensinamentos de J. Lacan (1995 [1956-1957]), a castração passa a ser compreendida com o auxílio dos três registros: Real, Simbólico e Imaginário. Em vista disso, deixa de ser considerada uma operação que se dá no real; e passa a ser concebida como uma operação simbólica, que visa instaurar definitivamente um campo simbólico para a criança. Portanto, não é o pênis que está em jogo, mas, sim, o falo, um significante (da Lei). Podemos dizer que a castração derradeira tem por objetivo separar a criança de sua mãe, lançando-a ao mundo como sujeito. Ela seria, simbolicamente, uma castração da mãe, seguindo a idéia de uma equação criança=pênis.

E o que seria determinante para uma estruturação psicótica, então? Embora presente nos escritos de S. Freud, é na leitura de J. Lacan a *Verwerfung* foi alçada à categoria de conceito determinante para a especificidade das psicoses, pois é no fracasso da metáfora paterna que reside a falha que dá à psicose sua condição essencial, como estrutura singular.

Para a psicanálise, é o modo como o sujeito lida com a falta inscrita na subjetividade – ou seja, como lida com a falta que condiciona a forma de cada um se haver com o sexo, o desejo, a lei, a angústia e a morte, que irá situá-lo em uma das estruturas clínicas: neurose, psicose ou perversão.

A forclusão diz respeito ao sujeito em sua história e singularidade, designando o mecanismo essencial da psicose. J. Lacan afirmará que a castração é um “jogo jogado com o pai, jogo de quem perde ganha, que por si só permite à criança conquistar o caminho por onde nela será depositada a primeira inscrição da lei” (1995 [1956-1957], p. 214). Quem perde o lugar de objeto tamponador da falta materna – ser o falo – ganha a possibilidade de ascender à significação fálica – ter o falo – e, assim, ingressar na trilha que leva o sujeito a uma posição em que ele escape da estrutura da psicose.

Em virtude de entendermos que a psicose é uma estrutura singular, acreditamos ser necessário que a clínica com estes sujeitos priorize a singularidade, faça emergir algo da ordem do mais particular e íntimo de cada sujeito, desde sua história e, principalmente, desde os significantes que a constituem. E será pensando em como as imagens são apresentadas na estrutura psicótica e o quanto são constitutivas do sujeito que passaremos à próxima seção deste capítulo.

2.2 ESTRUTURA SINGULAR – ORDEM CONSTITUÍDA PELAS IMAGENS

“Uma imagem não é forçosamente visual, eu me imagino, e se imaginar, é ter imagens, mesmo que eu diga, por exemplo eu te imagino como um elefante, nós somos todos cegos diante das formas cósmicas dos hindus, ou diante do eterno feminino. O que é imaginar, finalmente?”

E. Bavcar (*apud* TESSLER, 1998, p. 93).

*M – Por mais que eu fale, mesmo que eu explique muitas vezes, tu nunca vai imaginar, nunca vai entender o que eu estou vendo. É um círculo assim, um pouco mais profundo, com muitos, mas muitos escuros e pontas... mas não adianta, tu não consegue entender, tu não estás vendo. Queria poder te passar a imagem por meio do pensamento... aí sim tu podias entender. Tu estás vendo?*¹⁶

O que M. em sua aflição nos testemunha? Todo o papel desempenhado pela imagem é ressignificado pela ordem simbólica, lugar onde nasce o eu. Já o imaginário tem como referência central a forma e a consistência do corpo próprio. É na confluência dos três registros – real, simbólico e imaginário – que se torna possível a constituição subjetiva.

¹⁶ M., após a sessão do filme *A partilha*, exibido em 25/03/2004, na sala Paulo Amorim, Casa de Cultura Mario Quintana.

Para a psicanálise, nosso aparelho psíquico está constantemente em tensão, porque, como refere J. Nasio, está sempre em estado de desejo, e é um desejo que não consegue se satisfazer, sendo a alucinação uma “solução virtual, uma tentativa imperfeita de resolver o desejo” (1997, p. 32). Para este autor, a alucinação é a realização de um desejo insatisfeito, cuja força e intensidade são tão fortes que a *imagem-lembrança* dessa originária e hipotética experiência de satisfação completa seria reavivada até tornar-se uma visão alucinada, uma imagem de incontestável realidade.

J. Lacan, como vimos na seção anterior, retoma a questão da constituição do sujeito como sendo totalmente referenciada ao Outro. É o desejo que funciona como referência para toda constituição de um eu: “O sujeito humano desejante se constitui em torno de um centro que é o outro na medida em que ele lhe dá sua unidade, e o primeiro acesso que ele tem do objeto, é o objeto do desejo do outro” (1992 [1955-1956], p. 50). Retomamos esta questão para sublinhar que é a imagem que vem de fora, o olhar do outro, que faz contorno para que o sujeito possa se perceber enquanto unidade, e não como fragmentado.

Quando M. enuncia que o que vê não pode ser entendido, não pode ser visto, não pode ser compartilhado, observa-se a abertura para a interlocução, pois, ao falar desta imagem que lhe chega, desta imagem que só ele vê (mas que, também, não compreende), ele fala de si e nos situa na direção de pensar as imagens psicóticas como portadoras de singularidades muito próprias a cada sujeito.

Neste estudo, interessam-nos, particularmente, as imagens produzidas por sujeitos com estrutura psicótica. Mas sem perder de vista um aspecto fundamental: a alucinação não é um fenômeno específico dos transtornos mentais graves, podendo se apresentar de forma fugaz em qualquer pessoa, e, neste sentido, J. Nasio assinala que “o sonho é a nossa alucinação cotidiana” (1997, p. 27).

É necessário, pois, sublinhar que estaremos abordando a alucinação enquanto percepção sem objeto. Propomo-nos, aqui, a analisar, a partir dos aportes psicanalíticos, as imagens decorrentes de fenômenos delirantes e/ou

alucinatórios, bem como o que estas imagens não conscientes carregam de subjetividade e de que modo elas participam da constituição de um eu.

A compreensão da alucinação, sob o ponto de vista metapsicológico, foi proposta por S. Freud (1996 [1894]), em um pequeno texto, notável por sua precisão, *As neuropsicoses de defesa*, no qual ele estabelece as bases do conceito de projeção. Conceito precioso para a presente pesquisa, não só por se relacionar ao funcionamento dinâmico da alucinação, mas, também, por antecipar o que examinaremos mais adiante: a projeção de imagens no cinema.

Inicialmente, S. Freud denomina *rejeição* a esta:

espécie de defesa muito mais poderosa e bem-sucedida. Nela, o eu rejeita a representação incompatível juntamente com seu afeto e se comporta como se a representação jamais lhe tivesse ocorrido. Mas a partir do momento em que isso é conseguido, o sujeito fica numa psicose que só pode ser qualificada como «confusão alucinatória» (1996 [1894], p. 64).

O eu procura resolver a tensão do desejo, não apenas tentando reavivar a imagem-lembrança da experiência, mas utilizando um meio excessivo: a rejeição dessa imagem para o exterior, para fora do próprio eu. S. Freud define este movimento como defesa e considera a psicose uma doença provocada pelo próprio eu, na sua luta contra a dor do desejo. A projeção é descrita, assim, como uma defesa primária, na qual se verifica o mal uso de um mecanismo normal, que consiste em procurar no exterior a origem das imagens que provocam um desprazer.

Pensando na forma como M. nos enuncia seu pensamento, podemos observar que estas imagens lhe causam estranhamento. Ele parece não as reconhecer, apontando que existiria algo de estrangeiro no seu conteúdo. Percebe-se que, ali, é rejeitado um desprazer, mas o conteúdo efetivo mantém-se intacto, retornando como imagens sem significação ou sentido aparente. S. Freud (1996 [1894]), ao estudar a projeção, afirma que uma percepção interna exagerada é recalcada, e, depois de realizada uma distorção, a projeção assume a forma de uma percepção exterior.

A alucinação seria, então, esta percepção da imagem-lembrança que, tendo sido rejeitada para fora pelo eu, volta bruscamente para o sujeito, sob a

forma de uma imagem visual ou acústica. Quando apontamos o fato de a imagem-lembrança ser rejeitada pelo eu, referimo-nos a um mecanismo de defesa inconsciente, que ocorre independente da vontade do sujeito. E, quando apontamos que esta rejeição retorna para o sujeito, estamos nos referindo à alucinação, que se constitui mediante imagens distorcidas que se fazem ver ou ouvir por um sujeito que as percebe. A alucinação é, também, entendida como um caso extremo de rememoração, a reprodução fiel de uma percepção, ou seja, situação em que não há censura ou acordo, mas, apenas, o retorno do reprimido.

Para J. Nasio, a alucinação está diretamente relacionada a um estado desejante: “a alucinação é uma resposta a um estado doloroso de desejo” (1997, p. 29). E acrescenta, “o estado desejante está na base da experiência alucinatória” (1997, p. 29). A alucinação seria a forma mais típica, mais pura, de um desejo se apresentar na psicose.

S. Freud (1996 [1915]), em sua metapsicologia da teoria dos sonhos, dedica-se a analisar os efeitos produzidos pelo estado do sono *sobre os diferentes sistemas da mente* e, neste exame, concentra-se no estudo da alucinação e de como somos levados a distinguir entre a fantasia e a realidade. Ao afirmar que a fantasia traz sentimentos de prazer a ela relacionados e que, no clímax da situação imaginária, há invariavelmente uma satisfação, sendo difícil que a realidade pudesse despertar os mesmos sentimentos, demonstra que, no processo onírico, o conteúdo do pensamento, transformado numa fantasia carregada de desejo, é alucinado.

O sonho também se forma por projeção, quando um estímulo que ameaça perturbar o sono é associado a imagens oníricas, evitando que, em razão dele, o sujeito que dorme venha a despertar. Podemos observar, então, que a projeção tanto é capaz de manter afastada uma representação conflituosa, quanto de preservar o estado do sono. No caso da psicose, a projeção aparece como contrapartida da retirada de investimentos dos objetos. A projeção e a conseqüente formação do delírio são, assim, movimentos em busca de contraposição ao desinvestimento da libido no mundo externo.

J. Lacan (1992 [1955-1956]), a partir da releitura de S. Freud (1996 [1918]; 1996 [1924]), propõe o termo forclusão para designar este movimento de rejeição: exclusão de um elemento simbólico que reaparece no real. Seria o que, em psicanálise, podemos chamar de falta de inscrição, no inconsciente, da experiência de castração.

A forclusão, o recalque e a recusa, referidos por S. Freud (1996 [1924]) como os três modos de defesa, são retomados por J. Lacan (1992 [1955-1956]) na mesma vertente e apontados como os três estilos de obturação da falta no Outro.

O que está forcluído, sublinha C. Calligaris, “é a função paterna, não os significantes relativos a esta função” (1989, p. 52). O autor nos alerta que “os significantes da constelação edípica estariam presentes, mas significa que eles não estariam na mesma função” (1989, p. 52). Os significantes da constelação edípica, não exercendo função de possibilitar ao eu perceber que os limites do corpo são mais estreitos do que os limites do desejo, permitem que o sujeito psicótico permaneça alienado ao mandato do Outro absoluto. Na psicose, distintamente da neurose, os significantes fazem seu próprio jogo, as palavras jogam entre si, em uma combinatória infinita e sem sentido, sem um significante que lhes dê certa ordenação.

Dito de outro modo, o que se percebe, a partir da experiência com psicóticos, é que não há a simbolização de uma metáfora paterna que possibilite o corte, a intervenção necessária de um terceiro para a separação sujeito/Outro primordial.

A partir da noção de forclusão do Nome-do-Pai, a psicose passa a ser entendida como uma posição subjetiva, na qual o sujeito, diante de uma situação limite que exige o acionamento do Nome-do-Pai, não tem condições de responder.

Quando pensamos em uma estruturação singular como a psicose, é a este mecanismo de projeção que estamos nos referindo: em como o sujeito se defende de uma representação incompatível que é rejeitada, projetando-a para longe do eu, e em como esta insiste em retornar, desde o exterior, em imagens distorcidas. Distorcidas, mas que dizem muito do sujeito em questão.

Distorcidas, mas, ainda assim, imagem-lembrança de algo que lhe aterroriza, que não pôde ser simbolizado.

Em que consiste, portanto, o fenômeno delirante, questiona-se J. Lacan (1992 [1955-1956]), e remete-nos a pensar que o fenômeno alucinatório tem sua fonte no que denomina a história do sujeito no simbólico. Afirma, ainda, que a alucinação é uma forma de mostrar-nos o sujeito completamente identificado ao seu eu, com o qual ele fala, em seu delírio. Podemos pensar, então, como sugere J. Nasio (1997), que a alucinação é a expressão de uma luta do eu contra o desejo. Para S. Freud (1996 [1924]), a alucinação e o delírio são considerados um retorno do recaiado, visto que a lembrança, quando recaiada, não pode surgir senão sob forma alucinatória ou delirante.

Acompanhando o raciocínio acima, torna-se possível observar que a verdade, quando ela ressurgue, comporta sempre um coeficiente de delírio e, mesmo que o delírio não é deduzido, ele reproduz a sua própria força constituinte, ou seja, a própria estrutura de um eu irredutível, impossibilitado de operar desde o registro simbólico.

Mais, tendo em vista que o delírio não é deduzido, os profissionais que se dedicam ao trabalho com sujeitos psicóticos correm o risco de perder de vista as inscrições simbólicas necessárias para que o delírio possa ter um percurso viável para estes sujeitos. Neste sentido, J. Lacan afirma que, “no delírio encontramos uma verdade realmente explicitada, e quase teorizada” (1992 [1955-1956], p. 37), fazendo-nos refletir sobre o fato de que o que se explicita no delírio é justamente o mais singular daquele sujeito, e que é neste fragmento quase teorizado que irá se apresentar a mais particular percepção daquele que sofre. Podemos, assim, entender que o inconsciente do psicótico fica desvelado, ele é o próprio testemunho de seu inconsciente, é falado pela linguagem, pelo Outro.

J. Lacan é enfático, em seu enunciado, quando afirma que “Na psicose vemos se revelar, e de maneira mais articulada, essa frase, esse monólogo, esse discurso interior. [...] No discurso alucinatório, o discurso do inconsciente está literalmente presente” (1992 [1955-1956], p. 132-144), referindo-se ao discurso inconsciente como uma tentativa de circunscrever um delírio viável e diminuir um sofrimento intolerável.

J. Nasio sustenta a existência de três princípios que ele considera fundamentais para abordarmos as questões relativas à alucinação: primeiro, que *só há alucinação no seio da relação com o outro*; segundo, que *a alucinação não se dá apenas em um sujeito em crise psicótica* (como já referimos acima); e, terceiro, dedutível dos dois anteriores, que “a alucinação é certamente a expressão de um extraordinário dispêndio de energia, de uma tensão extrema, de uma imensa dor, mas também um sinal de extraordinária capacidade perceptiva” (1997, p. 27-28). Aqui podemos observar, então, que a alucinação necessita de um outro que a decifre e passe a escutá-la, conferindo, ao conteúdo relatado e existente, um estatuto de testemunho da mais singular verdade.

É pela escuta do delírio ou do relato da alucinação que poderemos orientar nosso trabalho com os fenômenos elementares da clínica com psicóticos. É na tentativa de uma compreensão do que está retornando em imagens psíquicas, para aqueles que atendemos, que se dará o diferencial de nossa intervenção. É, no redirecionamento de nosso entendimento das questões referentes aos delírios e às alucinações, que passaremos a orientar singularmente nosso campo perceptivo em relação ao que se passa com estes sujeitos, com os quais nos ocupamos na clínica, a fim de pensarmos em dispositivos que lhes possibilitem simbolizar as imagens que, muitas vezes, mostram-se intoleráveis.

Neste sentido, é necessário ressaltar, aqui, a importância de retirar a linguagem de sua função apenas comunicante e tentar devolver-lhe sua possibilidade de desdobramento, sua abertura polissêmica, para que aquilo que retorna como alucinação possa encontrar um destinatário que lhe restitua o sentido.

Ainda uma questão insiste em se impor: por que, ao ser rejeitada, a representação intolerável retorna como imagens distorcidas em confusão alucinatória?

Não teríamos uma resposta definitiva, mas as investigações nos levam às formulações freudianas. S. Freud, em 1911, escreve que “se o sentimento reprimido do lado de dentro fosse projetado do lado de fora; deveríamos

antes, dizer que o que foi abolido do lado de dentro retorna do lado de fora” (1996 [1911b], p. 78), ou seja, a defesa não é um repúdio, mas uma violenta supressão, um apagamento total dessa representação, que inevitavelmente retorna sob a forma de imagens. Como a psique faz isto, é uma nova questão que nos colocamos. S. Freud nos diria que a rejeição não conseguiu afastar, em caráter permanente, esta representação, cujo vestígio foi reavivado através das imagens alucinatórias.

As representações repudiadas retornam em imagens desprovidas de propriedades simbólicas, que são captadas pelo eu sem nenhum afeto ou, ainda, como se fosse uma realidade que lhe seria estranha.

Quando nos dedicamos a pensar sobre as imagens e sua conceituação, não podemos deixar de evocar E. Neiva Jr., quando afirma que “a vida é um sonho povoado de imagens livres, complexas e reunidas por conexões arbitrarias que não obedecem às regras triviais da realidade” (1994, p. 50). As imagens se recusam a representar um exterior que possa normatizar seu descontrole e sua abundância. A representação é um processo pelo qual se institui um representante que, em certo contexto, tomará o lugar daquilo que representa. Isso ocorre, porém, em um contexto muito limitado, pois o que é representado nem sempre é o que se apresenta nitidamente.

No que se refere à representação e ao que uma imagem pode trazer em sua bagagem imagética, E. Neiva Jr. alerta que:

A imagem não mais se restringe à transformação do elemento representado em elementos representantes. Em suas possibilidades, ela é metamorfose, metáfora purificada do real, por vezes incomfortável e mutante, a ponto de ser uma apresentação pura que escapa aos confins do corpóreo. Este não é mais o limite. Aspira-se à apresentação imagética de processos mentais. A imagem, agora, pode atingir o incorpóreo; ela legitima o real (1994, p. 81).

Daí a necessidade de pensarmos as imagens psíquicas da alucinação não apenas como representações distorcidas ou transformadoras dos elementos desprazerosos, mas pensá-las como imagens que, embora não simbolizadas pelo sujeito, dele dizem algo e se apresentam, insistentemente,

como expressão de algo a ser decifrado pelos profissionais que trabalham com sujeitos psicóticos.

Em S. Freud, encontramos um postulado que atravessa sua obra do início ao fim: “O que não é real o foi” (1996 [1894], p. 55). Depreende-se daí que as imagens com as quais o sujeito está envolvido são, portanto, produtos de imagens reais, do passado, que este sujeito passa a relatar verbalmente. S. Freud, neste mesmo texto, menciona a importância, para a vida psíquica, de um esforço do sujeito para eliminar da mente coisas desagradáveis. Este tipo de esquecimento leva a várias reações psicológicas, produzindo inclusive “confusões alucinatórias”.

Para S. Freud, o que importa ou tem valor é aquilo que é verbalizado, o que emerge como representações psíquicas, agregando sentido no momento em que é pronunciado. Pensamos que a afirmação freudiana — “o que não é real o foi” — diz muito para pensarmos o quanto as imagens psíquicas evidenciam uma verdade reprimida. Este postulado introduz uma técnica original na busca do saber, técnica esta que põe em cena a memória e a fala do sujeito. E é necessário assinalar que, se S. Freud se dispunha a escutar qualquer palavra que ocupasse a mente de seus pacientes, ele estava interessado nas imagens que elas suscitavam e também nos afetos que a elas estavam vinculados.

S. Freud nos situa em relação à representação que é reprimida, ao ressaltar que:

A tarefa que o eu se impõe, em sua atitude defensiva, de tratar a representação incompatível como “non-arrivé”, simplesmente não pode ser realizada por ele. Tanto o traço mnêmico como o afeto ligado à representação lá estão de uma vez por todas e não podem ser erradicados (1996 [1894], p. 56).

Já em H. Huot, encontramos uma frase que nos volta como insígnia, “É no lugar de uma lembrança, falecida por recalçamento, que passa a existir, e insiste uma imagem” (1991, p. 54). E, acrescentaríamos, é no lugar de uma imagem que emerge que pode advir a palavra. As imagens psíquicas são

particulares e únicas em cada sujeito, cada pessoa tem suas próprias imagens-lembranças, e estas são produtos de afetos ou acontecimentos recalçados, a espera de um motivo para vir à tona.

Mas no que consiste uma imagem? Por que nos fascina e muitas vezes nos deixa paralisados? Como a imagem inscreve significações para cada um daqueles que as percebe? Que poder convidativo tem a imagem para que dela sejamos cúmplices?

Para pensarmos o que a imagem nos (re)apresenta, podemos partir da indagação de qual é sua relação com a narratividade. E, para isso, utilizaremos o entendimento — que J. Aumont (1999) nos fornece — de que a narrativa seja um conjunto organizado de significantes, cujos significados constituem uma história. Reformulando nossa questão, podemos perguntar: como uma imagem pode ser propositiva à construção de uma narrativa?

J. Lacan alerta que é sob a forma de uma narrativa, na qual algumas palavras ganham destaque especial – uma densidade que se manifesta algumas vezes na própria forma do significante –, que algo pronunciado assume o sentido de uma “assinatura de tudo que nos tinha sido dito até ali” (1992 [1955-1956], p. 42). E, ainda, afirma que o significante deve ser tomado no sentido do material da linguagem, pois remete à significação, isto é, a *outra significação*.

Esta assinatura que consciente ou inconsciente representa e determina o sujeito chama-se significante, e o que a psicanálise enfatiza é a autonomia do significante. Na alucinação psicótica, esta frase que o psicótico escuta e que visa a ele, se refere a ele, se impõe a ele, mas que não lhe é possível relacionar com outra, acaba por não possuir uma significação: trata-se de um significante cujo significado é inacessível para o sujeito.

E nisto cabe pensar que a imagem pode conter narrativa não pela significação da palavra ou da frase dita ou escutada, mas, sim, pela significância, pois, como ressalta J. Lacan, “um significante é aquilo que

representa um sujeito para outro significante” (1992 [1955-1956], p. 180). Para compreender isso, devemos ter claro que um significante não representa nada enquanto o sujeito não o fizer entrar em sua história, é preciso supor uma organização anterior, pelo menos parcial, para que a memória e a historicização possam funcionar e um significante, surgir.

Com as atividades desenvolvidas no *Cinema em Debate*, pretende-se oferecer as imagens cinematográficas como propositivas no trabalho de escuta com a psicose. Escuta essa que possa marcar a diferença entre a cena proposta pelo filme e uma outra cena, uma cena singular e interna, que pode compor a narrativa de cada um dos participantes. Como bem situa A. Becker, trata-se de “oferecer, através da escuta, o terceiro tempo de um olhar que não sabe e não quer tudo conhecer, mas que pode, sim, reconhecer que há algo de invisível no sujeito” (2006, p. 140). Este olhar do outro que é constituinte e opera como uma marca, configurando um lugar.

Oferecer escuta e olhar é o que, no trabalho com a psicose, se faz necessário para que uma narrativa, mesmo que ficcional, possa se desenvolver, dando sustentação a um vazio deixado pela forclusão do significante-mestre. Assim, entendemos que, através das imagens do cinema, o psicótico possa vir a construir uma narrativa que o (re)situe na cadeia discursiva simbólica.

A psicose põe em questão a posição primeira do estágio do espelho – a relação dual estruturada pela imago do semelhante –, mediante a remissão à fantasia do corpo fragmentado. No psicótico, o imaginário emerge no discurso sob a forma de demanda ao Outro.

Assim, para o sujeito psicótico, não há adequação na relação entre o objeto e sua imagem, entre as partes de seu corpo e a imagem que ele tem de si. Neste contexto é que podemos pensar na possibilidade de as imagens cinematográficas serem capazes de auxiliar a imaginação do psicótico a preencher sua função.

ATO III – A LINGUAGEM SECRETA DO CINEMA

“Ainda que o homem se inquiete em vão, contudo
ele caminha na imagem”

Santo Agostinho (1996, p. 379).

3.1 IMAGEM E IDENTIFICAÇÕES IMAGINÁRIAS

“Na intersecção entre a visão de um objeto real e a alucinação, a imagem cinematográfica faz passar por identificável (e nada mais seguramente identificável que o visível) o que está aquém da identificação: a pulsão não simbolizada, não tomada no objeto, o signo, a linguagem”

J. Kristeva (1980, p. 96).

G – Fiquei pensando na guerra, quando as crianças se afastam dos pais e de casa por causa da guerra no país deles; aqui não temos guerra, mas me fez pensar nas guerras que cada um tem dentro de si, das fantasias que se passam e que não acreditam em nós e precisamos travar pequenas batalhas para sermos reconhecidos; esse filme foi muito importante para que eu possa acreditar que é possível ganhar esta guerra, isto fazia tempo que estava guardado e aflorou ali em mim¹⁷.

As palavras de G. nos remetem a pensar que os filmes não existem apenas ali na tela, no instante de sua *projeção*. Eles se mesclam às nossas vidas, influem na nossa maneira de ver o mundo, consolidam afetos,

¹⁷ G., após a sessão do filme *As crônicas de Nárnia*, do diretor Andrew Adamsson, exibido em 04/05/2006, na Sala Paulo Amorim da CCMQ.

estruturam laços, tecem cumplicidades, possibilitam que o lugar de quem contempla e o de quem é contemplado permutem-se incessantemente.

Quando sentamos no cinema, de frente para a tela, em toda a sua extensão e abrangência, observando a movimentação dos fotogramas, permitimos que nossa atenção flutue de um lado a outro e que cheguem até nós, através dos canais dos sentidos, muitas experiências. Mas, ainda que a nossa atenção esteja totalmente voltada para a história que as imagens do filme nos apresenta, nossa mente está repleta de outras idéias, e a memória é apenas uma de suas fontes.

Toda a memória é formada no tempo presente, como se fosse uma obra de ficção. Poderíamos dizer que a memória, em termos da historicização de uma vida, é uma obra de ficção produzida por cada um de nós: aquilo que contamos sobre nossa história é o ficcionar desta história.

J. Lacan (1992 [1955-1956]) nos aponta que a memória é alguma coisa que trabalha regularmente e, evocando formulações de S. Freud, acrescenta que a memória é algo completamente inacessível à experiência, porque os desejos, no inconsciente, não se extinguem jamais.

O texto *Lembranças encobridoras* é um ótimo exemplo de como S. Freud (1996 [1899]) pensava o estatuto da imagem em relação às recordações psíquicas. A lembrança encobridora é, segundo ele, uma fantasia – fantasia que, embora encubra a verdade, possibilita entrevê-la, na medida em que, ao ser percebida, é recordada. Assim, recordar coloca em questão a busca da realidade, busca capaz de levar o sujeito a se posicionar em relação à imagem, incitando-o a (re)montagens pulsionais. A lembrança encobridora aponta na direção de uma cena que esconde outra, mas, sobretudo, ela *põe em cena* significantes que fazem emergir fantasias.

Ao referir que a memória é um lugar que trabalha com o par lembrança-esquecimento, permitindo que fragmentos de nossa história tenham endereço para armazenar-se, J. Lacan nos recorda a famosa metáfora do bloco mágico de S. Freud (1996 [1924]) e nos leva a associar a memória aos mecanismos do par lembrar-esquecer. Tal concepção em muito pode contribuir para a

nossa investigação, tendo em vista que, segundo J. Lacan, aquilo que foi esquecido:

Esse bloco mágico é feito de uma espécie de substância cor de ardósia sobre a qual há uma lâmina de acetato. Vocês escrevem no acetato e quando o levantam, não há mais nada, ele está sempre virgem. Em compensação, tudo o que vocês escreverem em cima reaparece como sobrecarga na substância ligeiramente aderente, que permitiu a inscrição do que vocês escrevem pelo fato de que a ponta do seu lápis faz o acetato colar com esse fundo que aparece momentaneamente escurecendo-o de leve. Aí está vocês sabem a metáfora fundamental por onde Freud explica o que concebe como mecanismo do jogo da percepção em suas relações com a memória (LACAN, 1992 [1955-1956], p. 177).

Esta metáfora abre uma série de perspectivas para pensarmos no quanto as imagens cinematográficas podem ser propositivas para o trabalho com imagens, na psicose. Ou, ainda: na pertinência de pensarmos as imagens do cinema como a ponta de um lápis que pode fazer colar o fundo – tão bem guardado ou mesmo recalçado –, pois, a partir das imagens vindas da tela, são produzidas palavras para contar tais imagens e o impacto que elas provocam, abrindo possibilidades de socialização da mesmas e de ressignificar e simbolizar questões que lembram afetos desagradáveis.

S. Freud nos alerta para a questão do lembrar e do esquecer e de sua importância para nossa vida psíquica, ao afirmar que:

há também uma relação direta entre a importância psíquica da experiência e sua retenção na memória. O que quer que pareça importante por seus efeitos imediatos ou diretamente subsequentes é recordado; o que quer que seja julgado não essencial é esquecido. Quando consigo relembrar um acontecimento por muito tempo após sua ocorrência, encaro o fato de tê-lo retido na memória como uma prova de que ele causou em mim, na época, uma profunda impressão. Surpreendo-me ao esquecer uma coisa importante, e talvez me sinta ainda mais surpreso ao recordar alguma coisa aparentemente irrelevante (FREUD, 1996 [1899], p. 271).

Assim, entendemos que a importância psíquica da retenção ou do esquecimento de experiências, na memória, são fatores relevantes para a nossa investigação. Neste estudo, interessa refletir sobre como as imagens do cinema podem constituir pontes de ligação entre pontos da memória, contribuindo para que as imagens psíquicas desagradáveis – e que muitas vezes insistem em retornar de forma patológica, como na alucinação – possam emergir através da palavra: do contar uma cena com a qual o sujeito se identificou.

Tentaremos – ao ir tecendo os fios que se têm encontrado na tríade cinema, psicanálise e psicose – compor um escrito que nos permita pensar se esta possibilidade realmente pode operar e contribuir para a clínica com sujeitos psicóticos.

G. Bartucci, em sua antologia sobre estéticas de subjetivação, refere que “o cinema está diretamente relacionado com o desejo, com o imaginário, com o simbólico, que se utiliza de jogos de identificação e de mecanismos que regulam nosso inconsciente, nosso psiquismo” (2000,p.13).

A autora reflete sobre o processo criativo, sobre a potência criativa e transformadora do cinema e no que as imagens podem desenvolver nos processos de subjetivação. Assim, nos instiga a pensar em como as imagens contemporâneas seguem o caminho narcisista, de uma cultura egocêntrica, ao afirmar que “não será difícil compreender que o que caracteriza a cultura do narcisismo parece ser mesmo a impossibilidade de receber e reconhecer o outro em sua diferença radical”(2000, p.15).

Concordamos com a autora quando sublinha que deste modo o sujeito é capturado pelo outro como “objeto para seu usufruto” (2000,p.15). E, neste contexto, questionamos: como ficaria o sujeito psicótico? Como ele poderia ser reconhecido em sua diferença e esta, ser tomada como singularidade e não como algo a ser excluído. Acreditamos que muito depende do ponto de vista que adotamos: se nosso entendimento da clínica das psicoses vai conduzir o trabalho pela via da singularização de um sintoma ou pela via de um diagnóstico mais geral e segregador.

G. Bartucci nos incita a pensar em questões relativas à intensidade e ao excesso pulsionais, referindo “a importância para o sujeito de poder fazer ligações possíveis que o levem ao reordenamento e à inscrição da pulsão no registro da simbolização” (2000, p.15). E é pensando nas atividades criativas, nas atividades artísticas – e aqui se inclui o cinema –, que a autora demonstra o poder da experiência da arte na transformação das imagens reais da psicose, experiência que abre a possibilidade de simbolização das alucinações e delírios.

É nos escritos de G. Bartucci que encontramos uma via de interlocução para pensarmos a atividade do *Cinema em Debate* como experiência que possibilita ao sujeito psicótico, através de sua participação, socializar suas imagens psíquicas, fortalecendo laços. Isto contribui na busca do entendimento sobre o quanto as imagens possuem poder de evocação, que se mostra por meio da forma pela qual a obra de arte visual nos interpela. Seus movimentos parecem abrir brechas de entrada e produzir impacto nos traços erógenos do corpo.

E. Sousa contribui com nossa reflexão quando escreve que: “A obra surge, quem sabe, na esperança de tentar restaurar no sujeito o desequilíbrio que o discurso do Outro produz” (2000, p.14). Em função disso, acreditamos que as imagens cinematográficas podem perturbar a ordem e o lugar daquele que vê a imagem. Perturbar através do olhar do espectador, que se torna integralmente implicado na composição das cenas de uma obra. No caso do cinema, poderíamos mesmo dizer que se trata de uma inovação em sua própria linguagem, onde o espectador se torna, igualmente, alguém que participa da composição das imagens de uma obra, que permanece sempre em constante transformação.

As reflexões que aqui se apresentam estão permeadas por uma prática que utiliza as imagens cinematográficas como mediadora na produção da fala de sujeitos psicóticos. Pensamos que colocar em palavras aquilo que muitas vezes não pode ser dito é, sem dúvida, um objetivo da psicanálise, mas como podemos, através das imagens da tela e do que é produzido a partir delas enquanto discursividade, pensar na direção do que nos aponta G. Bartucci (2000), ou seja, de um reordenamento e inscrição da pulsão no registro da simbolização?

Pode a imagem vinda da tela do cinema propiciar narrativas? Pode nos levar, através da narrativa, a um enunciado? É a narrativa que faz advir a linguagem? É a imagem cinematográfica um propiciador do imaginário? Podemos mesmo pensar as imagens do cinema como esta ponta do lápis, no bloco mágico de S. Freud, que atrai lembranças esquecidas? Inquietações com relação ao que uma imagem produz têm sido o motor deste trabalho.

J. Bernardet, comentando a montagem de seu filme *São Paulo sinfonia e cacofonia* – produzido no Brasil, em 1995 –, nos afirma que a imagem cinematográfica não detém, em si, uma significação definida e estável. O autor propõe que: “A *plurissemia* da imagem é evidente. A significação de uma imagem constrói-se pela sua inserção em determinado contexto visual e sonoro” (2000, p. 33).

É a partir dessa reflexão que podemos pensar no quanto o espectador, ao captar e conter a imagem, lhe determina significações. É desde a sua singularidade que cada sujeito pode, ao se apropriar de uma imagem que vem de fora, do exterior, conferir-lhe uma determinada significação.

Contudo, J. Bernardet enfatiza que o essencial no processo de apreensão das imagens pelo espectador não está na apropriação em si, mas na transformação, na ressignificação, que é produzida a partir da fruição de cada uma das imagens contidas na tela. Ressignificação pensada como projeção, como mecanismo que permite que as imagens apreendidas sejam transformadas, ressignificadas, em imagens produzidas pelo sujeito, desde o lugar de espectador. Pensando o imaginário como uma tela que exhibe as imagens de uma produção dos efeitos do inconsciente poderíamos questionar se as imagens cinematográficas se passam na tela ou se estão no *entre* a tela e a psique do espectador.

Quando J. Bernardet fala em *plurissemia* das imagens cinematográficas, permite pensarmos na riqueza desta pluralidade não como aquilo que a imagem capta, mas no que ela atrai, abrindo passagem e encurtando caminhos, ou seja, garantindo o trânsito de imagens e promovendo que sejam lançadas outras imagens, as imagens psíquicas do espectador. E foi neste sentido que pensamos o título desta dissertação, nesta possibilidade plurissêmica da imagem de oportunizar caminho para a polissemia do significante, mesmo na psicose. Ao propormos a interlocução entre as idéias de J. Bernardet e os postulados de J. Lacan, visamos a relacionar imagens e narrativa, considerando a plurissemia das imagens cinematográficas como elemento mediador que possibilita às imagens psíquicas da psicose advirem enquanto linguagem, enquanto discurso.

É esta possibilidade de ressignificação – de o quanto uma imagem pode ser captada e transformada por cada um que dela se apropria –, esta pluralidade que lhe é própria e que remete à sua capacidade de fazer-se múltipla e, ao mesmo tempo, indivisível, capturando o espectador, que nos instiga e nos leva a investigar seu poder propositivo em um trabalho com a saúde mental.

Esta ressignificação pode ser pensada como a ponta do lápis no bloco mágico de S. Freud (1996 [1924]), ressignificação que busca no íntimo de cada um o que a partir daquelas imagens pode ser (re)vivido, isto é, em como as imagens são capazes de constituir identificações imaginárias em sujeitos psicóticos.

E. Bloch nos aponta a importância da tela, do olhar, do outro, para revermos nossas histórias:

O filme está entre as mais intensas imagens espelhadas, também distorcidas, ademais concentradas, postas à disposição do desejo da plenitude de vida como compensação e ilusão, mas também como informação rica em imagens. A maioria das pessoas necessita tanto mais da tela para ver o deserto e as montanhas ou mesmo rever suas histórias (BLOCH, 2005, p. 397).

É também E. Bloch quem nos adverte, em seu *O princípio esperança*, para o fato de que a sala escura reproduz certas condições que marcam o que J. Lacan denominou a *fase do espelho* – na qual, como já afirmado, a criança, por um processo de identificação, forma uma representação de sua unidade corporal através da imagem no espelho.

Este momento é fundamentalmente da ordem do imaginário, mas isto não significa que nele o simbólico não esteja presente, pois o simbólico deve ser tomado como o registro determinante, que funda o inconsciente. L. Garcia-Roza nos ensina que “é no interior do Simbólico, e por intermédio dele, que o imaginário pode constituir-se” (2002, p. 214). A instância simbólica é presença obrigatória na estruturação do imaginário, sendo pela ordem simbólica que uma imagem é ressignificada.

J. Lacan, a partir da fase do espelho, nos convoca a compreender esta fase como uma identificação ou como a transformação produzida no eu quando ele assume uma imagem. A fase do espelho remete, assim, a uma

dupla dimensão imaginária, pois, de um lado, concerne à ilusão de unidade, à completude, e, de outro, remete ao desamparo e à dependência. Esta ilusão, em que o que impera é a imagem, nos leva a perguntar: seria o imaginário a ordem constituída pelas imagens e pela libido?

As questões referentes ao imaginário são articuladas por S. Freud (1996 [1914]) na teoria do narcisismo, na qual podemos observar que o narcisismo, em sua dimensão primitiva, tem a ver com esse momento em que são instauradas no sujeito, através do olhar de terceiros, essas qualidades que o definem para os outros e para si mesmo. Isso é o fundamental do narcisismo para cada um de nós. O imaginário é o lugar do eu por excelência, com seus efeitos de ilusão e engodo. O eu engana-se na medida em que acredita ser o que não é – o que nos conduz à constatação de que o eu é uma construção imaginária. Isto caracteriza o eu em sua precariedade, num contínuo processo de identificações, identificações parciais.

A identificação se produz no espaço psíquico de um único e mesmo sujeito. Com S. Freud (1996 [1921]), entendemos que é um processo específico no campo do inconsciente e, mais especificamente, entre duas instâncias inconscientes. J. Nasio nos auxilia neste entendimento quando afirma que:

A identificação, tal como concebida pela psicanálise freudiana, é um processo de transformação efetuado no próprio seio do aparelho psíquico, fora de nosso espaço habitual e imperceptível diretamente por nossos sentidos (NASIO, 1989, p. 100).

S. Freud (1996 [1921]) distingue vários tipos de identificação, partindo da noção de identificação primária, forma original de laço afetivo entre sujeito e objeto. Segundo ele, as identificações parciais, constitutivas do eu, ocorrem mediante a absorção de traços do objeto. Podemos, ainda, citar as identificações recíprocas entre os pares, o que se dá quando o objeto com o qual o eu se identifica se coloca no espaço de uma instância psíquica, e os vários *eus* se identificam entre si. Neste texto de 1921, o eu passa a ser entendido por S. Freud como se constituindo a partir de identificações, seria o resultado da sedimentação dos investimentos de objetos abandonados e, dessa forma, conteria a história das escolhas objetais do sujeito.

Para J. Lacan (2003 [1961-1962]), a identificação é o conceito que serve para designar o nascimento de uma nova instância psíquica, a produção de um novo sujeito. O autor retoma a noção de identificação apresentada por S. Freud, isto é, como algo diferente de uma imitação – ou mesmo da idéia de que a identificação seria uma referência pura e simples a um outro com o qual nos identificamos –, e a relaciona ao significante, de tal forma que é o objeto, e não mais o eu, que passa a ser concebido como agente da identificação.

Com J. Lacan, a coisa com a qual o eu se identifica é alçada à condição de causa do eu. A identificação designa um novo lugar e, conforme a natureza deste lugar, podemos distinguir duas categorias de identificações: a primeira está na origem do sujeito do inconsciente e chama-se *identificação simbólica*; a segunda encontra-se na origem do eu e é designada *identificação imaginária*. É importante acrescentar, ainda, que os componentes da identificação simbólica são o significante e o sujeito do inconsciente, enquanto os da identificação imaginária são a imagem e o eu.

A identificação imaginária compreende a assunção do sujeito, através de uma imagem, e a transformação nele operada pela mesma. Operação ilustrada, no estádio do espelho, pelos poderes da imagem na relação inaugural com o Outro, estabelecida pelo advento da imagem especular e sua identificação. O sujeito investe o objeto mediante sua imagem especular.

J. Lacan é enfático quando ressalta que “a identificação não tem nada a ver com unificação. Somente distinguindo-a desta é que se pode dar-lhe, não somente seu destaque essencial, como suas funções e suas variedades” (2003 [1961-1962], p. 49). Neste seminário, J. Lacan traz o exemplo de sua cadela Justine e salienta que sua relação com o outro não permite a Justine fazer da linguagem um ponto de identificação que a represente enquanto sujeito, ou seja, ela pode reconhecer seu dono no plano imaginário, mas não há como sabermos onde ela se identifica. Assim, no plano imaginário, a identificação estaria ligada ao aparecimento e desaparecimento do valor do significante, e não simplesmente ao fazer um com o outro.

Através da linguagem que lhe é própria, o cinema exerce um poder de fascínio no espectador. As imagens fílmicas fornecem uma narratividade que

permite a reflexão a partir da identificação que reside na origem deste fascínio: uma função de espelho, possibilitando que cada sujeito, de modo livre, olhe para as imagens e as ressignifique desde suas próprias questões, questões de identificação ao significante.

O ato de ver um filme leva o espectador para dentro da cena que está sendo projetada, ele a vê com os olhos das personagens, vê desde o interior da tela – os olhos do espectador estão na câmera, e é de lá que este percebe o filme. É neste fato que consiste o ato de identificação imaginária. Trata-se de um efeito de identificação, e um efeito que pensamos poder contribuir com a polissemia do significante de que nos fala J. Lacan.

Encontramos em J. Lacan uma frase que bem caberia para as imagens fascinantes do cinema: “certamente, para que o ser venha à luz, há a perspectiva do encantador” (2003 [1961-1962], p. 38). É o encantador que desperta a luz interior, é o poder de fascínio que permite que algo possa emergir. Para que o sujeito advenha, é necessário que algo o encante, e o que capta a atenção é esta identificação ao significante, algo que sistematicamente se repete numa cadeia e que, muitas vezes, não é percebido como essencial para o sujeito.

Quando G. pronuncia após a exibição do filme,

fiquei pensando na guerra quando as crianças se afastam dos pais e de casa por causa da guerra no país deles,

podemos pensar que as imagens da guerra não eram partes constituintes de uma imagem já registrada, já imaginada por G., mas o resultado de uma associação de idéias, uma síntese de imaginação e consciência que passa por uma operação – a partir das cenas projetadas –, permitindo emergir, à superfície, lembranças ou imagens que estavam em seu interior, repercutiam em seu pensamento e puderam tornar-se palavras no momento em que as cenas fílmicas tocaram em algum ponto muito particular das representações psíquicas deste sujeito.

A fim de situarmos a questão da identificação imaginária, é importante referir que, para a psicanálise, o mundo externo não se compõe de coisas e seres, mas é fundamentalmente composto por imagens destas coisas e seres,

imagens construídas por cada um que as frui. Portanto, quando acreditamos perceber um objeto, o que de fato ocorre é que nosso eu percebe apenas a imagem do objeto.

Assim, segundo J. Nasio, “entre o eu que se nutre de imagens e o mundo – fonte de imagens – estende-se uma dimensão imaginária única, sem fronteiras, na qual o mundo e o eu são uma única e mesma coisa feita de imagens” (1989, p. 116). As imagens antecipam-se às coisas, são pré-concebidas por nosso imaginário, dando forma e contorno ao que nossa acuidade visual apreende.

C. Metz reflete sobre o que está implicado nesta estrutura geral de fruição que é caracterizada pela sala escura, a imagem, a luz do projetor, o espectador. Sua premissa básica, de que: “no cinema, o significante é imaginário” (1980, p. 81), adquire o sentido de que a imagem projetada, enquanto presença que deflagra experiências, representa uma combinação de ausência e presença. O autor enfatiza que o particular do cinema não é o imaginário ou o que ele pode eventualmente representar, mas, antes, aquilo que ele é, “que o constitui como significante” (1980, p. 58).

Assim, pode-se observar que não se trata, apenas, do seu significado ficcional que se torna presente sob o modo de ausência, mas aquilo que se pode perceber para além do objeto filme, mediante as sensações que ele desperta: o que C. Metz afirma ser “sua sombra, seu fantasma, seu *dublê*, sua réplica, numa nova espécie de espelho” (1980, p. 58).

Desta forma, C. Metz nos chama a atenção para a liberação do imaginário que ocorre sob o efeito do intenso foco de luz concentrador da tela, isto é, a liberação de nossa capacidade de criar, ressignificar o que vem como imagens de fora do eu, compondo-as com imagens psíquicas internas. As imagens, ao abordarem, permanentemente, os conflitos e vicissitudes de nossa existência, dão mostras de uma profunda compreensão dos mecanismos inconscientes que regem o desejo humano.

Concordamos com o autor quando salienta que o espectador não é alguém que se deixa iludir pela ficção diegética – tendo em vista que ele sabe que a tela lhe apresenta uma ficção –, mas que, no entanto, é da mais alta

importância que o espectador se deixe levar pela aparência enganadora, respeitando-a de tal modo que algo se possa produzir ali, “que tudo seja feito para que o engano seja eficaz e tenha um ar de verdade” (1980, p.85). Em virtude disso, neste mesmo texto, C.Metz chama a atenção para o fato de que, se o cinema for pensado desde a teoria lacaniana, seria “como um ligeiro flutuar entre as funções do imaginário, do simbólico e do real” (1980, p. 25).

O cinema tem como sua matéria-prima as imagens, e todas as etapas de sua produção, até que as imagens cheguem ao espectador, são pensadas para que tais imagens, através de apelos visuais e sonoros, entre em uma relação de comunicação e interação. O filme prevê seu espectador, a montagem é realizada para que, na seleção dos fotogramas e na sua associação, estes possam gerar reflexão e levar a psique a produzir identificações.

Em que consiste a identificação imaginária e como explicar o poder das imagens cinematográficas em produzir adesão, empatia e identificação no espectador? Mais uma vez evocamos a frase enunciada por G., para poder pensá-la desde o lugar do espectador que capturou a imagem e a ressignificou, fazendo desta uma forma de falar, falar de si, de seus sentimentos, do que lhe ocorreu no momento em que alguma cena o capturou por certo detalhe:

Aqui não temos guerra, mas me fez pensar nas guerras que cada um tem dentro de si, das fantasias que se passam e que não acreditam em nós e precisamos travar pequenas batalhas para sermos reconhecidos.

As guerras interiores, travar pequenas batalhas e ser reconhecido são questões que um sujeito tomado pela estrutura psicótica, muitas vezes, não consegue colocar em palavras. Ele sente e sofre, mas não encontra endereço para poder manifestar suas imagens psíquicas.

Neste ponto, vale ressaltar o que D. Corso e M. Corso ilustram muito bem:

Freqüentar as histórias imaginadas por outros, seja escutando, lendo, assistindo a filmes ou televisão ou ainda indo ao teatro, ajuda

a pensar a nossa existência sob pontos de vistas diferentes. Às vezes, uma história ilustra temores de que padecemos, outras, encarna ideais ou desejos que nutrimos, em certas ocasiões ilumina cantos obscuros do nosso ser. O certo é que escolhemos aqueles enredos que nos falam de perto, mas não necessariamente de forma direta, pode ser uma identificação tangencial, enviesada (2006, p. 21).

Tais afirmações vêm ao encontro da idéia de que as imagens cinematográficas podem, na clínica da psicose, ajudar a pensar e propiciar narrativas, permitindo certa discursividade de questões cruciais, sem que estas sejam tomadas persecutoriamente e sem que exponha aquele que, ali, está falando.

Foram as cenas da guerra, enquanto destruição literal de uma cidade, com suas imagens de armas, bombas e canhões, que G. pode sinalizar alguma fagulha interior do que se passa no seu cotidiano, sendo um sujeito que também vê imagens e que ao falar destas é desacreditado – e mais do que isso, é a partir da cena da guerra que ele produz sua fala, para dizer das batalhas internas que é necessário travar consigo mesmo para seguir em frente.

Contudo, as imagens que são capturadas pelo eu não são quaisquer imagens. Para J. Lacan, o eu se estrutura segundo uma estratificação bem ordenada de imagens sucessivas, sendo cada uma percebida e investida de afetos e conteúdos singulares. O eu só se identifica “seletivamente com as imagens que se reconhece, quer dizer, com imagens pregnantes que, de perto ou de longe, evocam a figura humana do outro, seu semelhante” (2003 [1961-1962], p. 17).

Neste sentido, é interessante observar que, como J. Lacan sublinha, a única coisa que prende, atrai e aliena o eu na imagem do outro é justamente aquilo que não se percebe na imagem, a saber, a parte não perceptível, negativada da imagem, a parte *sexual*. É J. Nasio quem, pensando neste não perceptível da imagem, faz a seguinte menção: “o que dá origem ao eu, é mais do que uma seqüência de imagens sucessivas, é fundamentalmente a fusão do eu com a parte furada da imagem do semelhante” (1989, p. 117).

Qual seria esta parte negativada da imagem, quando pensamos nas imagens cinematográficas? O que na imagem adquire o estatuto desta parte esburacada que permite a entrada do eu?

É J. Bernardet quem, num texto escrito em 1999, nos oferece algumas pistas para examinarmos estas questões. Neste texto, J. Bernardet (1999) faz comentários ao filme de Marcelo Masagão: *Nós que aqui estamos por vós esperamos*. Trata-se de um filme em que apenas a cena final – que se passa em um cemitério, onde no portão de entrada se lê: “Nós que aqui estamos por vós, esperamos” – foi filmada por M. Masagão, e no qual todas as demais cenas que compõe as duas horas do filme foram extraídas de outros filmes ou outras filmagens. O filme é quase inteiramente composto por material de arquivo, e o trabalho de montagem resulta de um plano em que o filme original é desmontado, para ser inserido em nova montagem.

Segundo J. Bernardet (1999), nesta transposição, o filme *perde sua significação original* – ou parte dela – e adquire outra, que lhe é atribuída pelo novo contexto imagético e sonoro. O autor acrescenta, ainda, que este tipo de montagem permite uma construção desde uma desconstrução: a desconstrução seria retirar uma imagem da montagem original e despojá-la de significação, e a ressignificação desta cena, a partir de um contexto outro, é o que permite a construção.

Outro ponto essencial do comentário de J. Bernardet refere-se ao fato de que nesta desconstrução de uma cena a desconstrução não é total, pois um resíduo se preserva, fica certa narratividade, e é isto que funciona como enlace, como gancho para o novo contexto. Em suas palavras:

Vivemos, costuma-se dizer, numa civilização onde as imagens proliferam como cogumelos; no entanto, nesta civilização, raramente as imagens vêm sozinhas. É como se tivéssemos medo do seu potencial significativo, de sua plurissemia que dispara em todas as direções, ou ao contrário medo de que não signifiquem suficientemente (1999, p. 15).

Podemos inferir, a partir de J. Bernardet (1999), que as imagens não vêm sozinhas, carregam com elas pensamentos, sensações, experiências singulares e potencial constitutivo. Ao falar em *potencial significativo*, o autor nos remete a pensar de que modo e o quanto a plurissemia das imagens

permite, a cada um, que muitas outras imagens sejam associadas, resgatando sensações às vezes adormecidas.

Seguindo os passos de J. Bernardet (1999) – e metaforizando suas palavras – podemos pensar que as imagens produzidas no cinema são capazes de produzir no sujeito, e particularmente no sujeito do desejo, uma mediação às ações que são capturadas no campo do Outro. Ou, ainda, que o sujeito possa ressignificar as imagens vindas da tela sem desconstruí-las totalmente, capturando o resíduo que foi deixado para trás (ou recalçado) para poder reinscrevê-lo, colocá-lo em palavras, armando uma discursividade que dê forma ao que J. Lacan (s.d. [1948-1949]) nos enfatiza no estágio do espelho: a capacidade de ser um receptáculo dos efeitos de captura da função escópica.

Considerando a afirmação de G.:

Esse filme foi muito importante para que eu possa acreditar que é possível ganhar esta guerra, isto fazia tempo que estava guardado e aflorou ali em mim,

podemos observar o quanto a pluri-semia das imagens cinematográficas opera no sentido de singularizar algo existente psiquicamente e oportunizando que, em algum momento, revelem-se no discurso e, assim, permitam ao psicótico uma abertura à polissemia do significante.

3.2 IMAGEM NO CINEMA E IMAGEM NA PSICOSE

“No cinema, fantasia ou não, a realidade se impõe com toda a força”

J. Bernardet (2001, p. 13).

“Encontramos no próprio texto do delírio uma verdade que lá não está escondida, mas realmente explicitada, e quase teorizada”

J. Lacan (1992 [1955-1956], p. 37).

J – Com licença... boa tarde... bom dia... eu gosto dos filmes de fantasma... pois o fantasma que eu fui tentava proteger uma vida no porão e uma noite eu peguei um lençol branco botei por cima assim e fui fazer isso pra deixar as pessoas... deixar as pessoas bem porque aconteceu no meio do mato lá uma coisa... aconteceu a morte alguma coisa um desastre alguma coisa, pois é... daí no outro dia eu peguei fui lá na igreja chamar o padre, pô padre dá um jeito em nós lá cinqüenta e quatro pessoa do São Pedro lá naquela casa lá... aquela assombração aquele porão aquela coisa lá... pois é... eu me vesti de fantasma e eu vou falar a verdade pra vocês... eu vi... eu vi o fantasma...eu me vesti

*de fantasma, fui fantasma e vi como é que é o fantasma... igual a esse fantasma... igual a esse que passou aqui... igual a ele*¹⁸.

A fala de J., acima transcrita, nos indica e oportuniza pensar em duas formas de compreensão das imagens: as imagens de representações psíquicas e as imagens compostas para serem exibidas numa tela de cinema. Todavia, como anteriormente assinalado, podemos pensar, ainda, em como as imagens do cinema mostram-se capazes de fazer surgir – e, por que não, emergir – imagens psíquicas singulares, que nos dirão algo de cada um que se disponha a assistir a um filme. Serão as imagens do cinema, pensadas com este propósito?

J. Bernardet (2001), na apresentação de seu livro *O que é cinema*, relata que o cinema, também chamado arte do real, realizou sua primeira apresentação pública no dia 28 de dezembro de 1895, em Paris, na tela do Grand Café. Foram projetados alguns filmes curtos – produzidos com a câmera parada, em preto e branco e sem som –, e um deles emocionou, especialmente, o público: era a imagem de um trem chegando na estação, filmada de tal forma que a locomotiva vinha de longe e enchia a tela, como se fosse se projetar sobre a platéia. J. Bernardet enfatiza que a novidade do cinema era a ilusão:

O público levou um grande susto, de tão real que a locomotiva parecia. A imagem na tela era em preto e branco e não fazia ruídos, portanto não podia haver dúvida, não se tratava de um trem de verdade. Só podia ser uma ilusão. É aí que residia a novidade: na ilusão (2001, p. 12).

Observa-se, assim, que, desde suas origens, o cinema fornece a impressão de que é a própria vida que vemos na tela. Aliás, quem primeiro percebeu que o fantástico no cinema podia ser tão real como a realidade foi o mesmo homem que realizou a primeira exibição de cinema, Georges Méliès – homem de teatro, que trabalhava com mágicas. Méliès procurou Lumière, um dos inventores do cinema, e lhe propôs usar o *cinématographe* como máquina de espetáculo. A primeira reação da platéia foi de curiosidade em saber como

¹⁸ J., na exibição do *Cinema em Debate*, em 12/08/2004, no filme *O fantasma trapalhão* que ocorreu na Sala Paulo Amorim, Casa de Cultura Mário Quintana

era produzida aquela imagem em movimento, pois, vendo nela uma espécie de nova realidade, buscava a ilusão, o truque.

Pode-se observar que a imagem, a ilusão – o que parece ser, mas que não se tem como afirmar com certeza –, apresentava seu poder de capturar a atenção e despertar interesse desde as primeiras exhibições. Essa magia só é possível porque o cinema possui duas características que fazem dele uma inigualável *fábrica de sonhos*. R. Amorin diz que, em primeiro lugar, as imagens apresentadas na tela têm forte poder de sedução sobre os sentidos e velocidade tão vertiginosa que a platéia, incapaz de solicitar uma pausa, “torna-se refém da verdade apresentada” (2006, p. 45). Em outras palavras, o espectador de cinema, enquanto assiste a um filme, é tomado pela forte impressão de que a cena mostrada é uma realidade, justamente pela velocidade que a ela é conferida. Em segundo, ainda conforme R. Amorin, “essa enorme capacidade de ilusão do cinema é muito facilitada pela linguagem dominante construída ao longo dos pouco mais de cem anos dessa arte” (2006, p. 46). O cinema, além de ser uma grande máquina de ilusão, tem o poder de ser formador de opinião e, de acordo com a narrativa, a impressão de realidade desperta no espectador a impressão de estar diante de valores e éticas a cada nova sessão. A montagem – associação de fotogramas –, a velocidade impressa nesta montagem, para a aparição das cenas, e os efeitos produzidos por esta associação de fatores conferem a impressão de realidade a algo totalmente ficcional.

A imagem cinematográfica permite a interação entre o real e o imaginário, o espectador tem consciência da ilusão, mas apenas percebe-a na vivência da realidade. A especificidade do cinema em relação às outras formas de expressão artísticas reside, exatamente, no fato de que ele é uma imagem em movimento e, devido à sua técnica, provoca no espectador a ilusão de traçar os movimentos do pensamento, portanto os induzindo, ou seja, agindo sobre o pensamento e a partir dele.

Ao abrir esta seção, algumas palavras se impõe: imagem, realidade, real, fantasma, delírio, ilusão, teatro, mágica. Como podemos teorizar através delas, pensando nas imagens que surgem da tela do cinema e nas imagens

produzidas pelo sujeito na psicose? O que de real existe nas imagens e o que de imagens percebe-se na realidade?

S. Freud (1996 [1911a]), em seu texto inicial sobre o princípio da realidade, propõe-se à tarefa de investigar o desenvolvimento da relação do homem com a realidade e, desta maneira, traz a *significação psicológica* do mundo externo e real para a estrutura da psicanálise. Neste texto, S. Freud nos informa que os sujeitos afastam-se da realidade por achá-la insuportável e que o extremo deste afastamento é chamado de *psicose alucinatória*, com a qual o sujeito procura negar o evento específico que ocasionou o desencadeamento da sensação desagradável. Este processo de negação da sensação desagradável, que é nomeado, inicialmente, *princípio do prazer* e visa a afastar os eventos que possam causar desprazer, é essencial, segundo S. Freud, para que possamos refletir sobre o processo de recalçamento:

Um novo princípio de funcionamento mental foi assim introduzido; o que se apresentava na mente não era mais o agradável, mas o real, mesmo que acontecesse ser desagradável. Este estabelecimento do princípio de realidade provou ser um passo momentoso (1996 [1911a], p. 238).

O real, juntamente com o imaginário e o simbólico, constitui um dos registros mediante os quais J. Lacan explicita o campo da psicanálise. O real, que nunca poderá ser totalmente simbolizado, opera como causa e persegue constantemente o sujeito, que se encontra protegido pela cena invariável que é o fantasma. Assim, o real é entendido como ausência de simbolização, sendo assimilado a “um resto impossível de transmitir, e que escapa à matematização” (s.d. [1974-1975], p. 37).

Quando escutamos J., no debate ocorrido após a apresentação do filme *Simão*, o *fantasma trapalhão*, percebemos que entre as imagens do cinema e as imagens que lhe são evocadas, a partir da exibição do filme, existe a possibilidade de o sujeito do discurso advir. Ao expressar através da palavra o que o filme lhe evocou, J. fala de si, fala de questões muito singulares. Podemos pensar que, por um lado, J. fala de uma experiência absolutamente subjetiva, que é compartilhada, mediada pelos que estão presentes na sala de cinema, sendo reconhecido como sujeito de um discurso; por outro lado,

através do discurso, ele pode ressignificar imagens que, em algum momento, foram imagens alucinadas, imagens que surgiram em uma crise psicótica.

Entendemos que esta operação de ver, apropriar-se do que foi visto e colocá-lo em palavras e, a partir delas, ser escutado pelo outro é de fundamental importância nas atividades em que se propõe a utilização das imagens cinematográficas com sujeitos psicóticos, pois é desta operação que resulta a possibilidade de o sujeito, ao ser escutado pelo outro – e, justamente, pelo fato de ser escutado –, ser reconhecido enquanto eu. Assim, é a posição de sujeito de uma enunciação, cujo enunciado comporta a representação de imagens e, ao mesmo tempo, a expressão do eu, que poderá lhe permitir certa consistência egóica.

Aqui uma questão se faz presente: podem estas imagens psíquicas, com conteúdos alucinados, inserir-se na cadeia de identificações simbólicas? ou, ainda, um evento que foi da ordem do real, a partir de sua comunicabilidade e inscrição no simbólico pela linguagem, pode operar como articulador de um nó entre os registros dissociados do real, do imaginário e do simbólico? Consideramos que a ressignificação das imagens psíquicas, através da plurissemia das imagens cinematográfica, torna possível que parte do real se enlace ao discurso e retorne enquanto linguagem.

Entendemos que, na psicose, o significante não é polissêmico. É justamente por ter um único sentido, por ser uma via de mão única, que o sujeito fica capturado pela demanda do grande Outro. A reflexão se instala quando nos propomos a utilizar as imagens do cinema, em virtude de sua plurissemia, como recurso possível para pensar a polissemia do significante na psicose – não deixando de assinalar a importância que adquire o fato de o sujeito poder falar na presença de um público que o escute, de forma a constituir uma auto-representação de eu.

No fantasiar, há uma liberação do pensar, um relaxamento da tensão intelectual, que possibilita a uma imagem desagradável assumir forma discursiva. É em S. Freud que buscamos auxílio para continuarmos nossa reflexão de como, através do fantasiar, o pensamento do sujeito pode ressignificar sua realidade, na medida em que, segundo ele,

A arte ocasiona uma reconciliação entre os dois princípios, de maneira peculiar. Um artista é originalmente um homem que se afasta da realidade, porque não pode concordar com a renúncia à satisfação instintual que ela a princípio exige, e que concede a seus desejos eróticos e ambiciosos, completa liberdade na vida de fantasia. Todavia, encontra o caminho de volta deste mundo de fantasia para a realidade, fazendo uso de dons especiais que transformam suas fantasias em verdades de um novo tipo, que são valorizadas pelos homens como reflexos preciosos da realidade (1996 [1911a], p. 242).

S. Freud explica a construção das fantasias e do devaneio como substitutos para o brincar. Quando crianças, é através do brincar que elaboramos e ressignificamos as imagens que chegam até nós, mas, aos poucos, vamos abandonando o brincar com objetos reais e passamos a brincar com objetos fantasiosamente construídos: “Em vez de brincar, ela agora fantasia. Constrói castelos no ar e cria o que chamamos devaneios” (1996 [1908], p.151).

A partir dessa reflexão, podemos dizer que as imagens cinematográficas ajudam na construção deste fantasiar e na elaboração de imagens psíquicas desagradáveis que insistem em retornar de forma distorcida ou como alucinações.

É J. Lacan, em *Para-além do princípio de realidade*, quem sublinha a importância do conceito de imagem, referindo-se a ele como “o fenômeno mais importante da psicologia, pela riqueza de seus dados concretos e pela complexidade de sua função, função esta reconhecida como realidade psíquica, ou seja, função de informação” (1998 [1936], p. 81). Informação – deve-se ressaltar – em que aquilo que não é reconhecido tem realidade própria, uma realidade explícita, que situa uma realidade ilusória, com conteúdos significativos de uma vida psíquica em atividade, em ebulição.

J. Lacan, neste mesmo texto, constata que o princípio do prazer não rege todo o funcionamento mental e defende que a linguagem aparece como princípio de ligação, tornando possível a instauração do princípio de realidade.

Na psicose, podemos considerar a imagem como uma realidade psíquica que é produzida na tentativa de significação, que busca fazer sentido a um vazio do sujeito. Vazio este que não pode ser menosprezado se

levarmos em conta os efeitos dilacerantes da angústia de fragmentação de um psicótico.

S. Freud (1996 [1913]), desde seu artigo *Totem e tabu* – no qual aborda a onipotência dos desejos e dos pensamentos –, refere-se à realidade psíquica utilizando tal expressão para designar aquilo que no psiquismo do sujeito apresenta uma coerência e uma resistência, fazendo alusão ao fato de que esta última é característica dos processos inconscientes. Inconsciente que diz respeito a uma instância psíquica basilar na constituição subjetiva, e é neste sentido que S. Freud (1996 [1919]) vai explorar a palavra *Unheimlich*, que no alemão comporta a ambigüidade estranho-familiar, para falar que a experiência do inconsciente contém algo que, embora se apresente como que estranho ao sujeito, não pode ser negado como lhe sendo próprio. Resulta disso o alerta que S. Freud nos dirige:

Aqui nos defrontamos com uma decisão que, na verdade, não é fácil. Em primeiro lugar, porém, devo confessar que a distinção, que pode parecer fundamental para outras pessoas, a nosso ver não afeta o âmago da questão. Se desejos e impulsos possuem o pleno valor de fatos para os homens primitivos, compete a nós conceder à sua atitude uma atenção compreensiva, em vez de corrigi-la de acordo com nossos próprios padrões. (1996 [1913], p. 161).

A realidade psíquica caracteriza-se por uma imagem que, muitas vezes, é ilusória, mas que emerge justamente por não ser tomada como algo que pertença à ordem da realidade.

A imagem, muitas vezes reduzida à sua função de ilusão, é considerada uma sensação enfraquecida, na medida em que atesta menos seguramente a realidade e é tomada como eco e sombra da sensação, sendo identificada com seu traço. A imagem representa, ou seja, ela restitui uma presença, é simbólica: ela sugere, contém ou revela outra coisa ou algo mais do que ela mesma.

A imagem pode servir para mediar a angústia, nascida da visão do real – quando nos referimos à visão do real ou imagens do real, estamos nos remetendo ao delírio e à alucinação na estrutura de um sujeito psicótico. Pode, também, fazer emergir as imagens do real intrínsecas em cada sujeito, deslocando-as de um lugar de pura angústia, para uma oportunidade de compartilhamento e socialização.

O real mantém relação estrutural com o imaginário e o simbólico. Definido como o impossível, o real é o que não pode ser simbolizado e, por conseqüência, não cessa de se inscrever. Estamos aqui tratando imagem ora como a representação inconsciente forcluída, imagem alucinada, imagem que é produzida através de um pensamento dominado por percepções que não encontram correspondência com a realidade exterior, mas que são percebidas e sentidas pelo sujeito, que são imbricadas em sua atividade psíquica e que implicam sofrimento. Em outros momentos, referimo-nos às imagens produzidas durante e após as filmagens, por montagem e corte, por associações criadas no e para o cinema.

O cinema, uma das formas hegemônicas de arte, é considerado tecnologia de captação e reprodução do real. A cultura da imagem em movimento faz parte do cotidiano de cada sujeito, a imagem não é mais distante e inacessível, estando para cada um além de mero registro da realidade, inscrevendo-se no campo da narrativa e da discursivização. A projeção de um filme criou, para os chamados espectadores, uma nova linguagem. Foi no nascimento da montagem, da edição de cenas, do corte, que esta linguagem pôde surgir, mas é, especialmente, na relação invisível de uma cena com outra que o cinema implanta esta linguagem, a percepção da ilusão como realidade.

Uma das surpreendentes e verdadeiras inovações do cinema reside na justaposição de duas cenas em movimento, a segunda anulando a primeira, ao sucedê-la. Anulando, mas necessitando dela para associação e posterior entendimento. Anulando de uma forma que seu sentido inicial passa a ser ressignificado, passa a ser elaborado desde a percepção da nova imagem que surge. A associação de imagens gera um processo narrativo que é sugestionado pela câmera e pela montagem, mas que é captado e percebido por cada sujeito que frui a imagem.

Desde seus primórdios, o cinema é considerado uma fábrica de imagens, que as utiliza para que o espectador possa apreendê-las. Mas para o que servem estas imagens? É J. Aumont que nos elucida:

a maioria das imagens foi produzida com certos fins (de propaganda, de informação, religiosos, ideológicos em geral), mas que

concentrando nos no espectador, a produção de imagens provém da vinculação da imagem em geral com o domínio do simbólico, o que faz com que ela esteja em situação de mediação entre o espectador e a realidade (1999, p. 78).

É ainda em J. Aumont que encontramos algumas definições da função das imagens. O autor informa que as imagens – sejam as cinematográficas ou as produzidas na alucinação – “visavam estabelecer uma relação com o mundo” (1999, p. 80).

Uma das funções da imagem é a de estabelecer um modo *simbólico* de relação com o mundo exterior, onde as imagens servem como símbolos que representavam e davam acesso à esfera do sagrado, das entidades religiosas, da divindade. O valor simbólico é demonstrado através do reconhecimento ou da admiração de uma presença que sobrevive à sua ausência material.

Outra das funções da imagem é verificada na medida em que elas podem constituir um modo *epistêmico* de relação, quando se observa que a imagem que traz informações sobre o mundo, incluindo-se, aqui, aspectos não-visuais da imagem. Epistêmico entendido como aquela informação que traz conhecimento, por exemplo, “a imensa maioria de manuscritos iluminados da Idade Média, quer ilustrem a Eneida ou o Evangelho” (AUMONT, 1999, p. 80).

E, por fim, as funções da imagem compreendem um modo *estético* de relação com o mundo, no qual a imagem é destinada a agradar o espectador, a oferecer-lhe sensações específicas. Esta função da imagem é, hoje, indissociável – ou quase – da noção de arte, arte como a estética produzida para a contemplação de um outro que a possa captar.

Pensando nas imagens do cinema e nas imagens produzidas pela psicose, podemos traçar um fio a partir das funções descritas por J. Aumont (1999) e identificar um importante ponto de partida. As imagens podem desencadear criações de novas idéias sobre um pensamento. Partindo da hipótese de que a imagem é uma presença que sobrevive a uma ausência, permitindo um reconhecimento e estando destinada ao olhar estrangeiro, questionamos: como um sujeito tomado na estrutura da psicose se apropria das imagens do cinema e as ressignifica? como uma imagem, produzida

esteticamente e destinada a estabelecer contato com o espectador, apresenta condições de possibilitar ao sujeito psicótico simbolizar ou ressignificar suas imagens alucinadas? seria esta uma operação possível? Nas palavras de J. Aumont, “o espectador constrói a imagem, a imagem constrói o espectador” (1999, p. 81). Assim, reconhecer, identificar algo em uma imagem é um processo, um trabalho de apreensão do mundo e de reconhecimento do próprio eu.

Neste estudo, pensamos as imagens da psicose como a alucinação e o delírio. Até este momento enfatizamos o valor de uma imagem e o seu poder de fascínio e de domínio. Seria possível pensar a alucinação como uma imagem que também desperta fascínio ou domínio no sujeito psicótico? O que pretendem as imagens na alucinação?

J. Nasio (1997) chama a alucinação de *imagem-lembrança* e menciona que ela é construída numa suposta tentativa do sujeito de reproduzir uma imagem viva, plasticamente perceptível, uma idéia escópica alucinada de uma lembrança que foi percebida como desagradável.

J. Lacan acredita que Schreber alucina quando evoca o significante paterno, significante do qual não dispunha, apresentando a alucinação como um confronto com o intolerável, perda não simbolizada que retorna em imagens alucinadas. O autor refere:

Falamos em alucinações. Será que verdadeiramente temos o direito? Elas não são apresentadas como tais quando escutamos a narração. Segundo a noção geralmente acolhida, que a considera como uma percepção falsa, trata-se de alguma coisa que surge no mundo exterior, e se impõem como percepção, um distúrbio, uma ruptura no texto do real (1992 [1955-1956], p. 158).

Esta percepção falsa que, como J. Lacan aponta, apresentaria a ruptura com o mundo exterior pode ser entendida como imagem carregada de uma verdade quase explícita?

Podemos constatar, com base no examinado até aqui, que tanto as imagens da alucinação, quanto as imagens cinematográficas pressupõem a existência de uma percepção vinculada a um sujeito que as produz, que a construa e que as possa ressignificar. Seja na *representação inconsciente forcluída* (NASIO, 1997), seja na imagem *arte do real, ilusória* (BERNARDET,

2001), a lógica da imagem exige um sujeito que a capte e que a assimile, e sua veracidade só é atestada por aquele que a contempla, que a frui, que a percebe.

É Neiva Jr. quem, pertinentemente, enfatiza a importância do olhar e da atenção de quem observa a imagem:

Por ser essencialmente presença, a imagem nunca é impossível, mesmo quando o objeto representado não tem como ser construído materialmente. Para a imagem, pouco importa a verdade do referente exterior. A imitação não é o traço primeiro da imagem. Nesta não há contradição; apenas a presença de formas visuais unificadas pela atenção de quem a contempla (NEIVA JR., 1994, p. 16).

Nesse sentido, ressaltamos que, na imagem cinematográfica, não importa o contexto real ou a verdade que lhe corresponda; importa, sim, o que dela pode ser captado e ressignificado por quem a contempla.

No momento em que pensamos as imagens do cinema intervindo nas imagens das representações inconscientes de um sujeito, é importante retomar a fala de J., após a exibição do filme *Simão, o fantasma trapalhão*,

é... eu me vesti de fantasma e eu vou falar a verdade pra vocês... eu vi... eu vi o fantasma... eu me vesti de fantasma, fui fantasma e vi como é que é o fantasma... igual a esse fantasma... igual a esse que passou aqui... igual a ele

Observamos, assim, que, a partir de uma imagem vista na tela – montada e associada para compor um filme –, pode-se trazer à superfície lembranças de imagens há muito inscritas no inconsciente, mas que estavam esquecidas ou reprimidas. É através do filtro da linguagem e na transformação das imagens em palavras que uma representação inconsciente alucinada pode surgir, sem o estranhamento persecutório e sem valor de certeza, mas permitindo deslocar sensações e emoções para a tela, para a projeção, para o filme, permitindo o acesso a determinados conteúdos e a manifestação dos mesmos de um modo não persecutório – que não exponha a história pessoal e minimizando os efeitos desagradáveis de certas lembranças.

A imagem é de fato uma linguagem – linguagem específica e heterogênea de um sujeito que a constitui conscientemente (no cinema) ou

inconscientemente (na alucinação) –, e fazer falar uma imagem não é comentar seu conteúdo, nem mesmo explicar o que foi visto, mas, sim, se recontar através da imagem, de tal modo que escutemos a subjetividade que se expressa nas imagens que um sujeito reconta. Assim, o importante não é o que se tira de uma imagem, mas o que damos a ela.

Para A. Badiou, a imagem, em seu primeiro sentido, inscreve-se no contexto da psicologia: ter a imagem de algo, produzir a cópia mental de algo, manter uma relação de conhecimento com a realidade. A partir disso, ele formula a seguinte questão: “Que imagem temos das imagens? Pois o espectador de cinema é aquele que tem imagens de imagens” (2004, p. 59). Vale introduzir, aqui, uma discussão importante sobre *imagens de imagens*: o cinema produz imagens, o espectador as capta desde suas imagens psíquicas. A idéia de *imagens de imagens* nos leva a refletir, em primeiro lugar, sobre: imagens de imagens que o sujeito produz a partir do que vê, do que percebe, do que pode captar através do seu olhar e, principalmente, do que já possui de imagens psíquicas singulares. Trata-se de imagens de imagens produzidas por um sujeito de desejo. Num segundo momento, podemos pensar imagens de imagens que são produzidas para um filme, imagens escolhidas, selecionadas, inseridas numa ou outra posição, para a montagem e edição do filme, de tal forma que proporcionem ao espectador um certo significado. Imagens de imagens pensadas especialmente para que associadas traduzam uma mensagem ou uma temática específica.

E, seguindo nossa investigação, colocam-se as seguintes questões: que imagem temos das imagens? que imagem produzimos ao capturar as imagens de um filme, e no que estas imagens podem contribuir na clínica da psicose como enunciados que permitam advir um sujeito da enunciação?

O encontro das cenas do filme *Simão, o fantasma trapalhão* com as imagens alucinadas de J. podem constituir o que A Badiou denomina *imagens de imagens*? Mostram-se capazes de possibilitar que J. ressignifique o que vivenciou, falando do ocorrido e simbolizando-o, de forma a permitir que as imagens do real, que as imagens da alucinação, tão desagradáveis, não retornarem desde fora como puro real?

A. Badiou (2004) ilustra a condição do espectador, descrevendo a situação em que alguém, depois de ter visto um filme, vai falar sobre o mesmo com outra pessoa, que também o viu, e, neste encontro, cada um conta ou fala do que viu tão diferentemente que nem parece que estejam falando do mesmo filme. Para A. Badiou, é “Porque temos imagens das imagens e estas imagens de imagens não são o filme, são a relação com o filme e, portanto, relações entre imagens” (2004, p. 60), que se torna possível, através das relações entre as imagens externas (do cinema) e as imagens internas (representações inconscientes), emergir o eu.

A partir desta discussão, A. Badiou (2004) nos possibilita abordar a dinâmica das imagens: ao capturarmos as imagens, elas se modificam; no momento em que as lembramos ou recontamos, as imagens são reeditadas, compostas por imagens subjetivas, resgatadas de representações internas de cada espectador. Assim, se uma imagem contém sentido, este se origina em seu destinatário, em seu espectador, pois uma imagem não deve ser interpretada, ela necessita ser percebida, recodificada, ressignificada desde quem a frui.

Como bem nos informou S. Freud (1996, [1911a]), a arte possibilita ao sujeito manter viva a fantasia, e a fantasia permite que a ilusão possa ser mediadora dos eventos desagradáveis, retornando até nossa consciência e enlaçando-os ao registro do enunciado, de modo a viabilizar o trânsito da ordem do real ao simbólico.

Observamos, assim, que as imagens cinematográficas, em seu processo de apreensão pelos espectadores, fazem emergir, vir à superfície, significantes muito caros para cada um dos sujeitos que as apreende.

Tais questões são pertinentes na medida em que nos interessam os sujeitos tomados na estrutura da psicose – que J. Lacan muito bem soube caracterizar, ao formular que “a loucura é reveladora da estrutura do sujeito e o psicótico é o louco cujo simbólico não se separou do real e cujo gozo não está interdito” (1992 [1955-1956], p. 57) –, de modo que importa, para esta investigação, abordar as *imagens de imagens* enquanto possibilitadoras de enlaçar os registros do real, do simbólico e do imaginário.

ATO IV – CINEMA EM DEBATE: UMA EXPERIÊNCIA NA CLÍNICA DA PSICOSE

“Gosto muito de ir ao cinema, gosto especialmente de ver o final, como os personagens decidirão os problemas... Cinema tem o auto-retrato, muitas pessoas se retratam no cinema, tem histórias que são reais e se parecem com o cotidiano das pessoas”¹⁹.

“Quando eles participam do *Cinema em Debate*, percebo que ficam a semana falando de questões deles em relação ao filme, enriquece muito a conversa”²⁰.

¹⁹ A., participante do *Cinema em Debate*, em entrevista realizada dia 22/03/2006, no Cais Mental Centro.

²⁰ L., profissional de um dos serviços que leva participantes até o *Cinema em Debate*, em entrevista realizada dia 13/05/2006.

4.1 RESGATANDO A POTÊNCIA ENUNCIATIVA

“A psicanálise revela não só que todo ato psíquico tem um sentido, mas também que, geralmente, há nele mais de um sentido. A linguagem é essencialmente multívoca, o significado é fugaz, e as palavras expressam mais do que dizem”

E. Castro (1992, p. 13-14).

M – Eu nunca tinha participado de uma experiência destas, ver e debater, eu sempre vi e fiquei calado. Dá para a gente expressar o que está sentindo naquele momento no filme, apesar de que eu nem olhei a platéia atrás de mim, se não, eu nem falaria, eu sou meio tímido, mas ver o filme e se expressar, falar do cotidiano da gente é uma sensação diferente²¹.

Estas são palavras que M. pronuncia na atividade do *Cinema em Debate*. Após ter assistido a dois filmes, participa da conversa que é proposta ao final da sessão e, tendo solicitado o microfone, fala:

viver sem regras, viver sem limites, mostrou a força que embora a deficiência dele causasse, conseguiu viver, não tendo limites, e naquela hora, que ele reivindica a Prefeitura, de não ter acesso ao suicídio em função das pontes com parapeitos altos da cidade, tem um momento

²¹ M., após o filme *Os melhores dias de nossas vidas*, do diretor Damien O'Donnell, exibido na sala P. F. Gastal, em 29/06/2006.

que aparece atrás dele, o Che Guevara, que é um símbolo de liberdade....

No filme *Os melhores dias de nossas vidas*, Rory O'Shea chega de furgão a uma casa residencial. O carro pára, abre-se a porta traseira, e Rory é retirado dele, sentado em sua cadeira de rodas. Uma senhora o espera, cumprimenta-o e diz: "Gostaríamos que sentisse que esta é sua casa". Rory pergunta: "vou ter a chave da porta?" A senhora imediatamente diz: "Aqui não damos a chave para ninguém". E Rory lamenta: "Então não é minha casa, não é mesmo?".

Se *Os melhores dias de nossas vidas* fosse apenas um filme sobre a amizade entre dois jovens paraplégicos ou mesmo sobre o modo de aceitar a si mesmo e encontrar um lugar no mundo já estaria com uma temática atual e com grandes possibilidades de debate. Mas *Inside I'm dancing* (título original) é mais do que isto, vai muito além, vai na direção de seu título no original: *por dentro estou dançando*.

Drama do diretor Damien O'Donnell, produzido em 2004, o filme nos convida a entrar em uma discussão bem mais densa do que somente a juventude – ou a juventude especial – ou, ainda, do cinema com temática sobre a vida de jovens lutando pela liberdade, apesar de suas impossibilidades. *Os melhores dias de nossas vidas* deixa como secundário a temática da deficiência, levando-nos a pensar sobre o mundo, remetendo-nos ao exercício de questões como: vivemos a vida intensamente? lidamos com a sutileza das impossibilidades e a coragem das tentativas? corremos atrás dos nossos direitos e os exigimos para além das possibilidades de seu exercício?

No filme de O'Donnell, Rory, quando chega ao residencial para pessoas portadoras de doenças graves, em sua maioria paraplégicos, se apresenta alguém irônico, revoltado, brincando e brigando com as regras e os limites impostos pela instituição. Não muito diferente de alguém sem o estigma de uma paralisia. Quem faz um contraponto com a personalidade de Rory é Michael Conolly, outro paraplégico, que não consegue articular a fala e necessita de um cartão, cujas letras aponta para poder se comunicar, levando muito tempo para ser compreendido. Rory, inicialmente, faz de conta que o entende, traduzindo-o para o grupo. Michael entra na brincadeira, e os dois

iniciam uma amizade que os leva a grandes aventuras. O que importa aqui é que Michael encontra um caminho para sair da rotina, e Rory, uma função importante para destacar-se e seguir vivendo. “Um direito tem que existir independente de seu exercício”, esta frase que perpassa o filme todo traz conseqüências. Rory trava uma batalha com o júri que avalia seu pedido de independência: solicita poder morar sozinho e caberá ao governo arcar com suas despesas. Três vezes o pedido lhe é negado. Michael solicita o mesmo direito e é aceito, impondo, então, que Rory vá morar com ele, para traduzi-lo perante o mundo. Neste momento, uma enorme porta se abre para suas vidas.

Circunscrever as fronteiras de uma temática, que se coloca através do discurso cinematográfico, contemplar sua plurissemia e pensar as identificações que ele nos convoca, eis um exercício e um trabalho que o cinema, como uma das formas privilegiadas de narrativa em nossa contemporaneidade, nos proporciona.

Começar esta seção, introduzindo tais idéias, requer que evoquemos aquilo que A. Badiou (2005), filósofo e dramaturgo, aborda em seu artigo intitulado *Pode-se falar de um filme* – a saber, o conflito entre a representação e a realidade –, no qual nos alerta para a necessidade de pensar o filme como uma situação filosófica em que se estabeleceria uma relação entre idéias e imagens. Em virtude de tal relação, afirma este autor que podemos falar de um filme desde comentários variados – se nos interessou ou não, se gostamos ou não –, ocupando a posição de espectador. Nesta posição, utilizamo-nos das imagens como um recurso a mais para intervir no real, como forma de defesa e de expressão relacionada a todo um sistema que ele denomina *juízo indistinto* e que compreende os comentários tecidos – desde o ponto de vista do espectador – sobre os atrativos e o suposto aproveitamento das imagens, com o objetivo de fortalecer a potência do espírito sobre a matéria ou, mesmo, de poder contrapor palavras às situações implicadas em determinada realidade.

A Badiou aponta, ainda, para outra forma de comentários, que chama de *juízo diacrítico*, relativo à consideração do filme como estilo, àquilo que o distingue, opondo-se ao indistinto, e leva a avaliar os elementos escolhidos

para um bom roteiro. Nesta forma, podemos pensar em um protocolo utilizado para prender a atenção do espectador, através de argumentos e de situações propriamente desenvolvidas com o intuito de captar o olhar de quem frui a imagem.

Mas a terceira forma que o autor assinala é a que, ao nosso ver, parece a mais pertinente para as questões que nos interessam abordar no presente trabalho. A. Badiou (2005) denomina *axiomática*, a forma que questiona quais são, para o pensamento, os efeitos de tal ou qual narrativa fílmica: o que podem as imagens em relação aos pensamentos do espectador? de que forma o que parece claro e evidente abre para questões que não estão ali expostas? quais os aspectos fundamentais da estrutura narrativa para que afetem o espectador? Afetem no sentido de mobilizar o sujeito e colocá-lo na situação de relacionar as imagens da tela com as imagens psíquicas que são próprias a cada um.

Logo, podemos pensar na questão da polissemia de que fala J. Lacan (2003 [1961-1962]). Para podermos falar de algo que nos convoca, precisamos ampliar seus significados, estar abertos para o novo que os conceitos encerram e enfrentar a possibilidade de novas respostas ou, mesmo, de novas perguntas. Deixar a clareza e as evidências tomarem conta de nossos pensamentos. Permitir que as cenas vindas da tela do cinema possam compor e enlaçar nossas cenas mais íntimas, abrindo caminho para que as representações psíquicas reprimidas retornem em sua polissemia.

Propomos, assim, relacionar a forma axiomática, que A. Badiou (2005) exemplifica, com a pluri-semia das imagens cinematográficas, apontada por J. Bernardet (1999), e com a polissemia do significante, que J. Lacan (2003 [1961-1962]) defende em sua obra.

Neste momento de nossa investigação, estaremos pesquisando uma forma de conjugar – a partir da associação destas teorias – cinema e psicanálise, a fim de desenvolver uma possibilidade de, no trabalho com a psicose, criar, desde a ficção, situações de resgate da potência enunciativa em sujeitos circunscritos pela psicose, ou seja, de criar espaço para que, através da fruição de um filme, as imagens da tela contribuam na enunciação

de cenas ou de vivências de cada um dos participantes, possibilitando-os falar de si, mediante os recortes operados pela projeção cinematográfica.

Devido às especificidades do cinema, cuja matéria-prima constitui-se de imagens, não se pode negar que existe uma relação de comunicação entre espectador e filme. Podemos dizer que o filme prevê seu espectador, dirigindo-se a ele não só através da narrativa, mas, principalmente, pelos apelos visuais e sonoros.

O espectador não é um elemento passivo, totalmente iludido. É alguém que usa de suas faculdades mentais para participar ativamente, preenchendo as lacunas das imagens com seus investimentos intelectuais e transformando seu pensamento a partir dos efeitos decorrentes de tal procedimento.

A obra cinematográfica promove um processo comunicativo que guia os seres humanos que se dispõem a sentar numa poltrona, durante horas, e a executar um trabalho interpretativo de atribuir significação ao filme. O espectador vivencia os efeitos dessa expressão, identifica-se de algum modo com o filme e assume um papel produtivo. Acrescentaríamos, ainda, que o espectador devolve – desde seu olhar e desde o entendimento que naquele momento lhe é possível – a polissemia que as imagens proporcionam.

Quando conhecemos traços da história de vida de uma pessoa, podemos tentar associar com eles as palavras que esta pessoa pronuncia a respeito de um filme, cruzando-as com alguns aspectos de sua vivência.

No caso de M. – cuja fala encontra-se na abertura desta seção –, é importante assinalar que seu encaminhamento para atendimento em um CAPS foi motivado por tentativa e risco de suicídio. Ele chega ao serviço dizendo que sua vida não tem mais sentido e que quer morrer, mas que ainda não chegou a cometer o suicídio porque tem um filho e pensa nele, mesmo nos momentos de desespero. Entretanto, sua indicação para ficar em um serviço com atendimento intensivo e ambiente protegido durante o dia se deve a seus recorrentes pensamentos de morte.

Nos primeiros dias, ele não consegue permanecer no ambiente em que estão as outras pessoas, recolhe-se aos espaços vazios da instituição e permanece na companhia de livros e revistas. Conseguimos conversar com

M. apenas individualmente e por poucos instantes, logo ele desvia o olhar e volta-se para a leitura.

As atividades que M. desenvolve durante o dia, na instituição, são: ler o jornal diário, ler livros e escrever cartas de despedida para pessoas de suas relações, nas quais afirma que já não deseja mais viver.

Continua vindo ao tratamento diariamente, em regime de hospital dia. Aos poucos, vai se permitindo conversar com um ou outro paciente e passa a fazer parte da oficina de escrita, espaço da instituição onde cada um do grupo escreve e depois lê o que produziu. M. nunca aceita ler o que escreveu para o grupo, deixa o escrito apenas para os terapeutas.

Após dois meses de tratamento, M. comparece ao *Cinema em Debate*, em companhia de um tio seu. Ao final da apresentação do filme, faz o seguinte comentário:

A parte do filme, Os melhores dias de nossas vidas, que mais me tocou é quando Rory diz: Nem isto nós temos direito, falando do suicídio, mesmo na hora do suicídio tem a discriminação, e a parte do pai do Michael que é rejeitado pelo pai, eu também fui rejeitado pelo meu pai, é difícil ver isso, mas ao mesmo tempo vendo o filme, pensamos numa forma de o personagem resolver o problema, teria outros meios, outras formas de dar uma solução, porque não é exatamente conosco. Quando tu estás vendo uma peça de teatro, um filme, ou mesmo lendo um livro, tu estás exercitando a tua mente, tua mente foge daquele objetivo fixo que é tua doença e abre um pouco para diferentes pensamentos, é algo interessante que ocorre, tu pensa, mas parece que não é sobre ti, mas modifica a ti mesmo²².

Após sua fala, M. olha para trás e diz:

se eu soubesse que tinha tanta platéia não teria falado, mas o que surgiu com o filme foi mais forte do que a timidez.

²² M., após o filme *Os melhores dias de nossas vidas*, do diretor Damien O'Donnell, exibido na sala P. F. Gastal, em 29/06/2006.

O que se impõe aí? O que é que emerge e que é mais forte do que a timidez? O que é que é difícil de ver, mas que produz imagens tão fortes que irrompem?

Quando pensamos na plurissemia das imagens, foi para falarmos em um conceito muito caro à psicanálise, que é a polissemia do significante.

J. Lacan nos alerta para a importância do significante e para a sua relação com o sujeito: “nada suporta a idéia tradicional filosófica de um sujeito, a não ser a existência do significante e de seus efeitos” (2003 [1961-1962], p. 16). Para o autor, o que há de concreto na experiência da psicanálise refere-se ao fato de que a “identificação é uma identificação de significante” (LACAN, 2003 [1961-1962], p. 16).

Mas, o que vem a ser um significante? Por que é importante mencionarmos seu conceito e entendermos sua função nesta pesquisa? Como pensar a plurissemia das imagens em relação à polissemia do significante?

O termo significante corresponde à necessidade que a psicanálise tem de abstrair e formalizar certos fatos que se reproduzem e se repetem com insistência ao longo da vida de cada sujeito. J. Nasio (1989) situa o significante como uma entidade estritamente formal, indiretamente referida a um fato que se repete e que se define pelas relações lógicas com outras entidades similarmente significantes. Assim, é em J. Nasio (1989) que encontramos referências que nos possibilitam entender o que é um significante.

J. Nasio refere que um significante é uma entidade formal: “o significante é a referência indireta a um fato repetitivo e observável, que consiste num equívoco ou num ato involuntário na conduta consciente de um indivíduo” (1989, p. 112). Um significante pode ser uma palavra, um gesto, o detalhe de um relato, a criação ou inspiração de uma poesia, mas o que o faz ser um significante é “permanecer como expressão involuntária de um ser falante” (NASIO, 1989, p. 113). Trata-se, portanto, de algo que demonstre ser um equívoco ou uma manifestação que escape ao sujeito, algo que se repete,

mas que não é percebido como repetição, tecendo os fios de uma cadeia, fazendo série.

Outra referência que J. Nasio nos oferece é a de que um significante nunca existe sozinho: “um significante só tem valor quando faz parte de um conjunto de unidades idênticas a ele, se pertencer a uma série de outros significantes, cada um sendo a formalização abstrata de um equívoco passado ou futuro” (1989, p. 112). Um significante nunca está só, é sempre um dentre outros. Faz parte de uma cadeia, na vida do sujeito.

A terceira referência que define um significante é o sujeito do inconsciente, expressão que designa uma relação abstrata entre um significante e um conjunto de significantes. J. Nasio nos informa que “quando ocorre um evento significativo – sempre articulado com outros significantes – produz-se, um efeito singular que assume o nome de sujeito do inconsciente” (1989, p. 113). Este sujeito do inconsciente não corresponde ao eu de um sujeito, mas, sim, a uma instância altamente abstrata e não subjetiva, é uma função ou, ainda, o nome com que designamos a *experiência concreta de um equívoco*.

Dessas acepções, podemos ressaltar que o significante situa-se como um traço que, a partir da história de cada um, marca-a para sempre. E, além de marcá-la, repete-se, inscrevendo na cadeia significante um registro do acontecimento doloroso, balizando cada passo da história de um sujeito, apresentando-se, muitas vezes, sob roupagens diferentes e emergindo repetidas vezes, em momentos inesperados.

Ainda em J. Nasio, encontramos uma questão instigante e norteadora sobre o significante. O autor estabelece um paralelo entre S. Freud e J. Lacan, em relação ao sujeito do inconsciente: “enquanto Freud procura o eu no traço comum aos objetos amados e perdidos, J. Lacan busca o sujeito no traço comum aos significantes” (1989, p. 114). Assim, é neste traço comum, que se repete e que faz laço, que encontramos o sujeito do inconsciente.

E, aqui, nos arriscamos a pensar a fala de cada um dos participantes do *Cinema em Debate* como possíveis de enunciar elementos importantes desta cadeia significante. Em uma narrativa delirante, alguns significantes

retornam desde fora, desde o real, como nas alucinações, muitas vezes sem que o sujeito possa deles se apropriar e sem que lhe seja possível encontrar um ponto de amarra para as suas alucinações.

No momento em que, desde o ato de ver um filme, o sujeito psicótico recorta uma cena para socializá-la, para, através desta, poder falar, ele coloca-se diante do outro como um eu. Importando aqui aquilo que, a partir disto, ele pode reconstruir de sua história:

o que achei importante neste filme foi ver que nem liberdade para o suicídio eles tinham.

M. recorta esta cena do filme e fala de algo que, na projeção do filme, aparece muito sutilmente – não sendo nem enfatizado, nem mesmo tomado como uma possibilidade para a personagem –, mas que para ele teve impacto. Numa conversa, dias após a apresentação do filme, M. diz:

para mim é muito difícil falar de minha vontade de morrer, dos meus pensamentos de morte e de ver a morte tão perto, em muitos momentos de minha vida a morte aparece para mim, mas como era falando do personagem, deu para falar o que eu pensava, fica mais fácil se não é da gente que falamos²³

É neste sentido que pensamos o quanto a plurissemia das imagens pode construir uma abertura, uma possibilidade, para as imagens desagradáveis, duras, quase alucinadas de cada sujeito psicótico, de modo a operar, em sua rede de sustentação subjetiva, a construção de uma polissemia dos significantes.

Por que pensar toda esta teoria desde a ficção do cinema, desde a projeção de imagens na tela? Porque acreditamos que, com sujeitos psicóticos, trata-se de uma busca que se realiza a partir de pequenos fragmentos de sua história, da narrativa de si, da elaboração de alguma metáfora sustentadora, que viabilize ir reescrevendo, recontando, falando,

²³ M. falando do filme *Os melhores dias de nossas vidas*, no Cais Mental Centro, após o *Cinema em Debate*.

mesmo a partir da ficção, produzindo um enlace de significantes, permitindo um trabalho que lhes possibilite simbolizar as imagens da psicose.

O cinema não é *a forma*, mas uma das tantas formas possíveis de resgatar a potência enunciativa, de viabilizar que o sujeito psicótico possa falar de sua história, de tal modo que a recrie, que a ressignifique, que crie novas amarras, encontrando uma forma possível de inscrição/lugar para si no mundo.

É preciso regatar, no discurso do psicótico, aquilo que pode ser considerado próprio. *Devolver ao seu significante sua polissemia*, como nos diz o psicanalista A. Jerusalinsky (2002).

No percurso deste Mestrado, fomos convidados a participar de uma oficina de *Cinema e psicanálise* no VII Festival de Cinema e Vídeo²⁴. Durante a oficina – da qual participaram estudantes e profissionais da psicologia, da psicanálise e do cinema –, propusemos um trabalho de vivência. Após a exposição do que estávamos teorizando e praticando com o *Cinema em Debate*, apresentamos diversas fotografias das atividades desenvolvidas: fotos dos participantes, de cenas dos filmes projetados, de situações em que os participantes se manifestavam, da saída do cinema, da sala de cinema lotada e muitas outras, tiradas ao longo dos três anos do *Cinema em Debate*. Convidamos os participantes para um momento de reflexão acerca de nossa prática e solicitamos que eles se reunissem em grupos: as fotos foram distribuídas aleatoriamente e lhes foi pedido que montassem uma apresentação de como viam esta atividade, que é realizada em Porto Alegre, com sujeitos portadores de transtornos mentais.

A proposta vinha ao encontro do que teorizávamos: a partir da prática, imaginar uma ficção que possibilitasse a operação de reconstrução do que era realizado.

A surpresa aconteceu quando um dos participantes da oficina propôs:

²⁴ Evento que ocorreu na cidade de Santa Maria (RS), em maio de 2006.

estas fotos são apenas imagens que podemos recompor como acharmos melhor, e eu pensei num jeito de modificá-las²⁵.

O grupo ainda escutava a proposta, quando outro participante argumenta:

vamos pegar a proposta real e refazê-la, desde os sujeitos participantes invertendo seus papéis, colocando-os ativos neste processo, as fotos como mero esboço deste argumento²⁶.

Aos poucos, cada um dos presentes fazia o seu comentário:

Os participantes fazendo um filme, contando uma história que para a estrutura deles tem sentido, mesmo que para nossos olhares não tenha²⁷.

A cada foto olhada, a cada percepção das imagens fotográficas da atividade construía-se uma possibilidade de ressignificar o trabalho com o cinema, na saúde mental:

Talvez que a gente não consiga entender, esta alteração, tem uma tentativa exatamente de organização, de reconhecimento do delírio, da alucinação, sistematização de algo que possa ser compreendido²⁸;

Tirando-os da posição passiva e criando ferramentas de trabalho na prática da psicose²⁹.

O grupo pensou na idéia de, ao invés dos profissionais organizarem a sessão do *Cinema em Debate* com filmes de distribuidoras já existentes, os pacientes pudessem filmar cenas de imagens escolhidas por eles e apresentá-las, para os profissionais, na forma de filmagem, fazendo um debate posterior. Filmar imagens de imagens. Imagens de representações

²⁵ P. participante da oficina *Cinema e psicanálise*, Santa Maria (RS), maio de 2006.

²⁶ G. participante da mesma oficina.

²⁷ P. participante da mesma oficina.

²⁸ M. participante da mesma oficina.

²⁹ G. participante da mesma oficina.

psíquicas, do que os pacientes imaginavam, materializadas pela lente da câmera filmadora.

Este exercício, proposto pelo grupo, vinha na direção daquilo que J. Bernardet (1999) propõe a respeito da ressignificação das imagens e do quanto a sua utilização modifica lugares, refaz sentidos, altera operações importantes para a constituição subjetiva dos envolvidos em dado processo:

Neste caso, assim como na passagem para o conceptual, o filme solicita um espectador ativo que, de alguma forma, prolonga a montagem nele próprio. Podemos ir mais longe e tornar o espectador um montador. Será uma montagem ativada pelo sistema do filme, suas associações de materiais díspares, sua circulação por imagens e significações, a grande liberdade que lhe permite essa montagem de tipo ensaística (BERNARDET, 1999, p. 3).

Prolongar a montagem em si próprio, tornar o espectador um montador, esta é a idéia de J. Bernardet; filmar imagens psíquicas dos pacientes do serviço, criar imagens de imagens, esta era a idéia do grupo da oficina de Santa Maria

Quando voltamos para Porto Alegre, conversamos com os pacientes do Cais Mental Centro e perguntamos quem teria interesse em trabalhar com imagens? Quem gostaria de filmar algumas imagens e falar do que filmou? Quem se disponibilizaria a contar imagens que tinha em sua mente e transformá-las em imagens na filmadora, imagens captadas pessoalmente?

No início, 3 pacientes aceitaram o convite. No primeiro encontro, um dos participantes sugere:

eu tenho muitas imagens gravadas na cabeça, estou tentando parar de fumar e não consigo, tudo que vejo sobre notícias de parar de fumar eu recorto, guardo, listo, todos os grupos para fumantes eu participo, mas minha doença não deixa, cada vez fumo mais, mas estas imagens me perseguem, quero fazer um filmezinho de parar de fumar.³⁰

P. trazia as idéias, e íamos gravando as cenas. P. trouxe uma pasta com muitos recortes de jornais e panfletos sobre o cigarro, sobre saúde e

³⁰ P., usuário do Cais Mental Centro e integrante da atividade *Oficina de Imagens*, criada no serviço em agosto de 2006.

doença, sobre grupos para parar de fumar. Ele ia pensando as cenas, e o grupo foi realizando as filmagens. No terceiro encontro, já eram 6 os participantes envolvidos.

P. construiu as locações para as cenas, reformulou os dizeres em um maço de cigarro: onde se lia *free*, ele recortou letras do jornal e colou em cima das letras *es*, formando a palavra *fria*, para, segundo ele,

a imagem do cigarro, mostrar a fria que é fumar.

A cada encontro, novas idéias, entrevistas com pessoas que haviam parado de fumar, com quem é fumante convicto. Quando tínhamos muitas cenas, olhamos todas as imagens gravadas, uma a uma, e fomos confeccionando um roteiro, escolhendo qual cena entrava primeiro, qual juntava-se a esta, qual não entraria, qual ainda faltava ser feita. Fizemos a montagem com 5 minutos. P., quando olhou pela primeira vez, disse,

Parece um ator,

referindo a si mesmo na imagem. Levou o filme para mostrar para sua família, fala dele para todos no Cais e, a partir destas imagens que gravou, teve várias outras idéias.

O grupo com o qual estamos trabalhando passou a ser chamado *Oficina de Imagens* e conta com 4 participantes. Estão sendo filmadas cenas de um roteiro que se chama *Nossas vidas*: tem violão, músicas próprias, entrevistas sobre o que cada um pensa da vida, saídas pelas ruas em busca de lugares que representam vida. As imagens têm sido captadas pelas mãos dos participantes do grupo, pacientes que estão pensando imagens e construindo autoria, assinando roteiros e se fazendo reconhecidos pelas lentes da câmera³¹.

M., outra participante do grupo, trouxe sua idéia de filmagem: disse que tinha problemas com relacionamentos, muitas vezes imaginava pessoas junto

³¹ As atividades realizadas na *Oficina de Imagens* têm produzido importantes efeitos, evidenciados, sobretudo, pela produção do filme *Nossas vidas*. Imagens fotográficas dos participantes da oficina, durante as filmagens e edição do filme, encontram-se no Anexo.

dela, sendo suas amigas, mas não sabia como relacionar-se, era sozinha, tinha vergonha de quando falava sozinha, sempre imaginava que estava falando com alguém, então, queria

*fazer filmagens de relacionamentos que davam certo*³².

M. disse que queria entrevistar pessoas que tinham amigos, que estavam casados há bastante tempo e saber como faziam para continuar seus relacionamentos. Não conseguia imaginar-se tendo amigos duradouros. Pensava que isto só acontecia nas novelas ou em filmes; para ela, a vida era ser sozinha.

Nos encontros da *Oficina de Imagens* surgiam comentários sobre o que os participantes haviam imaginado e como havia ficado na tela, íamos produzindo discursos, narrativas, falas sobre o que pensavam e o que viviam, e tentávamos materializar estas imagens para socializá-las.

Em um dos momentos de edição das primeiras filmagens, quando íamos colocando uma imagem ao lado da outra, realizando os *raccorts* (como se diz na linguagem cinematográfica), um dos participantes se manifesta:

*agora percebo que ainda falta algo a ser filmado, vamos fazer a cena assim...*³³.

Com isso, o grupo ia reconstruindo as cenas iniciais, ressignificando o que estava dado, para poder criar, na ficção, imagens que fossem detentoras de sentido, sentidos ausentes, mas, não, inexistentes – sentidos que existem e, por isso, podem se fazer presentes na construção de uma nova narrativa.

Se as imagens produzidas pelos participantes da *Oficina de Imagens* vão ou não ser mostradas para os demais pacientes do Cais Mental Centro, é uma questão que ainda não foi discutida; se estas imagens poderão ressignificar as imagens da loucura, não sabemos; mas pudemos observar que esta vivência tem oportunizado a conversa, a socialização das imagens

³² M., usuária do Cais Mental Centro e integrante da *Oficina de Imagens*.

³³ P. usuário do Cais Mental Centro e integrante da oficina de imagens.

próprias a cada um e tem nos permitido teorizar sobre o valor das imagens na vida dos sujeitos psicóticos, assim como também pudemos verificar que o que cada um fala, imagina, filma, cria de imagens se repete, faz questão, angustia, retorna como algo necessário e importante para, como diz P..

falar de novo, sei que só falo disto, mas não sei porque, é o que sempre me aparece na cabeça, tento modificar meu pensamento, mas ele volta a insistir exatamente na mesma questão (desculpando-se do porquê sempre fala e quer conversar ou filmar as mesmas coisas)³⁴.

Instigados por nossa questão inicial – em como as imagens cinematográficas poderiam ser propositivas no trabalho com as psicoses e no que as imagens do cinema fazem fronteira com as imagens da loucura –, fomos realizando várias sessões do *Cinema em Debate*, muitos filmes foram oportunizados e levados para discussão. Ultrapassando o espaço do cinema, íamos discutindo, nas reuniões com os pacientes, nos atendimentos, nos espaços de encontro entre os profissionais. Na semana seguinte a cada sessão da atividade, os profissionais envolvidos reuniam-se para avaliar o que havia se produzido no debate, como os participantes perceberam o filme e o que puderam falar das imagens ali apresentadas. Ouvíamos a gravação do debate e pensávamos, desde cada sujeito que estava falando, como o filme tinha repercutido singularmente. Durante a semana, seguíamos escutando fragmentos do que o filme tinha repercutido em cada um.

A partir do *Cinema em Debate*, foi montada, dentro do Cais Mental do Centro, outra atividade com imagens, a oficina de vídeo, na qual uma colega, nas sextas-feiras à tarde, passa um filme na televisão do serviço e, após o filme, abre espaço para o debate. Esta oficina foi iniciada pela participação desta colega nas atividades do *Cinema em Debate* e a partir de uma questão que ficou para ela:

³⁴ P. usuário do Cais Mental Centro e integrante da oficina de imagens .

Os depoimentos que escutei, como, por exemplo, o de alguém que contou que não assistira mais a um filme no cinema desde criança, me levaram a pensar que seria interessante multiplicar essa atividade de algum modo, oferecendo-a com maior frequência e em outro espaço, no caso, o próprio local de tratamento³⁵.

Conseguimos o convênio com uma locadora, perto do serviço, que empresta as fitas de vídeo para a atividade. A sugestão do filme é feita pelos próprios participantes e, segundo a coordenadora da oficina,

Foi assim que S. trouxe para os demais participantes o filme Garota, interrompida, o qual já assistira cinco vezes, mas queria ver de novo! Essa paciente traz em seu corpo, assim como alguns personagens da história, as marcas das queimaduras e cortes que se auto-infligiu ao longo de sua vida. Por uma ou duas vezes, assistimos fitas que pertenciam aos próprios participantes. Gisele trouxe para a oficina o filme Hair, contando ao grupo que esta era uma das três fitas que restaram como lembrança de uma vídeo-locadora que teve no passado³⁶.

E, assim, muitas outras imagens foram sendo contadas, gravadas, reordenadas, montadas, inventadas, dando um sentido diferente do que originalmente possuíam, mas conservando fragmentos importantes e existentes nas imagens psíquicas de cada um que tem se envolvido nesta aventura.

J. Bernardet (1999), em seu texto sobre o filme de Marcelo Masagão – *Nós que aqui estamos por vós esperamos* –, afirma que a montagem de imagens tem duas vertentes: uma construtiva e outra destrutiva. Segundo o autor, a montagem construtiva é aquela em que, ao colocarmos uma imagem ao lado de outra, elas têm reforçados seus sentidos originais; já a montagem destrutiva se caracteriza pela composição de imagens que, tendo

³⁵ C., colega e coordenadora da oficina de vídeo do Cais Mental Centro, em conversa sobre a importância do *Cinema em Debate*, no trabalho da saúde mental.

³⁶ Idem.

anteriormente significações específicas, perdem seu sentido original para recriar, em sua junção, novo sentido.

As duas formas de montagem descritas por J. Bernardet mostram-se de grande importância para compreendermos os modos como a associação de imagens – especialmente na clínica da psicose – possibilita sentidos, cria novas significações, permite a polissemia do significante.

Estamos convencidos de que as imagens que vêm sendo construídas, mediante o trabalho que temos nos proposto a desenvolver com sujeitos portadores de sofrimentos graves, podem oportunizar narrativas ressignificadas, por permitirem que, no fazer, sejam percorridos caminhos e trilhas que viabilizam a simbolização das imagens do real da psicose.

4.2 JOGO DE OLHARES E FUNÇÃO ESCÓPICA

“Mostrei-lhes como se podia conceber que a imagem real que se forma graças ao espelho côncavo se produz no interior do sujeito, num ponto que chamaremos *O*. O sujeito vê essa imagem real como uma imagem virtual no espelho plano, em *O'*”

J. Lacan (1986 [1953-1954], p. 191).

“Muitas vezes vemos coisas que os outros não acreditam, mas para a gente é real e importante que olhem mesmo diferente do que olhamos”

S. L.³⁷.

F – Já escutei alguém dizer que o maior prazer de um homem é pensar. Senti prazer ao perceber que, enquanto assistia ao filme, a cena da atriz de vestido de noiva, dançando e querendo casar me recordou e me fez pensar muito numa fase da vida, onde eu ainda desejava ser feliz. Eu olhei e pareci me ver, até me arrepiei com o que senti, pensei e tive a sensação do prazer de pensar algo alegre³⁸.

Partindo da fala de F. podemos observar que há, entre o aparato cinematográfico e o olho do espectador, um encontro que denuncia uma série de elementos e operações que favorecem o enlace de um forte sentimento da

³⁷ S. L., participante do *Cinema em Debate*, após o filme *As crônicas de Nárnia*, do diretor Andrew Adamson, exibido em 04/05/2006, na sala Paulo Amorim da CCMQ.

³⁸ F. falando do que sentiu ao ver o filme *Bendito Fruto*, do diretor Sergio Goldenberg, exibido em 29/06/2006, na sala P. F. Gastal.

presença do mundo, emoldurado na tela, com questões subjetivas, próprias a cada um que *olha* as imagens. Ao olharmos as imagens na tela, produzimos conexões psíquicas que levam nosso pensamento a percorrer caminhos e somos seduzidos por uma enlevação visual e intelectual. É através do poder inebriante de uma imagem que o olhar, por ela capturado, estimula percepções e pensamentos adormecidos no sujeito.

O pensamento do homem se realiza, essencialmente, por meio de imagens. Imagens estas que podem ser consideradas componente fundamental na constituição do psiquismo. Na medida em que uma imagem é captada e assimilada, há o deslocamento das funções do olhar e do refletir e um novo pensamento pode surgir.

Na obra de S. Freud, inúmeras passagens atestam a importância do olhar na organização do aparelho psíquico: desde as técnicas da hipnose, nas quais entram em jogo o olho e o olhar do sujeito, e os quadros patológicos – a começar pela histeria – até as formação dos sonhos. A concepção de que nossos sonhos pensam através de imagens é uma das grandes revelações do livro inaugural da psicanálise, *A interpretação dos sonhos*.

Em R. Cromberg (2000) encontramos uma formulação que nos possibilita refletir sobre o que, aqui, estamos propondo:

De fato, o sonho é o paradigma do inconsciente e os mecanismos psíquicos do seu trabalho, a condensação, o deslocamento e a condição à figurabilidade; ou seja, a transformação dos pensamentos do sonho em imagens e a elaboração secundária invocam uma escuta pelas imagens que, se bem não é a única possível em uma análise, é a que mais coloca o ouvido na posição de um olho capaz de acompanhar o curso de uma fala, de se aproximar da posição inconsciente, criando um pensamento por imagens, um cinema singular (2000, p. 153).

Criar um cinema singular, com imagens invocadas pelo olhar, é uma forma de extrair das imagens exteriores, de fora do sujeito, aspectos particulares que transformam seu pensamento, levando-o ao encontro de seu desejo mais inconsciente. Estas imagens não só transformam o pensamento, como enlaçam aspectos subjetivos, produzindo sonhos.

S. Freud (1996 [1915]) nos diz que o olhar precede o ser olhado e que é, justamente, no momento em que o sujeito dirige seu olhar para uma imagem, para uma representação, para um ser, que ele é olhado e obtém retorno de seu olhar. Retorno este que permite o processo de se olhar. J. Lacan complementa esta formulação freudiana, ao comentar o texto *O visível e o invisível*, de M. Merleau-Ponty:

aí está o ponto essencial, a dependência do visível em relação àquilo que nos põe sob o olho do que vê. Ainda é dizer demais, pois esse olho é apenas a metáfora de algo que melhor chamarei o *empuxo* daquele que vê, algo de anterior ao seu olho. O que se trata de discernir, pelas vias do caminho que M. Ponty indica, é a preexistência de um olhar, eu vejo de um ponto, mas em minha existência sou olhado de toda parte (Lacan, 1990 [1964] p.73).

Trata-se deste olhar ao qual estamos todos remetidos, mas que nos convoca e nos desestabiliza, sendo essencial para o eu advir e para nos constituirmos enquanto sujeitos.

No que se refere ao psicótico, poderíamos dizer, com J. Lacan (1990 [1964]), que o delirante é invadido pelo olhar do Outro e, confinado numa relação dual tipicamente imaginária, apresenta-se incapaz de reconhecer o centro simbólico de sua subjetividade. Assim, o sujeito psicótico esforça-se, a qualquer preço, para reencontrar em algum lugar essa simbolização fundamental que perdeu. Para que ele possa estabelecer um modo de comunicação mais polissêmico, mostra-se promissora a idéia de restituir-lhe o uso de sua função imaginária, que lhe oportunizaria o acesso a alguma identificação de natureza também imaginária. Em outras palavras, poderíamos questionar se seria possível o acesso a um *eu* do eixo simbólico através das imagens cinematográficas.

A lembrança das imagens contamina os sonhos e os pensamentos do sujeito. Assim, na medida em que pensamos a estrutura psicótica como possuindo uma falha na dimensão simbólica, verificamos a possibilidade de que, a partir desta falha, alguma coisa da ordem do imaginário seja convocada para recuperar algo da dimensão simbólica. É isto que nos leva a perguntar: ao aproximarmos o olhar do espectador com o olhar que é dado a ver nas imagens cinematográficas, é possível viabilizar ou produzir identificações imaginárias? Ou ainda: o testemunho, na forma de relato, que

os participantes do *Cinema em Debate* pronunciavam após a sessão, a partir do olhar capturado pelas imagens da tela, seria um acesso, via imaginário, ao simbólico?

“Fazer do velho o novo”, diz a expressão popular. Isto talvez possa ser tomado para pensarmos nas discussões que, após as sessões do filme, são realizadas no *Cinema em Debate*. O desafio é criar a surpresa de uma fala que surge a partir das imagens vindas da tela, uma fala que não era esperada e que, embora se abra para o novo, tem como ponto de partida algo que já estava presente.

Podemos dizer que o mecanismo temporal em jogo não é o da linearidade – antes e depois -, mas o da retroação. É no depois que o antes pode se tornar novo: o olhar captando as imagens e as confrontando com o absolutamente novo das sensações, das possibilidades de discursivização e, principalmente, da simbolização da projeção inassimilável do real, ou seja, da alucinação.

No *Seminário 11*, J. Lacan (1990 [1964]) trata da esquizo do olho e do olhar e acrescenta, às pulsões orais e anais, descritas por S. Freud, as pulsões escópica e invocante. Ver é função do olho, olhar é objeto da pulsão escópica, do mesmo modo que ouvir é função do ouvido, e a voz é pulsão invocante. Se o olho é o órgão de apreensão da realidade, o olhar é o primeiro objeto do desejo e pode ser concebido que é a partir dele que se transicionam as imagens vindas de fora do eu e as imagens psíquicas internas de cada sujeito.

Neste mesmo seminário, vamos encontrar a proposta de um laço entre o olhar, a fascinação e o sacrifício do desejo puro, quando J. Lacan enfatiza que o que se solicita, ao contemplar uma imagem, é o próprio olhar, e não a visão. O que se busca, ao visualizar uma imagem, é o próprio olhar que vem desta imagem. Vale lembrar que, para J. Lacan, quando se trata do olhar, se está tratando da luz que nos dá o fio, pois é o olhar que demarca a imagem, e a imagem é sempre ilusória: “o olhar de que se trata é mesmo presença de outrem enquanto tal [...] é na relação de sujeito a sujeito, na função da existência de outrem como me olhando, que percebemos o que se trata no olhar” (1990 [1964], p. 84).

Em A. Quinet (2002), encontramos uma referência que nos faz refletir sobre o conceito de olhar enquanto campo de desejo e enquanto relacionado à função escópica:

O conceito de pulsão escópica permitiu à psicanálise restabelecer uma função de atividade para o olho, não mais como fonte de visão, mas como fonte de libido. Onde os antigos têm o conceito de raio visual e o fogo do olhar, a psicanálise descobre a libido de ver e o objeto olhar como manifestação da vida sexual. Lá onde estava a visão, Freud descobre a pulsão (2002, p. 10).

Nesse sentido, ressaltamos que, para além do olhar como visão – do ato de ver–, o olhar carrega em seu conceito algo da ordem de uma manifestação do desejo. Manifestação que coloca o sujeito como que no lugar de solicitar algo das imagens que ele olha. Disso decorre que a visão comporta muito mais do que apenas a atividade de ver, nela está incluída a energia que transforma o olhar em algo pulsante, que carrega um desejo.

S. Freud (1996 [1915]), em *As pulsões e seus destinos*, definiu o termo escópico como pulsão do prazer de olhar e de exibir, sendo, segundo ele, a primeira experiência de satisfação que ordenará a percepção do homem conforme as coordenadas do desejo. Se S. Freud não isola, em seus trabalhos, a pulsão escópica, é porque supõe uma escopicidade estrutural da pulsão, podendo esta ser reconhecida nas cenas originárias da separação, da castração e da sedução.

Neste trabalho, S. Freud (1996 [1915]) enumera as etapas da constituição do olhar como pulsão escópica: o olhar como atividade dirigida a um objeto estranho, o abandono do objeto, a reversão da pulsão de olhar para uma parte do próprio corpo, a inversão em passividade e a instauração de um novo alvo – o ser olhado –, a introdução de um novo sujeito a quem se mostra para ser-olhado. É de forma que, na perspectiva do imaginário, o eu é a imagem percebida ou o eu está na imagem percebida, e essa imagem percebida é o eu.

Enquanto o estádio do espelho figura como paradigma da formação do eu, o olhar adquire um estatuto ontológico na constituição do ser humano. Se, na língua portuguesa, olho e olhar aparentemente se casam, em outras línguas, a distinção se faz clara, ajudando a que se mantenham as

diferenças. Em espanhol: *ojo* é o órgão; mas o ato de olhar é *mirada*. Em francês: *oeil* é olho; mas o ato é *regard/regarder*. Em inglês: *eye* não está em *look*. Em italiano, uma coisa é *occhio*, e outra é o *sguardo*. Com certeza, não se trata de assinalar uma simples distinção, mas de marcar a diferença entre o órgão e o movimento interno do ser, que se põe em busca de informação e de significações. Distingue-se, assim, aquilo que é, propriamente, o olhar atravessado pelo pensar.

Neste momento, lembro das imagens do filme *Kolya*, do diretor Jan Sverák, que, em 9 de novembro, foi apresentado na sala P. F. Gastal, no *Cinema em Debate*. A vida do violinista Frantisek Louka é um verdadeiro inferno. Demitido de uma importante orquestra da Tchecoslováquia, ele ganha a vida tocando em funerais, no crematório da cidade. Seu sonho é comprar um carro e fazer uma bela viagem, mas ele não tem dinheiro algum. A sorte parece lhe sorrir quando decide casar com a prima de um dos coveiros, apenas para que a mulher possa obter a cidadania tcheca. Louka recebe uma ótima quantia em dinheiro, sem nenhuma obrigação conjugal, a não ser a de cuidar do filho de sua nova mulher, que resolveu desaparecer de uma hora para outra, deixando a criança para trás. O nome do menino é Kolya, uma criança carinhosa e cheia de vida que transforma, para sempre, a vida de Louka.

Após este filme, durante a conversa com os participantes, algo aconteceu pela primeira vez. Da platéia surgem mãos movimentando-se em forma de símbolos. Tentávamos entender o que este sujeito estaria querendo nos dizer. Tratava-se de um rapaz surdo-mudo, de origem alemã, que é acompanhado pelo serviço do abrigo Marlene, do município de Porto Alegre. Ele falava rapidamente – através da linguagem dos surdos-mudos –, ria, fazia sinais com o rosto de que tinha entendido o filme e de que não concordava com o final. Dizia que o senhor que cuidou da criança não poderia tê-la deixado ir embora com a mãe. Depois de tanto cuidado e amor, como ficaria este senhor?

Logo, nós, que conduzíamos a conversa, percebemos que ali havia surgido algo muito interessante: o filme contava a história de Louka, que é tcheco, e de Kolya, que é russo, mas contava, sobretudo, a história do

encontro deles – do reconhecimento, do vínculo, do carinho, do amor, do olhar –, apresentando o relacionamento, entre esses dois estranhos, muito mais através dos gestos e das imagens, do que pela linguagem verbal. As imagens produziam, nas cenas, entendimentos, observações, apontamentos que dispensavam a linguagem verbal, pois ofereciam algo com o que podíamos ir construindo relações, associações, desde as imagens psíquicas singulares.

No debate, quando este rapaz de origem alemã tentava se fazer compreender, a primeira coisa que pensamos foi: “por que não colocamos o filme com legendas, ele poderia ter lido” – pois havíamos decidido utilizar uma cópia dublada do filme, sem legenda. Mas, logo entendemos que ele havia, através das imagens, tirado suas próprias imagens e observações. Ele tinha muito para nos dizer, nós é que estávamos sem conseguir entendê-lo. A legenda não havia sido necessária para que ele pudesse acompanhar o filme através de sua própria percepção e memória.

J. Lacan lembra-nos que:

é na interrupção da palavra plena entre o sujeito e o Outro que há seu desvio pelos dois eu, a e a', e suas relações imaginárias. Uma triplicidade está aqui indicada no sujeito, que abrange o fato de que é o eu do sujeito que fala normalmente a um outro, e do sujeito, do sujeito S, em terceira pessoa. Aristóteles observa que não convém dizer que o homem pensa, mas que ele pensa com sua alma. Da mesma maneira, eu digo que o sujeito se fala com o seu eu (1992 [1955-1956], p. 23).

Em função disso, podemos pensar que as imagens capturam e fazem falar o eu, mesmo que a língua seja estrangeira ou a palavra interrompida, pois, através do olhar dirigido às cenas do filme, o rapaz de origem alemã pode capturá-las e tentar nos dizer o que pensou a partir delas.

Observa-se, assim, que a experiência do espectador cinematográfico constrói-se como uma forma de recepção, na qual o olhar se encontra diretamente engajado. Em outras palavras, o espectador de cinema é um espectador cuja experiência de recepção se diferencia das outras formas de recepção predominantes na arte – como na pintura e na literatura, por exemplo. Essa diferença se traduz tanto do ponto de vista do modo como o olhar é captado pelas imagens em movimento, quanto pelo modo como o

corpo se engaja, na experiência de recepção, ao longo do processo perceptivo/receptivo. Neste sentido, é J. Lacan quem nos afirma que:

Em nossa relação às coisas, tal como constituída pela via da visão e ordenada nas figuras da representação, algo escorrega, passa, se transmite, de piso para piso, para sempre nisso em certo grau elidido – é isso que se chama olhar (1990 [1964], p. 74).

Retomando as questões que norteiam este trabalho: como este olhar que retorna da tela pode, ao capturar o olhar do sujeito psicótico, mediar seu trânsito pelo eixo simbólico? ou, como este olhar dirigido às cenas fílmicas pode fazer emergir o eu do sujeito? será nesta hiância entre a imagem e o pensamento, entre a imagem e a sua associação e elaboração, que algo da ordem do singular pode advir?

I. Xavier (1990), em seu artigo *Cinema: revelação e engano*, refere que as relações entre visível e invisível, ao serem propostas pela montagem de um filme, levam o espectador a estabelecer ligações que não se encontram, propriamente, existentes na tela. A montagem cria uma cadeia associativa de imagens, cada plano apresenta uma nova definição dos elementos em jogo, conduzindo o espectador a compor sua própria narrativa, construindo um espaço, *quebrando a tranqüilidade do olhar submisso às regras*. O autor se pergunta pela autenticidade de uma imagem, querendo sublinhar que o que ele questiona não é a verdade implicada na cena, mas, sim, a *significação do que é dado a ver*. Para I. Xavier (1990), a veracidade de uma imagem inaugura-se no contato com as produções de sentido que são constituídas pelo sujeito que as contempla.

Podemos, aqui, citar a fala de T., após a apresentação do filme *A partilha*, do diretor Daniel Filho, no *Cinema em Debate*:

Discutir com os irmãos e ter que aceitar o que eles dizem já me levou a baixar o hospital, não aceito o que eles pensam, penso diferente e por isso sou considerado... mas no filme elas conseguiram brigar, xingar e mesmo assim ficaram amigas... a cena da Glória Pires foi a que mais gostei, pois

*mostrou que às vezes posso ter razão e deixar que eles pensem diferente,deixar que me vejam como queiram*³⁹.

Esta fala refere-se à cena do filme em que quatro irmãs reencontram-se, após a morte da mãe, para fazer a partilha de seus bens. Há discussão, encontros e desencontros, desentendimentos, mágoas, mas cada uma vai seguindo o percurso de sua vida. Nestes encontros, cada uma das irmãs vai apresentando como é, como vive, do que gosta e o que busca para o futuro. Após muitos desencontros e desavenças, concluem a partilha, porém não sem terem, antes, podido contemplar as diferenças. Diferenças que as marcam e constituem, mas que também as unem. Diferenças que podem ser percebidas pela imagens que cada uma apresenta ao olhar das demais. Cada uma das irmãs percebe a outra como diferente de si, mas, ao mesmo tempo, encontra nesta diferença algo que singulariza a si própria, que lhe permite, diante do outro, constituir e ser possuidora de um eu.

Nesta investigação, interessa esta discussão, a fim de podermos seguir na direção de nossa pesquisa, colocando as seguintes interrogações: o que está em jogo quando o olhar do espectador – com a particularidade dele, no caso, ser tomado pela estrutura psicótica – e o olhar cinematográfico se cruzam, de modo que a sucessão de imagens vindas da tela é filtrada pelo olhar do espectador que as frui?

Diante da elasticidade permitida pelas imagens vindas da produção cinematográfica, quando estas se fundem com o olhar do espectador, ocorre uma combinação de imagens que cria significados não presentes em cada uma delas isoladamente. Esta combinação, após ser captada pelo espectador, adquire outras significações, que não haviam sido pensadas pela produção e montagem originais.

Neste sentido, é I. Xavier quem nos assinala que,

embora pareça, a leitura da imagem não é imediata. Ela resulta de um processo onde intervém não só as mediações que estão na

³⁹ T., participante do *Cinema em Debate*, após o filme *A Partilha*, exibido em 25/3/2004, na Sala Paulo Amorim, Casa de Cultura Mario Quintana.

esfera do olhar que produz a imagem, mas também aquelas presentes na esfera do olhar que as recebe. Este não é inerte, pois, armado, participa do jogo (1990, p. 369).

É justamente por esta posição de participante que pensamos nas imagens cinematográficas como via possível de mediação do imaginário, enlaçando o simbólico e o real.

A cada momento em que contemplamos a tela e suas imagens em movimento, o próprio olhar encerra um momento de avaliação, de referência a si próprio, de referência a ritmos e tensões de espaços vividos que são reencontrados na imagem. É da tela que vêm as imagens, mas é o sujeito que confere relevância às imagens que vêm da tela, e as ressignifica, criando e recriando seus sentidos mais singulares.

A cultura grega, acentuadamente plástica, enlaçava, pelos fios da linguagem, o ver ao pensar. Através das imagens, transformava algo impresso em pensamento, e as informações, em movimento. Originalmente, a idéia de espectador pode ser encontrada na Grécia Antiga, remontando a Aristóteles⁴⁰ e à sua concepção de que o espetáculo trágico mobilizava, nos espectadores, emoções.

Ao assistir as imitações da ação humana dramatizadas no palco, o espectador não apenas se deixa *afetar em sua sensibilidade*, mas estabelece, também, laços de identificação com os atores que encenam suas paixões livremente. Para Aristóteles, o espectador, ao se deixar afetar e comover pelo drama encenado, libera suas emoções, colocando-as para fora e encontrando a purificação e o alívio.

Na sua origem, a tragédia trata da problemática do homem em confronto com o mundo e, neste sentido, é a expressão artística que melhor reflete a passagem, operada pelo advento da filosofia, de uma concepção mítica de mundo para o predomínio do pensamento racional. Em sua *Poética*, Aristóteles (1987), ao abordar questões referentes à representação, afirma

⁴⁰ Filósofo grego (384-322 a. C.) que, nascido na cidade de Estagira, Macedônia, foi discípulo de Platão. Em 334 a. C., fundou sua própria escola, o Liceu. Em sua *Poética*, coloca a origem da tragédia como resultado da fusão, ou da reconciliação, de duas tendências artísticas antagônicas: o espírito apolíneo e o espírito dionisíaco.

que os seres humanos sentem prazer em contemplar mesmo as imagens de coisas cuja visão lhes seja penosa e salienta que, se as imagens proporcionam prazer, é porque proporcionam conhecimento àquele que as contempla. Já ao examinar no que a tragédia se diferencia da comédia, Aristóteles aponta que aquela é “a representação de uma ação grave [...] a qual, inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções” (1987, p. 36).

Em função disso, pensamos que a ação, mencionada por Aristóteles com o sentido de disposição para entregar-se a uma emoção intensa, encontra-se na base da própria atitude do espectador: mesmo sabendo que é tudo mera ficção, ele reage como se o acontecimento fosse verdadeiro. A fonte do prazer estético reside precisamente nesta tênue linha entre ilusão e realidade, criada e recriada pelo espetáculo, capaz de produzir uma ruptura entre a vida cotidiana e o mundo fictício representado na cena.

Quando F. refere-se à cena do filme e – como consta no início desta seção – diz

eu olhei e pareci me ver,

traduz, em palavras, o sentimento de estar imerso na imagem, de ser habitado pelo olhar que é capturado das imagens cinematográficas, as quais são singularizadas a partir deste olhar/pensar que as imagens do cinema movimentam internamente.

F. está em acompanhamento no Cais Mental, em função de reiteradas tentativas de suicídio. Muitas vezes, afirma não ter prazer em viver e que nada a motiva a ser feliz. Tem pensamentos que insistem em acompanhá-la e que dizem que nunca poderá ser feliz, que não lhe será permitido ter sensações agradáveis, só dor e sofrimento. Falando do filme *Bendito Fruto*, ao qual assistiu junto com os demais participantes do *Cinema em Debate*, F. refere-se às suas sensações, sentimentos e pensamentos:

*até me arrepiei com o que senti, pensei e tive a sensação do prazer*⁴¹,

Observa-se, nesta fala de F., que as imagens cinematográficas são percebidas como devaneios e ciceroneiam um processo de elaboração. E, mais, na medida em que as imagens originam sensações que são transformadas em palavras, possibilitam – nem que seja num pequeno fragmento – alterar o sentido fixo: a certeza de não poder ser feliz ou de não sentir prazer.

Como nos sugere o documentarista francês J. Rouch, “a ficção é o único caminho para se penetrar a realidade” (2004, p. 3), tão insuportável e sujeita às mais múltiplas e plurais interpretações, que só podemos nos aproximar dela de forma fictícia.

Em seu livro, *Cineastas e imagens do povo*, J. Bernardet, nos lembra:

Enfim, o cinema capta e respeita o real, o filme gera intencionalmente uma situação específica, provoca uma alteração no real, e o que se filma, não é o real como seria independente da filmagem, mas justamente a alteração provocada (1985, p. 64).

Ao filmar, o olhar do cineasta capta a imagem e a pretende como expressão de um estado. Assim, ele faz da ficção uma realidade. Na recepção de um filme, o espectador transforma a imagem recebida desde suas próprias imagens internas, convoca a imagem ao lugar de realidade, dando estatuto de veracidade para a ficção.

Há imagens que nos acompanham por toda a vida. Podemos tentar distraí-las, tirá-las da mente, mas o certo é que sempre voltamos a elas – isto quando elas próprias não se precipitam. As imagens internas permanecem ligadas ao sujeito por uma interrogação em aberto, por um elo estranho, enigmático, sempre restabelecido e que jamais perde seu poder de impacto.

Aqui, cabe citar L., participante do *Cinema em Debate*, quando diz:

a persistência que eles tiveram em não desistir dos sonhos, fundaram até uma escola para poderem aprender e ver um mundo mais claro, mais completo. Eu não tive esta força,

⁴¹ F. falando do que sentiu ao ver o filme *Bendito Fruto*, do diretor Sergio Goldenberg, exibido em 29/06/2006, na sala P. F. Gastal

para além de tudo que passei ainda não desistir de sentir vontade de ver e aprender outra forma de olhar o mundo mais colorido e mais interessante, meu olhar se vai, se perde⁴².

Em outro momento, ao manifestar porque gosta de assistir a filmes, I. nos oportuniza refletir sobre o modo como as imagens podem ser compartilhadas, para serem usufruídas:

O cinema para mim é cultura, é importante e é um exercício mental, um exercício de vida, o que tu podes fazer para ter idéias diferentes e seguir tua vida um pouco mais divertida, sem tanto pensar na doença e no que ela te perturba, para minhas emoções é muito bom, guardar na memória imagens alegres e diferentes das minhas⁴³.

Outro participante menciona a importância de ir ao cinema, referindo tanto a possibilidade de encontro com os outros, quanto o sentimento de *encher-se de imagens*:

Eu acho muito bom este dia que tem o Cinema em Debate, pois além de estar junto com pessoas que a gente reencontra, também é um dia que meus olhos saem daqui cheios de imagens, depois quando saio daqui é que elas vêm vindo e fazendo eu lembrar de muitas coisas, algumas boas outras ruins, mas mesmo assim quando lembro parece que ainda estou mais viva que em momentos que estou vazia de idéias⁴⁴.

Por que pensarmos que a imagem pode ter tanta importância? Que imagem é esta que captamos das telas do cinema? Por que o olhar, em sua função escópica, tem um espaço privilegiado neste estudo?

J. Lacan (1990 [1964]) faz referência a diversos estudos que descrevem os diferentes processos implicados na articulação entre o olho que está vendo, a função escópica e a visão. Um destes estudos é o texto de

⁴² L., participante do *Cinema em Debate*, após o filme *2 filhos de Francisco*, exibido em 15/12/2005, na sala Paulo Amorim, Casa de Cultura Mario Quintana.

⁴³ I. falando do que pensa em relação a ir ao cinema e ver filmes, em 12/2005, no Cais Mental Centro.

⁴⁴ S. falando de sua experiência de ir ao cinema nas quintas-feiras, no *Cinema em Debate*.

Roger Caillois⁴⁵ sobre o mimetismo, do qual extrairemos alguns elementos, para compor esta investigação.

Ao estudar o mimetismo, R. Caillois (1986 [1935]) demonstra que, se a experiência do animal com o meio está regulada pela visão, já no ser humano estes efeitos produzem modificações no psiquismo. Assim, um ser se transforma, se acomoda no espaço, se confunde com ele, muda até sua cor, textura, forma, volume, através da visão. A imagem retiniana é capaz de transformar a superfície do corpo. A imagem plasma, na pele, a marca que recebe do ambiente. As mudanças na vestidura são reguladas pela visão. O animal procura adequar sua cor à do ambiente, a partir da percepção, e, nos casos em que o animal é cego, não conseguindo mudar a pele, sucumbe aos ataques do inimigo. No mimetismo, colocam-se em jogo as armadilhas, as ilusões e os enganos da visão.

Não estamos, com isto, querendo dizer que, no caso do sujeito, trata-se apenas de mimetismo, pois o que ocorre é, justamente, um processo psíquico que J. Lacan (1990 [1964]) vai destacar como pulsão escópica – ou seja, a importância do olhar e as transformações que um organismo pode sofrer a partir da visão.

Como mencionamos anteriormente, no sujeito, a identificação com a imagem do corpo refletida no espelho tem efeitos psíquicos. Através do estádio do espelho, J. Lacan nos demonstra que há o registro psíquico de uma imagem e que esta pode ser constituinte, se for mediada pelo olhar do Outro que recai sobre o sujeito. É através do olhar do Outro que existimos, e, dependendo do modo como somos olhados, nosso destino é traçado.

Nosso desafio, portanto, é pensar nos diferentes modos de como podemos abordar a psicose, mesmo que uma estrutura psicótica já esteja dada. As imagens, os delírios, os fatos relatados dão conta da tentativa de restituição de um passado para o sujeito. De tal maneira que seja possível articular sua história de forma singular. Talvez pudéssemos dizer que a

⁴⁵ Sociólogo, poeta e crítico literário, Roger Callois (1913-1978) foi contemporâneo e parceiro de G. Bataille, tendo formado parte do movimento surrealista. Exilou-se na Argentina, por causa do nazismo, de 1939 até o final da guerra. Escreveu numerosos textos sobre o imaginário humano, o mimetismo e a máscara.

escolha das imagens, dos recortes feitos nos filmes, não depende apenas do gosto ou da vontade.

O cinema é a arte de tornar visível o invisível, e talvez não seja equivocado dizer que o cinema nos aproxima dos nossos próprios desconhecimentos. Como os sonhos, o cinema vive de associações, de condensações, de metáforas e de metonímias. E, então, surge uma questão: refletimos de forma especular nossos desejos nas imagens que nos são dadas ao olhar? ou, ainda, como o simbólico pode deixar alguns sulcos no real?

J. Lacan nos ensina que o espectador está incluído na cena:

Não sou simplesmente este ser puntiforme que se refere ao ponto geométrico desde onde é apreendida a perspectiva. Sem dúvida, «é no fundo do meu olho que o quadro se pinta. O quadro está certamente no meu olho. Mas eu estou no quadro» (1990 [1964], p. 91).

Por trás dessa eu-imagem é que o sujeito pode se reconhecer, apontando para o eu que figura no imaginário. Por trás deste eu imaginário, a produção da experiência entre visão e olhar possibilita ao sujeito sair de si e trazer o mundo para dentro de si. O que se apresenta ao olhar – como espaço de luz, como imagem captada – nem sempre é o que se apresenta à frente do espectador, não é a imagem pura, que ali está, que é percebida pelo sujeito que a vê, mas, sim, o que enlaça e captura a pulsão escópica, o que faz laço com aquilo que de mais singular existe num sujeito, seu desejo.

EPÍLOGO

“Há não apenas método na loucura, como o poeta já percebera, mas também um fragmento de verdade histórica”

S. Freud (1996 [1937], p. 302).

É chegado o momento de propormos algumas idéias a partir das questões que discutimos até aqui. Não pretendemos concluir ou mesmo elaborar uma formulação última. Pensamos, assim, ser importante e pertinente finalizar esta etapa da pesquisa apresentando o estado atual que nossas formulações alcançaram, nas quais estão implicadas as considerações que foram sendo tecidas no desenvolvimento de nosso trabalho prático e teórico.

Esta investigação – com base em uma atividade específica, desenvolvida no campo da saúde mental, o *Cinema em Debate* – buscou refletir sobre o modo como as imagens cinematográficas constituiriam uma forma para a proposição de experiências que produz efeitos nas imagens da psicose.

Como citado anteriormente, a especificidade clínica do atendimento a psicóticos sempre representou um grande desafio e abordar a clínica da psicose, a partir de temas relativos aos efeitos que as experiências produzem na constituição subjetiva dos sujeitos que buscam tratamento, remete o pesquisador a uma série de questões inerentes a este campo.

A discussão sobre o tema das psicoses sempre esteve presente na obra de S. Freud, em maior ou menor intensidade, pois, já nos seus primeiros estudos, ele se reportava à temática da projeção na paranóia. Em seus escritos iniciais, identificamos a sua preocupação em demarcar um campo específico, em oferecer novas formulações para a compreensão dos processos psíquicos, que ele circunscreveu a partir do estabelecimento de importantes diferenças em relação às abordagens até então fornecidas pelo campo médico-psiquiátrico.

Os mais antigos destes trabalhos são o *Manuscrito H* (FREUD, 1996 [1895]) e os *Novos comentários sobre as psiconeuroses de defesa* (FREUD, 1996 [1896]). No primeiro deles, S. Freud considera que, ao contrário do que pensava a psiquiatria, as idéias delirantes (e as idéias obsessivas) não são distúrbios apenas intelectuais. Com base em tal concepção, S. Freud defende que os delírios devem sua presença à existência de conflitos, ou seja, a distúrbios da afetividade ligados a uma problemática psicológica. Nesse sentido, S. Freud refere que “o propósito da paranóia é rechaçar uma idéia que é incompatível com o eu, projetando seu conteúdo no mundo externo” (1996 [1895], p. 286) e, ainda no mesmo texto, chama a atenção para a energia com a qual a idéia delirante é sustentada. Em sua célebre frase, afirma: “essas pessoas amam seus delírios como amam a si mesmas” (1996 [1895], p. 189).

Já no segundo trabalho acima citado, S. Freud salienta que a paranóia seria uma psicose de defesa, isto é, um método especial no qual se encontra implicado o que ele denominou *repressão*⁴⁶. Esta forma defensiva é pensada em sua articulação com a projeção, pois, segundo S. Freud, “Na paranóia, a auto-acusação é reprimida por um processo descrito como projeção. É reprimida pelo estabelecimento do sintoma defensivo de desconfiar das outras pessoas” (1996 [1896], p. 210).

Na presente pesquisa nos dedicamos a problematizar questões relativas à psicose, embasando nossa reflexão crítica em uma experiência de

⁴⁶ Termo extraído das *Obras completas* e que foi utilizado por S. Freud quando ele ainda não havia estabelecido a distinção entre *defesa* e *repressão*.

trabalho no campo da saúde mental, pensada desde o referencial psicanalítico, e acreditando sempre que a trajetória do saber-fazer em relação aos portadores de transtornos mentais graves aponta para a necessidade de uma retomada constante e sempre renovada do percurso freudiano e da persistência do desejo de cada um dos que se encontram implicados no trabalho com esta problemática.

Os impasses que a clínica com os transtornos mentais graves nos colocam implica um redimensionamento de nossas formas de intervenção e, ao mesmo tempo, nos convoca a teorizar sobre nossas práticas, na perspectiva de propor ampliações metodológicas – o que mantém viva a discussão sobre o tratamento com a loucura.

A atividade do *Cinema em Debate* é um recurso para que, no cotidiano de nossa prática, possamos ir constituindo um espaço privilegiado de escuta e de trabalho com as imagens da alucinação e do delírio que a psicose produz. A opção por adotar o cinema como um instrumento de trabalho se deve a esta ferramenta conter poderosos elementos que servem de inspiração, atrativos, produtores de significados, que nos permitem utilizar a livre associação, a partir do repertório de imagens que habitam o imaginário do espectador.

Os fios que compuseram a teia da prática com o *Cinema em Debate*, foram os atendimentos e conversas após a exibição dos filmes, os recortes realizados da fala de cada um que foi à frente no final da projeção e teceu seu comentário, os desdobramentos que foram possibilitados a partir destas atividades e, também, os caminhos por onde nos levaram as diversas leituras realizadas, às quais recorri para compor as idéias e tecer esse texto. Foi a partir de leituras sobre a montagem no cinema, que percebi que ao recortar cenas da prática, enlaçá-las a recortes da teoria e a reflexões próprias, criava-se uma metodologia de trabalho que dava forma a este trabalho e a investigação sobre cinema e psicanálise ganhava um lugar.

Com base nestas experiências e nas reflexões que delas advieram surgiu a questão central deste trabalho: em que medida as imagens do cinema contribuem para que as imagens do real da psicose possam emergir permeadas pela linguagem e ressignificadas pelo simbólico.

No decorrer desta pesquisa, fomos observando que o cinema, o filme e o debate eram apenas meios que tornam possível fazer circular a palavra, constatamos que as imagens propiciavam que, ali onde antes havia pacientes ou usuários – como são chamados no serviço público –, surgissem sujeitos. Verificamos, também, que, para que isso ocorresse, eram necessários o desejo dos profissionais que estavam envolvidos com a atividade e a transferência que os participantes tinham com aqueles que os levavam até a exibição do filme, a quem se dirigiam ao falar no final da projeção. Ficou evidenciado que a ida ao cinema pode ser, para o psicótico, simplesmente algo da ordem do comum ou pode, mesmo, não ter nenhuma importância na vida deste sujeito. Mas o que realmente foi importante constatar, nesta investigação, é que por trás de toda a atividade do *Cinema em Debate* existe demanda, desejo, transferência, testemunho, que ali algo é dado ao olhar de um outro – e isso viabiliza o reconhecimento e o fazer uso da palavra.

A posição em que nos encontramos com relação aos participantes é algo que parece dar um estatuto todo particular à relação que se estabelece nesta atividade. Nós, profissionais, também estamos ali porque queremos, porque gostamos de cinema, porque fizemos uma escolha e uma aposta na atividade. Além disso, há uma dimensão de prazer que está colocada, e ela é peça importante desta experiência. Vamos partilhar algo que é do social, no social.

Mas, além disto, ocorre que no debate há um diálogo, um contato com o outro que permite certo exercício de alteridade, fazendo com que o sujeito possa tanto encontrar o outro, quanto se reconhecer, na medida em que o diálogo permite perceber coisas próprias e coisas que pertencem ao outro, seja pela semelhança ou diferença com aquilo que ele próprio experimenta.

Resta claro, portanto, que não se trata de pensar a atividade enquanto *terapêutica* ou não, mas, como assinala E. Trevisan (2006), enquanto uma aposta de que esta colocação em ato da relação ao outro, através da mediação da imagem (o cinema propriamente dito) e da voz (com o microfone), permite que algo do sujeito desperte.

As manifestações psicóticas, como o delírio ou a alucinação, não são efeitos imediatos de determinada causa, mas conseqüência, pois é derivada

da luta que o eu trava para se defender de uma dor insuportável. Em nosso percurso de trabalho com a prática clínica, sempre nos questionamos sobre como se pode intervir de forma terapêutica – mas com criatividade e laço com o social – para que a dor insuportável pudesse ser falada e de alguma forma simbolizada.

A importância da socialização de uma fala – ou mesmo de um delírio socialmente viável – reside na possibilidade de o sujeito ser escutado pelo outro e, pelo fato de ser escutado, ser reconhecido enquanto eu, enquanto sujeito de uma enunciação. Isto porque, na medida em que produz um enunciado, ele produz uma representação que, mesmo sendo imaginária, ao ser autenticada pelo outro, permite ao sujeito certa consistência egóica.

Nesse sentido, pode-se pensar que o discurso que o paciente produz no debate funciona como uma tentativa de mediação, de ampliação da distância entre ele e o outro, na medida em que se realiza uma intermediação para a relação com os outros participantes da atividade, pois aquilo que não pode ser representado pode, no entanto, ser tomado da tela para se tornar palavra.

Trabalhar com o *Cinema em Debate* implica a abertura de um espaço de problematização, o que nos leva a dizer que tal atividade constitui uma intervenção na cidade – pois se realiza em um cinema, espaço que se localiza fora daqueles tradicionalmente definidos para o tratamento de doentes mentais graves – oportunizando a convivência com o social.

Isso pode parecer complexo e até confuso para o sujeito, num primeiro momento, mas coloca em movimento aquilo que parecia parado. Apresenta-se, assim, a rapidez com que algumas questões são colocadas nos debates e vão se superpondo, bem como a destreza necessária para circular entre as imagens das cenas vistas nos filmes e as cenas do cotidiano, mesmo que sem a percepção de que as falas nos levam para fora do cinema e de que vivemos, assim, a experiência do dentro e do fora.

Esta atividade é pensada no contrafluxo, como uma resistência, como algo que faça corte no que insiste em se repetir, e, visto que são as imagens que nos possibilitam transpor o que está estigmatizado e instituído, o que se

apresenta como tradicional no atendimento aos sujeitos psicóticos, as imagens fílmicas são introduzidas para, desde fora, nos auxiliar nesta tentativa de trabalho com a saúde mental.

É justamente porque, conforme assinala E. Bloch, “o filme está entre as mais intensas imagens espelhadas, também distorcidas, ademais concentradas, postas à disposição do desejo da plenitude de vida como compensação e ilusão, mas também como informação rica em imagens” (2005, p. 397), que recorreremos ao cinema, dele extraíndo as imagens que precisamos para poder renovar a compreensão e a prática na clínica da psicose.

No que se refere ao poder do cinema sobre a irrupção de imagens singulares, vale recordar A. Jerusalinsky, quando escreve,

o ser humano necessita escolher formas de representar os dramas de sua vida, para não ter de sofrê-los de um modo real. O cinema, o teatro, a pintura, a literatura são formas de montar um cenário no qual as injustiças, as mágoas, as incertezas, as esperanças e os momentos de felicidade encontrem formas sem conseqüências reais para a vida. Mas, ao mesmo tempo, permitem vivenciar com intensidade estas nuances da vida de cada um (2005, p. 5),

e a reflexão de E. Trevisan sobre a função que as imagens fílmicas podem desempenhar:

Acho que uma das coisas que acontece logo no início do filme, a história da guerra que não é uma realidade tão próxima assim, é uma realidade mais da Europa e de outros países, o filme traz um pouco disso o, quanto para a gente poder dar conta destas dificuldades que são esses momentos de ruptura, enfim que a gente tem que abandonar quem a gente gosta, a imaginação tem aí um papel fundamental e importante da gente seguir sonhando⁴⁷.

Neste sentido, as formulações de G. Bartucci (2000) nos auxiliaram a prosseguir em nossa investigação, na medida em que verificamos, através de seus textos e idéias, o quanto as imagens cinematográficas possuem potência criativa e transformadora para o processo de subjetivação. G.

⁴⁷ Ester Trevisan, colega e também coordenadora do *Cinema em Debate*, após o filme *As crônicas de Nárnia*, exibido em 4/5/2006, na sala Paulo Amorim, Casa de Cultura Mario Quintana.

Bartucci nos leva a perceber a importância, para o sujeito, de fazer ligações possíveis, que o conduzam ao reordenamento e à inscrição da pulsão no registro simbólico – importância esta que norteia o processo criativo na constituição subjetiva. A isto acrescentaríamos que, para o sujeito psicótico, esse possível reordenamento, viabilizado pela interlocução com a arte, necessita ser acompanhado e compartilhado. A autora nos faz repensar as características da subjetivação nas últimas décadas e menciona a importância de reconhecermos o outro em sua diferença radical, reconhecendo a experiência psicanalítica como lugar privilegiado para discussões sobre a constituição do eu, mesmo nos casos de estruturação psicótica.

Através das leituras de G. Bartucci, chegamos ao texto de J. Bernardet (2000), *A subjetividade e as imagens alheias*, que nos permitiu aproximar a idéia de *plurissemia das imagens cinematográficas* com a *polissemia do significante na clínica da psicose*, postulado de J. Lacan que vínhamos estudando. Esta profícua interlocução inspirou o título desta dissertação e orientou o processo de escrita e de teorização de nossa prática. J Lacan (1992[1955-1956]) enfatiza a importância do significante e para sua relação com o sujeito, menciona que é preciso escutar no discurso do psicótico algo que possa ser considerado próprio, devolver ao seu significante sua polissemia. E é neste sentido que pensamos o quanto a plurissemia das imagens pode construir uma abertura, uma oportunidade para as imagens desagradáveis, duras, quase alucinadas de cada sujeito psicótico, de modo a operar, em sua rede de sustentação subjetiva, a construção de uma polissemia do significante. A afirmação de J. Lacan (1992[1955-1956]), de que uma palavra não é palavra a não ser na medida exata que alguém acredita nela e de que o simbólico opera na medida em que exista a linguagem, que nos questionamos em como oportunizar no trabalho do cinema em debate que a linguagem possa se fazer testemunho para um outro que a escute e que nesta medida a devolva ao sujeito para que este se reconheça enquanto eu?

Ao propormos a interlocução entre as idéias de Bernardet e Lacan, visamos a relacionar imagens e narrativa, considerando a plurissemia das imagens cinematográficas como elemento mediador que possibilita às imagens psíquicas alucinadas do psicótico advirem enquanto linguagem, enquanto discurso.

O psicótico é habitado pela linguagem, mas não habita o discurso social. A forclusão do Nome-do-Pai, significante que incide sobre a castração, acarreta alterações no enodamento dos três registros: o real, o simbólico e o imaginário. A falta desse significante primordial manifesta-se na desarticulação da linguagem e se evidencia pelo fato de a cadeia falada apresentar-se sem limites e sem vetorização. A perturbação da relação com o significante, que se produz pelo afrouxamento dos pontos de fixação entre o significante e o significado, impede a constituição de um discurso, representação verbal capaz de veicular significações estáveis e compreensíveis em direção do Outro, trazendo como consequência que, para o psicótico, o significante não se apresente polissêmico.

Assim, na psicose, a incidência da forclusão sobre o significante mestre (S_1), ordenador da cadeia significante, dificulta a construção de um saber delirante (S_2) consistente. A tentativa de restituir uma significação, de reinvestir nas representações de palavra, encontra um buraco simbólico no retorno ao ponto de partida da cadeia. Em vista disso, uma das características da psicose é a fragmentação da linguagem, a dificuldade de articulação discursiva.

Os dispositivos institucionais buscam fornecer suporte para a expressividade do sujeito. Dar suporte, ajudar na articulação de uma fala, na produção de um discurso, pressupõe a presença do Outro. Uma fala pode fazer sentido somente se é dirigida ao Outro, se encontrar o testemunho da mensagem. Embora esse Outro possa ser encarnado por um dos membros da equipe, estabelecido a partir de uma escolha transferencial, ele apenas opera como lugar de remetência, no funcionamento diário da instituição, de tal modo

que a eventual ausência do profissional eleito não representa, necessariamente, prejuízo no atendimento.

Neste sentido, N. Sibemberg nos lembra que

O discurso institucional pode vir a preencher o buraco deixado pela forclusão do significante mestre, construindo uma ortopedia da cadeia significante. Este ficaria, então, encarnado no sintoma, nos dispositivos institucionais, que poderiam ajudar o psicótico a construir um campo de saber com um lugar de referência (2006, p.70).

O lugar institucional surge, assim, como um lugar que confere a possibilidade de um *arrimo*, funciona como lugar de referência, onde a palavra adquire valor e significado, justamente porque não se trata de uma instituição total.

Então, um dos pontos chaves para que as imagens cinematográficas possam funcionar como a ponta do lápis do bloco mágico de S. Freud ou, ainda, para que possam fazer emergir as imagens da alucinação da psicose, elas precisam ser sustentadas, delimitadas, e é por isso que o acompanhamento se faz continuado, apenas modulando de intensidade, em um constante movimento de alternância, presença e ausência, frente ao olhar que lhe empresta sustentação psíquica.

Percorremos, durante nossa pesquisa, o caminho das imagens da loucura, avançando nas relações imaginárias fundamentais que são constitutivas do sujeito, e foi interessante perceber o quanto a imagem pode, nesta atividade do *Cinema em Debate*, mediar a angústia nascida da visão do real (alucinação). Assim como pode, também, fazer emergir as imagens do real intrínsecas a cada sujeito, deslocando-as de um lugar de pura angústia para uma oportunidade de compartilhamento e socialização.

É isto que se evidencia quando escutamos a fala de R.:

muito bom... eu... meu nome é Ricardo... eu sou da Pensão Protegida Nova Vida... e quero dizer que... o filme é... tri bom né... o filme... então... eu... prestei a atenção naquela parte do fantasma né... o fantasma me chamou muito a atenção né... tem uma hora que ele fica triste... fica dizendo que vai... fazer uma vingança lá com os... com as criança lá... então eu... eu quero saber se alguém acredita em

fantasma? Ah... eu acredito porque eu já vi um fantasma... né... eu tava... tomando conta de uma casa... aí o fantasma apareceu todo melado de... de hortelã... e com cheiro de hortelã... fazendo Wow-wow... aí... eu acredito né... quando eu vejo assim... eu... eu presto a atenção mais no fantasma... fico mais ativo no fantasma... então eu quero dizer assim que... que é bom... é bom acreditar em fantasma porque... quem não acredita em fantasma não tem fé né... não... não tem a fé... a fé em Deus né... só pensa em... tem que ter fé em Deus senão... o fantasma apareceu pra mim porque eu não tava tendo fé né... que nem lá tinha uma santa aí eu... eu... dei ela pro vizinho... então eu não acreditava né... aí apareceu pra mim... aí essas coisa pra mim ter fé né... então eu acredito em Deus agora né... não brigo mais com ele... então eu agradeço⁴⁸.

Após esta fala, há um instante de silêncio e, logo depois, eclodem as palmas vindas da platéia. O que nos é dado a verificar que, através do testemunho de R., os demais participantes situam-se num lugar em que se torna possível articular ficção e história, pois a narrativa de uma cena da ficção aproxima-se, pela palavra, de uma narrativa da história de vida do sujeito. Os acontecimentos, os fatos, as cenas – enquanto elementos de uma escritura – serão transformados em palavras e rearranjados, compondo uma nova versão. O que surge, então, é a nova versão de um acontecimento, até ali ausente, embora não fosse inexistente.

Para aqueles que encontram algo em sua prática que lhes faz questão, algo que insiste em retornar como interrogação ou mesmo que não se satisfaz com o simplesmente instituído, cabe o desafio de refletir e teorizar sobre as vicissitudes da clínica contemporânea para poder propor alternativas ao trabalho que vem desenvolvendo. Por estas razões buscamos, na psicanálise, os fundamentos teóricos para sustentar a prática da atividade do *Cinema em Debate* e, neste Mestrado, o lugar privilegiado para poder teorizar e pensar as formulações de grandes autores, utilizando-as para com elas tentar responder os impasses que esta prática tem nos colocado.

⁴⁸ R., participante do *Cinema em Debate*, após o filme *O fantasma trapalhão*, exibido em 20/08/2004, na sala Paulo Amorim, Casa de Cultura Mario Quintana.

Gostaria de finalizar com algo que sempre nos acompanhou e que, mesmo após este longo percurso de estudos e pesquisa, podemos reconhecer como sendo algo que se presentificou a cada momento da leitura e do entendimento do que realizamos na prática: os destinos singulares de cada sujeito não podem ser descritos ou previstos, muito menos tomados como coletivos. Isto se deve ao modo como cada um produz uma versão, numa articulação de sua história com as histórias dos outros, circulando do ocorrido ao ficcional e entre o subjetivo e o social.

Assim, adotar a ficção das imagens fílmicas como pressuposto de uma investigação em relação à clínica ampliada que propomos no atendimento com psicóticos é constituir uma atividade de exploração e trânsito por certo *bordeamento*, suportando a angústia trazida pela não objetivação em torno de uma questão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARANTE, P. et. al. Metamorfose ou invenção: notas sobre a história dos novos serviços em saúde mental no Brasil. In: JACÓ-VILELA, A. M.; CERZZO, A. C.; RODRIGUES, H. de B. C. (Orgs.). *Clio-psyché hoje: fazeres e dizeres psi na história do Brasil*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; FAPERJ, 2001.

AMORIN, R. Cenas do trabalho na tela. *Ciência e Cultura*, v. 58, n. 4, p. 45-47, out./dez. 2006.

AGOSTINHO. *Confissões*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

ARENDT, H. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

AULAGNIER, P. Nascimento de um corpo, origem de uma história. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, PUCSP, São Paulo, v. 2, n. 3, p. 9-45, set. 1991.

AUMONT, J. *A imagem*. São Paulo: Papirus, 1999.

BADIOU, A. El cine como experimentación filosófica. In: YOEL, G. (comp.). *Pensar el cine 1: imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Manantial, 2004. p. 23-81.

BADIOU, A. Se puede hablar de un filme? In: BADIOU, A. *Imagens y palabra: escritos sobre cine e teatro*. Buenos Aires: Manantial, 2005. p. 27-33.

BARTUCCI, G. Psicanálise e estéticas de subjetivação. In: BARTUCCI, Giovanna (Org.). *Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2000. p. 13-17.

BECKER, Â. L. Narrativas em cena: desejo e criação no processo de performance. *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*, Associação Psicanalítica de Porto Alegre, Porto Alegre, n. 30, p. 137-144, jun. 2006.

BERNARDET, J. C. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense 1985

BERNARDET, J. C. Nós que aqui estamos por vós esperamos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 ago.1999. Caderno Mais, p. 13-16.

BERNARDET, J. C. A subjetividade e as imagens alheias: ressignificação. In: BARTUCCI, Giovanna (Org.). *Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2000. p. 21-43.

BERNARDET, J. C. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

BEZERRA JÚNIOR, B. Entrevista: exclusão e loucura. *O Globo*, Rio de Janeiro, 23 mar. 2002. Caderno Verso e Prosa, p. 22-23.

BLOCH, E. *O princípio esperança*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.

BORGES, J. L. *Elogio da sombra: um ensaio autobiográfico*. São Paulo: Globo, 1997.

CAILLOIS, R. Mimetismo e picastenia legendária. *Che Vuoi?*, Cooperativa Cultural Jacques Lacan, Porto Alegre, n. 1, p. 50-73, 1986.

CALLIGARIS, C. *Perversão: um laço social?* introdução a uma clínica psicanalítica. Salvador: Cooperativa Cultural Jacques Lacan, 1986.

CALLIGARIS, C. *Introdução a uma clínica diferencial das psicoses*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1989.

CANGUILHEM, G. *O normal e o patológico*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

CASTRO, E. M. *Psicanálise e linguagem*. São Paulo: Ática, 1992.

CHEMAMA, R. *Dicionário de psicanálise*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.

CORSO, D.; CORSO, M. *Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis*. Porto Alegre: Artmed, 2006.

COSTA, A. *A ficção do si mesmo*. Rio de Janeiro: Cia. de Freud, 1998.

CROMBERG, R. U. Tornar-se autora. In: BARTUCCI, Giovanna (Org.). *Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2000. p. 149-183.

DELGADO, G. G. Reforma psiquiátrica e cidadania: o debate legislativo. *Revista Saúde em Debate*, Cebes - Centro Brasileiro de Estudos de saúde, São Paulo, n. 35, p. 12-32, jun. 1992.

DELGADO, J. (org.) *A loucura na sala de jantar*. São Paulo: Resenha, 1991.

DELGADO, P. Perspectivas da psiquiatria pós-asilar no Brasil. In: N.R.Costa & S. Tundis, orgs. *Cidadania e loucura: políticas de saúde mental no Brasil*. Petrópolis; Rio de Janeiro: Vozes, 1987. p. 171-202.

DELGADO, P. G. Saúde Mental e Pública para todos. *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 jul. 2006. Especiais Saúde. p. 17-18.

DOSTOIEVSKI, F. *Memórias do subsolo*. São Paulo: Editora 34, 2000.

EY, H.; BONNAFÉ, L.; LACAN, J.; ROUART, J. *Le problème de la psychogenèse des névroses et des psychoses: Colloque de Bonneval de 1946*. Bilbao: Desclée de Brouwer, 1950.

FEDER, L. *Uma história social da loucura*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1987.

FOUCAULT, M. *A história da loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

FREUD, S. As neuropsicoses de defesa (1894). In: FREUD, S. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 3.

FREUD, S. Projeto para uma psicologia científica. (1895). In: FREUD, S. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 1.

FREUD, S. Novos comentários sobre as psiconeuroses de defesa (1896). In: FREUD, S. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 3.

FREUD, S. A interpretação dos sonhos (1900). In: FREUD, S. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 4.

FREUD, S. Escritores criativos e devaneios (1908). In: FREUD, S. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 9.

FREUD, S. Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental (1911a). In: FREUD, S. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 12.

FREUD, S. Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranóia - *Dementia Paranoides* (1911b). In: FREUD, S. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 12.

FREUD, S. Totem e tabu (1913). In: FREUD, S. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 13.

FREUD, S. Sobre o narcisismo: uma introdução (1914). In: FREUD, S. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 14.

FREUD, S. Os instintos e suas vicissitudes (1915). In: FREUD, S. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 14.

FREUD, S. História de uma neurose infantil (1918). In: FREUD, S. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 17.

FREUD, S. O estranho (1919). In: FREUD, S. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 17.

FREUD, S. Psicologia de grupo e análise do ego (1921). In: FREUD, S. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v.18.

FREUD, S. O bloco mágico (1924). In: FREUD, S. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 18.

FREUD, S. A perda da realidade na neurose e na psicose (1924). In: FREUD, S. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 19.

FREUD, S. Além do princípio do prazer e psicologia de grupos (1925). In: FREUD, S. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 18.

FREUD, S. Inibição, sintoma e angústia (1926). In: FREUD, S. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 20.

FREUD, S. Características psicológicas dos sonhos (1929). In: FREUD, S. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 22.

FREUD, S. Construções em análise (1937). In: FREUD, S. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 23.

FREUD, S. Lembranças encobridoras (1899). In: FREUD, S. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 3.

FROEMMING, L. S. Sonhos e lembranças no cinema e na psicanálise. *Correio da APPOA*, Associação Psicanalítica de Porto Alegre, Porto Alegre, n. 127, p. 7-11, ago. 2004.

GARCIA-ROZA, L. A. *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

GOLDBERG, J. *Clínica da psicose: um projeto na rede pública*. Rio de Janeiro: Te Cora, 1996.

HUOT, H. *Do sujeito à imagem: uma história do olho em Freud*. São Paulo: Escuta, 1991.

JERUSALINSKY, A. *Loucura e liberdade*. Trabalho apresentado na Jornada de Psicose da Associação Psicanalítica de Porto Alegre, Porto Alegre, 1993 (desgravação realizada por Francilene Rainone, mimeo.).

JERUSALINSKY, A. *Apresentação de casos clínicos*, Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 18 de março de 2002 (mimeo).

JERUSALINSKY, Alfredo. O sucessor de Freud é amante do futebol. *Zero Hora*, Porto Alegre, 29 nov. 2005. Caderno Especial, p. 5.

JOLY, M. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papyrus, 1996.

LACAN, J. Para-além do “princípio de realidade” (1936). In: LACAN, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998. p. 77-95.

LACAN, J. Formulações sobre a causalidade psíquica (1946). In: LACAN, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998. p. 152-194.

LACAN, J. O estádio do espelho como formador da função do [eu] tal qual ela nos é revelada na experiência psicanalítica (1948-1949). ASSOCIAÇÃO Psicanalítica de Porto Alegre. *Cadernos de Lacan*. Porto Alegre: APPOA, [s. d.].

LACAN, J. A tópica do imaginário. In: LACAN, J. *O seminário – livro 1; os escritos técnicos de Freud (1953-1954)*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1986. p. 89-186.

LACAN, J. *O seminário – livro 3; as psicoses (1955-1956)*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1992.

LACAN, J. *O seminário – livro 4; a relação de objeto e as estruturas freudianas (1956-1957)*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1995.

LACAN, J. Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano (1960). In: LACAN, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998. p.807-842.

LACAN, J. *O seminário – livro 8; a transferência (1960-1961)*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1992.

LACAN, J. *O seminário – livro 9; identificação (1961-1962)*. Recife: Centro de Estudos Freudianos de Recife, 2003.

LACAN, J. *O seminário – livro 11; os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (1964)*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1990.

LACAN, J. *O seminário – livro 22; R. S. I. (1974-1975)*. Rio de Janeiro, Campo Matêmico, s/d.

LANCETTI, A. *Clínica, política e capitalismo contemporâneo: resistências no/do campo da reforma psiquiátrica brasileira*. Oficina realizada no III Fórum Social Mundial, Porto Alegre, jan. 2003 (mimeo.).

LEITE, M. P. A psicose como paradigma. *Revista Viver Mente e Cérebro*, Ediouro, São Paulo, n. 4, p. 30-39, out. 2005.

MANNONI, M. *De um impossível a outro*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1986.

METZ, C. O significante Imaginário. In: METZ, C.; KRISTEVA, J.; GUATARRI, F.; BARTHES, R. *Psicanálise e cinema*. São Paulo: Global, 1980. p. 15-92.

NASIO, J. D. Lições sobre os 7 conceitos cruciais da psicanálise. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1989.

NASIO, J. D. *O olhar em psicanálise*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1995.

NASIO, J. D. *A alucinação e outros estudos lacanianos*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1997.

NEIVA JÚNIOR, E. *A imagem*. São Paulo: Ática, 1994.

PELBART, P. P. *Da clausura do fora ao fora da clausura: loucura e desrazão*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PITTA, A. Apresentação. In: SARACENO, B. *Libertando identidades: da reabilitação psicossocial à cidadania possível*. Rio de Janeiro: Te corá, 2001, p. 8-11.

PLATÃO. *A república*. Lisboa: Fund. C. Gulbenkian, 1993.

QUINET, A. *Um olhar a mais*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002.

ROUCH, J. A imagem como metáfora. *Contracampo – Revista de Cinema*. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/60/artigos.htm>>. Acesso em: 17 jun. 2006.

ROUDINESCO, E.; PLON, M. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1997.

SANTOS, Ynaê. A Reforma. *Consciência – textos introdutórios*. Disponível em: <www.consciencia.org/moderna/erasmo.shtml>. Acesso em: 16 jun. 2006.

SIBEMBERG, N. Psicanálise e instituição: um lugar possível na clínica das psicoses. *Correio da APPOA*, Associação Psicanalítica de Porto Alegre, Porto Alegre, n. 83, p. 20-23, set. 2000.

SIBEMBERG, N. Observações sobre a direção do tratamento em um caso de esquizofrenia. *Revista de 10 anos do Cais Mental Centro*, Porto Alegre, Nova Prova, p. 68-71, nov. 2006.

SOUZA, N. S. *A psicose: um estudo lacaniano*. Rio de Janeiro: Campus, 1991.

SOUSA, E. Psicanálise, princípio da dúvida no terreno da certeza. *Revista Expansão*, Novo Hamburgo: Ed. Pacheco, n. 66, p. 11-13, maio 2005.

SOUSA, E. (A vida entre parênteses). *Correio da APPOA*, Associação Psicanalítica de Porto Alegre, Porto Alegre, n. 80, p. 13-23, jun. 2000.

TESSLER, E.; CARON, M. Entrevista com BAVCAR: uma câmara escura atrás de outra câmara escura. *Porto Arte – Revista de Artes Visuais*, UFRGS, Porto Alegre, v. 9, n. 17, p. 91-99, nov. 1998.

TREVISAN, Ester. O dispositivo do “Cinema em Debate” na saúde mental. *Cinema em Debate*. Porto Alegre, maio 2004. (mimeo.).

TREVISAN, Ester. A transferência e os dispositivos terapêuticos em saúde mental: a proposta do “Cinema em Debate” na saúde mental. *Revista do Cais Mental Centro*, Porto Alegre, n. 1, p. 30-35, 2006.

VERÍSSIMO, E. *Solo de clarineta*. Porto Alegre: Globo, 1976.

XAVIER, I. Cinema: revelação e engano. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. Rio de Janeiro: Cia. das Letras, 1990. p. 367-383.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

2 FILHOS de Francisco - A história de Zezé di Camargo e Luciano. Direção: Breno Silveira. Produção: Luis Noronha, Leonardo Monteiro de Barros, Pedro Buarque de Holanda e Breno Silveira. Intérpretes: Ângelo Antônio, Dirá Paes, Paloma Duarte, Márcio Kieling e outros. Roteiro: Patrícia Andrade e Carolina Kotscho. Brasil: Columbia Tristar do Brasil, 2005. 1 bobina cinematográfica (132min), son., color., 35mm.

A PARTILHA. Direção: Daniel Filho, Produção: Daniel Filho. Intérpretes: Glória Pires, Andréa Beltrão, Paloma Duarte, Maitê Proença e outros. Roteiro: Miguel Falabella, Daniel Filho, João Emanuel Carneiro e Mark Haskell, baseado em peça teatral de Miguel Falabella. Brasil: Globo Filmes; Columbia Tristar do Brasil e Lereby produções. 2001. 1 bobina cinematográfica (93min), son., color., 35mm.

BENDITO Fruto. Direção: Sérgio Goldenberg. Produção: Martha Ferraris. Intérpretes: Otávio Augusto, Zezeh Barbosa, Vera Holtz, Lucia Alves, Camila Pitanga e outros. Roteiro: Rosane Lima e Sérgio Goldenberg. Brasil: Riofilme, 2004. 1 bobina cinematográfica (90min), son., color., 35mm.

KOLYA - Uma lição de amor. Direção: Jan Sverák. Produção: Eric Abraham e Jan Sverák. Intérpretes: Zdenek Sverak, Andrej Chalimon, Libuse Safránková e outros. Roteiro: Pavel Taussig e Zdenek Sverak. República Tcheca: Warner Home Vídeo 1996. 1 DVD (105min), color.

OS MELHORES dias de nossas vidas. Inside l'm Dancing. Direção: Damien O'Donnell. Produção: Jeffrey Caine e Christian O'Reilly. Intérpretes: Steven Robertson, James McAvoy, Romola Garai e outros. Roteiro: Christian O'Reilly. Estados Unidos (USA). 2004. 1 DVD (104min), windscreen, color.

SIMÃO, o fantasma trapalhão. Direção: Paulo Aragão. Produção: Cacá Diniz e Daniel Filho. Intérpretes: Renato Aragão, Dedé Santana, Ivete Sangalo, Angélica e outros. Roteiro: Renato Aragão. Brasil: R.A Produções Artísticas/Globo Filmes; Columbia Pictures do Brasil, 1998. 1 bobina cinematográfica (92min), son., color., 35mm.

ANEXO