

Amadeu de Oliveira Weinmann

Edson Luiz André de Sousa

Liliane Seide Froemming

Organizadores

imagens-textos

ensaios sobre cinema e psicanálise



imagens-textos



UNIVERSIDADE
FEDERAL DO RIO
GRANDE DO SUL

Reitor
Rui Vicente Oppermann

Vice-Reitora e Pró-Reitora
de Coordenação Acadêmica
Jane Fraga Tutikian

EDITORA DA UFRGS

Diretor
Alex Niche Teixeira

Conselho Editorial
Álvaro Roberto Crespo Merlo
Augusto Jaeger Jr.
Carlos Pérez Bergmann
José Vicente Tavares dos Santos
Marcelo Antonio Conterato
Marcia Ivana Lima e Silva
Maria Stephanou
Regina Zilberman
Tânia Denise Miskinis Salgado
Temístocles Cezar
Alex Niche Teixeira, presidente

psicanálise**clínica e cultura**

Coordenação da Série
Amadeu de Oliveira Weinmann
(UFRGS, Porto Alegre)

Maria Cristina Candal Poli
(UFRJ, Rio de Janeiro)

Simone Zanon Moschen
(UFRGS, Porto Alegre)

Conselho Científico da Série

Betty Fuks
(UVA, Rio de Janeiro)

Leandro de Lajonquiére
(USP, São Paulo,
e Université Paris VIII, França)

Marco Antonio Coutinho Jorge
(UERJ, Rio de Janeiro)

Nina Virginia de Araujo Leite
(Unicamp, Campinas)

Amadeu de Oliveira Weinmann

Edson Luiz André de Sousa

Liliane Seide Froemming

Organizadores

imagens-textos

ensaios sobre cinema e psicanálise

© dos autores
1ª edição: 2017

Direitos reservados desta edição:
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Revisão textual: Verônica da Silva Ezequiel

Revisão editorial: Lucas de Andrade

Projeto gráfico e editoração eletrônica: Clarissa Felkl Prevedello

Imagem da capa: Comstock Images/Thinkstock

Imagem da contracapa: Moisés de Michelangelo, Piazza di San Pietro in Vincoli, Roma, Itália.

A grafia desta obra foi atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 1º de janeiro de 2009.

I31 Imagens-textos: ensaios sobre cinema e psicanálise / organizadores Amadeu de Oliveira Weinmann, Edson Luiz André de Sousa [e] Liliane Seide Froemming. – Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017.
216 p. ; 16x23cm

(Psicanálise: Clínica e Cultura)

Inclui Referências.

1. Psicologia. 2. Artes. 3. Psicanálise. 4. Cinema. 5. Psicanálise – Clínica – Cultura. 6. Psicanálise – Cinema. 7. Experiência fílmica - Reflexão – Cinema – Sexualidade – Infância – Adolescência – Sonho. I. Weinamm, Amadeu de Oliveira. II. Sousa, Edson Luiz André de. III. Froemming, Liliane Seide.

CDU 159.964.2:791.43

CIP-Brasil. Dados Internacionais de Catalogação na Publicação.
(Jaqueline Trombin – Bibliotecária responsável CRB10/979)

ISBN 978-85-386-0366-5

sumário

prefácio **7**

o trabalho do cinema

Tania Rivera

quando o fascínio é mortífero **9**

Amadeu de Oliveira Weinmann

simulacros em ação, ou *spellbound* **25**

a tela como material sensível

Eduardo Vieira da Cunha

Tarkovski através d'*O espelho* **35**

Liliane Seide Froemming

os pesadelos amargurados de alemães na Alemanha entre-guerras **43**

omentários sobre a película *Segredos de uma alma*

Cesar Augusto Barcellos Guazzelli

algumas notas sobre memória, sonhos e morte em *Cría cuervos* **55**

Rose Gurski

Eros 67

um filme “três”

Luiza Milano

Morangos silvestres 83

imagens-tempo de um aprendizado

Tania Mara Galli Fonseca

os teoremas de Pasolini 103

Edson Luiz André de Sousa

**insígnia de um tempo no trato com
a sexualidade, o filme de Genet 113**

Denise Hausen

primeiro como devaneio 125

Marta Regina de Leão D’Agord

Adeus, meninos 137

pequenas reflexões sobre a amizade

Andrea Gabriela Ferrari

**os caminhos da relação pai-filho,
através dos olhos de Marcel 159**

reflexões com base no filme *A glória de meu pai*

Milena da Rosa Silva

Chaplin conquista o mundo 169

Abrão Slavutzky

a ultraviolência em *Laranja mecânica* 177

notas sobre o mal-estar juvenil no laço social atual

Marcelo Ricardo Pereira

Rose Gurski

um louco criado 193

Paola Zordan

autores 209

prefácio

o trabalho do cinema

Tania Rivera¹

Os ensaios deste livro nos embalam entre cenas e palavras, roteiros e conceitos. Eles não visam dissecar filmes ou interpretá-los pela psicanálise, mas sim atravessá-los com questões diversas e oriundas de variados campos do pensamento, neles permanecendo algum tempo – o tempo estendido da memória –, demorando-se no rastro movente que um filme pode deixar atrás de si.

Cada texto aqui presente constrói, dos espectros compartilhados que são os grandes filmes, alguma moradia provisória. Nela entramos guiados por mãos suaves – as do autor, sem dúvida – que logo se entrelaçam a muitas outras: do diretor, do roteirista, dos atores e de tantos outros que dão forma à única arte que se define de saída por uma certa coletividade. E percebemos que aquilo que

¹ Psicanalista, ensaísta e professora da Universidade Federal Fluminense. Autora de *Imagem, cinema e psicanálise*, *Hélio Oiticica e a arquitetura do sujeito* e *O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise*, entre outros.

adentramos é, na verdade, uma fina teia tramada entre os convidados dos ciclos de debates realizados pelo Núcleo de Pesquisa e Extensão em Psicanálise e Cinema (NUPPCINE) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e homens de cinema como Chaplin e Pabst, Hitchcock, Tarkovski, Saura, Bergman, Pasolini e Almodóvar, entre outros diretores, atores, roteiristas. Nessa rede caímos – ou nos balançamos – seduzidos pelas palavras que refazem imagens e retomam cada filme em uma espécie de *remake* sobre a tela mutante da memória – e do pensamento.

Mas falar sobre (ou com) filmes não visa apenas cooptar os leitores de modo vívido e agradável. Acho que se pode tratar, mais fundamentalmente, de um dispositivo capaz de levar a reflexão e a teoria a reencontrar a intensidade do sonho ou do devaneio. “Quando teremos filósofos dormentes?”, perguntava André Breton, que sonhava conciliar o rigor do pensamento com a força do desejo. Neste livro, temos pensadores que dormem, em um certo sentido: eles recusam a mera posição de espectadores – ou de cinéfilos – para se pôr a sonhar filmes, ou seja, a submeter-se (e submetê-los) a algo comparável ao que Freud denomina trabalho do sonho. Em vez de se deixar fascinar – mudos – pela hipnose cinematográfica, eles se propõem a remontar a própria experiência fílmica, mesclando-a de forma variada a reflexões sobre o próprio cinema, a sexualidade, a infância e a adolescência e – não por acaso – o sonho.

Talvez os conceitos e a teoria estejam sempre à espera de edição, ou seja, de reconfigurações singulares, em seu atrito com o mundo, com a cultura. Neste livro, eles são postos *em obra* no encontro com filmes – convidando-nos a uma espécie de *trabalho do cinema*.

quando o fascínio é mortífero

Amadeu de Oliveira Weinmann

Um sujeito visual

Na nota necrológica escrita em homenagem a seu mestre Jean-Martin Charcot, Freud (1986a) define o famoso neurologista francês como um sujeito visual. Esse parece ser um atributo também de Alfred Hitchcock. Na introdução de *Hitchcock/Truffaut: entrevistas*, o cineasta francês François Truffaut (2010) sugere que, se a trilha sonora desaparecesse do cinema, Hitchcock seria um dos raros diretores a sobreviver. Em *Alfred Hitchcock ou haverá uma maneira certa de fazer o remake de um filme?*, o filósofo esloveno Slavoj Žižek (2009, p. 84) também realça essa característica do mestre do suspense: “Hitchcock não partia do argumento para sua tradução em termos audiovisuais cinematográficos, mas começava com um conjunto de motivos (em geral visuais) que assombravam sua imaginação [...]”.

Em *Feche os olhos e visualize!*, de 1936, o próprio Hitchcock (1998) enuncia seu método de trabalho:

Um filme tem que ser visualmente interessante e, acima de tudo, é a imagem que importa. Tento contar a história através da imagem de tal forma que, se o aparelho de som do cinema quebrasse, a plateia não iria ficar alarmada nem inquieta porque a ação pictórica continuaria a mobilizá-la! (Hitchcock, 1998, p. 277).

E o diretor inglês continua: “[...] visualizo a história em minha própria mente como se fosse uma série de manchas movendo-se sobre diversos panos de fundo diferentes” (Hitchcock, 1998, p. 277). Na entrevista a Truffaut (2010, p. 315), o mestre do suspense sentencia: “[...] meu espírito é estritamente visual”.

Tendo iniciado no cinema como ilustrador de letreiros, Hitchcock construía suas histórias por meio de *storyboards* – sequências de ilustrações que delineiam, visualmente, o roteiro de um filme. Além disso, o diretor inglês possuía um rigoroso domínio da câmera. Truffaut (2010, p. 31) não hesita em apontar a posição do mestre do suspense em seu universo visual: “Louis-Ferdinand Céline dividia os homens em duas categorias, os *exibicionistas* e os *voyeurs*, e é mais que evidente que Alfred Hitchcock pertence à segunda categoria. Não se mistura à vida, olha-a”. Não por acaso, o diretor inglês é autor do mais belo tratado sobre o voyeurismo: *Janela indiscreta*. Lançada em 1954, essa obra prima consiste em uma irônica reflexão sobre a condição do espectador, no cinema. Sobre esse filme, escreve Deleuze (2009, p. 300):

Se é verdade que uma das novidades de Hitchcock era implicar o espectador no filme, não se tornava também necessário que as próprias personagens, de forma mais ou menos evidente, fossem assimiláveis a espectadores?

Nessa perspectiva, seria o caso de dizer que uma marca do cinema hitchcockiano – as aparições do diretor – revelam uma faceta exibicionista? Em resposta a Truffaut (2010, p. 54), o mestre do suspense afirma:

Era estritamente prático, eu precisava encher a tela. Mais tarde tornou-se uma superstição, e depois virou uma *gag*. Mas agora é uma *gag* bastante constrangedora, e para permitir que as pessoas assistam tranquilas ao filme tenho o cuidado de me mostrar ostensivamente nos cinco primeiros minutos da projeção.

Nem sempre o autor é o melhor comentador da própria obra. Se, por um lado, as aparições de Hitchcock – raramente ostensivas e geralmente ocorrendo em qualquer momento de um filme – parecem ter o estatuto de uma assinatura, por outro, consistem em um dos motivos visuais que capturam o espectador hitchcockiano.

Em *Los sínthomas hitchcockianos*, Zizek (2010) discute o estatuto de outra marca do cinema de Alfred Hitchcock. De acordo com esse filósofo, alguns motivos visuais repetem-se de um filme a outro independentemente do contexto narrativo: a mulher de óculos, que vê o que outros não veem (a “mulher que sabia demais”), mas é desprovida de atrativos sexuais (personagem de Barbara Bel Geddes, em *Um corpo que cai*, entre outras); o copo de leite intensamente branco, em *Suspeita*, *Spellbound* e *Interlúdio*; a pessoa suspensa da mão de outra (*Ladrão de casa-ca*, *Um corpo que cai*, *Intriga internacional*, etc.); a casa gótica, na qual se vê um vulto de mulher (*Um corpo que cai* e *Psicose*); o crânio mumificado, em *Sob o signo de capricórnio* e *Psicose*; a espiral que nos atrai para suas profundezas abissais, em *Um corpo que cai* (motivo formal da abertura do filme, caracóis do cabelo de Carlotta Valdes, escada da torre da igreja e plano de 360° em torno de Scottie e Judy, no quarto do hotel). Essa constelação de

signos visuais, que insiste na obra hitchcockiana e é irreduzível à interpretação, fixa um excesso de gozo escópico. Inspirado em Lacan (2007), Žizek (2009) propõe que esses sinthomas hitchcockianos conferem ao cinema do diretor inglês sua marca inconfundível.

Porém, como articular gozo escópico e outra marca crucial do cinema hitchcockiano – o suspense? Em sua longa entrevista a Truffaut (2010), Hitchcock diferencia mistério e suspense. No *whodunit* – neologismo hitchcockiano, contração da pergunta *Who has done it?* (quem fez isso?) –, a curiosidade do público é incitada. Em contrapartida, no suspense o espectador vê o que os personagens ainda não conhecem. Ele é o homem que sabe demais e, por esse motivo, envolve-se emocionalmente na narrativa. Suscitar e sustentar um estado de expectativa angustiada no espectador é o aspecto crucial da arte hitchcockiana de dirigir as emoções do público.¹ Em *Feche os olhos e visualize!*, Hitchcock (1998, p. 279) lança mão do típico humor inglês – outra marca de seu cinema – para justificar-se:

Estou aqui para dar boas e saudáveis sacudidelas mentais na plateia. A civilização passou a nos resguardar e proteger tanto que não conseguimos vivenciar emoções suficientes por conta própria. Portanto, para impedir que fiquemos lentos e moles, temos que vivenciá-las artificialmente, e o cinema é o melhor meio para isso.

Em *Alfred Hitchcock ou haverá uma maneira certa de fazer o remake de um filme?*, Žizek articula o suspense hitchcockiano ao

1 Em *A imagem-movimento*, Deleuze (2009, p. 295-6) observa: “[...] na história do cinema, Hitchcock aparece como aquele que já não concebe a constituição de um filme em função de dois termos, o realizador e o filme a fazer, mas em função de três: o realizador, o filme e o público que deve entrar no filme, ou cujas reações devem fazer parte integrante do filme (é este o sentido explícito do *suspense*, uma vez que o espectador é o primeiro a ‘conhecer’ as relações)”.

conceito lacaniano de olhar. No seminário *Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise*, o psicanalista Jacques Lacan propõe uma esquizo entre o olho e o olhar. Por meio do olho, enquadrados o visível. No entanto, é o olhar – objeto ausente do campo visual – que incita a ver. No que vemos, há sempre um ponto cego – causa do desejo escópico –, cujo fulgor captura o olho. Nas palavras de Lacan (2008, p. 75-76): “[...] o que se trata de discernir [...] é a preexistência de um olhar – eu só vejo de um ponto, mas em minha existência sou olhado de toda parte”. No seminário *Os Escritos Técnicos de Freud*, Lacan (2009, p. 286) antecipa essa tese, em uma notória alusão a *Janela indiscreta*:

O olhar não se situa simplesmente ao nível dos olhos. Os olhos podem muito bem não aparecer, estar mascarados. O olhar não é forçosamente a face do nosso semelhante, mas também a janela atrás da qual supomos que ele nos espia. É um x , o objeto diante do qual o sujeito se torna objeto.

Zizek (2009, p. 86) sugere que um dos principais motivos do fascínio exercido pelo cinema de Alfred Hitchcock é a arte de operar com um objeto ausente da cena – o olhar:

Essa noção de olhar é transmitida [...] de modo perfeito pela cena hitchcockiana clássica em que o sujeito se aproxima de um objeto sinistramente ameaçador, em geral uma casa. Encontramos aí a antinomia por excelência entre o olho e o olhar: o olho do sujeito vê a casa, mas a casa – o objeto – parece de algum modo devolver o olhar...

Talvez por isso Deleuze (2009) note que o fora de campo não é um operador crucial do cinema de Hitchcock – evidentemente, *Rebecca* é uma exceção a essa regra. Se o filósofo francês define o diretor inglês como o último dos clássicos e o primeiro dos modernos, é porque na obra do mestre do suspense a rede de relações entre os distintos elementos formais de um filme

tem prioridade sobre a ação, esta consistindo no movimento por meio do qual se tece aquela. Nos pontos cegos dessa tapeçaria, cintila o olhar hitchcockiano, objeto causa do desejo de assistir aos filmes do autor de *Psicose*.

Spellbound

Spellbound – traduzido no Brasil como *Quando fala o coração* – é um filme de 1945 produzido por David O. Selznick e dirigido por Alfred Hitchcock. A película inspira-se no livro *The house of Dr. Edwardes* (1927), de Francis Beeding (pseudônimo de John Palmer e Hilary A. Saunders), o qual narra a história de um asilo controlado por loucos. O roteiro de Angus MacPhail e Ben Hecht contou com a supervisão do analista de Selznick, May E. Room. Com várias indicações ao Oscar de (melhor filme, diretor, ator coadjuvante, fotografia e efeitos visuais), *Spellbound* foi premiado pela inovadora trilha sonora de Miklos Rozsa (Klein, 2010). No entanto, são os desenhos de Salvador Dalí para o sonho do protagonista os principais responsáveis por *Quando fala o coração* ingressar na galeria dos grandes clássicos do cinema.

Em *Hitchcock/Truffaut: entrevistas* (Truffaut, 2010) o mestre do suspense comenta que seu objetivo com *Spellbound* era realizar o primeiro filme de psicanálise. Provavelmente, Hitchcock refere-se ao universo hollywoodiano, pois, como indica Patrick Lacoste (1992), em *Psicanálise na tela*, esse privilégio pertence a *Segredos de uma alma* (1926), de Georg Pabst. Efetivamente, *Quando fala o coração* inaugura a disseminação da psicanálise no cinema norte-americano – *O segredo da porta fechada* (1947), de Fritz Lang, é outro belo testemunho desse movimento. Tal tendência corresponde a uma importante inflexão na história do movimento psicanalítico. Nos anos 1930, muitos analistas migraram da Europa para os EUA, em fuga ao nazismo. Nos

anos 1940, o encontro da psicanálise com o pragmatismo norte-americano engendrou não apenas uma nova vertente teórica – a *ego psychology* –, mas também uma padronização do método clínico, a fim de atender ao ideal científico da efetividade (Nicaretta, 2011). Tal inflexão é crucial para a constituição de um mercado para a psicanálise nos EUA – mercado este no qual Selznick e o roteirista Ben Hecht eram consumidores e do qual Hitchcock faz a crítica irônica.

Em muitos aspectos, *Spellbound* não é um filme hitchcockiano. Selznick era um poderoso diretor de estúdio – a Selznick International Picture, responsável, entre outros, pelo megaclássico *E o vento levou* (1939), de Victor Fleming –, em um tempo em que o produtor era considerado o autor de um filme (tanto que Selznick, não Hitchcock, recebeu o Oscar de melhor filme de 1940, concedido a *Rebecca*). Em *Fascinado pela beleza*, Donald Spoto (2008, p. 148) comenta, a respeito das filmagens de *Quando fala o coração*:

Quando Selznick descia ao set para inspecionar o progresso, a câmera parava rapidamente e Hitch dizia a Selznick que o *cameraman* não conseguia fazê-la funcionar – “Não sei o que tem de errado com ela”, ele falava. “Eles estão tentando fazê-la funcionar, eles estão tentando”. Finalmente, Selznick ia embora, e milagrosamente a câmera começava a trabalhar de novo.

Spellbound é o segundo filme do contrato de Hitchcock com Selznick e, apesar da relutância do diretor, coube ao produtor o corte final. Como observa Krohn (2010, p. 46), “[...] *Quando fala o coração* contém todas as características das películas de Selznick: protagonistas famosos [...], um grande orçamento e uma romântica história de amor de resultados obscuros”. Sobretudo, *Spellbound* – cujo roteiro é criticado em todos os comentários – é um *whodunit*, não um suspense.

Em *Spellbound*, a Dra. Constance Petersen (Ingrid Bergman) é psicanalista em uma instituição de tratamento de doentes mentais, a *Green Manors*. Tida como brilhante, mas emocionalmente fria, a Dra. Petersen descobre a paixão por ocasião da chegada do novo diretor da *Green Manors*, o Dr. Anthony Edwardes (Gregory Peck). Uma das variantes da “mulher que sabia demais”, a que se refere Zizek (2010), a gélida, porém cerebral, Dra. Petersen faz a passagem para a passional, ainda que ingênua, Constance, e vice-versa, por meio do gesto de retirar e recolocar os óculos.² Contudo, o Dr. Edwardes, autor do clássico *O labirinto do complexo de culpa*, tem reações de pânico ao ver traços escuros sobre um fundo branco. Ato contínuo, a Dra. Petersen percebe que o suposto psiquiatra sofre de amnésia e pensa haver assassinado o verdadeiro Dr. Edwardes.

Apaixonada, Constance diagnostica seu amante como preso nos labirintos do complexo de culpa e foge com ele para encontrar seu ex-analista, o Dr. Alexander Brulov (Michael Chekhov), com o objetivo de trazer à tona os eventos traumáticos responsáveis pela amnésia e pelo sentimento de culpa de J. B. – único índice identitário do agora procurado pela polícia. Na abertura de *Spellbound*, somos informados de que a psicanálise consiste em um método da ciência moderna para tratamento dos problemas da saúde mental e induz os pacientes a falarem de seus problemas secretos, a fim de abrir as portas bloqueadas da mente. No primeiro beijo do par romântico de *Quando fala o coração*, o espectador vê portas abrindo-se, sucessivamente. Se, por um lado, a solução do mistério envolvendo J. B. terá de

2 Em *Fascinado pela beleza*, Spoto relata algumas passagens da relação de trabalho entre Hitchcock e Ingrid Bergman. Ingrid considerava inverossímil a paixão da jovem psiquiatra. Hitchcock pensava que, se eles gostassem de realismo, fariam documentários. Em determinado momento, Ingrid disse que não seria capaz de expressar uma emoção. Hitchcock: “Fake it!” – finja, você é uma atriz!

esperar a interpretação do sonho do protagonista, por outro, não há dúvida de que o motor da cura é o amor. Poderíamos esperar algo diferente em Hollywood?

O sonho

Em *Cinema, imagem e psicanálise*, Tania Rivera (2008, p. 19) assinala que duas experiências costumam ser relacionadas à invenção do cinema – o sonho e a viagem de trem:

O trem, que surgiu e se desenvolveu mais ou menos ao mesmo tempo em que a fotografia, vem na primeira metade do século XIX oferecer um modelo de sucessão de imagens em velocidade constante, enquadrando na moldura de suas janelas a paisagem que ele atravessa. Já o sonho apresenta uma produção singular de imagens em movimento, de caráter alucinatório e, portanto, em geral, acompanhadas de uma forte impressão de realidade.

Em *Segredos de uma alma*, essas duas experiências são homenageadas. Embora não seja pioneiro em projetar na tela um sonho – *The poor little rich girl* (1917), de Maurice Tourneur, teria essa prioridade –, o filme de Georg Pabst, inspirado nas invenções estilísticas do expressionismo alemão, o faz com maestria:

[...] Matias voa para escapar de Erick, que, trepado em uma árvore, tenta atirar nele; assiste a cenas eróticas entre o primo e a esposa; vê surgir um vilarejo com um enorme coreto que se eleva excessivamente, girando sempre em espiral; atravessa sem resistência um grande ídolo oriental e realiza mais algumas façanhas graças a truques diversos. (Rivera, 2008, p. 28-29).

Porém, nele o trem não é um objeto irrelevante:

Uma das cenas mais significativas é a do trem, que traz a paixão do cinema pelo símbolo da moder-

nidade e do movimento, colocando Erick no meio de duas locomotivas cortando a tela em diferentes direções, em uma sequência precursora da célebre cena de Dziga Vertov em *O homem da câmera* (1929). (Rivera, 2008, p. 29)

Spellbound tem seu epicentro na cena do sonho, mas é o trem que torna possível o movimento de sua interpretação.

Em *O sonho e o cinema*, de 1923, Robert Desnos (2008, p. 317) observa que nenhum filme é capaz de equivaler à experiência do sonho:

Do desejo do sonho participam o gosto e o amor pelo cinema. Na falta da aventura espontânea que nossas pálpebras deixarão fugir ao despertar, vamos às salas escuras em busca do sono artificial e talvez do estimulante capaz de povoar nossas noites solitárias.

Se é assim, por que não dar a um filme a lógica de um sonho? A provocação do poeta surrealista francês parece ter em *Um cão andaluz* (1929), de Luis Buñuel e Salvador Dalí, uma de suas expressões mais impressionantes. Seu roteiro seria “[...] inteiramente baseado em relatos de seus [Buñuel e Dalí] sonhos” (Rivera, 2008, p. 34).

Em *O trabalho do filme*, Thierry Kuntzel (1972) propõe que o cinema opera por meio dos mecanismos do inconsciente: a condensação e o deslocamento. Além disso, ele realiza a tendência à figurabilidade dos processos psíquicos inconscientes, assinalada por Freud em *A interpretação dos sonhos*. Nesse sentido, cinema não é imagem, mas escrita pictórica. Em sua leitura da obra freudiana, Derrida (apud Kuntzel, 1972, p. 38) comenta esse conceito:

Bilderschrift [em alemão, no original]: não imagem inscrita, mas escritura figurada, não imagem dando nome a uma percepção simples, consciente e presente, da coisa mesma – supondo que ela exista –, mas a uma leitura.

Tal concepção coloca problemas à análise fílmica. Kuntzel sugere decompor e remanejar os elementos formais de um filme, em uma espécie de elaboração secundária, de modo a aparecer a *outra* cena, que sutura o espectador à tela.

Em *Era como num sonho... era como num filme...*, Froemming (2000) observa que cinema e psicanálise, nascidos no final do século XIX, têm em comum um grande interesse pela vida onírica. O enlace entre psicanálise e cinema, proporcionado pelo sonho, tem expressão na clínica:

Quando Freud propunha a seus pacientes que associassem livremente, que falassem tudo o que lhes viesse à mente sem censurar nenhum conteúdo, invariavelmente eles lhe contavam sonhos. Hoje nossos pacientes contam, além de sonhos, filmes, impressões causadas por filmes e utilizam muito a expressão “era como num filme” para nos dizer de uma senso-percepção peculiar, difícil de ser traduzida em palavras. (Froemming, 2000, p. 38)

A autora sugere que o solo compartilhado por essas duas experiências fundamentais do século XX consiste na constituição de cadeias associativas, por meio de recursos expressivos que resistem aos códigos estabelecidos – no caso da psicanálise, a livre-associação, no do cinema, a montagem.

Em *Sonhos e lembranças no cinema e na psicanálise*, Froemming (2004, p. 7) observa que as técnicas cinematográficas de construção de imagens de sonhos (como de todas as outras) tendem a se codificar e necessitam ser reinventadas:

Filmes antigos tendiam a usar o recurso da imagem trêmula ou fora de foco para indicar uma passagem para a dimensão de irrealidade do sonho, da imaginação ou do delírio. Hoje este recurso é considerado tão pueril quanto um pôr do sol ou um galo cantando sobre uma cerca para indicar a passagem da noite para o dia.

Em *Hitchcock/Truffaut: entrevistas*, o mestre do suspense comenta que desejava se afastar dos modos convencionais de representar sonhos: “[...] quis a todo custo romper com a tradição dos sonhos de cinema, que geralmente são brumosos e confusos, com a tela trêmula etc” (Truffaut, 2010, p. 163). Se, para Hitchcock, importavam os motivos visuais, para Selznick, os comerciais. Contratou-se Salvador Dalí:

[...] Dalí inventou coisas estranhíssimas, impossíveis de realizar: uma estátua racha, formigas escapam pelas fissuras e rastejam pela estátua, e em seguida vemos Ingrid Bergman recoberta de formigas. [...] Gostaria de ter filmado os sonhos de Dalí em externas, a fim de que tudo fosse inundado de sol e produzisse um tremendo contraste. (Truffaut, 2010, p. 165)

Em termos verbais, eis o sonho de J. B., que agora sabemos ser um neurótico de guerra (um *travelling* para frente aproxima o olhar da câmera da cabeça do protagonista, como se pretendesse fazer o espectador mergulhar na mente de J. B.):

Não consigo distinguir que tipo de local era. Parecia um cassino, mas não havia paredes, só cortinas com olhos pintados. Um homem andava com uma tesoura, cortando ao meio todas as cortinas. Uma garota seminua entrou e começou a beijar todo mundo. Ela veio a minha mesa primeiro. Estava sentado jogando cartas com um barbudo. Virei o sete de paus. Ele disse: “Vinte e um, ganhei!”. Quando virou suas cartas, elas eram brancas. O proprietário entrou e o acusou de trapaça. O proprietário berrava: “Se roubar outra vez, corrijo você!”. O homem barbudo estava de pé sobre o telhado inclinado de um alto edifício. Gritei para ele: “cuidado!”. Ele foi caindo, lentamente, com os pés para cima. Então, vi o proprietário de máscara. Ele estava escondido atrás da chaminé. Ele tinha uma roda pequena em sua mão. Vi-o soltar a roda no telhado. De repente, eu estava correndo. Ouvi batendo sobre minha cabeça um grande par de asas. Elas quase me apanharam no fim da colina (Spellbound, 1945).

Em *A interpretação dos sonhos*, Freud (1986b) sublinha que o psicanalista trabalha não com a imagem, mas com o relato do sonho, cujos fragmentos devem ser analisados um a um. Em *Spellbound*, isso resulta em uma divertida alusão à psicanálise selvagem.

Penso que a chave para compreender o sonho de *Quando fala o coração* é a citação de *Um cão andaluz* – refiro-me ao sujeito que corta os olhos pintados nas cortinas. No relato do sonho, consta apenas que ele corta as cortinas. É na banca de imagem que aparece o corte dos olhos. No filme de Buñuel e Dalí, há uma cena memorável, descrita por Rivera (2008, p. 35):

A cena de abertura, uma das mais famosas da história do cinema, já dá o tom e mostra a tentativa de operar uma cisão no campo do visível, impondo ao espectador um corte na imagem. Um homem (o próprio Buñuel) empunha [...] uma navalha. Ele a afia com ritmo, apoiando-a em uma porta, testa o fio em seu dedo e sai para a varanda. Envolto na fumaça de seu cigarro, olha para cima. A lua está cheia, uma tênue luz indica uma nuvem que se aproxima. Ele dá uma baforada. Um homem de gravata abre os olhos de uma mulher com uma das mãos, com a outra começa a aproximar dele a navalha. A lua é cortada ao meio por uma fina nuvem. A navalha corta ao meio o globo ocular, do qual escorre um grosso líquido.

Em *Cinema: instrumento de poesia*, de 1958, Buñuel (2008, p. 334) enuncia o motivo dessa escolha estética: “[...] bastaria à branca pupila da tela de cinema poder refletir a luz que lhe é própria para fazer explodir o universo. Mas, por ora, podemos dormir em paz, porque a luz cinematográfica encontra-se convenientemente dosada e aprisionada”. Em *Spellbound*, trata-se de produzir um corte na domesticação do olhar, operada pelo cinema hollywoodiano.

Na sequência final de *Quando fala o coração*, o Dr. Murchison (Leo G. Carroll), antigo diretor da Green Manors, deixa cair as palavras que permitem à Dra. Petersen deduzir que ele matou o Dr. Edwardes. John Ballantyne, não mais amnésico, é o homem errado – outro tema fundamental de Alfred Hitchcock.³ Seu sentimento de culpa decorre de um acidente de infância revelado na análise do sonho. Sem perder a calma, a Dra. Petersen defende-se com argumentos, enquanto prepara uma retirada. Em um plano subjetivo realizado da perspectiva do Dr. Murchison, miramos a arma apontando Constance, que sai do gabinete do diretor da clínica. O revólver gira 90 graus, para, gira mais 90 graus e dispara. O espectador fascinado – *spellbound*, em inglês – pelo fluxo hollywoodiano de imagens é ferido em seus olhos, para que neles volte a brilhar o olhar. Poderíamos esperar algo diferente de Hitchcock?

Referências

BUÑUEL, L. Cinema: instrumento de poesia. In: XAVIER, I. (Org.). *A experiência do cinema*. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2008. p. 333-337.

DELEUZE, G. *A imagem-movimento*. 2. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

DESNOS, R. O sonho e o cinema. In: XAVIER, I. (Org.). *A experiência do cinema*. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2008. p. 317-318.

FREUD, S. Charcot. In: _____. *Sigmund Freud: obras completas*. 2. ed. Buenos Aires: Amorrortu, 1986a. v. 3. p. 7-24. Texto originalmente publicado em 1893.

³ Em *Fascinado pela beleza*, Spoto informa que Gregory Peck estava sendo preparado para o estrelato. Selznick jamais permitira que seu personagem fosse culpado de assassinato.

FREUD, S. La interpretación de los sueños. In:_____. *Sigmund Freud: obras completas*. 2. ed. Buenos Aires: Amorrortu, 1986b. v. 4-5. p. 1-611. Texto originalmente publicado em: 1900.

FROEMMING, L. Era como num sonho... era como num filme. *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*, Porto Alegre, v. 18, p. 37-54, 2000.

_____. Sonhos e lembranças no cinema e na psicanálise. *Correio da APPOA*, Porto Alegre, v.127, p. 7-11, 2004.

HITCHCOCK, A. Feche os olhos e visualize! In: GOTTLIEB, S. (Org.). *Hitchcock por Hitchcock: coletânea de textos e entrevistas*. Rio de Janeiro: Imago, 1998. p. 276-279.

KLEIN, J. Quando fala o coração (1945). In: SCHNEIDER, S. J. (Org.). *1001 filmes para ver antes de morrer*. Rio de Janeiro: Sextante, 2010. p. 201.

KROHN, B. *Maestros del cine: Alfred Hitchcock*. Madrid: Cahiers du cinema, 2010.

KUNTZEL, T. Le travail du film. *Communications*, Paris, v. 19, p. 25-39, 1972.

LACAN, J. *O seminário, livro 23: o sinthoma (1975-1976)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

_____. *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (1964)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

_____. *O seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud (1953/1954)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

LACOSTE, P. *Psicanálise na tela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

NICARETTA, M. A emergência da nova psicoterapia na Era de Ouro Estadunidense: o resumo de uma história. *Boletim Academia Paulista de Psicologia*, v. 31, n. 81, p. 358-377, 2011.

RIVERA, T. *Cinema, imagem e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

SPELLBOUND: quando fala o coração. Direção de Alfred Hitchcock. Culver City: Selznick International Pictures, 1945. 1 DVD.

SPOTO, D. *Fascinado pela beleza: Alfred Hitchcock e suas atrizes*. São Paulo: Larousse do Brasil, 2008.

TRUFFAUT, F. *Hitchcock/Truffaut: entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ZIZEK, S. Alfred Hitchcock ou haverá uma maneira certa de fazer o remake de um filme? In:_____. *Lacrimae rerum: ensaios sobre cinema moderno*. São Paulo: Boitempo, 2009. p. 79-98.

_____. Los sínthomas hitchcockianos. In:_____. *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*. Buenos Aires: Manantial, 2010. p. 93-95.

simulacros em ação, ou *spellbound*

a tela como material sensível

Eduardo Vieira da Cunha

Introdução

Os processos de transporte de imagens que navegam entre um meio e outro supõe um ecrã, o que leva a uma interrogação sobre o estatuto do aparato. Estas imagens imateriais, ópticas, provindas hoje da proliferação do digital e da *web*, e os consequentes meios de produção, em princípio, não recebem nenhum elemento físico, a não ser imagens e sons evanescentes e imateriais. O ecrã contemporâneo avança desta mera função de receptáculo contemplativo que era o cinema e passa a ser um elemento ativo, manipulável. A questão que se coloca, com o advento das novas tecnologias, é a de uma possível teoria do ecrã, envolvendo a dialética sobre sua capacidade de transporte através e sobre o suporte, o estatuto da imagem que se apresenta na tela, sua materialidade difusa e sua importância

na carreira do simulacro (Baudrillard, 1981). Em um momento de tensão de forças entre a abstração do universo visual promovida pela imagem digital e a busca fenomenológica pelo corpo, o artigo vai procurar, através da metáfora do cinema e do filme *Spellbound*, de Hitchcock, o sentido projetivo do ecrã para o futuro, entre fantasma (simulacro) e corpo.

Um duplo

Uma personalidade dupla, esquizofrênica, dividida – elemento que seria levado anos mais tarde à tela em *Psicose* (1960) e em *Os pássaros* (1963) – aparece já ao início de *Spellbound* (1945): o diretor de uma clínica psiquiátrica será substituído pelo Dr. Edwardes (Gregory Peck). Nesse centro também trabalha a Dra. Constance Petersen (Ingrid Bergman), dedicada médica com caráter frio e distante. Quando chega Edwardes, Constance se apaixona por ele, ou pelo enigma do duplo. Pois nada é o que parece. Já em outro filme de Hitchcock, *Vertigo* (1958), o detetive Scottie (James Stewart) sente-se atraído pelo fascínio do duplo (Judy/Madeleine) na dupla interpretação de Kim Novak. Seria o logro, o simulacro iminente, que causa tal atração? A cena do primeiro encontro entre a Dra. Petersen e o Dr. Edwards é muito semelhante à cena em que Scottie encontra Madeleine pela primeira vez em um restaurante: há uma metáfora de um relâmpago, de uma fagulha, “que não podemos evitá-lo”, como diz a antes fria Dra. Petersen (*Spellbound*, 1945). E o amor acontece, como um cupido e suas flechas certeiras.

Grande produção de alguns anos depois de *Spellbound*, *Vertigo* retoma a narrativa sobre o tema do duplo e sobre a produção de simulacros. O jovem médico é um simulacro do verdadeiro Dr. Edwardes, que foi assassinado, assim como Judy é um simulacro de Madeleine, que é um simulacro de Carlota

Valdez. Seria uma manifestação psicanalítica de criar “duplos de substituição”, simulacro, projeções? A tela de cinema, como um verdadeiro lugar de projeções de sonhos e ilusões, é um meio privilegiado. Isso teria levado Hitchcock a escolher Salvador Dalí e suas telas para representar os sonhos delirantes do Dr. Edwardes. E tanto na narrativa de *Vertigo* como na de *Spellbound* aparece sub-repticiamente a profissão do “diretor”: o velho psiquiatra, mestre da Dra. Petersen, plagia o diretor, pois parece que aprende a prever todos os movimentos do duplo Dr. Edwardes. Assim como Scottie, que, ao descobrir que Judy é a sombra de Madeleine, obriga-a a subir até a inevitável torre. Ambos os duplos, entretanto, encontram seu destino: cair no vazio.

O efeito Pigmalião

A história do escritor que se apaixona pela sua obra constitui, segundo Victor Stoichita (2011), a primeira grande história de simulacros da cultura ocidental. A sua estátua é fruto da imaginação, uma projeção da figura feminina ideal, uma simulação (lembramos das simulações digitais), um fantasma. Pigmalião tinha problemas com as mulheres, por isso, tomado de desejo, constrói uma estátua (boneca articulada) perfeita. Os deuses, em uma indulgência sem precedentes, transformam o duplo em algo vivo. A dialética vida/morte, que tantas vezes se apresenta nos filmes de Hitchcock (os mortos governando os vivos), se complementa na fábula. A morte do modelo (a morte do verdadeiro Dr. Edwardes, em *Spellbound*, e a morte de Carlota Valdez/Madeleine, em *Vertigo*) é necessária para que ocorra o triunfo do simulacro.

A interrogação sobre as operações projetivas da imagem que hoje se manifesta em diferentes tipos de tela e seus modos de visibilidade envolve também uma revisão de relação

com o corpo e seus fantasmas através da história da imagem. Considerando a tela como um modelo artificial, desprovido das qualidades de um modelo indicial original, ela ultrapassa a função de um repositório de fantasmas, de abstrações e de simulacros, para se tornar o símbolo de uma nova relação entre os corpos material e tecnológico. A simulação digital contemporânea torna atual a revisão histórica da imagem e de sua relação com o mundo secular e o mundo da representação e da arte. Mas o que é interessante é que *Spellbound*, por ter sido produzido no ano de 1945, não contava com as simulações mais tarde possíveis no cinema. E Hitchcock busca na pintura surrealista de Dalí imagens de fantasmas, sonhos, e desejos, que são finalmente interpretados pelo velho e experiente psiquiatra.

Os ecrãs

Pensemos, em primeiro lugar, a tela tradicional da projeção de matriz translúcida em suporte não transparente, como tela branca de cinema, que é dependente de um sistema óptico projetivo e de um fenômeno de transporte luminoso em uma sala obscura. Este aparato de “grande ecrã” traz o caráter projetivo da fotografia e pressupõe um observador passivo ante o plano de recepção. O observador assiste à manifestação de sombras e luzes, compartilhando o espaço às vezes erótico, íntimo, embora não necessariamente conectado a uma rede. A matéria luminosa provém da transparência, em uma sessão que nos remete à história das luzes e das sombras e dos espetáculos fantasmagóricos – suporte de fantasias, e sugestibilidades, convocações de fantasmas e assombrações para fins de entretenimento. Ao passarmos para o ecrã mediático cintilante e iluminado pelo seu interior, ou tela do computador, *tablet*, e suas conseqüentes imagens de síntese, vemos que o transporte das imagens acon-

tece via tecnologia da informação, através de cabos, fibras ópticas, redes de comunicação e dispositivos de memória, com a necessidade de uma prévia *conexão* com uma rede, onde a confrontação é feita geralmente de maneira solitária. Assim, dialeticamente, chegamos ao paralelo da tela tradicional da arte, vista como material sensível que retém e modifica as formas através do desejo, exemplificada aqui como uma metáfora da tela branca da pintura (onde acontece uma confrontação solitária em *atelier* de artista) e a sua conseqüente relação com o fenômeno projetivo do antigo desafio lançado por Ovídio. Por isso se fala em um *complexo de Pigmalião* do cinema. A diferença não seria apenas a mudança da lógica da confrontação, ou capacidade de transformar o espectador de alguém não necessariamente passivo para alguém que passa a participar da ação sujeita a todo tipo de manipulação, interativamente. É significativo ver a tela aqui em seu aspecto mitológico, de receptáculo de poder e dispositivo de desejo, e analisar os diferentes usos que dela se faz.

Estamos hoje mergulhados em um mundo de imagens que se manifestam em diferentes lugares, em diferentes telas. Poderíamos ainda nos reservar o direito de falar de uma tela tradicional da arte como aquela que corresponde ao anseio de uma liberdade, contra toda as tentativas de manipulação? Seria esta definição de aparecimento e manifestação religiosa de uma *imagem natural* (Mondzain, 1995) nosso único modo de resistência à inundação das imagens artificiais que nos absorve?

A tela pode ser vista como um fantasma, um objeto “situado entre o corpo e a alma”, conforme a definição de Stoichita (2011). Algo se desprende do corpo e se materializa na tela. Mas essa materialidade é espectral e pode ser considerada uma recusa ao estatuto da matéria. A qualificação de irrealidade, ou de imagem-simulacro, acaba se dissolvendo diante da proliferação da imagem e neste estado de *mediocracia* (Fontcuberta, 2013)

que modela a opinião pública. Deixar transparente esse “inconsciente tecnológico” das imagens e de suas qualidades nestes processos de circulação e de manifestação em diferentes telas pode contribuir para um melhor entendimento desse universo onde todos produzimos imagens e todos nos tornamos “público”, receptores que passam boa parte do dia diante de ecrãs; pode preparar-nos para qualquer tentativa de manipulação e autoritarismo.

As redes sociais nos colocam diariamente diante de uma inundação de imagens, na qual os acessos são quase absolutos. Estar conectado virou palavra de ordem e passamos a nos relacionar um com os outros por intermédio de imagens incorpóreas, e não mais através do corpo, dos sentidos. A tela, como interface, é um elemento onipresente, desde a tela de dezenas de polegadas do computador até as de pequeno tamanho, dos *smartfones*.

Cortinas de fumaça

Nestas relações que se estabelecem com a tela quanto às “conexões e pontos de encontro” (Bourriaud, 2009), poderíamos dizer que a do cinema caracteriza-se sob o signo da “não disponibilidade”, pois pressupõe uma combinação de horários de sessão e um público chamado a um determinado encontro, em um determinado dia e horário da sessão. Os dispositivos de uma sala de exibição são importantes nesse processo. Diante de uma tela de cinema, os assistentes se preparam, estabelecem entre si um pacto de silêncio, de compartilhamento íntimo de espaço próximo à sensualidade. Tudo na obscuridade da sala. Esse dispositivo inclui um cone de luz que se desprende do projetor, permitindo uma constituição física de corpo à imagem. Nos filmes da época de *Spellbound*, na década de 1940, os atores fumavam demais em cena. Vemos que todos os médicos, todos

os psicanalistas do filme fumam muito, tanto em consultório como em público. Verdadeiras cortinas de fumaça se formam como telas de projeção para confundir, incorporar, representar ou espantar fantasmas. Lembremos que também era permitido fumar na plateia a essa época. Assim, a fumaça do cigarro do público se unia nesse cone projetivo à da tela, provocando um verdadeiro fenômeno de incorporação de fantasmas.

Porque manifestam o evanescente, o imaterial, o espectral e o fugidio, a fotografia e o vídeo digitais são constantemente vistos como uma recusa ao estatuto da matéria. Um reflexo desprovido de corpo ou de carne. Essa percepção, entretanto, não considera o fato de que as imagens ditas “de síntese” trazem em sua origem a fotografia e toda a relação com a sua estrutura de sais de prata. Se nos referirmos ao caráter “assombrado” ou “fantasmagórico” do digital, e se a fotografia desapareceu no sentido dos suportes tradicionais, ressurgindo agora uma “fotografia depois da fotografia”, não nos devemos esquecer da origem material da fotografia. Se os materiais cada vez mais caros da fotografia de prata fazem com que ela vá sendo esquecida, sendo substituída por outras tecnologias da imagem mais adequadas à arte contemporânea, a partir de suas qualidades evanescentes e de transporte, a interrogação sobre a ontologia fica mais forte. Não esqueçamos que são só os objetos que são transportados, mas seu esqueleto, seu ossuário interior. A matéria parece emergir do caos da forma. Ela se metamorfoseia, transforma-se em mancha, halo. A tela não apresenta o corpo ausente, mas o subverte, representando-o como um fantasma. A representação numérica de dados e de imagens anteriormente analógicas conseguiriam conduzir a fotografia e o vídeo digitais à restituição, na tela, de suas capacidades físicas? Haveria alguma qualidade háptica nas imagens de vídeo?

A “visualidade háptica” é aquela que “[...] vê o mundo como se lhe tocasse, com envolvimento físico e perceptivo, sem distinção entre sujeito e objeto de percepção” (Castello Branco, 2013). Se o espetáculo cinematográfico possui uma característica de “máquina hipnótica”, ela inclui um elemento importante, que é o dispositivo. Mesmo assim, diante de uma tela de cinema, nossa atitude é passiva, e ali não acontece em princípio a criação de uma obra. Já diante da tela de um computador, de um *tablet* ou *smartphone*, se não existe tal aparato hipnótico, há um processo mais ativo, que é o da possibilidade de criação de obra. A estratégia de construção, proliferação e circulação de imagens, que inclui o estado de conexão, seria por si só uma das formas de atração desses novos ecrãs? Hoje todos produzimos imagens, como uma forma de nos relacionarmos uns com os outros, assim como todos somos parte do público. Caem determinadas barreiras diante da tela, mediante o processo de interação.

Mas por que então inscrever uma tela de pintor e um *atelier* de artista entre exemplos de manifestação em ecrãs? Porque Hitchcock certamente sabia que há toda uma teatralidade nesses lugares. Eles são produtos de desejo, de uma crença em fantasmas, em simulacros, que produz imagem em uma tela. Uma obra que não é recebida apenas como uma contemplação muda e encantadora. Ela se torna uma imagem real que nos conta qualquer coisa da ordem do invisível. Inverte-se aqui a relação imagem-tela. Se na tela de cinema e na tela de um aparato digital vemos como se tocássemos fantasmas que nos remetem a coisas corpóreas e reais, nas telas de um pintor o fenômeno da aparição acontece ao contrário: fabricam-se imagens físicas, hápticas, com textura e grão da tela de pano, que nos remetem a fantasmas.

Marie-José Mondzain já nos lembrava da duplicidade enigmática da serpente mitológica da antiguidade: “[...] porque a imagem é como a serpente mitológica onde a mordida é mortal, e o veneno, salvador” (Mondzain, 1995). Se os fantasmas digitais da tela nos afastam do corpo da imagem, a sua qualidade háptica pode ser recuperada com a ajuda do desejo. A matéria dos sonhos é construída por uma imposição da ausência, como acontece na imagem. O destino da imagem é ligado a uma negação – com o desejo, o ecrã pode se transformar em lugar de materializações de evanescências e de suspensões da matéria, reconciliando o corpo com seus duplos e seus fantasmas. Como nos propõe Hitchcock, que como diretor tinha um profundo prazer em construir e dominar atrizes, para redesenhá-las conforme seu desejo. Ele sabia que entre o diretor e o público se estabelece uma relação pigmaliónica de dominação. Se o diretor não domina o ator e também não domina o público e suas projeções, submetendo-as à sua vontade, o realizador sai derrotado. O resultado pode ser o fracasso, pois os deuses podem não ter a mesma complacência que tiveram com Pigmalião, quando permitiram a animação da estátua, a transformação da obra em vida, ou o dom de “trazer à vida” o simulacro, dando alma ao fantasma.

Referências

- BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'água, 1981.
- BOURRIAUD, N. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CASTELLO BRANCO, P. *Imagem, corpo, tecnologia*. A função háptica das novas imagens tecnológicas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2013.

FONTCUBERTA, J. *Camouflages*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2013.

MONDZAIN, M. J. *L'image naturelle*. Paris: Nouveau Commerce, 1995.

SPELLBOUND: quando fala o coração. Direção de Alfred Hitchcock. Culver City (EUA): Selznick International Pictures, 1945. 1 DVD.

STOICHITA, V. *O efeito Pigmalião: para uma antropologia histórica dos simulacros*. Lisboa: KKYM, 2011.

Tarkovski através d'O espelho

Liliane Seide Froemming

Andrei Tarkovski, cineasta russo que viveu de abril de 1932 a dezembro de 1986, propõe uma montagem que ele denomina de poética, em oposição à montagem clássica. Conterrâneo, porém não contemporâneo, de Serguei Eisenstein (1898-1948), irá desenvolver outra concepção de montagem. Ambos, além da obra fílmica produzida, dedicaram-se a escrever e teorizar com base de sua produção.

Em seu livro *Esculpir o tempo (Die Versiegelte Zeit)*, Tarkovski (1998, p. 18) procura compartilhar com os leitores o labor de sua criação artística; expressa também a preocupação em dividir com os espectadores “[...] a angústia e a alegria de fazer nascer uma imagem,” colocando-os em condição de perceber o processo de elaboração de seus filmes numa dimensão de reciprocidade. Seu primeiro longa-metragem, *A infância de Ivan*, é de 1962. A seguir, realiza *Andrei Rublev* (1966), *Solaris* (1972), *O espelho* (1974), *Stalker* (1979), *Nostalgia* (1982) e *O sacrifício*

(1986). *Por A infância de Ivan*, recebeu o Leão de Ouro do Festival de Veneza.

Tarkovski, ao falar de poesia para dizer de seu trabalho como cineasta, está se referindo não propriamente a um gênero literário, mas a uma espécie de consciência de mundo, uma filosofia. Artistas como Pasternak, Chaplin, Mizoguchi, Van Gogh são algumas das figuras citadas. Ele (1998, p. 19) os define como sublimes, capazes de perceber “[...] as características que regem a organização poética da existência indo além dos limites da lógica linear, para poder exprimir a verdade e a complexidade dos fenômenos ocultos da vida”.

As lembranças de infância não vêm numa sequência lógica. Fragmentos, nexos inexplicáveis vão estabelecendo associações que, justapostas, criam uma espécie de linguagem própria da poesia. Essa proposição, que embasa o trabalho do referido diretor ao filmar lembranças e mesmo sonhos, remete-nos a muitas questões expostas por Freud em sua obra.

Há uma preocupação com a especificidade do cinema. Estabelecer algumas fronteiras entre diferentes campos do trabalho artístico parece necessário. É benéfico para ambos, diz o diretor ao falar de cinema e literatura, que algum divisor de águas possa ir se delineando e o cinema não tenha uma pretensão literária em sua forma de narrar, expor, operar. O cinema dispõe de meios próprios, diferentes da fotografia, da pintura e do teatro, ainda que dialogue e estabeleça laços constantes com esses. Com base nessas considerações, perguntamo-nos como ele veria certo hibridismo tão presente em “instalações” e outras formas do trabalho artístico?

Em sua formação, transitou pelos caminhos da música, da pintura, da escultura e da geologia. A ideia de esculpir o tempo condensa algo do fazer do cineasta, aproximando-o do trabalho do escultor, cuja matéria-prima é não a pedra, mas

o tempo. A cena inaugural do trem avançando sobre os telespectadores, realizada pelos irmãos Lumière, é por ele evocada para demonstrar que se criava, no campo da arte, criava-se uma forma ímpar de registrar uma impressão da passagem do tempo. Seu método de trabalho e o relato da experiência da realização de vários filmes nos permitem perceber como ocorre a proposição de substituir a causalidade narrativa pelas articulações poéticas. Para filmar sonhos e lembranças, ele opera com uma extensa variação de cores, alternando o preto & branco e o colorido, fazendo uso de uma iluminação-sombreamento intensa e utilizando imagens em negativo. O efeito causado é da ordem do sobrenatural, produzindo um estranhamento.

Ao destacar suas influências, diz encontrar maior afinidade com Buñuel (1900-1983), cineasta espanhol no qual identifica o anticonformismo como diretriz fundamental de trabalho. Seu protesto, diz Tarkovski (1998, p. 57), se expressa na textura sensual do filme, sendo emocionalmente contagiante, não é “calculado, cerebral, nem intelectualmente formulado”, mas nem por isso deixa de ser “furioso, intransigente e duro”. Em nada se confundiria com o realismo socialista da era stalinista, proposto como diretriz para os artistas de sua época.

Artistas portadores de uma consciência poética demonstram que a estrutura estética não necessita de manifestos contundentes para dar curso a suas ideias. Exemplo dessa postura pode ser encontrada no poeta Gogol – outra inspiração para Tarkovski –, que via a arte não como a formulação de um sermão, mas como uma espécie de homilia, qual seja, uma pregação em estilo familiar e quase coloquial de um texto sagrado.

No filme *O espelho*, há uma deliberação em fazer uso da lógica poética na concatenação das imagens. Já em seu primeiro filme, *A infância de Ivan*, o desafio de filmar sonhos, lembranças, sensações, operando a substituição da causalidade narrativa

por articulações poéticas estava presente. O recurso utilizado de imagens em negativo na filmagem de um sonho que se repete três vezes, no qual a única variação é a expressão do rosto da garotinha, lembra a experiência clássica do chamado “efeito Kuleshov”.¹

O rosto do “narrador” não aparece, apenas sua voz em *off*, contrastando com a figura da mãe/esposa (Mariúcia/Natália), que aparece constantemente. O filme é como um espelho das imagens de mulher que o narrador procura nos apresentar, e assim ele também busca se apresentar. Vemos o que ele vê, vemos o que ele não vê e não vemos o que ele vê? Um jogo de possibilidades aí se propõe, lançando-nos para tomar o olhar como significante, como um dos nomes do “objeto a”, conceito proposto por Jacques Lacan em muitos momentos de sua obra. O recurso de usar uma mesma atriz em dois papéis, de mãe e de esposa, em dois tempos da diegese fílmica é uma espécie de avesso do que fizera Buñuel em *Esse obscuro objeto do desejo* (1977), ao utilizar duas atrizes diferentes para atuar como a mesma personagem. Há um efeito metonímico que se produz, próprio do mecanismo de deslocamento que opera nos sonhos.

Seres olhados no espetáculo do mundo, eis o que somos, diz Lacan (1979, p. 76) valendo-se de sua leitura de Merleau-Ponty; e acrescenta: “[...] o espetáculo do mundo, neste sentido, nos aparece como onivoyeur”. Na vigília ocorre a elisão do olhar, determinando “isso olha” e “isso mostra”, ao passo que, no

1 “São recorrentes as referências ao chamado efeito Kuleshov feitas por importantes teóricos do cinema como Pudovkin (1926-1983), Bazin (1951-1983). Trata-se da tomada de um rosto inexpressivo associado sucessivamente a um prato de sopa, a uma mulher morta e a um bebê risonho. As pessoas tendem a atribuir diferentes sentidos à expressão do ator da tomada referida, conforme a imagem subsequente que a ela vem associada. Assim, fome, dor e emoção paternal são os sentimentos atribuídos à expressão, sucessivamente”. (Froemming, 2002, p. 27).

sonho, ao contrário, as imagens são caracterizadas por “isso mostra”. O que são as figuras, os desenhos, a intensificação das cores num sonho? Percepções difíceis de nomear, pois ocorrem em outro registro. Lacan (1979, p. 76) conclui que “nossa posição no sonho é, no fim das contas, a de sermos fundamentalmente aquele que não vê”.

“Em geral, a poesia da memória é destruída pela confrontação com aquilo que lhe deu origem”. (Tarkovski, 1998, p. 30). Essa constatação guia no sentido de resgatar a poesia da memória, evitar sua destruição, questionar a natureza mesma dessa suposta possibilidade de confrontação biunívoca entre uma lembrança e um acontecimento. Tais questões nos remetem aos caminhos percorridos por Freud ao formular os conceitos de realidade psíquica, de lembranças encobridoras, de fantasia. O propósito de filmar *O espelho* teve como ponto de partida a ideia de expressar os pensamentos, as lembranças e os sonhos de um personagem.

Nossa leitura vai na linha de examinar até que ponto os pensamentos, lembranças e sonhos adquirem, nesse filme, a condição de protagonistas. Elevados a essa posição, tais elementos adquirem certa posição de sujeitos, enunciando vozes inusitadas, tornando difícil, inclusive, fazer uma sinopse que faça jus ao filme recorrendo apenas a palavras.

Recortar trechos das poesias citadas, ou melhor, recitadas no decorrer do filme; demarcar os concomitantes movimentos da câmera ora para a esquerda, ora para a direita, como se retrocedessem ou avançassem e mesmo aumentando ou diminuindo a profundidade de campo, de modo a produzir efeitos de distância e aproximação; destacar os cenários repetidos que vão e vêm em variações mínimas quase como se utilizássemos a leitura de uma pauta musical para ver e ouvir as cenas das casas, janelas, corredores, estradas e os elementos da natureza como a

água, ora expressa como chuva, chuveiro, lágrimas, esvaindo-se como neve, desaparecendo ao se transformar em vapor – esses são alguns percursos que nos ocorrem para proceder a uma tentativa de análise.

Como é que os sonhos representam os pensamentos oníricos e as relações entre esses? Essa questão foi abordada em outro artigo (Froemming, 2004), onde apontávamos o problema que é, para os sonhos – formados predominantemente por imagens visuais –, dar forma a ideias abstratas. O trabalho do sonho consiste, em certa medida, na modelagem de pensamentos oníricos e na busca de imagens que representem as relações estabelecidas entre os diversos pensamentos. Podemos pensar aqui, para além do sonhador enquanto personagem, no próprio sonho elevado a uma condição de protagonismo. O sonho/sonhador demarca um lugar de enunciação desde o inconsciente, enquanto posição. O sonhador é “falado/visto”, “apassivado/ativado” pelo sonho. Contar um sonho demarca quase o lugar de um ventríloquo. O sonhador, ao tentar contar um sonho, está posto na condição impossível de onisciência e onipresença: sabe, vê o que acontece (e está) em vários lugares ao mesmo tempo. Mas, paradoxalmente, é aquele que não vê. Espaço e tempo adquirem, em sua modulação, o valor de incógnitas passíveis de expressar dimensões psíquicas inusitadas; dois eixos a serem tomados como articuladores, traçando certo desenho-gráfico no que concerne à lógica do Inconsciente.

Freud (1981) refere as observações de Herbert Silberer (1882-1923) sobre a transformação que os sonhos operam desde ideias a imagens: um escritor adormece no decorrer da realização de uma tarefa que consiste em tentar suavizar seu estilo tido como um pouco áspero. No sonho que tem, a seguir, vê-se às voltas com uma tarefa que consiste em lixar e lapidar um pedaço de madeira. Este autor realizou pesquisas sobre os estados

transitórios entre a vigília e o sono, o que o levou a se interessar pelo material expresso em sonhos.

A experiência do trabalho com sonhos e lembranças como material clínico em psicanálise nos aproxima da reflexão e do trabalho de cineastas que se impõem a tarefa de filmar tais elementos. Contados no decurso de uma análise, tendem a se afastar muito do “texto” que motivou sua elaboração, tanto na forma de expressão de ideias como nos enlances lógicos que se estabelecem entre elas. A censura opera determinando um trabalho de deformação. Entendemos que:

[...] o uso da simultaneidade no sonho opera como em certas pinturas [...], reunindo numa comunidade filósofos ou poetas que nunca se encontraram efetivamente, nem conviveram no mesmo período histórico, mas que apresentam afinidades de alguma ordem. O uso da antítese ou da contradição no sonho é singular: para o sonhador não há contradição e duas ideias opostas podem estar reunidas numa só (Froemming, 2004, p. 8).

Nas palavras de Freud (1981, p. 669): “[...] sempre que um elemento psíquico se acha unido a outro por uma associação absurda ou superficial, existe ao mesmo tempo entre ambos uma conexão correta e mais profunda, que sucumbiu à censura”.

A questão que se coloca para a Psicanálise e para o Cinema quando se trata de pensar a produção de cadeias associativas, de operar com a lógica das representações, das considerações quanto à figurabilidade de ideias expressas em sonhos ou lembrança nos lança à possibilidade do estabelecimento de um rico diálogo. Nossa hipótese é a de que, em suas criações, cineastas lançam mão dos processos psíquicos descritos por Freud em *A interpretação dos sonhos*, quais sejam, a condensação, o deslocamento e a figuração de pensamentos

complexos. Não se trata de estabelecer uma dívida da arte em relação à psicanálise. É esta que, por meio de um exame detido das elaborações artísticas, repensa seus conceitos. Por meio da investigação dos processos narrativos oníricos em filmes, talvez possamos lançar novas luzes, matizes, sombras sobre a concepção de sujeito contemporâneo.

Referências

FREUD, S. La interpretación de los sueños. In: _____. *Obras completas de Sigmund Freud*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981. v. 1. Texto originalmente publicado em 1900.

FROEMMING, L. *A montagem no cinema e a associação-livre na psicanálise*. 176 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Desenvolvimento, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

_____. Sonhos e lembranças no cinema e na psicanálise. Porto Alegre, *Correio da APPOA*, Porto Alegre, n. 127, ago. 2004.

LACAN, J. *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

O ESPELHO. Direção de Andrei Tarkovski. Moscou: Mosfilm, 1974.

TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

os pesadelos amargurados de alemães na Alemanha entre-guerras

comentários sobre a película *Segredos de uma alma*

Cesar Augusto Barcellos Guazzelli

O filme *Segredos de uma alma* foi realizado pelo cineasta alemão George Pabst, em 1926. Na condição de historiador de ofício, penso no cinema – e em outras produções culturais – como “janela” para observar o passado. Trata aqui não de examinar a fidedignidade de uma película,¹ mas de vê-la inserida num contexto social que lhe dê suporte e possibilidade de, a partir dela, alcançar alguns aspectos da referida realidade. Ou seja, para mim é impensável examinar o texto – no caso, um

1 Lembro aqui de *La verdad de las mentiras*, do escritor Vargas Llosa (2002). Embora o livro seja sobre crítica literária, na introdução o autor observa com propriedade a diferença entre os textos históricos e os ficcionais, marcando os limites e as peculiaridades de apropriação da formação social em que foram produzidos.

filme autoral – sem uma abordagem do seu contexto. Assim, creio que, antes dos comentários sobre a obra propriamente dita, se faz necessária uma retomada das questões que afligiam a Alemanha entre o final da Primeira Grande Guerra e a ascensão do nazismo ao poder.

Pesadelos amargurados: Alemanha no pós-guerra

A derrota militar da Alemanha, em 1918, se concretizou no Tratado de Versalhes, e as condições impostas pelos vencedores foram muito duras para os derrotados. Assim, além das perdas humanas e materiais ocorridas ao longo da guerra, a Alemanha foi subjugada e submetida a condições que levaram o país literalmente à bancarrota.

Os custos políticos e econômicos já pareciam ditados pelos termos do próprio tratado. As perdas territoriais do país foram drásticas: toda a Alsácia-Lorena – conquistada na Guerra Franco-Prussiana, no século XIX – foi cedida à França. Nesta nova configuração espacial, foi criado também o “corredor polonês” – a região de Dantzig (Gdanski, em polonês), que dividia o território alemão – para ceder à Polônia um porto marítimo. Além disso, o vale do Ruhr – onde se localizava quase toda a indústria alemã – foi ocupado em 1923 por franceses e seus aliados belgas; isso não apenas afetava a economia alemã, como dava aos vencedores a principal produção do país. Havia ainda dois fatores significativos para a Alemanha no pós-guerra: um de cunho político-institucional, a redução e limitação controlada das forças armadas; outra de natureza política, a pesada indenização da guerra imposta pelos vencedores.

O novo sistema político inaugurado pela República de Weimar – uma democracia parlamentar de cunho liberal – se viu acuado pelo radicalismo político de vertentes distintas. De

um lado, os comunistas, organizados por Rosa Luxemburgo, se insurgiram na Revolução Espartaquista, de 1919, mas foram dizimados pela ação do governo. De outra parte, a extrema direita se agrupou em 1920 em torno do recém criado nazismo, com o Programa de 25 Pontos de Hitler; este movimento contava com forças contraditórias, como ultranacionalistas alemães e regionalistas bávaros. Com a destruição das forças de esquerda, a extrema direita adquiria mais espaço na arena política.

A grave crise econômica que se seguiu à ocupação do Ruhr redundou na famosa “inflação galopante” que corroeu todos os recursos, não apenas dos trabalhadores, mas da pequena burguesia e de setores médios urbanos. O capital monopólico, no entanto, foi reforçado também dentro da Alemanha, o que seria decisivo na ascensão do nazismo anos depois. Os valores conservadores pequeno-burgueses foram contemplados pela propaganda nazista, especialmente no que tocava ao discurso antiliberal; neste sentido, a ideia de “renascimento” de uma Alemanha forte passava pela construção de um destino mitológico fundado na “raça superior”, no arianismo, na acentuada xenofobia e no antisemitismo. Mesmo a recuperação econômica – que se deu a partir da reforma monetária de 1924 e do auxílio dos Estados Unidos através do Plano Daves – não afastou estas sombrias atrações exercidas pelo nazismo. Era a ideia de “modernidade” vista com desconfiança e o sistema democrático de Weimar como um “mal” para a sociedade. Esses elementos são cruciais no filme *Segredos de uma alma*.

Pesadelos amargurados: os segredos da alma

O cinema alemão – inspirado, talvez, pela endêmica crise de valores que vivia o país – teve bastante destaque nos anos vinte do século passado. Seu apogeu ocorreu com a *Universum*

Film Aktien Gesellschaft (UFA) que, em dado momento, chegou a competir com os estúdios da já celebrada Hollywood. Tratava-se de filmes ainda mudos; havia espaço para películas voltadas para o grande público e também para “cinema autoral”. Nesse sentido, a concentração de capitais que ocorrera e o atrativo de um divertimento de baixo custo foram estimulantes. Como resultado dessas vantagens comerciais, se destacaram vários cineastas e artistas que realizaram intercâmbios internacionais, em especial com os Estados Unidos.

Essa situação trouxe uma discussão importante. Se, por um lado, o cinema era propício a uma difusão de valores, estilo de vida e um conjunto amplo e vago do que seria uma “alma nacional” alemã, a sétima arte também propalava estilos e culturas mais cosmopolitas, que diziam respeito a uma “modernização” que se plasmava no cenário internacional. Nesse sentido, *Segredos de uma alma* pode ser uma película reveladora das profundas contradições que vivia o país.

Apesar de o filme ter um enredo denso e pesado, ele teve um sucesso comercial importante: sua estreia foi muito festejada e tanto o diretor como o ator principal, Werner Krauss, muito elogiados.² Parece, portanto, que isso não pode ser descolado da felicidade do autor em trazer para a ficção temas que eram caros à sociedade alemã de então. O personagem central da trama é o Professor Mathias.³ No início do filme, ele usa sua navalha de afeitar para reparar alguns detalhes na nuca da

2 Este sucesso, no entanto, teria durado pouco mais de trinta dias, quando foi lançado o filme soviético *Encouraçado Potemkin*, de Sergei Eisenstein (Gorender, 2003).

3 O professor trabalha num laboratório, mas não há uma indicação mais exata da sua profissão. A casa onde vive e os bens materiais que aparecem indicam que ele tem uma situação econômica muito boa, em que pese o contexto ainda delicado da Alemanha.

esposa. Ao mesmo tempo que escutam gritos denunciando um assassinato nas cercanias da casa, Mathias inadvertidamente fere de leve a esposa, o que o perturba muito. No outro dia, recebe comunicação de um primo que vive na Indonésia sobre uma visita que esse fará ao casal; a carta vem acompanhada de dois presentes: um punhal curvo tipicamente oriental e uma pequena imagem da deusa indiana Kali, uma das encarnações de Durga, representação da maternidade e fertilidade. O punhal lembra a navalha e a imagem se associa à infertilidade do casal; o filme não é explícito, mas fica evidente que ela se deve à impotência sexual do Professor Mathias. Por outro lado, a produção siderúrgica alemã tinha alcançado o mais alto grau antes da Primeira Guerra. As cutelarias de Solingen tinham apelo internacional, incluindo todas as modalidades de facas e navalhas. A crise do Ruhr comprometeu estas atividades e o punhal vindo do exterior poderia também ser referência à “potência” perdida pela Alemanha.

A chegada do primo causa uma perturbação grave em Mathias. Ele não consegue manusear instrumentos de corte ou ingerir carne, e busca refúgio em um bar. Lá é observado por outro indivíduo, que o segue até em casa, onde alcança ao professor a chave que este havia perdido. Na ocasião, o desconhecido se revela psicanalista e promete curá-lo. Mathias foi internado e, ao longo de muitos dias, relata vários sonhos ao analista; são reiterativas as imagens do primo e da esposa, em trajes e modos orientais, envolvendo lubricidade e exotismo. Finalmente, Mathias, numa crise de violência, segura uma espátula e imita o gesto de apunhalar alguém. O terapeuta explica que se trata de um desejo oculto de matar a própria esposa por ciúmes do primo; essa situação estaria relacionada a um encontro dos três quando crianças, no qual a atual esposa entrega uma boneca para o primo, causando-lhe pesar. Identificado o

problema, Mathias retoma uma vida “normal”. O filme arre-mata com uma cena campestre, na qual ele é recebido em casa pela esposa e um filho ainda de colo.

Este filme – especialmente pelas ideias suicidas, pelo de-sejo de morte da mulher amada e pelas dificuldades sexuais – costuma ser associado ao caso “Homem dos ratos”, minucio-samente analisado por Sigmund Freud [19--a]. O qual já havia consolidado a psicanálise como ciência. Era natural, portanto, que o cinema tivesse interesse em polemizar seus argumen-tos com temas apropriados. No filme, a obsessão do Professor Mathias pelos instrumentos cortantes (a navalha, a faca de mesa e o punhal vindo do Oriente) resume, de certa forma, os temores dos grupos médios urbanos – mesmo os mais acomoda-dos, como neste caso – de uma destruição dos valores que consideram sagrados. A imagem de *Neue Frau*, a “nova mulher”, com mudanças nas roupas, no corte de cabelo e uma sensua-lidade mal disfarçada, aponta para uma “traição” que ocorre dentro de casa, vale dizer, dentro do país. Já o primo que vem da Indonésia traz consigo o próprio Oriente, que se mostrará ao vivo e nos pesadelos de Mathias; trata-se de uma ameaça que vem de fora, mas também está associada a uma “traição” por pessoas da casa, da Alemanha.

O primo é o alemão “decadente” que se permitiu seduzir pelos encantos orientais, sem deixar de ser alemão; essa am-biguidade faz dele o maior perigo: “The cousin is posited as ‘Orientalized’ via several narrative elements, but he is simulta-neously posited as German via the pith helmet”.⁴ Mesmo o cha-péu de explorador – um objeto ocidental, identificado com os

⁴ “O primo é apresentado como ‘orientalizado’ por meio de vários elementos narrativos, mas ele é, simultaneamente, identificado como alemão por meio do capacete” (Graves, [200-?], p. 5, tradução nossa).

colonialistas – confere ao “rival” uma masculinidade que o pequeno burguês não tem. Enviando antes como “embaixadores” a fertilidade oriental da deusa Kali e o falo representado pelo punhal curvo, o primo tem as características sexuais exacerbadas que são atribuídas aos orientais. Isso está em conformidade com uma xenofobia que desde o século XIX foi disseminada pela Europa; neste sentido, Edward Said (2001) mostra que o “Oriente” foi uma criação do “Ocidente”. Marx e Engels desenvolveram a categoria de Modo de Produção Asiático para explicar o “despotismo oriental”, que fugia à compreensão dos estudos sobre a transição do feudalismo ao capitalismo no Ocidente (Godelier, 1969). O próprio Freud [19–b], em *Totem e tabu*, não escapou a essa percepção do “exotismo” oriental, que estudou nos muitos etnógrafos, viajantes e outros cientistas nos relatos que faziam.

A isso vêm se somar os apelos da “mulher moderna” que também é a sujeição da verdadeira mulher alemã aos modelos externos. O modelo de casamento e família nuclear, que ainda persiste nos países ocidentais, resultou da ascensão da burguesia e do capitalismo. Nas sociedades pré-capitalistas do mundo ocidental, eram encontradas três possíveis relações dos homens com as mulheres: havia aquela a quem se amava, outra(s) com quem se obtinha satisfação sexual e a com quem se casava. No modelo burguês – de acordo com os valores econômicos do próprio Modo Capitalista de Produção –, uma única mulher trazia em si mesma todas aquelas pessoas: a esposa era também a mulher amada e com a qual se mantinham relações sexuais.

A opressão feminina persistia, mas travestida de uma aura de moralidade que não admitia contestações. Mas, como tudo que é interdito, o modelo burguês estava sempre ameaçado pela “traição” da mulher associada a algum “rufião” que fosse

externo ao casamento. Como observou sarcasticamente Engels (1969, p. 65): “[...] con la monogamia aparecieron dos figuras sociales, constantes y características, desconocidas hasta entonces: el inevitable amante de la mujer y el marido cornudo”.⁵ Na figura do professor aparece esta Alemanha “traída”, que, além disso, está impotente. Ele tenta escalar a torre fálica no sonho e não consegue: A Alemanha “não levanta” nem nos sonhos!

Na lembrança de Mathias, a “traição” já se consumara no passado. Representada pela boneca, a esposa entregara ao primo o filho que no presente não era capaz de fazer com o marido. Esta Alemanha “infel” estava ao alcance do estrangeiro, ou do alemão “decadente” e “traidor”, que se infiltrava quase à luz do dia. Ao analista cumpre – no caso específico do filme – identificar e curar os males da vítima, entregar-lhe novamente a “chave da casa” que fora extraviada. Antes ele precisa recobrar a virilidade perdida, e as “punhaladas” imaginárias que repete com a espátula simulam o ânimo de estuprar a mulher, tomando-a a força do primo.

Sem estender em demasia as comparações com a República de Weimar, democracia, novos modismos, tolerância ao outro, passam a ser valores “decadentes”, como a mulher “decaída” e o “vício” que vêm de fora do país. Talvez estivesse subjacente no filme – mesmo que isso não fosse a orientação política de Pabst – a noção de que apenas o uso de muita energia seria capaz de retomar a força perdida: internamente restaurando a família; externamente, combatendo e destruindo o outro. Poder-se-ia aqui adiantar os propósitos do nazismo? Seriam os judeus os “orientais” infiltrados? Ou seriam os comunistas alemães os “traidores” que corrompiam os valores tradicionais?

⁵ “Com a monogamia, apareceram duas figuras sociais, constantes e características, desconhecidas até então: o inevitável amante da mulher e o marido corno” (tradução nossa).

É admirável que aqui o cineasta esteja subvertendo a psicanálise freudiana, na medida em que o terapeuta trata de recuperar para o paciente a capacidade de viver com seus antigos valores, remontando a Alemanha perdida.⁶ É bem verdade que – não há aqui intenção de fazer trocadilho – Pabst trabalha num “fio de navalha”, pois tanto o cinema quanto a psicanálise eram atividades das quais participavam majoritariamente judeus.

A restauração é alcançada com a volta do mundo pequeno-burguês. O primo ameaçador retornou a suas viagens e o casal reuniu-se em torno de um filho. A bucólica cena final é uma “cura” tanto do paciente quanto do país. Os múltiplos braços tentaculares da deusa Kali não têm mais a *Neue Frau* para abraçar, mas o repúdio da “verdadeira” mulher alemã, que retoma inclusive a placidez do campo. É lá que se inicia a recuperação da Alemanha.

Outros pesadelos, mais ou menos amargos

A Alemanha, do final da Primeira Guerra até a ascensão do nazismo, apresentou uma produção literária muito expressiva, que mostrou em seu conjunto uma grande preocupação pacifista e avessa à xenofobia e intolerância política. Um nome fundamental nesse aspecto foi Erich Maria Remarque (1951), autor de dois livros preciosos sobre o final da guerra e os tempos iniciais da Alemanha derrotada. Em 1929, lançou *Sem novidades no front*, um livro que trata de soldados alemães no seu cotidiano, em que a desumanização trazida pela guerra se traduzia em todas as relações sociais. No mesmo veio, em 1931 publicou O

6 Talvez por tais impropriedades do cinema, Freud não desse valor à sétima arte. Segundo Rivera (2008, p. 10), “[...] talvez reprovasse nele a mistificação, a ‘suave narcose’ que, no fim dos anos 1920, irá caracterizar como função da arte”.

regresso – menos conhecido, mas talvez mais candente –, para mostrar a terrível realidade que espera aqueles que tinham sido os “heróis” do país.⁷

Bertold Brecht (1976, 2004), por seu turno, também combateu o totalitarismo e o belicismo com seu vigoroso teatro. Peças que se tornariam canônicas: *A ópera dos três vinténs*, de 1928, em que ele trata da luta pela sobrevivência e da exploração social, adequada à situação crítica do país; e *Mãe coragem e seus filhos*, de 1931, um libelo pelo humanismo, até hoje identificado fundamentalmente com a paz e a tolerância.⁸

Finalmente, Hermann Hesse, um autor de importante circulação intelectual, que obteria o Prêmio Nobel de Literatura. Em dois de seus muitos livros, Hesse aborda duas das temáticas que destaquei nestas considerações sobre *Segredos de uma alma*. Em 1922, ele publicou *Sidarta*, talvez seu livro mais conhecido. Nessa ficção, até pelo nome dado ao personagem, o autor revela seu profundo conhecimento da filosofia produzida na Índia, especialmente a vertente budista (Hesse, 1968). O livro revela um “orientalismo” às avessas, trazendo para o ocidente valores que ele não tinha. Já em *Lobo da estepe*, de 1927, Hesse traz à baila a figura deprimida do alemão médio, obcecado pelos seus fracassos e pensando de forma obsessiva no suicídio (Hesse, 2000). Também aqui a navalha de barbear!

Referências

BRECHT, B. Mãe coragem e seus filhos. In: _____. *Teatro de Bertolt Brecht*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976. v. 1.

7 As obras de Remarque foram banidas e proibidas durante a vigência do nazismo.

8 A obra de Brecht foi proibida na Alemanha, depois de 1933.

BRECHT, B. A ópera de três vinténs. In:_____. *Teatro completo*. São Paulo: Paz e Terra, 2004. v. 3.

ENGELS, F. *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*. Moscú: Editorial Progreso, 1969.

FREUD, S. O caso do “Homem dos ratos”. In:_____. *Obras completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Editora Delta, [19--a]. p. 11-67. v. 16.

_____. Totem e tabu. In:_____. *Obras completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Editora Delta, [19--b]. v. 14.

GORENDER, M. E. Segredos para além da alma. *Cogito*, Salvador, v. 5, p. 55-59.

GRAVES, C. P. *I am able to touch a knife again... a deleuzian critique of G. W. Pabst's Geheimnisse einer Seele* (1926). [200-?]. Disponível em: <<http://home.moravian.edu/public/conferences/germanstudies/images/Christopher%20Paul%20Graves%20%20A%20Deleuzian%20Critique%20of%20GW%20Pabsts%20Geheimnisse%20einer%20Seele.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2015.

GODELIER, M. (Org.). *Sobre el modo de producción asiático*. Barcelona: Martinez Roca, 1969.

HESSE, H. *Sidarta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. *Lobo da estepe*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

REMARQUE, E. M. *Sem novidades no front / O regresso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.

RIVERA, T. *Cinema, imagem e psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

SAID, E. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

VARGAS LLOSA, M. *La verdad de las mentiras*. Madrid: Alfaguara, 2002.

algumas notas sobre memória, sonhos e morte em *Cría cuervos*¹

Rose Gurski

Cría cuervos que te sacarán los ojos. Impossível não associar *Cría cuervos*, filme de Carlos Saura, com o conhecido ditado espanhol. Já de início, a história ambientada na Espanha de Franco nos confronta com uma dimensão de enigma, a qual acompanha a narrativa ao longo de todo seu desenrolar.

Cría cuervos é, sem dúvida, um filme que possui inúmeras chaves de leitura possíveis, apresentando alguns desafios ao espectador mediante a inegável criatividade contida no processo de criação de Saura, diretor e roteirista da obra. Encontramos uma porção de elementos complexos relacionados à trama fundamental, que se constrói em meio a questões de ordem tanto subjetiva quanto política.

1 Agradeço à bolsista de iniciação científica Stephanie Strzykalski, graduanda do curso de Psicologia (UFRGS), pela ajuda na revisão deste capítulo.

O filme foi lançado em 1976, nos últimos anos da ditadura franquista. Ao final da Guerra Civil Espanhola (1936-1939) – conflito que dizimou, aproximadamente, um milhão de pessoas – Francisco Franco instaurou um regime político totalitário de caráter fascista. Esse governo, que durou cerca de quatro décadas, assumiu uma postura extremamente dura com relação aos opositores. Na construção do enredo, Saura usou e abusou de recursos simbólicos, técnicos e narrativos, em uma espécie de denúncia poética à violência das condições políticas da Espanha daquele período.

Uma das grandes virtudes que refletem a riqueza do filme foi o modo como o diretor espanhol conseguiu articular, simultaneamente, aspectos políticos e uma narrativa brilhante sobre temas subjetivos. Destacamos, também, o enlace entre diferentes tempos – passado e presente na construção de toda a narrativa –, a desmistificação da infância como um tempo de absoluta felicidade, além de uma sutil denúncia acerca do empobrecimento crescente dos laços familiares.

Na tessitura da trama, o tema da morte atua como um grande fio condutor, enlaçando as duas dimensões já citadas. A morte está demasiado presente, possivelmente como um modo de evocação do morticínio ocorrido durante o período da Guerra Civil, assim como no tempo da ditadura que se seguiu a ela. Além de ser fio condutor, a temática da morte também se apresenta de uma maneira mais ampla, sustentada, principalmente, no campo simbólico. Por exemplo, a infância de Ana, protagonista do filme, é retratada como um tempo atrelado a perdas e separações, sobretudo no que concerne à dificuldade de elaboração do luto pela morte precoce da mãe.

Um dos fatos centrais do filme não deixa de ser a orfandade de Ana e de suas irmãs, pois, em um curto espaço de tempo, elas perdem a mãe e, em seguida, o pai. As três crianças, então,

passam a viver com uma tia controladora e severa, além da avó emudecida e limitada por uma cadeira de rodas. Na casa também reside Rosa, a empregada da família, que conhece detalhes da relação de Ana com sua mãe.

Rosa é a única adulta que realmente conversa com Ana, transmitindo-lhe histórias sobre a família e seus laços na primeira infância. Certa vez, ao narrar o nascimento da menina, contou que Ana teve de ser retirada a fórceps do ventre materno, marcando, em um momento muito primordial da vida da menina, aquilo que veremos ao longo do filme – a dificuldade de elaboração da separação com a mãe e da superação disso no tempo.

Acreditamos que a importância do papel desempenhado por Rosa, na vida de Ana, pode ser enriquecido se tomarmos de empréstimo as letras de Walter Benjamin, quando trata do tema da experiência. O filósofo alemão contrapõe a experiência (*Erfahrung*) ao conceito de vivência (*Erlebnis*). Para Benjamin (1994b, 1994c), a vivência seria uma forma de experiência isolada que não faz laço e não carrega nenhum valor coletivo. É a vivência do indivíduo privado, a impressão forte que precisa ser assimilada às pressas e produz efeitos imediatos. Assim, um acontecimento – uma vivência – tem a possibilidade de decantar em experiência somente ao ser compartilhado, quando é narrado e transmitido.

Nesse sentido, pensamos que Saura empresta à figura de Rosa certo perfil do colecionador –² figura tão valorizada nos

2 Colecionar era, para Benjamin, um modo de transfigurar os objetos, pois o colecionador retira o objeto de seu lugar de origem, dando-lhe outra posição. Nesse sentido, colecionar também era um ato revolucionário. Ele “[...] sonha com o seu caminho não só para um mundo remoto ou passado, mas ao mesmo tempo para um mundo melhor onde certamente as pessoas estão providas do que precisam como no mundo cotidiano, mas onde as coisas estão liberadas do trabalho humilde da utilidade” (Arendt, 1987, p. 169).

escritos de Benjamin acerca das condições da Modernidade –,³ aquele que, ao recolher os traços e restos do passado, reconfigura o presente e as possibilidades de futuro. Para Benjamin, “[...] a ausência de ligações entre o passado e o presente subtraía a possibilidade de construção de experiências e, portanto, da dimensão da elaboração” (Gurski, 2012, p. 125).

Rosa, na narrativa, faz a função do antigo narrador benjaminiano, operando como uma transmissora de experiências, um arauto de lembranças dos laços da menina com a mãe. Ao fazê-lo, revela que não há passado morto, somente histórias, que, ao serem resgatadas pela via da palavra, tornam-se vivas a ponto de se deixarem reescrever pelas letras do presente. A personagem de Rosa parece representar, para Ana, a possibilidade de simbolizar as perdas e os vazios de sua vida familiar, por intermédio de um fluxo narrativo. A vida e a cor presentes em seu nome emprestam movimento e um colorido ao cotidiano árido de Ana, aspecto que se opõe à obscuridade do filme.

Diana Corso (2007), em um breve e belo artigo sobre *Cría cuervos*, desenvolve uma reflexão sobre como as crianças elaboraram psiquicamente suas vivências e perdas. A psicanalista diz que elas o fazem de olhos “bem abertos”, procurando captar as mensagens e, especialmente, o desejo dos adultos que lhes são caros. Ana mostra-se ávida por cooptar elementos da vida e das relações familiares passíveis de lhe ajudar a dar conta das questões que a atormentavam: as brigas dos pais, a casa vazia e silenciosa, as vicissitudes dos amores dos adultos.

Se, por um lado, o olhar inquietante de Ana pode ser interpretado como um modo de controle, uma expressão que alguns chamam de onipotência infantil (Vilete, 1996), esse olhar também pode ser compreendido como uma busca necessária de

3 Para outros detalhes, ver Benjamin (1994a).

referências. A *gula* presente no olhar-significante evocado por Ana, ao chamar seu roedor de estimação de “guloso” e “malvado”, revela uma necessidade extrema de compreender aspectos da vida psíquica de difícil elaboração para uma criança.

Vemos que, em meio a tantos acontecimentos difíceis de elaborar, o diferencial de Saura, no que concerne à abordagem da morte e das perdas, não está somente na beleza dos diálogos e no mérito de fazer esse complicado tema circular. Ele inova ao enunciar essa questão a partir da fala de Maitê, irmã mais nova de Ana. Com a morte do roedor de estimação, as meninas preparam um pequeno funeral no quintal da casa e, quando a caçula depara-se com aquela cena, pergunta diretamente a Ana: “Afinal, o que é a morte, o que é morrer? Não consigo entender o que acontece na morte...”. O diretor escolhe tratar do tema da morte, tão presente na Espanha oprimida pela ditadura, por meio do olhar e da significação que a infância lhe confere.

Ana vive grande parte do tempo ruminando as reminiscências e buscando por elas. É a única que se liga à avó que, aliás, é uma personagem que revela outra faceta da morte, a morte em vida. Nesse sentido, temos a brilhante inserção desta personagem emudecida pelo tempo, a quem só resta olhar nostalgicamente para um passado congelado nas imagens das fotografias. O presente parece não mais lhe interessar, pois estava viva, mas já não estava entre os vivos. A solidão evocada pela avó, velha, calada e impotente em uma cadeira de rodas, também aparece tanto nas imagens da casa, ora vazia e silenciosa, ora escura e abandonada, como na própria Ana, que, em várias cenas, aparece brincando sozinha, abandonando-se aos devaneios como um modo de dar conta daquilo que não consegue compreender.

Tal questão também nos remete a uma espécie de desapropriação subjetiva que um sistema totalitário pode produzir

no sujeito. Através da figura da avó, Saura parece evocar a dimensão de silenciamento do povo espanhol, como se o silêncio imposto pelas diversas formas de censura fosse, de certo modo, venenoso e corrosivo, matando (em vida) a população.

Da mesma forma, a dimensão de uma ordem que emudece parece ser o que se revela, especialmente, com a chegada da tia na casa, aquela que vem ordenar a bagunça e impor novos modos de ser e de se comportar às crianças. A personagem traz à tona, a todo instante, a presença do regramento, um traço fortemente presente nos governos militares. Nesse sentido, é interessante perceber que todos os personagens masculinos do filme são militares que, aliás, aparecem fardados em todas as cenas, sempre vestidos para um combate.

As atitudes cortantes da tia com Rosa, a narradora, revelam a supremacia da ordem e do regramento no lugar de outras nuances importantes do laço com o outro. Ao censurar as conversas entre Ana e Rosa, a tia acaba por estimular os episódios noturnos de encontro com a mãe. Sublinhamos que tais episódios ganham uma importância no filme e, mesmo que alguns interpretem tais momentos como alucinações (Vilete, 1996), preferimos tomá-los como espaços de devaneio, quando a realidade parece estar presente, porém em suspenso. Os devaneios de Ana, ao evocarem a presença da mãe ainda viva, talvez a coloquem na posição de realização de desejos, no sentido que Freud trabalha em *Escritores criativos e devaneios*.

Cinema, tempo e devaneios

O espaço de devaneio surge com intensidade nas noites insones, quando Ana conversa com o passado, com a memória e com a mãe. Nesse aspecto, a narrativa apresenta-se como uma bricolagem de diferentes tempos: passado e presente dialogam

sem parar, levantando uma interrogação sobre o modo como as experiências já vividas se apresentam no presente.

Freud (1976) diz que o devaneio flutua em três tempos: uma impressão atual que desperta o desejo do sujeito, que retrocede à lembrança de uma experiência anterior na qual o desejo foi realizado, criando então uma situação referida a um futuro de realização de desejo, que é justamente a fantasia. Dessa forma, segundo o vienense, “[...] passado, presente e futuro são entrelaçados pelo fio do desejo que os une” (Freud, 1976, p. 153).

Encontramos a fisiologia dessa colocação de Freud, muitas vezes, ao longo do filme. Em vários momentos, não sabemos em que tempo estamos: sonho, presente, memória? A própria rememoração, que vem pela narrativa de Ana adulta, também não é anunciada. Do ponto de vista técnico, não há qualquer mudança, o filme não oferece nenhum elemento que marque uma diferença cronológica. A fala da Ana adulta, a que rememora, simplesmente adentra a cena de Ana menina – a percepção da rememoração é repentina e nos assalta. O diretor parece nos conduzir-nos com esse recurso à noção mesma de inconsciente, como se estivéssemos em um espaço onírico, onde não há registro temporal, tudo fica amalgamado como num sonho, acentuar as memórias fragmentadas vão e vêm. Podemos dizer que as memórias de Ana adulta fazem a edição das imagens do filme. Tal configuração nos leva à associação entre sonhos, imagens, cinema e inconsciente.

O cinema toma as imagens e os registros, transformando-os em memória, assim como o inconsciente opera uma espécie de edição de registros e imagens na memória (Rivera, 2009). Desse modo, parece atualizar-se uma pergunta sobre o que são as memórias, os registros, os acontecimentos. Ana adulta se pergunta sobre acontecimentos do passado, buscando explicações mediante marcas que restaram. Ela diz:

Eu fiquei chocada. E não sei exatamente por que não obedeci minha mãe e guardei a caixa com o veneno. Seria porque queria matar meu pai? Já me fiz essa pergunta centenas de vezes e todas as respostas que me ocorrem na hora, agora, vinte anos depois, são simples demais e insuficientes. Só me lembro claramente de estar convencida de que meu pai foi o responsável por toda a tristeza que afligiu minha mãe nos últimos anos de sua vida. Tinha certeza de que foi ele, e só ele, quem provocou sua doença e morte. (Cría..., 1976).

Na sequência dessa fala, aparece uma bela definição de infância, também através da personagem de Ana adulta:

Não entendo como há pessoas que dizem que a infância é a época mais feliz de suas vidas. Em todo caso, para mim não foi. E talvez seja por isso que eu não acredite em um paraíso infantil e nem na inocência nem na bondade natural das crianças. Lembro-me de minha infância como um período longo, interminável e triste, cheio de medo. (Cría..., 1976).

Tal dimensão, nada edulcorada da infância, já desvelada por Freud (1987) em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, surge pela lente do diretor de uma maneira muito bonita. As buscas e investigações de Ana aproximam-se do que Diana Corso (2007) define como o trabalho da infância: “[...] tentar escutar além do dito e enxergar através do visível”.

As noites para Ana parecem configurar-se em um espaço de elaboração. Ela perambula pela casa buscando um modo de aquietar o desamparo no qual se encontra. Dialogar com o passado em uma solução de continuidade com o presente parece ser um modo de amenizar e ressignificar a dor da perda. Ao descer as escadas para ir ao velório do pai, Ana diz à irmã

mais velha que, durante a noite, após assistir à morte do pai, conversou com a mãe. Ao que a irmã responde que isso não era possível, pois a mãe estava morta.

Depois dessa cena, deparamo-nos com uma sequência que mostra a busca ávida pelas histórias de Rosa e a tentativa de compreender o quebra-cabeças da vida familiar e conjugal dos pais, através não só dos devaneios, mas do próprio faz de conta. Na brincadeira em que encena as brigas conjugais, junto com as irmãs, refaz um pouco da vida familiar. Para a criança, o brincar assume função de recobrir o buraco entre a insuficiência de seu ser, o real e o ideal. É por meio do brincar que ela tenta realizar o impossível da antecipação que lhe é demandada – motivo pelo qual se diz que o brincar é estruturante na infância. As crianças, assim como Ana, brincam com os significantes ofertados desde o Outro familiar e social e, através das diferentes tramas e composições desses significantes, vão delicadamente tecendo os fios de sua constituição psíquica. Toda possibilidade de emergir o *novo* em termos subjetivos se dá à medida que as significações possam deslizar e não ficam cristalizadas na literalidade da demanda e dos significantes unívocos do Outro (Gurski, 2010). Para dar conta dos vários episódios difíceis e complexos, Ana utiliza o espaço do brincar e dos devaneios como um momento em que se abre a possibilidade de produção de deslizamentos de sentidos e (re)significações dos acontecimentos.

Uma cena muito importante acontece quando Ana acorda de um sonho no qual a mãe lhe contava histórias e lhe cuidava. Ela acorda gritando “Mamãe!”, mas quem aparece é a tia. Nesse momento, algo do luto se movimenta e ela parece admitir que a mãe realmente está morta, dizendo que também gostaria de morrer. Após esse episódio, tomada de ódio pela impostura da tia, no sentido de estar no lugar da mãe, tenta usar o

seu “veneno” poderoso (o mesmo que usou com o pai) contra a tia – que, na verdade, é apenas bicarbonato de sódio – e serve um copo de leite a ela. Fica muito surpresa quando percebe que seu desejo de morte, desta vez, não se realizou, como se a realidade se manifestasse de um modo diferente neste dia.

As últimas cenas do filme apresentam-se circunscritas por uma sutileza genial. Ana, ao tomar café, antes do primeiro dia de escola, escuta atentamente o relato de um sonho da irmã mais velha, no qual os pais estavam vivos. Ana, imediatamente, interrompe a irmã e diz: “Mas eles estão mortos!”. Essa foi a primeira vez que ela, na fala, admitiu a morte da mãe. Depois dessa cena, as três irmãs aparecem rumando para a escola, retomando suas rotinas após o longo período de férias.

Ana retoma sua vida de criança comum depois das férias, depois dos devaneios e de todos processos de (re)elaboração das vivências. Podemos pensar essa cena final como uma metáfora da Espanha sendo reconduzida à democracia depois da morte de Franco. De todo modo, Saura nos mostra, através da vida de Ana e de suas irmãs, que não há apagamento das marcas na história de um sujeito ou de uma nação. Mesmo que as palavras sejam silenciadas, a rememoração traz de volta sem elaboração as questões que restaram.

Todavia, além da crítica política à Espanha franquista, talvez possamos pensar, junto com Freud (1976), que assim como o escritor criativo nos permite fruir do prazer estético de fantasias e devaneios, nem sempre agradáveis, *Cría cuervos* também permitiu – mediante o modo como revelou alguns aspectos crus do psiquismo infantil – que nos deleitássemos com memórias da infância, dando outro destino que não as culpas e auto-acusações pelas possíveis gulas e outras angústias lá presentes.

Referências

ARENDDT, H. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BENJAMIN, W. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. In:_____. *Obras escolhidas III*. São Paulo: Brasiliense, 1994a. Texto originalmente publicado em 1938.

_____. Experiência e pobreza. In:_____. *Magia, técnica, arte e política. Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1994b. Texto originalmente publicado em 1933.

_____. O Narrador. In:_____. *Magia, técnica, arte e política. Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1994c. Texto originalmente publicado em 1936.

CORSO, D. *Olhos grandes*: sobre o filme *Cría cuervos* de Carlos Saura. 2007. Disponível em: <<http://www.marioedianacorso.com/olhos-grandes>>. Acesso em: 30 set. 2014.

CRÍA cuervos. Direção de Carlos Saura. Madrid: Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S. L., 1976. 1 DVD.

FREUD, S. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In:_____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1987. v. 7. Texto originalmente publicado em 1905.

_____. Escritores criativos e devaneios. In:_____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. 9. Texto originalmente publicado em 1908.

GURSKI, R. Algumas observações sobre a clínica da infância. *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*, Porto Alegre, v. 39, n.2, p. 90-102, 2010.

GURSKI, R. *Três ensaios sobre juventude e violência*. São Paulo: Escuta, 2012.

RIVERA, T. A letra e a imagem: Gary Hill, videoarte e psicanálise. *Psicologia & sociedade*, Belo Horizonte, v. 21, p. 31-38, 2009.

VILETE, E. P. Amor e ódio na obra de Winnicott (Cría cuervos). *Percurso*: revista de psicanálise, São Paulo, v. 9, n. 17, p. 85-90, 1996.

Eros um filme “três”

Luiza Milano

O percurso de escrita deste texto partiu de três instigantes desafios: participar de um ciclo de cinema e psicanálise; o de debater o tema do sonho em um filme sobre erotismo; o de produzir um escrito com base nessa experiência. Como se pode perceber, é da ordem de três tempos (e seus respectivos impasses) que se trata. É hora, portanto, de tomar esses desafios e riscos como tarefa. Mais especificamente, esse escrito é fruto de minha intervenção como debatedora no evento *Sonhos: Psicanálise e Cinema*, promovido pelo Núcleo de Pesquisa e Extensão em Psicanálise e Cinema (NUPPCINE) do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Na ocasião,¹ fui convidada a trazer minhas reflexões acerca do filme *Eros*.

¹ Último dos oito encontros do ciclo, no qual tive a oportunidade de debater com o Prof. Dr. Edson Sousa.

Começo apontando o quão interessante é perceber que, ao se propor a análise de um filme cuja temática seja o erotismo, parta-se do *três*. Como apontou o colega Amadeu Weinmann no chamamento para o debate, “três ensaios sobre o erotismo” poderia ser o nome do filme que Michelangelo Antonioni, Steven Soderbergh e Wong Kar-Wai conceberam juntos, mas os autores preferiram chamá-lo, simplesmente, *Eros* (2004). Trata-se, portanto, de um filme em três episódios sobre amor e erotismo.

O primeiro episódio, “Il filo pericoloso delle cose”, de Michelangelo Antonioni, tem como cenário a Toscana contemporânea, em que se destaca um casal de meia-idade numa relação desgastada. Em meio ao impasse, o homem passa uma noite apaixonante com uma mulher mais jovem.

O segundo episódio, “Equilibrium”, de Steven Soderbergh, é situado em Nova York, na década de 1950. Um publicitário, vivendo um bloqueio de criatividade, conta para seu analista os sonhos eróticos que tem com uma mulher familiar cujo rosto ele esquece assim que acorda.

Finalmente, “The Hand”, de Wong Kar-Wai, passa-se em Xangai, em 1963. Um jovem alfaiate cultiva um silencioso amor pela mulher para quem ele confecciona roupas. Durante anos, ele costurou trajes que ela vestiu para se encontrar com outros homens.

A ideia do *três* (três diretores, três ensaios) para formar um não é novidade. Desde a tragédia grega *Édipo rei*, temos notícias de que a triangulação é constitutiva dos lugares nos (ou desde os) quais se supõe um sujeito. A construção da cena e o desenrolar do drama da existência humana apresenta, nessa clássica tragédia, o caráter organizador do terceiro elemento que se interpõe a uma relação binária.

A leitura que Freud (1976) faz da narrativa de Sófocles (1998) anuncia uma interpretação que nasce na clínica psicanalítica, mas a extrapola. Falar sobre o Complexo de Édipo é hoje já assunto de almoços familiares e rodas de botequim. No entanto, nem sempre se evoca que falar sobre o Complexo de Édipo é também tangenciar um recalçamento. Afinal, é sob os efeitos da interdição e da lei que nos colocamos ante o jogo do desejo. Nesse sentido, as três direções interpretativas apontadas por *Eros* podem nos ensinar algo sobre o fato de o objeto do desejo erótico poder estar sempre à mercê de um recalçamento há muito tempo operado. Vejamos por quais vias se pode ainda contribuir com essa reflexão.

Começamos pelo *três*. Para ajudar a articular questões sobre o filme *Eros*, início trazendo para o foco a leitura sobre o trinitário, tal como aparece na proposta do filósofo francês Dany-Robert Dufour. Esse autor, em *Os mistérios da trindade*, apresenta o impacto e as diferenças de leituras binárias e trinitárias acerca do homem e da cultura. Em seu percurso, o autor aborda questões do âmbito da linguística, da antropologia e da psicanálise. Para Dufour (2000, p.19), “[...] é no e pelo trinitário que os homens se formam como falantes e formam sociedades”. Dufour se ocupa, então, do desdobramento de uma leitura trinitária da língua, do sujeito e da sociedade.

Segundo Dufour (2000, p. 16) “como sujeitos falantes, somos sujeitos do trinitário” Em sua abordagem da relação do homem com a língua, aponta que o “eu” e, conseqüentemente, o “tu”, passam a ser efeito da condição de existência do “ele”. Ou ainda, seguindo a lógica trinitária proposta por Dufour (2000, p. 92) para interpretação do trabalho benvenistiano,²

2 Na segunda parte do livro, Dufour revisita o legado dos linguistas Ferdinand de Saussure (1974) e Émile Benveniste, ao analisar “A trindade e a língua”.

“[...] para ser um (sujeito), é preciso ser dois, mas quando se é dois, já se é três”. Diz o autor que não há situação discursiva que escape a essa formatação trinitária.³ De acordo com Dufour (2000, p. 98) “a língua só se constitui como tal (como vetor de um sistema simbólico permitindo a gênese social e individual dos sujeitos) integrando alguma coisa que está radicalmente fora da língua”.

Ao anunciar a instância do “ele” como comportando uma infinidade de sujeitos ou mesmo nenhum, ao considerar a trindade “eu/tu/ele” como operadores do lugar do sujeito na linguagem, Dufour prenuncia a ideia da incompletude⁴ como inerente ao campo dos estudos do sujeito e da cultura. Conforme o autor, há, em discursos de referência no campo dos estudos do homem e da cultura, uma pressuposição trinitária.

A breve retomada da reflexão de Dufour sobre o trinitário ajuda-nos a sustentar a ideia de *Eros* como um filme *três*. Será, então, afetada por uma tripla interrogação que siga minha reflexão acerca de *Eros*.

Poderíamos pensar os três filmes como três sonhos de uma noite. Poderíamos pensar cada um dos filmes como o devaneio erótico de um dos diretores. Poderíamos olhar para o que incide – por livre associação – em cada um de nós nos traços de cada filme/sonho.

O que se pode tangenciar já em uma primeira aproximação dessa obra de tripla autoria é a multiplicidade de caminhos

3 Para Dufour, a linguística tenta controlar o espaço vazio – e, portanto, incontrolável – com respostas binárias. Nesse ambiente, surgem as famosas dicotomias língua/fala, sincronia/diacronia, significado/significante, fonético/fonológico (com todas suas subdivisões de oposições duais), sintagma/paradigma e metáfora/metonímia, só para citar as mais recorrentes.

4 A trindade defendida por Dufour originou-se da concepção de “casa vazia”, do filósofo Gilles Deleuze (2006).

a que podem nos levar o amor e o sexo. É a partir dessa constatação que o tema surpreende cada espectador por um viés não só diferente, mas também inusitado, o que o torna extensível a uma leitura singular do filme.

Em *Eros*, o onírico se apresenta mais explicitamente (e o explícito, como bem sabemos, corre o risco de ser encobridor) na produção dirigida por Steven Soderbergh. Isso porque, na trama de *Equilibrium*, o diretor apresenta o relato de um sonho feito pelo paciente – um publicitário em plena crise criativa – a seu terapeuta. No filme de Soderbergh, encontramos a cena clássica de uma análise: o paciente, deitado no divã, conta ao analista um sonho. Dedicamo-nos ao filme, então.

Em *Equilibrium*, estamos na Nova York de 1955. Vemos um publicitário contando para seu analista um sonho erótico recorrente com uma mulher familiar cujo rosto ele nunca lembra ao despertar-se. O filme mescla cenas da sessão de terapia com situações que anunciam o impasse criativo do publicitário e de sua equipe. Nas cenas do consultório, vemos o analista mover-se entre a escuta do novo paciente e a janela da sala. O paciente, deitado ao divã, não percebe (ao menos, conscientemente) os movimentos e as reações do terapeuta no decorrer da sessão. Há, inclusive, certa fusão entre os contornos da sessão clínica e o próprio sonho relatado. Ou seja, Soderbergh nos mantém no fio da navalha entre vigília e sono, entre consciente e inconsciente.

Sim, o sonho é erótico. E o psicanalista da cena é um *voyeur*. Aqui proponho enlaçar o fio de um rastro que o filme vai deixando/provocando no espectador. Um encadeamento que passa pelo divertido dos bastidores da cena, mas atualiza um tanto do que sustenta qualquer escuta: a transferência. Transferencialmente, terapeuta e paciente apontam que o desejo está sempre para além daquilo que possa parecer, daquilo

que se possa supor. É no ponto de basta, no limite – talvez sobre o que não se pode ou não se deve falar – que desliza o fio metonímico que Soderbergh apresenta pela via do recalcado: não se pode falar sobre o cabelo implantado do membro da equipe do publicitário/analista – o redator! Não se pode falar sobre o redator, justamente aquele que é o responsável por conduzir o fio da palavra.

Então, é por essa via que transborda o que faz levantar uma repressão (uma interdição?): o sonho insiste de forma recorrente, a partir do momento em que não se pode falar sobre algo, sobre o que visivelmente encobre outra coisa.

Aqui temos um elemento significativamente produtivo para pensar a respeito da posição do analista: afinal, como dar conta de um amor transferencial e ao mesmo tempo não se sentir seduzido por ele? Ou ainda, como seguir uma escuta a partir da tal atenção flutuante recomendada por Freud? E Soderbergh é primoroso ao representar a forma de escuta do analista por meio da metáfora do aviãozinho de papel. Eis a própria atenção flutuante! Isso sem deixar de lado o lugar de escuta e de suspensão do olhar que o divã sugere, já que o diretor também joga fortemente com a relação entre a escuta e a suspensão do olhar mediante a metáfora dos binóculos.

O voyeurismo, o binóculo menor e o binóculo maior nos surpreendem, nos divertem e também nos inquietam. Inquietamos o analista parecer tão alheio ao drama narrado pelo paciente. Chegamos a ficar incomodados com o fato de o analista endereçar sua atenção, seu olhar e seu desejo para além da janela do consultório. Mas é justamente ali que o analista mais parece escutar o paciente... Prova disso mostra-se tão metaforicamente ilustrada na cena final, em que o desejo do analista aparece condensado na recordação – um olhar ao longe – do

analisando: é sempre de outra coisa que o desejo se alimenta, para continuar sendo desejo, é claro; é sempre do desejo do outro, é sempre da condição de alteridade, é sempre mais além.

Ouvi certa vez, muito tempo antes de começar a estudar linguística, que, segundo Lacan, o sintoma é metafórico e o desejo é metonímico. Pois, então, obviamente por não achar que esse enunciado seja do campo da pura retórica, meu movimento foi tentar entender o que a linguística tem a dizer sobre a metáfora e a metonímia enquanto funcionamento da linguagem de um sujeito. De um sujeito que fala e sonha. E de um sonho que fala de um sujeito.

É necessário admitir que fui consultar o que dizia a crítica especializada sobre esse filme e confesso que quase me arrependi. Mas foi preciso conferir o dizer abalizado para saber que o que está em jogo em uma leitura sobre sonho e erotismo é (sempre) de outra natureza. Por quê? Porque em matéria de filmes, assim como no amor e sexo – e, portanto, como no erotismo – nunca podemos prever, determinar de antemão, onde se situa o desejo do outro.

As reflexões que faço acerca da presença da linguística na interpretação do funcionamento do sonho em *Eros* encontram eco no trabalho de Roland Barthes (2004, p. 27), quando este considera que “[...] existem possibilidades de intercâmbio entre a linguística e o cinema, desde que se opte por uma linguística do sintagma em vez de uma linguística do signo”. Assim, se toda obra tem um sentido, esse não se encerra no significado (penso aqui na relação entre significado e significante, isto é, no sentido saussuriano de signo), tal como indica a base de uma reflexão semiológica. Se, como diz Barthes, é o *inteligível* humano que interessa, é na sintagmatização dos signos que o cinema – como forma simbólica que é – pode produzir interpretações. Ainda com Barthes (2004, p. 29), dizemos que

[...] o sentido é uma tal fatalidade para o homem que, como liberdade, a arte parece empenhar-se, principalmente, em nossos dias, em não *fazer* sentido, mas, pelo contrário, em *suspendê-lo*; em construir sentidos, mas não em preenchê-los *exatamente*.

Justamente por isso, o autor sugere que os melhores filmes seriam aqueles que melhor suspendem o sentido.

Eis a via pela qual busco espaço para refletir, como estudiosa da linguagem, sobre a relação entre cinema e psicanálise.

Cabe dizer ainda que se trata de um grande desafio abordar a relação entre palavra e imagem, em um momento em que vemos uma civilização de palavras sendo invadida pelo transbordamento das imagens. Bem sabemos que cinema e psicanálise, duas criações do final do século XIX, enlaçam esses dois elementos. Ambos os campos instigam nosso imaginário. O cinema buscando imagens para expressar a palavra, o texto, o roteiro, o olhar. A psicanálise, por seu viés, partindo da imagem através do sonho, procura na palavra um efeito edificador. Palavra que dê um significado àquele sonho, àquela imagem, àquele registro de memória que é apenas uma imagem, sem um significado, esperando que seja construída uma rede de significações, conforme bem aponta Hausen (2012).

Dizer de um sonho que ele reúne conceitos do campo psicanalítico, como condensação e deslocamento, e noções de metáfora e metonímia autorizaria uma analogia com o campo que hoje me convoca à interlocução – a linguística, em especial na formulação que Roman Jakobson propõe.

Mas aproximar as noções freudianas de condensação e deslocamento às ideias de metáfora e metonímia de Jakobson implica correr o risco de uma abordagem um tanto lugar-comum, ou talvez até ecológica, pois Jakobson (1969) já o fez

no texto sobre as afasias:⁵ dizer que a condensação de Freud se aproxima das noções de seleção e substituição que Jakobson vê no funcionamento da linguagem; dizer que o deslocamento freudiano tem relação com a concepção de metonímia, já que permite deslizar de um elemento a outro; apontar que pelo traço de um elemento se pode evocar parte de outro; enfatizar que pela criação de contextura, de fio discursivo, se constitui o viés do encadeamento e da contiguidade. Tudo isso já foi bastante explorado. Ainda assim, mesmo que essa primeira via de aproximação entre Freud e Jakobson seja já bastante conhecida, ela nos possibilita encaminhar algumas leituras acerca do lugar do sonho em *Eros*. Será tentando fugir da pista da evidência que seguiremos a reflexão inspirados na leitura de outro texto jakobsoniano. De acordo com Jakobson (1970, p. 155),

[...] o cinema trabalha com fragmentos de temas e com fragmentos de espaço e de tempo de diferentes grandezas, muda-lhes as proporções e entrelaça-os segundo a contiguidade, isto é: segue o caminho da *metonímia* ou o da *metáfora* (os dois tipos fundamentais da estrutura cinematográfica).

Nesse sentido, o filme de Soderbergh apresenta um jogo intenso de metáforas e metonímias cinematográficas. O avião de papel e o binóculo são formas condensadas de representação enquanto narrativa que desloca da careca à peruca, de um binóculo a outro. As cenas se alternam entre contiguidade de uma à outra e o salto de contraste entre uma situação e outra. E não se trata de uma narrativa cronológica, linear, obviamente. A forma de narrativa de Soderbergh justamente acompanha a lógica atemporal dos sonhos em que a sobreposição e o enca-

⁵ Conforme capítulo “Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia”.

deamento nos enredam a ponto de chegarmos a duvidar acerca de qual sonho, afinal, o relato do diretor encaminha.

Os movimentos metafóricos e metonímicos da linguagem e do inconsciente nos permitem pensar na noção de funcionamento proposta por Jakobson. O linguista russo, brilhantemente, propõe pensarmos o funcionamento da fala – desde a patologia (afasia) até a poesia, passando pela linguagem ordinária – como a efetivação de um estilo⁶ que marca diferentes formas de o falante estar na linguagem.

Cabe observar que Jakobson (1969), em seu trabalho acerca das afasias, generaliza sua formulação para o desenvolvimento do discurso, indo, portanto, além da especificidade da subversão presente em quadros desviantes. Além disso, segundo o linguista (1969, p. 55-56), é porque “[...] na afasia, um ou outro desses dois processos é reduzido ou totalmente bloqueado” que seu estudo torna-se “[...] particularmente esclarecedor para o linguista”. Jakobson parte das afasias para deduzir algo sobre a linguagem em geral.

Na linguagem verbal, o primeiro aspecto contemplado é o que o autor chama de estilo pessoal, decorrente da maneira como um indivíduo manifesta tendências à metáfora e à metonímia em seu discurso. E, ao final do texto das afasias, Jakobson (1969) dará passagem à arte poética. Apresenta como exemplo o paralelismo entre versos sucessivos na poesia bíblica, aponta a predominância metafórica nas canções líricas russas e a predominância metonímica na epopeia heroica. Destaca o primado do processo metafórico no romantismo e no simbolismo, e, também, o primado da metonímia no realismo. E há ainda

6 O termo é do próprio Roman Jakobson (1969), e consta da quinta parte de “Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia”.

deslocamento para outra ordem semiótica: na linguagem não verbal, Jakobson dá destaque à pintura, na qual reconhece a orientação metonímica do cubismo e a concepção metafórica no surrealismo. Finalmente, o autor (1969, p. 58) destaca o campo do cinema:

A arte do cinema. Com sua capacidade altamente desenvolvida de variar o ângulo, a perspectiva e o foco das tomadas, rompeu com a tradição do teatro e empregou uma gama sem precedentes de grandes planos sinedóquicos e de montagens metonímicas em geral.

Ainda que em tempos de apogeu do movimento estruturalista, o linguista russo (1969, p. 59) mostra que “[...] a dicotomia aqui discutida revela-se de uma significação e de um alcance primordiais para a compreensão do comportamento verbal e do comportamento humano em geral”. É necessário relativizar o peso de uma leitura binária da “dicotomia” apontada por Jakobson: a ampliação do gesto de leitura dos processos metafóricos e metonímicos na busca de uma tendência de estilo nas produções simbólicas do sujeito é que merece maior destaque.

Jakobson (1969, p. 61) generaliza de tal maneira sua descoberta que chega a afirmar que “[...] a competição entre esses dois procedimentos, metonímico e metafórico, se torna manifesta em todo processo simbólico, quer seja subjetivo, quer social”. Aos olhos de Jakobson, todo e qualquer processo simbólico se dá nas relações estabelecidas entre esses dois procedimentos.⁷

É bem ao final do texto “Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia” que Jakobson (1969), referindo-se em nota

7 Claudia de Lemos (1998) estende essa proposta jakobsoniana para estudar a fala de crianças.

de rodapé a *Die Traumdeutung*, de Sigmund Freud, acrescenta que na interpretação dos sonhos há uma analogia com o que ele analisa nas relações de base metafórica e metonímica. Pode-se, com base nisso, considerar que substituição e combinação são processos, movimentos da linguagem, que se articulam de modo semelhante às formações do inconsciente.⁸ Ou seja, encontramos na estruturação sintática, na “escolha” lexical que realizamos em nossa fala cotidiana, um movimento funcionalmente semelhante ao movimento estrutural observável no lapso, no chiste, no sonho, no ato falho. Não por acaso, é justamente no fio do discurso que o tropeço se evidencia.

Até aqui temos condensação e deslocamento, metáfora e metonímia. De Freud a Jakobson, é Lacan quem vai costurar com o fio da palavra. Jacques Lacan (1985) dedica a Jakobson toda a aula de 19 de dezembro de 1972 de seu vigésimo seminário, publicada em *Le séminaire XX: encore*. Antes disso, em 1966, nos *Écrits*, Lacan (1988) cita especificamente a distinção jakobsoniana metáfora/metonímia por ocasião de seu estudo sobre “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud” e de seu trabalho “A direção do tratamento e os princípios de seu poder”, além de referi-lo em função do trabalho acerca da noção de *shifter (embrayeur)* (Jakobson, 1963).

Assim ficamos sabendo que Lacan retomou a leitura das noções de metáfora e metonímia pela via de Roman Jakobson. Valendo-se da leitura das formações do inconsciente proposta por Freud, Lacan propõe pensar a relação do sujeito com o desejo por intermédio da inexorável contingência da falta. Isso posto, cabe agora retornar ao dito lembrado anteriormente: é porque o sintoma é metafórico que o desejo é metonímico.

⁸ É importante alertar que substituição não é sinônimo de metáfora, assim como combinação não é sinônimo de metonímia.

Retomando a reflexão sobre o filme de Soderbergh, podemos ousar associar, então, condensação e metáfora. Claro, a própria sessão poderia ser concebida como um/o sonho! E podemos ainda destacar a condensação-metáfora do analista-careca (desprovido de, ou seja, passível de evocar a falta e, consequentemente, algo da ordem do desejo). Assim, temos a condensação do analista com a figura do diretor de redação – aquele que conduz os destinos da palavra. “Casualmente”, o cabelo posticho remete ao cabelo da mulher amada/desejada. Nesses termos, não nos resta alternativa. Falar em desejo é falar na falta. E, por aí, trilha-se um fio discursivo cujo desenrolar da trama não se pode prever.

Cabe ainda destacar que a sessão retratada por Soderbergh é filmada em preto e branco, enquanto o sonho relatado pelo publicitário evoca o colorido da fantasia. Mas não necessariamente. Como apontei acima, é possível inverter essa lógica e sugerir a cor como algo da ordem da realidade e o preto e branco como o onírico. Soderbergh não resolve esse impasse para o espectador. O diretor apenas sugere o quanto, se o sintoma é metafórico, o desejo, assim como o rumo inesperado do nosso aviãozinho secreto de cada dia, é metonímico.

Se inicialmente me depararei com a evidência de um sonho apenas no filme de Soderbergh, confesso certo incômodo ao reconhecer o recalçamento do potencial onírico dos outros dois filmes. Afinal, é sempre a partir de uma instância trinitária que nos colocamos em posição desejante. Se Eros é mesmo um filme três, faz-se necessário reconhecer que a interpretação que ora realizo deixa em suspenso o que não pude aqui dizer. Mas essa janela merecerá o empreendimento em outro percurso associativo...

Em tempo: li, em alguma página virtual, que um crítico achou esse o filme menos erótico dos três. Mas essa foi a escolha

eros de Soderbergh. Isso parece justamente fazer parte do surpreendente e imprevisível labirinto do desejo: o que é profundamente erótico para um pode ser a coisa mais desinteressante para outro!

Referências

BARTHES, R. Sobre o cinema. In: _____. *O grão da voz: entrevistas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

DELEUZE, G. Em que se pode reconhecer o estruturalismo? In: _____. *A ilha deserta e outros textos*. São Paulo: Iluminuras, 2006.

DUFOUR, D. *Os mistérios da trindade*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.

EROS. Direção: Kar Wai Wong, Michelangelo Antonioni, Steven Soderbergh. Produção: Domenico Procacci et al. Estados Unidos: Warner Independent Pictures, 2004. 1 DVD.

FREUD, S. A interpretação dos sonhos. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. 4 e 5. Texto originalmente publicado em 1900.

HAUSEN, D. *Cinema e psicanálise: o conceito de castração em transversal*. Porto Alegre: Movimento, 2012.

JAKOBSON, R. Les embrayeurs, les catégories verbales et le verbe russe. In: _____. *Essais de linguistique générale. Les fondations du langage*. Paris: Les Éditions Minuit, 1963.

_____. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.

_____. *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

LACAN, J. *O seminário, livro 20: mais, ainda (1972-1973)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LACAN, J. *Escritos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1988.

LEMOS, C. Os processos metafóricos e metonímicos como mecanismos de mudança, *Substratum: temas fundamentais em psicologia e educação*, Porto Alegre , v. 1, n. 3, 1998, p. 151-172.

SAUSSURE, F. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 1974.

SÓFOCLES. *Édipo rei*. Porto Alegre: L&PM, 1998.

Morangos silvestres **imagens-tempo de um aprendiz¹**

Tania Mara Galli Fonseca

O cinema-visionário das imagens-tempo

Gostaríamos de situar *Morangos silvestres* no âmbito do cinema do pós-guerra, época em que cineastas como Fellini, Visconti, De Sica, Rossellini, Antonioni, Godard, entre outros, buscavam novos modos de filmagem, colocando em crise o chamado cinema de ação então vigente. A crise das imagens-movimento deste último levou os cineastas a perpetrarem uma ousadia estética que, na verdade, aproximou o cinema da realidade do pensamento. A nova montagem propunha transtor-

¹ *Morangos silvestres* (*Smultronstället*), de Ingmar Bergman, foi produzido em 1957, sendo considerado uma obra-prima do cineasta. O filme foi premiado com o Urso de Ouro de Berlim e também com o Globo de Ouro, tendo sido indicado para o Oscar por seu roteiro. Sumariamente, sua narrativa é a seguinte: no caminho da Universidade de Lund, onde receberá um prêmio pelos 50 anos de carreira, o professor de medicina Isak Borg, interpretado pelo cineasta Victor Sjöström, relembra momentos de sua vida, temendo a morte que se aproxima.

nos às ações e percepções do espectador, porque fazia irromper um elemento novo que impedia a percepção de se prolongar em ação. Fazia ascender situações óticas e sonoras que se distinguíam das situações sensório-motoras da imagem-ação do antigo realismo. Nesta nova situação, a personagem torna-se espectadora e, por mais que se mova, a situação em que está extravasa de todos os lados de suas capacidades motoras e lhe faz ver e ouvir o que não é mais passível de uma resposta ou ação. A nova imagem surge, pois, a partir do afrouxamento dos vínculos sensório-motores, sendo afetada por certa impotência motora que, entretanto, aumenta a aptidão para ver e ouvir. Escapa, subitamente, às leis do esquematismo dos hábitos sensoriais e perceptivos, revelando as situações em sua nudez e crueza, o que as torna até insuportáveis, dando-lhes aspecto de sonho ou de pesadelo. Agora, não somente o espectador, mas também os protagonistas investem os meios e os objetos pelo olhar, fazem nascer a paixão e a ação numa vida cotidiana preexistente. Produzem uma espécie de inventário e, mesmo não se tratando mais de um prolongamento motor, estabelecem, antes, uma relação onírica, por meio dos órgãos dos sentidos libertos. Poder-se-ia dizer que a ação flutua na situação, mais do que a arremata ou encerra. Trata-se de um esteticismo visionário com uma espantosa potência para explorar a banalidade cotidiana e também situações extremas. Tal se faz possível pelas perturbações que são introduzidas nas cenas, que as afetam, soltam, desequilibram. Tudo se faz como se real e imaginário corressem um atrás do outro, refletindo-se um no outro em torno de um ponto de indiscernibilidade: produz-se o real mediante uma descrição que ora apaga ou destrói a realidade dos objetos e dos seres que entram no imaginário, mas, por outro lado, faz surgir toda a realidade que o imaginário cria pela palavra e pela visão. Imaginário e real tornam-se, eles próprios, indiscerníveis

em suas conversões e passagens. Tanto o neorrealismo italiano como a *nouvelle vague* francesa criam e impulsionam a ascensão das situações óticas e sonoras que lançam para ligações de um novo tipo, que não são mais sensorio-motoras e põem os sentidos liberados em relação direta com o tempo, com o pensamento. Tal é o prolongamento essencial que ocorre: o de tornar sensíveis o tempo e o pensamento, torná-los visíveis e sonoros, possibilitando apreender algo intolerável, insuportável que, por sua vez, não se refere a uma agressão ou violência aumentada. Trata-se sempre de algo poderoso demais ou injusto demais que nos excede em nossas ordinárias capacidades sensoriais e motoras. É assim que este “grande demais para nós” torna-se também uma revelação, uma iluminação, como um terceiro olho. O importante desse cinema é que a personagem ou o espectador, ou os dois juntos, se tornem visionários e se vejam imersos na função de vidência, ao mesmo tempo fantasma e constatação, crítica e compaixão.

A pedagogia e a política implícitas neste cinema-vidência se relaciona à potência para vir quebrar nossos clichês, pelos quais percebemos o mundo e a nós mesmos sempre de forma subtraída, uma vez que filtramos nossa visão apenas nos aspectos que nos interessam. Não damos ao mundo e aos seres o direito de sua literalidade, de aparecerem sem metáforas, em si mesmos, em seu excesso. Os filtros de nossa moral nos mantêm tão somente no plano das conveniências e do justificável, não nos permitindo ousar para além do bem e do mal, num sentido extramoral. Nossas pré-imagens encobrem e induzem o que vemos, dando-nos apenas a noção indireta do tempo. No cinema-tempo de que falamos, e no qual *Morangos silvestres* se insere, ocorre a reversão que não faz mais do tempo a medida do movimento, mas faz do movimento a perspectiva do tempo, o olho acedendo a uma função de vidência, as imagens inteiras

devendo ser lidas não menos que vistas, legíveis tanto quanto visíveis, Agora, a câmara não se define mais pelos movimentos que é capaz de seguir ou realizar, mas pelas relações mentais nas quais é capaz de entrar. Torna-se questionante, provocante, pensante, experimental. Trata-se, aqui, de tornar a matéria em sinalética, ou seja, introduzir-lhe a legibilidade dos signos. Torná-la, assim, menos evidente, afastada do já conhecido e do facilmente representável, torná-la enigma a ser decifrado, torná-la expressão da vida que a move, do tempo que a forma e deforma, cria e recria. Falamos, aqui, de uma desistência em prolongar nossa percepção onde não podemos mais prolongá-la; falamos de uma reversão de sutis movimentos que retornam ao objeto para enfatizar-lhe certos contornos, extrair-lhe certos traços; falamos em alçar a visão a um diferente plano, não mais orgânico, em que o que vemos passa por uma descrição que “apaga” o objeto concreto, escolhe dele apenas alguns traços, sempre com o risco de dar lugar a outras descrições, sempre provisórias, deslocadas ou substituíveis. As imagens ótico-sonoras são sempre sóbrias, raras, elas retêm apenas meros pontos, elevam a coisa a uma singularidade essencial, descrevem o inesgotável, pertencem ao plano das durações. Seu essencial é que unem o atual ao virtual, fazendo com que um corra atrás do outro num plano que corresponde a uma zona de lembranças, de sonhos ou de pensamentos: a cada vez é um plano ou um circuito, de modo que a coisa passa por uma infinidade de planos que correspondem às suas próprias camadas ou aspectos. Neste ponto, há não mais imagens sensorio-motoras com seus prolongamentos e sua cadeia associativa, mas vínculos circulares complexos entre imagens óticas e sonoras de um lado e, de outro, imagens vindas do tempo ou do pensamento, que constituem a alma e o corpo da ilha. Assim, a imagem atual encadeia-se a uma imagem virtual e forma com ela um circuito. É assim que

as lembranças assumem um sentido completamente novo: elas se tornam um meio da produção de novos sentidos, já não são motor ou material, mas temporal e espiritual; tornam-se o que se acrescenta à matéria, tiram proveito do espaço vazio entre ação e reação, fazem circunvoluções, novas ligações entre o que se vê e o que se sente, repousam num tempo denso, que não passa, mas dura e insiste. É o *flashback*, na linguagem do cinema, que expressa essa relação, uma vez que é um circuito que vai do presente ao passado e depois remete de volta ao presente. Não se trata de um momento de explicação. Ao contrário, é um momento de um segredo, de uma fragmentação, de constantes bifurcações que rompem com a lógica da causalidade. Agora, não é mais o espaço que se bifurca, mas sim o tempo, abarcando múltiplas possibilidades. Em cada *flashback*, bifurcações do tempo, cruzamentos, forquilhas, nova ruptura de causalidade, um conjunto de relações não lineares. Não há, de fato, nem linha reta, nem círculo que se fecha. Não há dissipação do enigma, mas há remissão a outros enigmas ainda mais profundos. Trata-se de uma história que só pode ser contada no passado. O que se passou? Como chegamos a isso? Essas são as perguntas que talvez Borg esteja fazendo quando, por meio de sua voz em *off*, relata o que se passou. A voz como memória e em *off* enquadra o *flashback*. Neste ponto, seria importante dizer que, em vez de uma memória constituída, como função do passado, assiste-se, agora, ao nascimento da memória como função do futuro que retém o que se passa para dele fazer o objeto por vir da outra memória. A memória não poderia evocar e contar o passado se não se tivesse constituído no momento em que o passado ainda era presente, portanto, um objeto por vir. É no presente que se faz uma memória, para ela servir no futuro, quando o presente for passado. É essa memória do presente que faz se comunicarem os circuitos atual e virtual. Bergson (1990) sempre

lembrava que a imagem-lembrança não devia a si mesma a sua marca de passado, quer dizer, a marca de virtualidade que ela encarna. Para o filósofo, se a imagem se faz imagem-lembrança é somente na medida em que foi procurar uma lembrança pura lá onde esta se encontrava, pura virtualidade contida nas zonas escondidas do passado. “Imaginar não é lembrar”, ele nos diz.

Sem dúvida, uma lembrança, à medida que se atualiza, tende a viver em uma imagem, mas a recíproca não é verdadeira e uma imagem pura e simples só levará ao passado se foi mesmo no passado que foi procurada, seguindo o progresso contínuo que a trouxe da obscuridade à luz (Bergson, 1990, p. 70).

A imagem-lembrança não é virtual, ela atualiza por sua conta uma virtualidade, ela não nos restitui o passado, mas somente representa o antigo presente que o passado foi. É assim que podemos dizer que o cinema-tempo de que falamos separa-se tanto do reconhecimento motor quanto do reconhecimento memorial. Nele, o tempo conquista uma liberdade profunda, parecendo que à impotência motora do personagem corresponde agora uma mobilização total e anárquica do passado.

E qual seria a função do sonho, nesse tipo de filme-tempo? Bergson, o filósofo da memória, já nos mostrava que a pessoa que dorme não está fechada às sensações do mundo exterior e interior. Ela se encontra em relação não com imagens-lembranças, mas com lençóis de passado, fluidos e maleáveis, que se contentam com um ajuste bem frouxo e flutuante. Para ele, o sonho representa o mais vasto circuito aparente, sendo o invólucro extremo de todos os circuitos. Já não é o vínculo sensório-motor da imagem-ação no reconhecimento habitual; trata-se, antes, da ligação fraca e desagregadora de uma sensação ótica ou sonora a uma imagem sensorial qualquer. As percepções de uma pessoa que dorme subsistem, porém, no estado difuso de

uma nuvem de sensações atuais, exteriores e interiores, que não são apreendidas por si mesmas, escapando à consciência. Assim, o sonho não se constitui em uma metáfora, mas numa série de anamorfozes que traçam um circuito muito grande, um devir, que pode prosseguir ao infinito.

Um aprendizado pelos signos

Após essas considerações de cunho conceitual, seria preciso dizer que não fora este o caminho que eu havia iniciado, quando me debrucei a escrever este texto. Na verdade, fui levada a ele por minhas insuficiências expressivas para dar conta das afecções e ideias disparadas pelo mundo do filme *Morangos silvestres*. Precisei dar um contorno ao meu ímpeto inicial de vir a desenvolver duas ideias que me obsedaram após rever o filme tendo em vista esta ocasião. Pensei, intuitivamente, que deveria desenvolver exatamente o que coloquei como título desta minha fala: *Morangos silvestres*, um aprendizado através de imagens-tempo. A ideia de aprendizado provém de meus atuais estudos, nos quais encontro o conceito de *recherche*, inspirado na obra de Proust. *La recherche* trata-se de irmos a saber, após os fatos acontecidos, o que se passou, o que aconteceu, enfim, o aprendizado de uma vida, o legado daquilo que foi possível viver, percorrido que foi pelo tempo perdido e reinventado agora, quem sabe, num tempo redescoberto. Em Proust, *la recherche* descreve as transformações, a série de anamorfozes que o tempo impõe aos sujeitos e aos ambientes que lhes são associados. Trata-se, assim, do registro das variações contínuas sofridas pelos corpos em seu processo de existir; deste modo, somos defrontados exatamente com um processo, algo que transcorre, que se move em direção a devires insuspeitados, desenhando formas e as desfazendo incessantemente. Somente se

pode ter percepção de tais variações após elas terem acontecido. No instante de sua ocorrência, de seu acontecimento, elas nos escapam e se fazem registro, deixam-nos vestígios, como faces mutantes sobre um rosto que se torna, assim, superfície de inscrição do tempo intempestivo do acontecimento. *La recherche* junta-se ao aprender, uma vez que coloca o sujeito em um recuo do que passou, situando-o como um observador atento das variações, como um duplo, que ao mesmo tempo que viveu a situação, agora a transforma em experiência passível de ser dita e colocada em imagens. Não se trata de uma recuperação de um passado passado. Refere-se a um novo sentido que *salta* quando a memória se afunda nos lençóis do tempo, penetra o extremo de seu circuito, ali, onde habita o passado daquele presente lembrado, onde formigam as virtualidades de uma memória involuntária que só advém por assalto ao atual presente, tornando-o outra coisa que ultrapassa sua realidade física e material e significada. Agora, no procedimento da busca de tempo perdido, redescobre-se o outro dos mundos, o frêmito que sustentou a criação de tal ou qual paisagem, que já não pertence, a esta altura, ao homem, mas ao seu resto de não-homem. Caberia dizer que “resto”, aqui, não se refere ao lixo ou ao que foi refugado. Resto compreende o outro daquele momento do acontecimento, ao passado que esteve colado à realização daquele momento presente que agora se afundou como passado. Resto de não-homem significaria, em nosso entendimento, a recuperação das imagens do tempo, não mais motoras, mas ainda ativas e em potência, dirigidas ao futuro, ao devir.

Escrever, para Proust, compara-se ao fazer filmes para estes cineastas do tempo. Trata-se de uma obsessão que, mesmo após as catástrofes, leva a estar à altura de saber das múltiplas tentativas do desejo dar formas diversas à vida de cada perso-

nagem. A arte de Proust, como a de Bergman e outros, não se refere a uma busca do passado tal como foi vivido. Nela, aqueles conceitos expostos na seção anterior impregnam-se como uma prática desesperante de redescoberta dos elementos e dos nexos que ficaram imersos na zona noturna e onírica dos sentidos. São artistas obsedados pela tradução do mundo e de seus seres em sua literalidade. Artistas do tempo, do aprendizado da memória, não mais da memória ruminativa e reapresentada, mas de uma memória ontológica, capaz de criar mundos e reencantar o tempo presente. Desejam um além do homem, um além daquele homem sensorial, simples, consciente, reativo, pragmático e utilitário. Eles infundem à matéria elementos diáfanos, incorporais, virtuais, revertendo o vivido em outra coisa vívida, injetam em suas descrições tempo, pensamento e vida para que violentem nosso cotidiano amortecido pelas costumeiras ilusões. Levando-nos ao plano dos incorporais inconscientes, eles projetam seus martelos contra as ilusões forjadas pela razão reta e lógica. Querem o não-homem do homem, o não-mundo do mundo, o outro de si mesmos. Com eles, estamos nos círculos do Outro, tornamo-nos estrangeiros aos valores que nos têm sustentado, habitamos um deserto desorientador, praticamos um esquecimento daquilo que temos sido e em que nos estamos tornando, devimos qualquer outra coisa que, mesmo podendo ser minúscula e imperceptível, ainda assim se faz potente para a nossa alegria de estar vivo.

Vemos o professor Borg em seu gabinete, cercado de objetos que, como signos, traduzem sua posição social, seu estilo de vida, enfim, nos introduzem em seu mundo subjetivo: organizado, confortável, esteticamente harmônico e tradicional. Signos de mundanidade, como nos diria Deleuze (1987), que não nos forcem a pensar: apenas nos fazem ver e reconhecer. A voz em *off* do próprio personagem já nos oferece uma pista

para que saibamos que ele é ao mesmo tempo o protagonista e o narrador da história que iremos acompanhar. Um duplo, neste momento, se cria: Borg vê-se/ lê-se, enquanto se narra a nós. É visível e legível a si, está dentro e fora da cena, ocupa o campo e o extra-campo, como a mostrar duas condições: a de seu corpo, ocupando o espaço, e a de sua mente, habitando o tempo. Corpo-espírito, corpo-pensamento ilustrariam perfeitamente esta fusão do que vemos e do que é dito, e já podemos observar uma grande disjunção entre essas duas operações. Embora esteja às vésperas de receber um importante prêmio acadêmico, o personagem expressa seu aborrecimento com essa glória e esse sucesso: diz encontrar-se, de alguma maneira, enfastiado com o mundo social e às suas pompas, aos quais está quase indiferente, apontando-nos para uma outra dimensão de seus afetos: sente-se velho e, portanto, aguça-o o temor da morte, que nele avulta uma sensação de solidão e de um tempo em que tudo já estaria perdido; vive, dessa forma, um “tarde demais” para outra vida. Sente-se aprisionado na vida que viveu, tão racionalizada quanto formal, afastada, talvez, de outras forças que a teriam tornado mais vívida e afetiva. Sinto-me obrigada, neste ponto, a ceder à tentação de dizer que Borg expressa, neste momento, a ideia de um fracasso, de algo que não tivesse valido a pena, embora tivesse sido bem sucedido no plano profissional e mundano a ponto de merecer homenagem e aplausos. Borg renuncia aos signos mundanos que lhe conferem poder. Essa questão se agudiza, entretanto, através de um sonho, no qual se desvela a sua desorientação, completamente assintônica com o momento de sua realidade cotidiana, a de um acadêmico premiado e homenageado. Os relógios que acessa não possuem ponteiros. Deixaram de funcionar na contagem dos instantes, evidenciando sua parada em certo ponto indiscernível: Borg já não sabe em que dia está, em que momento se situa na for-

quilha de um tempo embaralhado. Da mesma forma, a cena se passa na encruzilhada de uma rua deserta por onde assoma uma carruagem funerária que leva um morto. Carruagem que perde uma das rodas, sai dos trilhos e solavanca. Já não desliza e flui, já não consegue contornar os obstáculos e o caixão que transporta salta ao chão, abrindo-se, deixando que Borg, neste momento, reconheça-se como o morto que está sendo carregado. Trata-se, evidentemente, de um pesadelo em que as imagens apontam não somente para os afetos de morte e solidão de um velho, como ainda o mostram desorientado em relação ao espaço e ao tempo. O peso da consciência da morte produz os desvios, sendo poderoso e grande demais mesmo para o professor experiente e celebrado. Talvez mesmo se pudesse ainda dizer que seus afetos não se reduziriam ao temor à morte, mais do que isso, o relógio sem ponteiros não significaria o vazio da Morte, mas a abertura para o tempo multilinear do Morrer. Não se trata do fato de que a personagem subitamente tenha constatado que o tempo passa e que envelhecemos, que tudo há de desaparecer, que a vida é uma quimera, que nada vale a pena, que somos sombras pálidas... A partir desse sonho, Borg se desorganiza e sai de seu tempo controlado e homogêneo, linear e glorioso. Vive toda uma aventura íntima que o desapossa de sua vontade e arrogância, num estado em que os tempos se misturam e a vida ganha um novo relevo. No referido sonho, já não contam os signos mundanos do poder dos saberes e da experiência. Borg mostra-se desamparado e perdido, apenas observa o que vê passar, fazendo retornar sobre si a consciência da inutilidade de seus títulos e talvez de suas próprias atitudes. Desnuda-se diante da extrema consciência de sua possível morte e, mesmo que sobriamente, experimenta este relâmpago como um convite para desviar da programação da viagem que faria. Resolve deslocar-se por si mesmo, de automóvel, através

dos locais onde vivera a infância e a juventude. Decide emprender uma viagem aparentemente às avessas, ou seja, do presente ao passado, mas vemos que é exatamente um novo presente que é produzido, um devir em seus dias atuais, produzido por essa viagem, por esta busca que, se poderia dizer, pertence a uma natureza imóvel e memorial.

É nessa viagem que outras personagens entram em cena: os três jovens viajantes, o casal em crise e a mãe do protagonista. As relações entre os personagens com o professor e entre eles próprios vêm carregadas de signos de amor, os quais desenham uma pluralidade de mundos. Aqui, seria interessante lembrar que o ser amado sempre aparece como signo que exprime um mundo possível, mas desconhecido. O amado implica, envolve, aprisiona um mundo, que é preciso decifrar. Amar torna-se, assim, em procurar desenvolver esses mundos desconhecidos que permanecem envolvidos no amado. Isso quer dizer que, quando amamos, sempre desembocamos em mundos que se formaram sem nós, que se formaram com outras pessoas, onde apenas somos, de início, um objeto como os outros. Os signos do ser amado nos excluem e diferem dos signos mundanos dos quais falávamos anteriormente. São signos mentirosos que não podem se dirigir a nós senão escondendo o que exprimem, isto é, a origem dos mundos desconhecidos, dos pensamentos e das ações que lhes dão sentido. Os signos do amor suscitam o sofrimento de um aprofundamento e, de certa maneira, é o que podemos ver em todas as situações do filme que implicam os signos do amor. Da mesma forma, desencadeiam decepções à medida que se desenvolvam, acentuando a percepção da distância que sempre é inevitável entre duas pessoas. Sabemos que somos feitos de distâncias, como igualmente reconhecemos que são nas relações amorosas que experimentamos o insuportável do homem, uma vez que essas são marcadas pela questão do

Outro, bem como pela nossa impotência de reduzir esse Outro ao Mesmo ou ao nosso próprio Eu. Relações sempre deslocáveis, interrompidas pela estranheza, que revelam a separação antes do que a unidade das pessoas. Paradoxalmente, isso nos leva a verificar que, do ponto de vista amoroso, coexiste no mais íntimo o mais separado e o que aparece como eminentemente interiorizado se contagia e associa com um Fora do alcance. E talvez seja esta relação de estranheza e também de fracasso que, por sua exorbitância e seu excesso, se constitua naquilo que nos leva a perseverar quando falamos em viver e amar juntos. Algo que recua e se esquia como sem horizonte possível e, contudo, se torna um atrator para novas e outras decifrações.

No filme, desencontros, formalismos e conflitos apontam para a crise das relações entre os sujeitos, seja qual for seu nível de intimidade. As situações triangulares se fazem igualmente recorrentes nos diversos casos, e mesmo quando não evidenciam a presença física de uma terceira pessoa, ainda assim, pela ausência, outro alguém se coloca entre o par: é o caso de Marianne e seu marido em relação à gravidez; o caso dos três jovens viajantes e as indefinições relativas à escolha amorosa que irá definir qual será o casal; o caso da própria empregada com o professor, cujo relacionamento é interposto pela instituição da viuvez, o que traz, a presença-ausente da esposa falecida; e ainda o caso da mãe de Borg, viúva e rígida, resmungona, distante e, sobretudo, evitativa e hostil. A situação amorosa triangular efetiva-se de forma drástica na visão que Borg tem quando em visita à casa de sua infância, no canteiro dos morangos silvestres. Ali, é com seu irmão que se dá o triângulo em relação à mulher amada, ficando Borg excluído e em grande sofrimento de ciúmes e dor afetiva. Parece-nos provir do reencontro com os morangos silvestres esta reminiscência reveladora a Borg que, tal como na conhecida situação da *madeleine* de Proust,

a partir das qualidades deste signo sensível por sua cor e gosto, é lançado para um antigo passado familiar acontecido na residência da infância. As qualidades sensíveis dos morangos silvestres proporcionam a Borg uma alegria e, ao mesmo tempo, tornam-se algo completamente diferente do próprio objeto. Tudo se passa como se as qualidades sensíveis envolvessem a alma de um objeto diferente daquele que elas agora designam. No caso dos morangos silvestres, eles, como signo, parecem-nos envolver, para o protagonista, sua própria infância e juventude, bem como as implícitas lidas da busca de amor, seja o familiar ou conjugal. O casamento e a procriação parecem constituir-se em um horizonte de tais cenas, cujo teor vemos repetido no plano atual da própria viagem que realiza de automóvel. Pelas dramatizações efetuadas pelos diversos personagens que ocupam o carro, poderíamos considerar que as cenas pertencem ao grande teatro permanente e incessante, no qual mudam os palcos e os personagens, que estão sempre a encenar – valendo-se de seus enredamentos históricos, sociais e afetivos – a grande peça do VIVER. Seria UMA VIDA a personagem principal, vida que ultrapassa a sua restrição à finitude das figuras concretas dos indivíduos, Uma Vida e seus sentidos, Uma Vida e seus possíveis a cada vez, em cada um. Tratar-se-ia, nesta perspectiva, da pergunta que Isak Borg estaria se fazendo: “O que se passou? Como chegamos a isso?.” A partir deste momento, em que as qualidades sensíveis ou as impressões já encarnam outra coisa que ultrapassa o objeto em que se manifestam, elas já apontam para um nível mais profundo para onde todos os signos convergem. É assim que, para finalizarmos, nos deteremos na última cena do filme, na qual há um lance súbito e chocante, pois ela já está sendo produzida em outro plano que não o de uma memória de um sujeito: a última cena nos lança à dimensão do ser do passado, refere-se a uma memória imemorial, involuntária

e incandescente, que anima, de certa forma, todas as demais a que assistimos. Reenquadra o círculo; não o faz rimar entre seu começo e seu fim, entretanto. Díspar, ela se ergue como uma nova onda nas oscilações subjetivas de Borg, pois se trata agora não mais de um tarde demais, não mais de um tempo perdido para sempre; revela-se como um tempo redescoberto, tal qual na *recherche* proustiana que, como exposição de um longo aprendizado, tão longo quanto dure a existência de uma vida singular, abre-se num aceno ao mundo, num aceno ao amor e à receptividade. É certo que poderemos, nessa cena, divisar as ilusões que percorrem os caminhos de uma busca; é certo que nas imagens que a cena mostra ainda resta algo de uma inocência, em que a experiência não foi destruída por uma história de acontecimentos vividos. Ali, se firma a crença no amor conjugal que, bem ou mal acreditemos, hoje, desde nosso atual estado de crítica, rege parte dos caminhos do mundo, dirige-os para a realização do triângulo pai, mãe e filho, apontando, ainda nas ilusões de nosso tempo presente, algo edipiano demasiadamente grande, que, mesmo assim, reconforta e torna suportável o insuportável. Para finalizar, em minhas palavras, descrevo e procuro analisar algo mais da última cena.

Gostaria, assim, de me referir a este bloco de sensações que me engasgou em especial na última cena que o filme registra: o narrador-ator visualiza a imagem de seus pais, em uma cena a céu aberto, talvez um piquenique à beira-mar, talvez uma saída aos arredores de sua residência. Nessa cena, Bergman imprime sua força total para nos arrastar em suas imagens-tempo. Acenando ao narrador-ator, seus pais advêm de um distante passado como um jovem casal vivendo a leveza e as alegrias de um dia de felicidade recíproca, acenam ao filho – que está à margem –, dando-nos a perceber sua confiança no mundo, um aceno suave de boas vindas ao filho e às paisagens que divisam para

o futuro de suas vidas. Uma crença no futuro. Despretensioso, em sua verde juventude, o casal vive os momentos de um dia, deixando passar, em suas imagens, nada de espetacular pela extraordinariedade. Ali, Borg, o filho, os contempla em um cotidiano banal que, entretanto, torna-se marcante pelas intensidades que da cena se desprendem, a ponto de nos deixar sem palavras para traduzir o que sentimos quando a vemos. É certo que se trata de um dia comum, mas devemos ressaltar que se trata de um momento de passeio, de distração, ou seja, de um momento que somente nasce quando se está disposto a perder tempo, quando se está disposto, portanto, a viver momentos da vida sem pretensões e sem objetivos previstos.

Pensamos então nos momentos em que cerramos os olhos às preocupações costumeiras, momentos de esquecimento de nossa finitude em que apenas fruímos o viver junto à natureza e aos nossos amados, deixando escoar os instantes à deriva e em desvio da grelha reguladora e cronometrada. Um passeio, um dia, uma estação, um instante qualquer em que somos surpreendidos pela alegria de estar vivos e de viver juntos. Escolhida para constituir-se como o final do filme, essa cena nos faz saltar para outro plano de percepção, colocando-nos, intensa e radicalmente, em um outro do mundo, em um outro do tempo, em um outro de nós mesmos. É assim que, ao final do filme, já podemos sentir que não estamos mais no mesmo lugar em que estávamos, algo nos arrebatou mesmo que não nos movêssemos, algo entrou em choque com nosso habitual estar. Não gostaria de tomar muito tempo desde esta cena de ápice afetivo. Entretanto, exatamente devido ao fato de que essa tenha se constituído como culminância para mim, é que ela me toma e, ao mesmo tempo, me dá a mão para que finalize minhas colocações incertas, direcionadas que se tornam para este instante ótico de especial espessura para minhas afecções.

Será bem possível que outras observações, ou melhor, que outros observadores e comentadores não tenham se deixado levar por esta flechada, por este relâmpago que, ao final, tornou-se uma espécie de chave para abrir as portas dos signos imagéticos emitidos por Bergman neste seu maravilhoso filme-tempo. Encontrar a chave da porta, entretanto, não significa encontrar a verdade que se encontra nela encerrada. Refere-se, antes, a alguma perdição na orientação segura em que, andando de olhos fechados, sob o efeito das flechas disparadas e com tremor nas bases, tentamos nos situar em ancoradouros em que possamos tentar entrar para adentrar-lhes enigmas e silêncios. Trata-se, enfim, de um procedimento metodológico que buscamos e tem como ponto de partida justamente aquilo que nos fascina por ser grande demais para que se explique de uma vez só e por todas. Por esta cena-chave que elegemos e que nos elegeru, também fizemos uma busca da verdade que já não pode mais ser colocada como a descoberta de um sentido final. Agora, com a chave em mãos, tomando-nos o corpo, seguimos em busca da verdade como uma *recherche*, ou seja, algo que encontraremos, mas do qual não sabemos, algo que diz de nós, mas fala além de nós, algo que, enfim, trai os pressupostos de nossas faculdades supostamente colocadas em concordância interna. Estamos em viagem, numa viagem imóvel, porque essa se dá no plano das forças que nos habitam, às quais passamos a dar mais atenção do que às coisas propriamente ditas que se desenrolam aos nossos olhos. Estamos fora daquele mundo habitual perceptivo em que as portas giram em gonzos azeitados pelo bom senso e pelo senso comum. Já não podemos celebrar uma comunhão com a opinião, a qual impede a irrupção das ideias e do próprio pensar. Já estamos situados no fora de nossa familiaridade, estamos num estrangeiro, embora nem tenhamos saído de nossa localização física. Uma viagem para o Fora, que se poderia di-

zer também como uma viagem no tempo, e não pelo espaço. Viagem esta que seria, enfim, a nossa passagem a outro limiar estético, a uma nova forma de realidade dispersiva, errante e oscilante, operada por blocos com ligações fracas e acontecimentos flutuantes. Já nos situamos em um “mais de realidade”, em que nossa percepção já não pode se prolongar em ação. Esta nova realidade que nos é dada permite-nos ver que o personagem tornou-se uma espécie de espectador que registra mais do que reage, estando entregue a uma visão, perseguido por ela ou perseguindo-a. As situações sensório-motoras aparecem enfraquecidas, dando lugar a um realismo com aspecto de sonho. Tudo permanece real neste realismo; porém, entre a realidade do meio e a da ação não é mais um prolongamento motor que se estabelece, é antes uma relação onírica, por intermédio dos órgãos dos sentidos libertos, colocados em relação direta com o tempo, com o pensamento. Essa é uma das características marcantes deste esteticismo visionário: a de tornar sensíveis o tempo e o pensamento, torná-los visíveis e sonoros. Cinema de vidente, não mais cinema de ação, que permite apreender algo intolerável, insuportável. Não uma brutalidade como agressão nervosa, uma violência que sempre pode ser extraída das relações sensório-motoras do cinema-ação. Tampouco se trata de cenas de terror. Trata-se de algo poderoso demais ou injusto demais, mas às vezes também belo demais, que, portanto, excede nossas capacidades sensório-motoras. Tal caminho em direção a tornar-se visionário faz da visão pura um meio de conhecimento e de ação e não é separável de uma revelação que opera como um terceiro olho.

Comumente, percebemos apenas clichês, ou seja, apenas temos uma imagem sensório-motora da coisa, imagem esta que se define sempre como subtração, uma vez que nossa percepção sempre atende ao que estamos interessados em perceber.

Mas, se nossos esquemas sensoriais se bloqueiam ou quebram, se forem violentados, então pode aparecer outro tipo de imagem, a ótico-sonora que faz surgir a coisa em si mesma, em seu excesso. É desta maneira que entendemos a obra de Bergman no plano do mundo do cinema: cinema de vidente que faz do movimento a perspectiva do tempo, constitui todo um cinema do tempo com a função de levar o olho à função de vidência, pois os elementos da imagem entram em relações que fazem com que a imagem inteira deva ser “lida” não menos que vista, legível tanto quanto visível. O mundo aparece para ser visto e lido, como literalidade. Cinema mais perto de uma leitura do que de uma percepção, cinema que nos leva ao caminho dos signos, que nos torna decifradores, nos faz recuar do reconhecimento automático e habitual.

Referências

BERGSON, H. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

DELEUZE, G. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

MORANGOS, Silvestres. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: Svensk Filmindustri (S. F.), 1957. 1 DVD.

os teoremas de Pasolini

Edson Luiz André de Sousa

A morte não está em não poder comunicar, mas em não poder mais ser compreendido – Pier Paolo Pasolini (2015) – no poema “Uma vitalidade desesperada”.

Teorema é um filme construído em forma de labirinto, que nos propõe inúmeros caminhos de reflexão. Este filme, lançado em 1968, é uma das obras-primas do diretor italiano Pier Paolo Pasolini e foi proibido durante algum tempo na Itália, o que de alguma forma também contribuiu para a aura de *enfant terrible* que Pasolini tanto cultivava. *Teorema* surgiu como uma pequena explosão, desafiando tanto os conservadores de direita, que consideraram o filme obsceno, como os conservadores de esquerda, que o julgaram excessivamente místico. Esta obra nasceu quase simultaneamente como filme e como romance. Na primeira edição italiana, Pasolini escreveu que concebeu *Teorema* sob um fundo dourado (evocando aqui certamente as pinturas do Quattrocento):

Eu o pintava com a mão direita enquanto, com a esquerda, eu trabalhava em um afresco sobre uma grande parede. Não saberia dizer sinceramente se é a essência literária ou a essência fílmica que predominou na natureza anfibiológica desta obra. (Bayer, 1987, p. 217).

Filme de uma alegoria surpreendente tocando em temas tão diversos: a crise da família burguesa, a crise do capital, os impasses do desejo diante de uma moral católica conservadora, o erotismo, a solidão humana, a loucura, a função da arte e seu papel na mudança do mundo. *Teorema* abandona uma das temáticas clássicas em seus filmes anteriores, quando filmava de dentro da vida proletária, como podemos ver especialmente em filmes como *Accattone* (1961) e *Mamma Roma* (1962). Em *Teorema*, apenas a personagem Emilia, a empregada, conserva a memória dessa filmografia.

O livro de Pasolini (1978) começa com uma citação bíblica do Êxodo evocando o chamamento de Deus para a travessia no deserto. Talvez pudéssemos propor como ponto de partida do filme uma tentativa de resposta à pergunta: “Como atravessar um deserto?”. O deserto é sugerido tanto pela questão social, sobretudo a da diferença de classes, impondo uma lógica de vida imperativa e violenta, como também pela busca de uma enunciação do singular, expressando conflito entre o desejo sexual e a lei moral instituindo proibições, culpa e sofrimento. O cenário dessa travessia é o corpo, bem como as estratégias singulares de responder a esse desafio de encontrar um lugar para o gozo dentro de estruturas moralistas e conservadoras.

Como sabemos, o termo teorema foi introduzido por Euclides em seu clássico texto *Elementos* para indicar uma afirmação que pode ser provada. Curiosamente, em grego, originalmente esse termo significava espetáculo ou festa. Que teoremas Pasolini quer provar? Vou propor alguns teoremas possíveis,

partindo dos cinco personagens principais do filme, os quais articulam, a meu ver, uma gramática mínima dos temas que Pasolini propõe.

Dar estilo ao caos

Teorema é uma alegoria do declínio de uma abastada família burguesa em Milão. Filme que alterna tempos lentos, tempos breves, tempo nenhum, tempo perdido. O réquiem de Mozart, que costura a trilha musical do filme, certamente diz de um tempo que já aconteceu, de um lamento/homenagem ao que já morreu, mas de que ainda não conseguimos nos separar. Essa foi a última obra de Mozart e teria sido encomendada por um desconhecido para homenagear sua esposa em seu sepultamento. Mozart, debilitado, não conseguiu finalizar essa composição. Portanto, o que temos é uma obra inacabada. O que isso diz da estrutura mesma do filme?

Teorema inicia com grandes planos da fábrica de Paolo, rico industrial de Milão. Vemos os prédios da imensa fábrica sem nenhum operário, como se Pasolini nos mostrasse ali uma arquitetura do vazio, o deserto do mundo do trabalho que se alimenta da lógica do capital. É nessa melodia de fundo social que veremos o desenvolvimento do destino dos cinco personagens do filme acionados pela presença/ausência do ilustre hóspede desconhecido (Terence Stamp). O filme é claramente dividido em dois momentos: a chegada do hóspede na casa e a sua despedida, a qual nos abre assim as narrativas do destino de cada personagem diante de sua ausência. No livro *Teorema*, a narrativa é dividida em dois grandes capítulos. O livro não se apresenta como um roteiro e Pasolini fez questão de manter de forma clara essa diferença. Por exemplo, não há nenhum diálogo explícito no livro. O leitor e o espectador, diante das duas

obras, têm a chance de perceber o fundo literário que alimenta as imagens do filme. Ler o romance é como ver o filme quadro a quadro, no mínimo detalhe do gesto, na escolha do tom da cena, no pensamento de fundo que alimenta o espírito de cada personagem. Um dos eixos que proponho como leitura do filme é a interrogação da lógica de contato entre o eu e o Outro.

De alguma forma, Pasolini nos dá elementos que permitem demonstrar algumas teses psicanalíticas fundamentais. Demonstra, por exemplo, que o Eu é uma imagem e indica a função do sexual como eixo de articulação no contato com o Outro. O estilo com o qual cada um consegue responder a esse desafio de encontrar-se/perder-se diante de seu “obscuro objeto do desejo” vai dizer de sua posição sintomática, ou seja, do desenho da relação com o Outro. O desafio é encontrar um lugar nesse deserto em erosão, neste Eros que aparece em imagem como uma névoa por sobre a terra, o sem forma da neblina, lembrando o que Georges Bataille (1987, p. 29) propõe em seu ensaio sobre o erotismo:

O erotismo, eu o disse, é aos meus olhos o desequilíbrio em que o próprio ser se põe conscientemente em questão. Em certo sentido, o ser se perde objetivamente, mas nesse momento o indivíduo identifica-se com o objeto que se perde. Se for preciso, posso dizer que, no erotismo, EU me perco.

Vamos, então, aos teoremas que proponho.

Teorema do objeto a: o hóspede

Talvez não exista imagem melhor para o ilustre hóspede de *Teorema* do que o objeto *a*, proposto por Lacan. Esse hóspede aciona e convoca em cada personagem um desejo até então silenciado. Sua presença é causa de desejo e é impressionante

no filme como o visitante tem a potência de acolher as formas tão diversas de desejos que lhe são endereçados. Ele fica em uma posição de escuta, de acolhimento e pouco sabemos dele. O espectador não sabe por que chegou e nem mesmo por que foi embora. Quem anuncia sua chegada é um carteiro eufórico que chega à casa da família como se fosse um pássaro balançando os braços, como se estivesse voando. A alegoria do anjo é nítida, pois Pasolini o nomeia como Ângelo, o anjo mensageiro. O hóspede é como um vírus que reposiciona os corpos de todos. Produz, por sua presença, uma espécie de corte nas imagens estagnadas da vida de todos os personagens. Ele fala muito pouco, escuta. Não tem nome. Em seu silêncio, ele opera como um disparador do vazio que habita cada personagem. Vemo-lo lendo Rimbaud e Tolstoi. Apresenta-se como um livro que acolhe vidas, acionando a posição de amante de cada um.

Teorema místico: Emília

Emília é a empregada da família, alegoria da proletária absorvida pela burguesia. É a primeira a se deixar capturar pelo hóspede. Diante da perturbação que o seu desejo provoca, busca uma saída em uma tentativa de suicídio patética. O hóspede a salva e a acolhe em seu desejo sexual. Será o único personagem que não construirá um discurso no momento da despedida do hóspede. Personagem, portanto, que ainda padece de uma falta de espaço discursivo no laço social. Contudo, no momento da despedida é a que carrega a mala do visitante, metáfora potente de quem, mesmo em seu silêncio, sustenta a sua “bagagem”. Emília abandona a casa encontrando de alguma forma uma libertação, indo buscar o pequeno vilarejo de onde veio, produzindo uma forte alegoria da função de retornar às origens. Esse retorno, contudo, a situa em um lugar de destaque, da santa pe-

nitente que só se alimenta de urtigas e é capaz de produzir milagres. A cena final é comovente quando decide enterrar-se viva e suas lágrimas surgem como a esperança de inundar a terra e, quem sabe, vir a purificar o mundo. A nova empregada que vem trabalhar na família também se chama Emília, outra alegoria de Pasolini para nos indicar como esses lugares são facilmente substituíveis.

Teorema da imagem: Odetta

Odetta é a filha. O hóspede vem fazer um corte na captura em que vive diante da fascinação pela imagem do pai. Ela diz para o hóspede: “Não entendo como consegui viver neste vazio. Antes, só amava meu pai. A dor da perda causará em mim uma queda”. De alguma forma, a presença da imagem do pai interdita a presença de outros homens em sua vida, como podemos ver no início do filme, quando recusa a sedução de um jovem colega endereçada a ela. Odetta coleciona imagens, faz fotografias do pai e do visitante. No momento em que o hóspede vai embora, tenta recompor sua presença com imagens, indo medir no jardim o exato lugar em que ele se encontrava com seu pai no momento em que fez uma série de fotografias. Com uma trena calcula as proximidades e distâncias: cálculo do gozo proibido. Diante do desespero de ver-se abandonada pela “imagem”, se enclausura nas garras de uma paralisia catatônica e segue o destino de um hospital psiquiátrico.

Teorema do desejo e da culpa: Lúcia

Lúcia, a mãe, tem uma vida sexual frustrada. Vemos que sua relação conjugal é uma farsa. Seu marido é impotente e ela

parece se conformar a uma condição de renúncia de seu corpo. O hóspede a confronta com seu desejo e ela diz a ele no momento da despedida: “Agora percebo que nunca tive interesse real por nada”. Busca uma saída em relações sexuais com jovens que encontra na rua, mas nem mesmo esse momento de prazer lhe é permitido, pois padece de uma culpa violenta, que Pasolini nos mostra no grito angustiado de Lúcia em seu carro depois de um encontro sexual.

Teorema do deserto: Paolo

Paolo, o pai, corporifica a ideia do poder em ruína. De alguma maneira, reduplica no filme o personagem de Ivan Ilitch. A cena em que o hóspede chega no quarto de Paolo, o qual está doente e acamado, e tenta aliviar a dor dele colocando a perna em seu ombro é exatamente a cena que vemos em Tolstoi, na qual o criado Guérassim também faz esse movimento para aliviar a dor de seu patrão. No momento da despedida, Paolo diz ao visitante: “Você destruiu a ideia que sempre fiz de mim”. É este personagem que corporifica em imagem a travessia no deserto. Vemo-lo despir-se na estação central de Milão e, na cena final, ele caminha nu em desespero no meio de um deserto: um verdadeiro vulcão em erupção que encerra o filme com um dos gritos mais impressionantes da história do cinema.

Teorema da criação: Pietro

Pietro, o filho, talvez construa a saída mais lúcida diante da desordem provocada pelo visitante. É o único personagem que busca uma saída na arte e na criação. No momento da despedida, ele revela ao hóspede: “Você me tirou da ordem natural

das coisas. O futuro será viver com um Eu que não tem nada a ver comigo. Devo chegar ao fundo dessa diferença”.

Pietro coloca em cena o desafio de encontrar uma linguagem singular e se desprender de algumas de suas influências, entre elas, a fascinação pela pintura de Francis Bacon. Podemos levantar a hipótese de que talvez seja o personagem mais próximo do próprio Pasolini em sua inquietação de encontrar um lugar de autoria. Ele busca reinventar métodos. Em determinado momento, ao vendiar os olhos e se lançar a um processo de construir formas ao acaso, Pietro lembra o processo do artista Cy Twombly, que buscava estratégias de conter um excesso de “Eu” na construção de suas telas. Twombly, muitas vezes, ia pintar à noite, com a luz apagada, usando a mão esquerda mesmo sendo destro, buscando assim abrir espaço para que outras expressões, não tão condicionadas pela sua consciência, pudessem encontrar espaço de representação. O desafio seria, portanto, dar voz a este estrangeiro que nos habita, ao qual resistimos em dar forma.

O filme de Pasolini continua sendo de uma atualidade impressionante, justamente em um tempo em que os imperativos do consenso e a tirania do senso comum parecem estar na ordem do dia. Que espaços temos ainda para a emergência de um singular que possa ir na contracorrente da lógica de funcionamento da máquina social? *Teorema* nos propõe muitas imagens, alguns enigmas. Como diz Pasolini (1981, p. 83), este filme é um “poema em forma de grito e desespero”.

Referências

BATAILLE, G. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAYER, A. M. *Pier-Paolo Pasolini, qui êtes-vous?* Lyon: La Manufacture, 1987.

PASOLIN, P. P. *Teorema*. Itália: Euro International Film, 1968. 1 DVD.

_____. *Théorème*. Paris: Gallimard, 1978.

_____. *Les dernières paroles d'un impie*. Paris: Editora Belfond, 1981.

_____. *Poemas*. São Paulo: Cosac & Naif, 2015.

insígnia de um tempo no trato com a sexualidade, o filme de Genet

Denise Hausen

A realidade, ou o que se conhece como tal, possui incontáveis estratos, capas, dimensões, densidades e tipos de porosidades. São canais de tremenda complexidade estrutural que se movimentam, crescem e são modificados de acordo com outro vasto universo de pontos de vista (José Damasceno).

Introdução

Apesar da pluralidade de usos que o cinema é capaz de oferecer, adoto com maior ênfase a perspectiva de que ele pode ser visto como uma linguagem e, dessa forma, pode produzir e reproduzir significados. Tomo Freud também para afirmar que é pela linguagem que a criança vai constituindo-se. Propõe

ele o caráter de inaugural às primeiras marcas, geradas por um sujeito imerso em um tempo e lugar. Sujeito que se constitui brotando de uma cultura em que está inserido, a qual o funda como psiquismo (Hausen, 2005).

A psicanálise surge no contexto científico e cultural do fim do século XIX, emergindo dessa conjuntura ao mesmo tempo em que nela vai fazendo registros. Faz parte, portanto, de uma reviravolta, de uma forma de insurreição que se instala nos vários campos da *intelligentsia* europeia. Desnuda uma sexualidade descolada da genitalidade reprodutiva, anuncia um inconsciente marcado por uma história infantil singular e, portanto, ativa no cotidiano de cada sujeito.

O cinema, contemporâneo da psicanálise em seu nascimento e sublevação, pode ser utilizado como um campo de expressão de uma sexualidade contemporânea à sua produção. Pode também estar na vanguarda dessa, produzindo-a como forma de manifestação. A sexualidade se apresenta e se representa na tela de projeção de imagens, sendo dado ao cinema a oportunidade de revolucionar usos e costumes, viabilizando a expressão da vida pulsional e questionando-a nesse mesmo modo de evidência. Em alguns momentos pode revolucionar, sendo insígnia do que é autorizado do ponto de vista da lei para que seja visto acerca da sexualidade. Dispositivo de transformação de conceitos de tal forma que aquilo a que se assiste no cinema pode passar a ser teorizado com base nas mais diversas perspectivas dos saberes humanos. É um produto e um produtor do imaginário coletivo, retrato e vanguarda, podendo possibilitar ao público o prazer de ver o imprevisível ocorrer de modo previsível e, portanto, podendo moldar a vida e o modo de vivê-la. Como um exercício que forja sentido, é nessa prática que se produzem os sujeitos, se constituem os saberes e se instituem modos de ver e de explicar a si mesmo e o mundo.

Tal como o cinema, o pensamento psicanalítico, imerso e transformador da cultura, oferece um campo para a expressão de novas linguagens. Os aspectos recriados buscam novas significações ao se unirem com outras imagens, produzindo novas significações. Tanto no cinema como nos devaneios, sonhos e fantasias, podemos pensar o sujeito como fonte pulsional das imagens (Hausen, 2000, 2001). O evento 8 e ½ Ensaios sobre Cinema e Sexualidade provoca seus participantes nesta perspectiva.

É acerca do efeito dos dois filmes – *Canção de amor*, de Jean Genet, e *Paixão selvagem*, de Serge Gainsbourg –, oferecidos à discussão pelos organizadores do ciclo, que o convite para essa escrita se fez. Não obstante convite e a possibilidade de buscar-se pontos de junção entre esses filmes – por exemplo, têm a mesma temática, têm como diretores homens criativos, marginais ao seu tempo, que desafiam com suas realizações, e oferecem a possibilidade de abordarmos questões que aproximam as décadas de setenta e cinquenta – esse capítulo se propõe a discorrer apenas sobre o filme de Genet, tendo como disparador, tão somente, o conceito *princeps* da teoria freudiana: a sexualidade.

Genet lança o filme em 1950, época em que podemos inferir o trato com a sexualidade de um modo predominante de submissão ao domínio social que repudia a sexualidade exercida para além das relações genitais entre homens e mulheres. É aí que a pulsão para o olhar se inscreve – foi isso que me interessou no filme. Genet produz um discurso tributário do pensamento freudiano, em que a sexualidade se apresenta e representa de forma insubordinada. Uma marca de mudança, transformando o trato com a sexualidade. A realização deste filme é de certo modo uma maneira de expressar um cerceamento à homossexualidade, uma denúncia e também uma forma de influenciar uma mudança?

A escolha desse recorte decorre do desejo de partilhar a convicção que me invadiu de que Genet, muito embora apresente seus personagens enredados em uma trama homossexual, nos oferece a possibilidade de nos experimentarmos assistindo ao drama da sexualidade humana, em suas parcialidades, intensidades e aflições. Os presos somos nós.

O filme

Canção de amor é um filme raro, realizado em um ano que inicia uma década marcada como de corte no trato da sexualidade. Os anos cinquenta recebem de Jean Genet, aquele que se autoneomeia intérprete do resíduo humano, sua arrojada, arriscada e poética incursão no cinema. Em seu filme, fotografado em preto e branco por Jean Cocteau, um dos responsáveis pelo manifesto que foi efetivo para a saída de Genet da prisão, estão presentes dois de seus principais temas: o universo carcerário e a homossexualidade masculina. A cena apresentada: celas de prisão, dois homens, um carcereiro. A busca de contato entre os presidiários, a relação estabelecida em meio ao aprisionamento daqueles homens ou aquela imposta pelo carcereiro abusador que invade os presos sob seu cuidado.

Do universo carcerário e da homossexualidade masculina proposta como temática, outra cena se insurge, assim como Genet se insurge no universo da moralidade que norteia a primeira parte do século XX. Um sonho, as pulsões parciais, o humano. E o filme deixa de ser específico, a leitura desliza em direção ao desnudamento da sexualidade humana, da busca, da tentativa do encontro, da pulsão buscando seu objeto de descarga.

O filme inicia: um muro, um carcereiro; um olhar que se apodera da cena e olha para algo sem que o espectador saiba para o quê; o balanço de um ramalhete de flores entre uma

e outra janela de celas onde estão dois homens: mãos tentam segurar o que outras mãos balançam. Um corte e a imagem seguinte, o interior das celas, a dança da sexualidade começa a ser dançada: cada um na sua cela buscando transpassar a parede que os separa. Um orifício na parede se oferece para que se *toquem* por intermédio da fumaça de um cigarro, o ritmo com que se escutam as batidas na parede, o canudo/*felatio* do qual se valem para que a fumaça seja partilhada. O filme é mudo, não há palavras que nos conduzam. As imagens vão sendo significadas pelo espectador, para além ou aquém do que Genet talvez pretendesse dizer. É mediante as imagens que é possível produzir essa narrativa, a qual fala do ser humano, da sexualidade, da pulsão.

A ideia da cadeia como construção do espaço, uma sexualidade marcada pela pulsão parcial, o ramalhete de flores que, ao iniciar o espectador no enredo, também é a confissão de uma tentativa de ligação que baliza o desenrolar do filme; a oralidade no fumar junto, embora a barreira/parede; o pão que tapa o buraco, a fechadura. Espiar cenas que não devem ser vistas, a cena primária, os corpos dançando, banhando-se, masturbando-se. A dança, o beijo no braço tatuado, no joelho que se abraça. Masturbatório, embora habitado pela fantasia da presença de outro. Desespero pelo encontro? Um cinema que desnuda o que é do sensível. Ao finalizar o filme, as flores que dançavam em busca de um objeto ficam com alguém. O broto que germinou no autoerótico ganha destino em outro?

Do sem destino ao encontro do objeto, a pulsão contempla a noção de movimento, de empuxe, de pressão desde um corpo em desequilíbrio até um objeto que surge ou se constitui na experiência. As flores que chegam a seu destino. Fonte, força, objetivo e objeto da pulsão. O conceito de pulsão inicia-se em Freud (1976c), que toma o termo do francês, derivado

do latim *pulsio*, dizendo do ato de impulsionar. Significa, desse modo, um impulso, uma impulsão, uma propulsão, força germinativa, um broto, uma forma originária do querer. O que dota a pulsão de qualidades específicas é sua relação com as fontes somáticas e com seus objetivos. A fonte de uma pulsão é um processo de excitação que ocorre num órgão e o objetivo imediato da pulsão consiste na eliminação deste estímulo orgânico.

Dois elementos então se fazem presentes: a intensidade e o conteúdo ideativo. O primeiro, corporal; o segundo, psíquico. O reconhecimento de uma experiência vai se dar quando da união dos dois elementos em uma mesma representação de palavra: quando o experienciado se media pela palavra ou pelo simbólico das flores chegando ao destino, derradeira cena do curta de Genet.

Genet derrama sobre seu filme o postulado freudiano apresentado em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (Freud, 1976c). Vale-se da pulsão escópica para fazer prisioneiros e algoz espiarem, exibirem-se, olharem por fechaduras que deveriam gerar a condição do privado. O carcereiro espiona, e Genet nos leva também a espiar o que se passa dentro das celas: do privado ao tornado público, pano de fundo habilitado a descortinar desdobramentos com relação à sexualidade e, portanto, à pulsão escópica.

Em 1905, Freud (1976c) afirma, ao lado do tema da pulsão, o da pulsão para o olhar. Utiliza-se do texto inaugural da sexualidade para trabalhar a noção de pulsão escopofílica, enfoca o olhar e o tocar como fontes do prazer, ressaltando a importância dada ao contato com a pele do objeto sexual. Reforça, neste momento, o tato como fator de constante renovação de excitação. Vai dizer também que, ao lado desse prazer proporcionado pelas sensações de contato com a pele do objeto sexual,

o mesmo vai ocorrer com o olhar, derivado que é do tocar. A impressão visual se liga diretamente com a excitação libidinosa.

A marca registrada no psiquismo incipiente do bebê vem de fora, mas constitui. A imagem sugerida pelo diretor do cinema ao espectador propõe-lhe uma condição de resgate de marcas primeiras, desde que se façam possíveis associações. Também aqui há uma imagem que vem de fora, que não foi produzida por ele e à qual precisa prestar atenção (Hausen, 2001).

No entanto, também é importante entender que a compulsão de repetição não é um destino das imagens primeiras, assim como também não cabe ao cinema transformar o espectador em um repetidor de uma proposta oferecida pelo diretor de cinema, que, por meio de seu filme, oferece informações que, na sua perspectiva, irão enriquecer (ou condicionar) quem assiste à sua obra. É preciso lembrar que a vida sexual infantil ostenta componentes que desde o início envolvem outras pessoas como objetos sexuais. Dessa natureza são, pois, as pulsões do prazer de olhar/ser olhado, que aparecem com certa independência das demais zonas erógenas e, só mais tarde, entram em relações estreitas com a vida genital, mas já na infância se fazem notar como aspirações autônomas, inicialmente separadas da atividade sexual erógena (Freud, 1976c).

Portanto, a imagem é um dispositivo de acesso ao inconsciente. É valendo-se dela, e do que é dito sobre ela, que o psicanalista trabalha. É através dela que o diretor de cinema pode interpelar o espectador. O cinema, ilusão e não alucinação, oferece ao espectador uma irrecusável oportunidade de contato com sua sexualidade primeira, uma imagem da imagem perceptiva animada, viva. O cinema seria como um chamamento à reflexão acerca do imaginário da realidade e sobre a realidade do imaginário. Uma imagem é, portanto, e paradoxalmente,

olhada a partir do que são as imagens visuais, constitutivas do inconsciente. Para melhor compreender esta questão, é importante lembrar o que Freud oferece como conceito de imagem visual, representação coisa, compreendida no sistema inconsciente (Hausen, 2005).

O carcereiro entra na cela, entramos junto para partilhar o desnudamento da parcialidade daquela sexualidade. O revólver sai de dentro das calças, o cinto é afrouxado: o carcereiro obriga, ou convida, o prisioneiro a receber em sua boca sua arma. O açoita-o deixa-o exaurido, o sonho, a liberdade. Órfão aos sete meses, Genet é adotado por um casal de camponeses. Com a idade de dez anos, foi acusado de roubar os pais adotivos. Inocente do ato, descrito como ladrão, o menino resolveu ser mesmo um ladrão. Repudia assim o mundo que o havia repudiado: subjetiva-se em obediência ao olhar que o capturou (Sartre, 2002).

Soares (2003), referindo-se ao registro da imagem como constituidor do psiquismo, exemplifica comentando ser o terror estampado no rosto de quem é assaltado um oferecimento ao jovem assaltante – até então transparente ao mundo na sua condição de menino, pobre e negro – o qual pode ser reconhecido por si mesmo. Talvez por aí repita o mesmo ato. A imagem, o olhar que constitui significados dessa forma. Tomamos Freud novamente para dizer que é também pela cultura que a criança vai constituindo-se. O olhar tem uma função antecipatória na montagem de uma *gestalt* do corpo e, conseqüentemente, na constituição do ego. A pulsão escópica é fundada na da vida psíquica, da qual também é fundante.

Sartre (2002, p. 333) pergunta, em seu *Saint Genet: ator e mártir*, escrito em 1952: “O que quer nosso ladrão?”. Irrealizar-se num personagem que não é outro senão ele mesmo. Como vimos, ele espera assim encontrar-se. Roubar é reeditar volun-

tariamente a crise original. O olhar de outrem uma vez o imobilizou e petrificou; os outros viram nele um ladrão. Querer ser ladrão é querer arrancar dos outros essa intuição primeva e vivê-la para si. Genet cria a si mesmo a partir da criação do outro. Inicia uma vida de crimes e encarceramento. Dos 15 aos 18 anos, esteve na penitenciária Metray. Ali viveu suas primeiras experiências de caráter sexual. Juntou-se à Legião Estrangeira Francesa, de onde desertou e para onde retornou várias vezes por furtos, mendicância e prostituição homossexual.

Com 23 anos, Genet vai morar na Espanha, onde vive da prostituição, trabalhando para um homem – um período que se tornou a base para o *Diário de um Ladrão*, registro de uma viagem, em que nenhum aspecto de sofrimento, sordidez e degradação lhe foi poupado. Aos 32 anos, quando outra vez na prisão, começou a escrever seu primeiro manuscrito, *Nossa Senhora das Flores*, descoberto e destruído por seus algozes. Genet reescreve-o da memória, sendo ele contrabandeado para fora de sua cela. O manuscrito chama a atenção de Cocteau e Sartre, que fizeram um forte movimento para obtenção do perdão de uma sentença de vida. Mais de quarenta intelectuais e artistas pediram o indulto ao governo francês em nome de Genet. Descoberto na cadeia, prestes a ser executado, serviu de ilustração para a tese sartreana sobre a liberdade absoluta da consciência. *Saint Genet* é a obra de Sartre (2002, p. 61), onde se lê a consagrada frase: “[...] é preciso viver: não somos torrões de argila e o importante não é o que fazem de nós, mas o que nós mesmos fazemos com o que fizeram de nós”.

Santificação do estigma que lhe foi gravado com o ferro em brasa da acusação das *Pessoas Honestas*. [...] antes desse acontecimento que teve papel de fundamento mítico de sua existência, Genet era uma criança religiosa, obediente e estudiosa. Ao aceitar a transmutação operada pela palavra do pai ado-

tivo, tornou-se um ladrão, ao tomar como evidente o que era para os outros, e não sua percepção subjetiva. (Miranda, 2010).

Em 1910, ao escrever *A concepção psicanalítica da perturbação psicogênica da visão*, Freud (1976a) teoriza acerca do destino dado à curiosidade infantil: o recalçamento ao supor que a pulsão sexual, componente que se utiliza do olhar, atrai sobre si a ação defensiva das pulsões do ego, em consequência de suas exigências excessivas. Ao sucumbir à repressão e ser impedida de se tornar consciente, podemos pensar em uma perturbação geral da relação do olho e do ato de ver com o ego e a consciência.

Inscribe-se uma vez mais o contraditório da sexualidade humana. O filme segue: à bela dança da sexualidade em que os próprios corpos dos dançarinos são objeto e sujeito da masturbação, em que as partes do corpo que geram prazer não têm limite nem função restrita – pênis, braços, joelhos, bocas são fonte e destino de pulsão –, o carcereiro se aproxima em busca da realização do ato primeiro de olhar a cena primária, aquilo que não deve ser visto e deve ser interditado para que se confrontem prazer total, recalçamento, repressão. O guarda olha o que não deve ser visto!

Em sua Conferência XIV, nomeada Realização de Desejo, Freud (1976b) vai trazer exemplos do cotidiano para ilustrar aspectos que nos ajudam a reconhecer a origem do prazer de olhar, ou da curiosidade, em um desejo escopofílico. Genet mostra o disparatado do humano. Tal como se fosse um oxímoro, o fardado, representando a lei, transgride. Vale-se do revolver para introduzir-se no outro:

O mistério de Genet resolve-se, portanto, de forma surpreendente, em uma radical consciência da liberdade. Genet estava condenado e morto, desde a palavra vertiginosa de seu pai adotivo. Não tomou as decisões lógicas e cabíveis, não escolheu o possível e razoável, que seriam o suicídio ou a pacificação da loucura. Genet escolhe viver e, do mais fundo de sua miséria e solidão, decide tornar-se escritor. Dando novamente a palavra a Sartre: “Só a liberdade pode tornar inteligível uma pessoa em sua totalidade, mostrar essa liberdade em luta contra o destino, primeiro esmagada por suas fatalidades, depois voltando-se contra elas, digerindo-as pouco a pouco [...] provar que o gênio não é o dom, mas a saída que se inventa nos casos desesperados, descobrir a escolha que um escritor faz de si mesmo, da sua vida e do sentido do universo”. Tal foi a escolha operada pelo *destino libertário* de Jean Genet (Miranda, 2010).

Os presos ganham liberdade, correm juntos: enfim o ramalhete tem um destino, em uma janela uma mão agarra o que a outra *impulsou* de outra janela. A sexualidade podendo ser exercida a partir do destino dado às suas parcialidades: da prisão à liberdade; do recalçamento das pulsões parciais ao pleno exercício da pulsão sexual.

Referências

FREUD, S. A concepção psicanalítica da perturbação psicogênica da visão. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976a. v. 11. Texto originalmente publicado em 1910.

_____. Conferência. XIV: realização de desejo. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976b. V. 15. Texto originalmente publicado em 1915.

FREUD, S. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In:_____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976c. v. 7. Texto originalmente publicado em 1905.

PAIXÃO selvagem. Direção: Serge Gainsbourg. França: [s.n.], 1976. 1 DVD.

CANÇÃO de amor. Direção: Jean Genet. França: [s.n.], 1950. 1 DVD.

GENET, J. *Diário de um ladrão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

HAUSEN, D. *Filha: um olhar da mãe*. 123 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós -Graduação em Psicologia Clínica, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000.

_____. O cinema, janela para o mundo interno. *Revista do CEP de PA*, Porto Alegre, v.8 n.10, p. 32-48, 2001.

_____. Imagem, lugar de criação. *Revista do CEP de PA*, Porto Alegre, v.12, p. 111-122, 2005.

MIRANDA, C. O destino libertário de Jean Genet. *Cult*, n. 66, 2010. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/o-destino-libertario-de-jean-genet/>>. Acesso em: 22 mar. 2015.

SARTRE, J. *Saint Genet: ator e mártir*. Petrópolis: Vozes, 2002.

SOARES, L. E. *Psicologia: saberes, cultura e subjetividade*. 2003. Trabalho apresentado em Colóquio da Sociedade de Psicologia do Rio Grande do Sul (apresentação oral).

primeiro como devaneio

Marta Regina de Leão D'Agord

Um imperativo expressando uma súplica, pedido insistente de quem, ao mesmo tempo que o enuncia, se posiciona como objeto da ação que ordena: “Ata-me”.

No texto a seguir, apresento minha leitura de cenas dos personagens principais do filme *Ata-me*, de Almodóvar (1989), com base na formulação freudiana da *phantasie* (fantasma) e na fórmula lacaniana do *phantasme*. Se Freud (1987b) soube extrair da fantasia inconsciente uma gramática, em *Uma criança é espancada* (Ein Kind wird geschlagen, de 1919), Lacan, por sua vez, fará uma releitura dessa noção valendo-se da lógica e da matemática. Assim, a fórmula do fantasma será lida como impossibilidade de equivalência ou delimitação do gozo (*jouissance*).

Os matemas lacanianos – alguns criados como se cria poesia, brincando com as palavras, outros escritos como fórmulas matemáticas – fazem parte de um projeto de transmissão, pois a álgebra, como uma escrita, poderá ser lida seguindo uma lógica que está para além da voz ou da língua. Já os aforismos, que ressoam a polissemia e a literalidade da língua francesa, mas às vezes de outras línguas também, requerem para nós uma tradução que ecoe em nossa língua o seu poder de transmissão. Se os mais difundidos, “o inconsciente está estruturado como uma linguagem” ou “um significante produz um sujeito para outro significante”, ainda hoje produzem leituras e releituras, outro, “il n’y a pas de rapport sexuel”, ainda hoje não se deixa traduzir sem um trabalho ao final do qual podemos dizer que ele condensa a negação do termo *rapport*, no sentido matemático, isto é, de proporção. Seria uma forma de expressar a noção lógica de impossibilidade relacionada à circunscrição do que é ilimitado: o gozo. De outro lado, para o senso comum, afirmar que não há relação sexual é *nonsense*. Esse não seria o lado poético desse matema? Enfim, é transmissível na lógica da língua, mas também é transmissível matematicamente. Enfim, isso quer dizer muitas coisas e de muitas formas, poética e matematicamente.

O aforismo “não há relação sexual” (*il n’y a pas de rapport sexuel*) poderia ser compreendido também como uma releitura do ensaio freudiano *Uma criança é espancada* (*Ein Kind wird geschlagen*), no qual Freud (1987b) também criou um aforismo que condensa diversas cenas de uma fantasia sexual, as quais correspondem a diversas posições, desdobramentos, deslizamentos gramaticais.

Uma leitura através da fantasia sexual

No ensaio de Freud (1987b) *Uma criança é espancada* (*Ein Kind wird geschlagen*), de 1919, encontramos um modelo para uma teoria sobre o desejo, enquadrado, mediado pelo outro. O modelo é resultado da aplicação da estrutura gramatical da língua à escuta clínica. Chega-se então à construção de um modelo que se desdobra em três fases: 1) o pai está batendo em uma criança (*Der Vater schlägt das Kind*)¹, 2) estou sendo espancada pelo pai (*Ich werde vom Vater geschlagen*), 3) uma criança está sendo espancada (*Ein Kind wird geschlagen*). Os três enunciados, como se fossem etapas ou fases, sempre no presente, sofrem contínuas transformações nos elementos, mantendo, no entanto, a sintaxe, isto é, a lógica: um sujeito agente, o verbo espancar, um objeto que sofre a ação do verbo.

Na estrutura sintática, o sujeito de um enunciado, o agente, pode ser representado pela primeira, segunda ou terceira pessoa, em suas respectivas declinações. A primeira pessoa pode estar na função de sujeito (eu, nós), mas pode ocupar a função de objeto (me, mim, nos); a segunda pessoa, declinada pela função sujeito (tu, vós) ou declinada na função objeto (te, vos); a terceira pessoa pode estar ocupando o lugar de sujeito (ele, ela, eles) ou de objeto (o, a, nele, nela, lhe, lhes).

No enunciado que representa a primeira fase da fantasia de espancamento “o pai está espancando uma criança” (*Der Vater schlägt das Kind*), Freud encontrou a primeira pessoa em uma de suas variações: “o pai está espancando a criança que eu odeio” (*Der Vater schlägt das mir verhasste Kind*). Essa fantasia, que vai se

1 Ao longo deste capítulo, citamos a tradução da edição *standard* brasileira para que o leitor encontre a paginação, mas, em alguns momentos, preferimos nossa própria tradução, como em que o original corresponde a “o pai”, e não “meu pai”, como consta na edição *standard*.

transformando desde a primeira meninice, passando pelos primeiros anos escolares e pela adolescência, alcançará o estatuto de uma construção em análise. Freud (1987b, p. 226) acentuava o ficcional: “[...] nas séries adiantadas da escola, alguns livros davam um novo estímulo às fantasias de espancamento, a criança começava a competir com essas obras de ficção produzindo as suas próprias fantasias e construindo uma riqueza de situações e instituições”.

Esse aspecto de construção é bem explicitado por Freud (1987b, p. 232) no que se refere a sua segunda fase, “estou sendo espancada pelo meu pai”.

Essa segunda fase é a mais importante e a mais significativa de todas. Pode-se dizer, porém, que, num certo sentido, jamais teve existência real. Nunca é lembrada, jamais conseguiu tornar-se consciente. É uma construção da análise, mas nem por isso menos uma necessidade.²

O conceito de necessidade lógica é puramente formal, não tem existência. Assim, essa necessidade da segunda etapa da construção, tal como Freud afirma, não se refere a uma relação de dever ser empiricamente constatável, como se em todos os casos devesse haver essa segunda etapa, mas é uma necessidade lógica, no sentido de que a estrutura, por ser a das flexões gramaticais em uma mesma sintaxe, prevê, antecipa logicamente essa etapa, a passagem pela primeira pessoa. Se há a terceira pessoa, há também a primeira. Ambas são especulares, no sentido de inversões simétricas: eu e o outro.

Sobre a passagem (deslizamento) da primeira para a segunda fase: o pai só ama a mim, pois está batendo na outra criança; inversão do triunfo: não, ele não ama você, pois está

² *Sie ist eine Konstruktion der Analyse, aber darum nicht minder einen Notwendigkeit* (Freud, 1972, p. 204).

batendo em você. A fantasia da segunda fase estaria em relação ao sentimento de culpa ao qual o amor pelo pai sucumbiu. Mas o sentimento de culpa atua não só, mas com o impulso do amor. Estar sendo espancado é uma convergência do sentimento de culpa e do amor sexual. Essa convergência seria, para Freud, a essência do masoquismo. A fantasia permaneceria inconsciente e somente poderia ser reconstruída no decorrer da análise. Mas essa seria uma regra que não se aplicou em um dos seis casos que permitiram a Freud construir seu modelo de fantasia inconsciente.

Quanto à terceira etapa da fantasia, a criança que cria a fantasia permanece quase como um espectador (*Zuschauer*). Assim, se o sujeito é impessoal, a excitação sexual é explícita (a pulsão presente através do olhar). Freud aponta para uma alternância: se o sujeito é velado, o sexual é explícito. “O pai está batendo na criança, ele ama só a mim”. A ênfase deslocou-se para a primeira parte, depois que a segunda teria sofrido recalque. Contudo, apenas a forma dessa fantasia é sadística. A satisfação que deriva assumiu o investimento libidinal da porção recalçada e, ao mesmo tempo, o sentimento de culpa que está ligado ao conteúdo daquela porção.³

Essa observação freudiana mostra que na clínica psicanalítica importam as diversas formas de inversão gramatical de uma mesma sintaxe, a variação dos elementos em uma mesma estrutura. As relações entre si dos elementos: eu, meu pai e o outro; e as variabilidade de relações: bater, estar batendo, ser batido, o outro que sou eu, o outro que não sou eu, o outro que bate, o outro que é batido. Para essa construção a partir

3 *Allein nur die Form dieser Phantasie ist sadistisch, die Befriedigung, die aus ihr gewonnen wird, ist eine masochistische, ihre Bedeutung liegt darin, dass sie die libidinöse Besetzung des verdrängten Anteils übernommen hat und mit dieser auch das am Inhalt haftende Schuldbewusstsein* (Freud, 1972, p. 211).

da necessidade no sentido lógico, Lacan vai contribuir como veremos na segunda parte deste capítulo.

Antes disso, vamos retomar as cenas do filme que dialogam com a construção psicanalítica. Encontramos, no filme *Ata-me*, de Almodóvar, esta encenação de uma mesma estrutura: uma criança é aprisionada com ou sem a presença do espancamento. A posição de criança aprisionada ao longo do filme é ocupada pelo personagem Ricky, no início do filme, e pela personagem Marina, na sequência do filme. Alternando-se. Eu-tu, eu-outro. Mas o que o filme inclui é o comando, o imperativo, a súplica. Em nossa leitura, isso indica que o fantasma, como modelo, permite novas variações. A impessoalidade da terceira fase, que remeteria à perversão, não aparece no jogo amoroso dos parceiros principais, mas nas cenas de fundo, com os coadjuvantes, como o diretor de cinema que assiste a filmes pornográficos, como o impessoal.

Se o modelo freudiano pretendia ser uma introdução à perversão, como resto recalcado de fantasias relacionadas à masturbação infantil, a transposição desse modelo para o filme aponta antes para uma crítica irônica. Em primeiro lugar, por deslocar o ato perverso, retirando-o do casal aparentemente sadomasoquista, situando esse ato no velho e decadente diretor de cinema. Este é retratado assistindo, sozinho, a filmes pornográficos nos quais a atriz é a personagem Marina. Em segundo lugar, no casal de atores principais a relação com a perversão é como uma alusão; trata-se de uma ironia, pois indica que onde há amor genuíno há aprisionamento.

O jovem recém saído de uma instituição para infratores ama a jovem atriz pornô Marina. Mas pretende aprisioná-la para que ela possa conhecê-lo, pois, segundo ele, quando ela o conhecer, irá amá-lo. O imperativo em forma de súplica é: “Ama-me”. Não há instante para a dúvida, conhecer leva dire-

tamente ao amor. Esse imperativo do “conhece” faz par com seu oposto, não lembrar, não reconhecer. A atriz, instigada a reconhecê-lo, a lembrar que eles uma vez se encontraram, diz não lembrar. Assim, entre um conhecer e um reconhecer há um desencontro. A ele pessoa ela não reconhece, mas, no ato sexual, será em referência ao órgão sexual que ela expressará esse reconhecimento. E é por esse fio condutor que prosseguiremos nossa leitura do filme.

Uma leitura através do matema *il n’y a pas de rapport sexuel chez l’être parlant*⁴

Coerentemente com a proposta de leitura de que não há equivalência, será preciso analisar, um a um, o ponto de vista de Ricky e o ponto de vista de Marina. A seguir, apresentamos resumidamente as cenas e as falas que escolhemos. De Ricky destacamos duas falas que ele dirige a Marina. Uma primeira fala de Ricky dirigindo-se a Marina: “Quando você me conhecer, você vai me amar”. Conheça-me e te apaixonarás. Ele não busca amar, mas busca ser amado. O personagem prende uma mulher para que ela o conheça. Prender para que o ame. Quando ele estava preso, ele era amado. A busca do personagem Ricky é a busca por outro que, conhecendo-o, o ame. Uma variação da erotomania? Na erotomania, sou objeto do amor do outro. Sinto-me perseguido pelo amor do outro. Em Ricky, haveria uma erotomania, mania de ser amado. Faço-me objeto do conhecimento do outro; quando me conhecer, me amará. Mas, para isso, invado a sua vida. Podemos situar a posição fálica no sentido de ser o Falo. Sem crítica, sem falhas. Do me conhecer ao me amar não há intervalo, não há dúvidas, não há questões.

4 “Não há relação sexual no ser falante” (Lacan, 2009, p. 60).

Uma segunda fala de Ricky dirigindo-se a Marina: “Você não se lembra de mim? Já estivemos juntos antes. Mas você desapareceu”. Há um mito do abandonado. Alguém o abandonou, mas não o conheceu. Essa mulher que o abandonou é representada agora pela atriz, pois ele diz que ela sumiu. Esta que sumiu ele vai seguir, vai buscar a chave da sua casa e esperá-la. O menino abandonado é especialista em arrombar portas. Ele poderia fugir da prisão, mas não o fez. Somente uma vez. Arromba portas, mas não violenta mulheres.

A cena do ponto de vista de Marina, quando ela diz: “Agora te reconheci”. Trata-se de uma resposta que chega depois, em outro contexto. A pergunta se referia a se recordar da pessoa de Ricky, mas a resposta se refere ao contexto sexual – recordar-se do contato físico, do ato sexual. Ela diz, depois que houve a penetração, que agora o reconhece. Se nos reportarmos a uma cena anterior, na qual não há diálogo, mas em que Marina está “sozinha com o mergulhador”, um brinquedo com o tamanho aproximado de 15 centímetros com o qual ela se diverte, brinca na banheira, e se relacionarmos a cena do ato sexual com a cena solitária na banheira, podemos ler no sorriso da personagem Marina que o que ela reconheceu em Ricky é nada mais do que uma das formas da série fálica da qual também faz parte o mergulhador. O que ela reconhece é o Falo, como o que ela imaginou, representado, antes, na cena da banheira, pelo brinquedo do mergulhador.

Essa cena do devaneio de Marina é polissêmica. Diversas leituras podem ser propostas, desde a brincadeira e sua relação com a sexualidade infantil até o ato sexual adulto. Na trajetória da personagem, a cena condensa o brincar da criança e da atriz. Mas também há referências à literatura e a outro filme de Almodóvar. Essa cena nos remete, em especial, ao conto

“15 centímetros”, de Charles Bukowski (2007).⁵ Nesse conto, o narrador se sente atraído e se envolve com uma mulher que o enfeitiça e faz com que ele diminua de tamanho até alcançar 15 centímetros, sem que ele entenda por que justo 15 centímetros. Uma variação dessa estória já havia sido tema de outro filme de Almodóvar. *Em Fale com ela* (2002), há um filme dentro do filme, o filme a que um personagem assiste, *O amante minguante*, como uma ficção sobre a fantasia de entrar no corpo de uma mulher. Sem pretender analisar a filmografia de Almodóvar, apontamos para essa variação em torno ao tema do Falo em forma de homem.

Retomando a análise do diálogo entre os personagens Ricky e Marina. Ele diz: “Quando me conheceres, me amarás”. Depois do ato sexual, ela diz: “percebo que já te conhecia”. Esses dois que se desconstruíam encontraram uma mediação, justamente o que seria, segundo uma leitura da mitologia, o agente do seccionamento do um em dois: o *phallus*. Ela se relaciona com aquele falo que ela já conhecia. Ele se relaciona com a imagem fálica que ele dá a conhecer para ser amado. Ele busca ser amado. Coloca a imagem fálica para receber amor. Ela já tem uma imagem fálica. O órgão dele vai se encaixar nessa imagem. Ela e ele se relacionam ao falo. A imagem que ele pretendia que ela conhecesse ela já conhecia. Esse desencontro temporal, discursivo. O ato sexual é um, para cada um.

Assim, a relação entre Marina e Ricky está mediada por um terceiro, o falo, o qual, por sua vez, só tem existência, ou melhor, eficácia, na qualidade de semblante, de discurso. O significante para Marina é aquele que ela já conhecia. O significante para Ricky é aquele que ele encarnará quando Marina o conhecer. O *phallus* é o gozo sexual enquanto coordenado,

5 O conto faz parte da coletânea *Crônica de um amor louco* e é narrado em primeira pessoa por Henry Chinaski.

solidário de um semblante. Para o homem, é a mulher. Para a mulher, é o homem. Um é semblante do *phallus* para o outro. Trata-se, para cada um dos dois parceiros, de posicionar o outro em relação ao *phallus*. Lacan desenvolve essa leitura do gozo no seminário De um Discurso que Não Fosse Semblante, de 1971 (Lacan, 2009), cujo título remete a não podermos apreender o outro, conhecer o outro, senão o semblante do outro. A ponto de afirmar que a equivalência não se dá entre os parceiros, mas entre os semblantes dos parceiros. Não há equivalência sexual, mas equivalência de semblante, equivalência do gozo e do semblante.⁶

Ao longo de seu seminário sobre o semblante, Lacan retoma diversas vezes essa questão de a proporção, a equivalência (*rappport*) sexual não ser inscriível. Desde Freud, por intermédio do inconsciente, se entrevê que tudo o que é da linguagem tem certa relação com “o sexo”, mas precisamente pelo fato de que a equivalência não se pode inscrever. O que se inscreve é o semblante do sexo, o falo, o significante.

O *phallus* como uma mesma referência para ambos os sexos foi abordado por Freud (1987a) através da denominação “fase fálica”. Nessa primeira abordagem psicanalítica da questão, demarcava-se que, na sexualidade infantil, tratava-se de um órgão para os dois sexos. Em vez de localizar a questão fálica no infantil, a contribuição de Lacan foi a introdução de uma abordagem lógica para a questão. Segundo essa perspectiva, o *phallus* poderia ser como uma função no sentido lógico-matemático, em relação à qual haveria formas de posicionamento. Uma função é o que ordena um discurso, uma sentença lógico-matemática, sem se fazer presente, sem ter existência. A função é como um significante, um lugar vazio que pode ser

6 Remeto o leitor à Lição 2, de 20/1/1971, do seminário De um Discurso que Não Fosse Semblante (Lacan, 1971).

ocupado seguindo uma necessidade lógica ou uma relação de contingência. Para todo x , ϕ x faz função – essa seria a necessidade. Ou então, para não-todo x , ϕ x faz função – essa seria a relação de contingência, a que introduz a falta, a abertura no sistema lógico.

Referências

ATA-ME. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Enrique Posner. Madrid: El Deseo, 1989. 1 DVD.

FALE com ela. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Agustín Almodóvar. Madrid: El Deseo, 2002. 1 DVD.

BUKOWSKI, C. *Crônica de um amor louco*. Porto Alegre: L&PM, 2007.

FREUD, S. A organização sexual infantil: uma interpolação na teoria da sexualidade. In:_____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1987a. v. 19, p. 179-188. Texto originalmente publicado em 1923.

_____. ‘Uma criança é espancada’: uma contribuição ao estudo da origem das perversões sexuais. In:_____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1987b. v. 17, p. 225-258. Texto originalmente publicado em 1919.

_____. ‘Ein Kind wird geschlagen’. In:_____. *Gesammelte Werke*. Frankfurt: Fischer Verlag, 1972. v. 12. p. 195-226. Texto originalmente publicado em 1919.

LACAN, J. *O seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. Texto originalmente publicado em 1971.

_____. *D’un discours qui ne serait pas du semblant*. 1971. Disponível em: <<http://staferla.free.fr/S18/S18.htm>>. Acesso em: 15 out. 2014.

Adeus, meninos **pequenas reflexões sobre a amizade**

Andrea Gabriela Ferrari

Como falar de um filme tão belo sem banalizá-lo? Sempre que me vejo na posição de ter que falar de alguma obra filmica, fico constrangida pelo simples fato de que aquilo que me toca não é, necessariamente, o que vai tocar o outro. Falar com base em um filme, um romance, um conto é falar de si, das marcas que se produziram na história de cada um e são capturadas pela obra que vemos, as quais nos permitimos ver. Assim, quando fui convidada a debater o filme *Adeus, meninos*, de Louis Malle, aceitei, mas com alguma indisposição – aquela que me persegue quando tenho que falar de algo que me marcou e, em muitos momentos, me fez sofrer. Não foi diferente com esse filme. Lembrava-me de tê-lo visto ele em videocassete no final da década de 1980 (não tínhamos muitos cinemas em Porto Alegre). Lembro-me também de ter sido um filme que muito me tocou

porque rememorava situações difíceis de perdas – principalmente de amigos – que eu tinha vivenciado alguns anos antes, por contingências políticas vividas no meu país de origem.

Duas situações se atravessaram para mim nesse filme – a determinação de vida e morte de governos ditatoriais na vida privada das pessoas e a conseqüente quebra e perda de relações afetivas que essas interferências acarretam. Mas vou tentar abordar a potência que esse filme provoca: as relações de amizade tão importantes para o cotidiano de todos nós.

O filme se passa durante a ocupação dos nazistas na França. Ele conta uma passagem da infância de Julien e relata um episódio ocorrido no colégio interno no qual ele estudava. A história é contada quarenta anos depois de acontecida, talvez pelo fechamento traumático dessa história, interrompida à revelia dos personagens envolvidos nessa relação. Como disse anteriormente, penso que dois aspectos tecem essa história – os regimes ditatoriais e os laços de amizade que se estabelecem entre dois meninos que estão no final da infância e início da adolescência. Como já sinalizei, vou restringir-me a falar do segundo aspecto.

O início

Para haver amizade, é fundamental haver reciprocidade. Não se pode ser amigo de alguém se esse alguém não quer ser nosso amigo. A amizade tem como condição a reciprocidade de sentimentos. A outra característica fundamental é a horizontalidade do relacionamento, uma relação entre *semelhantes*. Há ainda outro aspecto que me parece importante – o respeito às diferenças. Então, sendo uma relação recíproca, entre semelhantes que respeitam as diferenças, não estaríamos nós, na

psicanálise, desprezando o potencial constituinte e fundante do sujeito na sua relação com o outro? Até que ponto essa relação com o semelhante está atravessada, no seu princípio, pelo Outro,¹ aquele que ocupa uma relação hierárquica diferenciada e sinaliza, a partir de seu olhar e de sua fala, este *outro*, digno de atenção?

O cenário do filme é um colégio interno no interior da França na época da ocupação nazista, no inverno de 1943-44. Quem conta a história é Julien, um menino francês, católico, que tem uns 12 anos de idade. O drama inicia com a chegada, inesperada para os alunos que já estavam no período escolar, de quatro meninos apresentados pelo Padre Jean, diretor da escola. Um desses meninos, Jean Bonnet, se torna colega de turma de Julien e passa a ocupar a cama ao lado no quarto coletivo que os meninos compartilhavam. A relação dos dois inicia bastante conflituosa. Jean é desdenhado por Julien em alguns momentos, mas, também, desperta-lhe muita curiosidade. Jean, assim como Julien, também se destaca pela inteligência e parecia competir com Julien na relação com os professores. Um gosto em comum que fica evidente é a leitura. Julien inicia uma busca, através de olhares discretos e curiosos, por aquele *estranho familiar* que passa a tomar conta da cena. Começa a se tecer um laço que vai ser determinante na vida do protagonista.

1 *Outro*, na psicanálise, é um conceito elaborado por Lacan (1985), que destaca a dependência do filhote humano a uma estrutura anterior ao seu nascimento – a linguagem. Aponta para a necessidade de um lugar simbólico que receba o bebê e opere, através dos cuidadores primordiais, para transformá-lo em sujeito. A psicanálise com crianças designa aquele que *força* o filhote humano a ingressar no mundo simbólico de Outro primordial. O termo *outro* é utilizado quando se refere àquela pessoa com a qual se tem uma relação de alteridade, imaginária.

A entrada em cena

No início da vida, o bebê fica à mercê das disposições do Outro primordial, revelando a sua dependência absoluta e sua prematuridade. Para que um sujeito se constitua, inicialmente é necessário que lhe sejam disponibilizados, pelo Outro primordial, significantes que o antecipem como sujeito de desejo. A antecipação materna, que enxerga no seu bebê algo que ainda não aconteceu e lhe oferece um significado, vai permitindo, pelo movimento de alienação (Lacan, 1995),² a apropriação de sentidos que passam a ser seus. Na passagem pelo estágio do espelho (Lacan, 1988), o bebê faz sua primeira grande torção em direção à subjetivação – a identificação a sua imagem. Neste movimento, segundo Lacan, precipitam-se a objetualização do sujeito e a antecipação social do eu. O bebê, reconhecendo a imagem que o identifica, reconhece a fenda que se abre na relação com o Outro primordial. Havendo uma diferenciação entre ele e a mãe, o bebê passa a se perguntar sobre essa falta e, conseqüentemente, sobre o desejo. *O que a mãe deseja?* Deseja a mim. O bebê se coloca como objeto causa de desejo materno, o que, em um primeiro momento, garante-lhe a sobrevivência. Partindo do princípio de que as respostas maternas não são totalizantes e ela não faz de seu filho seu objeto causa de desejo, o bebê se volta para onde o olhar da mãe se direciona – em outro lugar para além da relação dual.

2 Alienação e separação são dois movimentos constituintes do bebê na relação ao desejo do Outro. Para se constituir como sujeito, o filhote humano precisa se *alienar* a um desejo preconcebido por aqueles que o desejaram, que lhe sinaliza um lugar de existência. Nesse movimento, o bebê se objetualiza ao desejo do Outro. Mas, para efetivamente constituir sua subjetividade, o bebê precisa se *separar* do desejo do Outro e constituir seu próprio desejo. É uma resposta à falta inaugural que lhe permite se defender da possibilidade de vir a se perder como sujeito.

Em uma teorização anterior ao estágio do espelho, Lacan vai abordar a constituição do sujeito mediante aquilo que ele denominou complexos. No texto *A família*, Lacan (1990) coloca que a espécie humana é caracterizada por um desenvolvimento especial, que tem na sua base comportamentos adaptativos que dependem da comunicação, para o progresso e a conservação da espécie, e são construções coletivas que constituem a cultura. O papel primordial da família é a transmissão da cultura, pois ela prevalece na educação inicial da criança, na aquisição da língua materna e, conseqüentemente, na introdução dos primeiros desvios das satisfações pulsionais. Entre os traços essenciais que caracterizam a família, está a estrutura hierárquica e o lugar privilegiado de coação da criança pelo adulto.

A família está condicionada por fatores culturais e não naturais. Nesse sentido, a natureza humana é se constituir na relação com o outro. Então, a função da família é transmitir a cultura, e o autor propõe, para explicar o desenvolvimento psíquico do ser humano, o termo *complexo*. Os complexos seriam os organizadores desse desenvolvimento e reproduziriam o choque da *cria* humana com certa realidade do meio. Nesse sentido o complexo seria dominado por fatores culturais, pela manifestação da carência do bebê na relação com o objeto. Lacan (1990) afirma, ainda, que todo complexo deve ser sublimado para que outros sobrevenham. O autor propõe três complexos fundamentais que impõem a introdução do filhote humano à cultura e serão cruciais para constituir esse sujeito nessa família específica: o complexo de desmame, o complexo de intrusão e o complexo de Édipo. Cada um desses complexos opera encarnado em personagens cotidianos pertencentes ao meio familiar. O complexo de desmame, independentemente da interrupção da amamentação propriamente dita, impõe ao bebê o “reconhecimento” da necessidade do outro para sua

sobrevivência, carrega a prematuridade do nascimento bem como a dependência primordial absoluta dos cuidados e do desejo do outro. Momento da frustração (Lacan, 1995), já que a mãe, por suas presenças e ausências, introduz o bebê a certa estrutura simbólica.

O complexo de intrusão é o reconhecimento, por parte do bebê, de que existem *outros semelhantes* que dividem as relações cotidianas e rivalizam pela atenção materna. O ciúme decorrente ocupa um papel importante na constituição da sociabilidade da criança, já que é considerada uma identificação ao semelhante. Secundariamente a essa identificação, surge a agressividade, também constitutiva. A decorrência do ciúme é a agressividade que se precipita pelo despertar de seu desejo pelo objeto do desejo do outro, em consequência da formação da tríade eu/outro/objeto. Nesse sentido, a agressividade é correlativa à identificação narcisista (Lacan, 1988). Finalmente, no texto *A família*, Lacan (1990) retoma a teorização freudiana sobre o Complexo de Édipo.

Freud (1996b), em *Introdução ao narcisismo*, elabora a tese de que o narcisismo é o momento de formação do eu, por uma nova ação agregada ao autoerotismo. Em outro escrito (Ferrari, Piccinini e Lopes, 2006), foi trabalhada a ideia de que essa nova ação psíquica agregada se constituiria das intervenções maternas sustentadas por antecipações e desejos narcisistas em face do pequeno corpo que, em um primeiro momento, apareceu-lhe como estranho. O que sustenta a formação do eu do bebê serão os enunciados identificantes maternos (Aulagnier, 1990), que antecipam um sujeito para esse corpo.

No texto *O estranho*, Freud (1996d) refere que a sensação de duplo é decorrente do recalçamento do narcisismo infantil – aquilo que velava nosso sono torna-se agora iminência de

morte. Dolto (1992) explica que o estágio do espelho é vivido pela criança como uma castração humanizante. Para Dolto, as castrações referem-se às provas pelas quais a criança tem que passar ao longo da primeira infância para humanizar-se. São provações que acontecem na relação com o outro quando este a priva da satisfação corpo a corpo que até então lhe era permitida. A castração, então, lhe é possibilitada pelo Outro e é esta forma de doação que determinará como esta castração será recebida pela criança. Segundo a autora, para que uma castração não tenha consequências patogênicas, ela terá que necessariamente passar pela linguagem, garantindo, para a criança, pela mediação da palavra, o que está sendo interdito pelo adulto (satisfação pulsional). Assim, o reconhecimento da imagem do espelho pelo bebê gera, em um momento primevo, angústia de se deparar com a queda daquilo que até então fazia seu reconhecimento. A criança constata, dolorosamente, que a imagem que ela possuía de si até o momento não dá conta da imagem que os outros têm dela. Em relação à fase do espelho, o reconhecimento do corpo com base em uma imagem implica também a perda da ilusão de onipotência sentida até então pela criança, ou seja, algo do recalçamento é colocado. O ganho humanizante dessa castração é a possibilidade de se diferenciar do outro e construir uma identidade.

Retomamos os aspectos constitutivos do sujeito porque nos parece que é onde se localiza a gênese do sentimento de amizade. No texto *Sobre a psicologia do colegial*, Freud (1996g) propõe que os professores seriam para o colegial um substituto paterno, transferindo para eles o respeito e as ambivalências que tinham em relação aos pais. Nesse mesmo texto, o autor refere que nossos companheiros de escola seriam os sucessores de nossos irmãos sendo, assim, a herança das primeiras identificações.

Apesar de essa herança ser evidente, é também característico nas relações de amizade que as relações de competição e de inveja, características da frátria, se deem de maneira diferente, de maneira sublimada.

Os amigos se escolhem. Como foi dito anteriormente, implica em reciprocidade. Brum (2007) refere que a amizade nasce a partir do momento que a criança começa a perceber que não recebe toda a atenção que espera dos pais, nasce do sentimento de negligência (Freud, 1996c) que a criança experimenta quando se percebe como não toda, precipitando a saída do meio familiar. A autora coloca que, em muitos momentos, a amizade vai ser alimentada pelas críticas tecidas em relação à vida familiar. Nesse aspecto, a amizade surge como herdeira da mãe que foi perdida, suprimindo a necessidade do ser humano de encontro com o outro que responda, de outro lugar, a esse apelo.

Imagens

Voltemos ao filme, pelo menos àquelas imagens que me levaram a pensar a respeito da importância dos amigos na composição da subjetividade.

O filme inicia na estação de trem com uma despedida melancólica entre Julien e sua mãe. O menino, muito apegado a ela, pede-lhe que fiquem juntos em casa. A mãe, um pouco sedutora e duvidosa de sua resposta, diz que ele precisa ir à escola e lhe promete que irá visitá-lo no feriado seguinte. Julien sofre nessa partida, mas na chegada à escola a relação com os colegas permite retomar sua vida *fora de casa*. Nesse momento, chegam quatro *estranhos*. Eles são apresentados aos meninos e a um deles é oferecida a cama que fica ao lado da de Julien. Julien, discreta e desdenhosamente, aproxima-se da mala aberta de

Jean Bonnet e vê os livros que trazia com ele. Apesar de Jean fazer tentativas de aproximação, Julien o menospreza – às vezes não lhe responde, às vezes não o cumprimenta, mas sempre se percebe muita curiosidade por essa pessoa que chegou fora de hora na escola e, talvez por isso, recebe uma atenção diferenciada dos professores e da direção da escola. Em muitas cenas, Julien é visto olhando discretamente para Jean e dissimulando o olhar a ele endereçado. Por exemplo, em uma passagem, os meninos estão brincando no recreio com pernas de pau. Julien fica bravo com Jean, sem motivo aparente, e se torna agressivo com ele. Em outro momento, estando a turma no abrigo anti bombas, Julien segurava uma lanterna e Jean lhe pede para que também ilumine seu caderno e Julien lhe responde de forma agressiva e se vira. Por parte de Julien, é uma relação muito ambivalente, de curiosidade e agressividade, com alguém que supostamente poderia roubar seu lugar. Julien prestava tanta atenção em Jean só ele se deu conta, por exemplo, de que Jean era o único que não rezava o “Pai Nosso” durante um bombardeio. Há certos pontos em Jean que capturam o olhar de Julien, *estranho familiar* que sustenta algumas identificações desejadas, mas temidas. Jean, confiante de suas capacidades intelectuais, mas *abandonado* no colégio interno, talvez encarnasse conflitiva atual de Julien.

Curioso o momento no qual parece iniciar-se um movimento diferente na relação de Julien com o novo colega. O disparador desse momento ocorre na presença da bela e simpática professora de música, desejada por muitos dos alunos mais velhos. Na cena está a professora de música apresentando uma partitura a Julien para que ele toque. O piano não é seu forte, está desinteressado no instrumento e apenas dedilha o que a professora lhe apresenta. Pelo desinteresse e por tocar mal, a professora lhe sugere tocar outro instrumento, ao que Julien

responde que é sua mãe, e não ele, que quer que ele faça aulas de piano. A aula de Julien termina e na sequência entra Jean. Julien fica na porta observando a chegada de Jean ao piano e à professora. A professora lhe mostra a mesma partitura para ver o que o menino sabia tocar, visto que era seu primeiro encontro. Inicialmente, o rosto da professora demonstrava o mesmo desânimo apresentado na aula com Julien, mas, assim que Jean começa a tocar, o rosto dela se ilumina e demonstra satisfação pelo modo como Jean toca. Julien assiste a essa cena. Julien olha a professora olhando Jean. Julien sai da cena.

Outra passagem que se enlaça à anterior e permite outro destino a um relacionamento inicial de agressividade e competição ocorre a partir de um comentário banal do diretor da escola. Julien está na sala do Padre Jean para realizar a ‘confissão’. Nesse ínterim, o padre recebe um telefonema que o deixa preocupado. Julien está muito atento aos movimentos dele, presta bastante atenção às suas respostas no telefone. Em seguida o padre lhe pergunta se está se dando bem com o novo colega e lhe pede que seja gentil com Jean, pois Julien exerce influência nos outros meninos. Parece-me que aqui, pelas palavras do diretor, ocorre um redirecionamento, uma torção que permite outro destino a este relacionamento inicialmente conturbado. Até aqui, o ciúme, a desconfiança e a agressividade prevalecem. Com a palavra do diretor, um novo caminho se desdobra.

A palavra do diretor permite que Julien se aproxime de Jean de outra forma, avaliando-o não como aquele que compete pela atenção dos adultos e é sentido como intruso na relação já estabelecida na escola. Julien torna-se um vetor de acolhimento de um menino que está desamparado. O Padre Jean, com pedido, sustenta e oferece o primeiro laço de uma história de amizade que começa a se tecer.

Apesar disso, Julien ainda desconfia de que há algum mistério em torno de Jean e dos meninos que chegaram no colégio junto com ele. O fato de ele não rezar o “Pai Nosso”, o sobrenome Bonnet, que não é protestante como Jean afirmou, o fato de os professores esconderem os quatro meninos quando alguma patrulha alemã entra na escola, tudo isso faz com que Julien continue atento aos movimentos desse personagem que inicialmente apareceu como intrusivo na sua relação com a escola e com os professores. Para que o outro destino, acenado com o pedido do diretor, desponte, é necessário desvendar esse segredo.

Em uma noite, enquanto todos dormiam, Julien vê Jean rezar em uma língua hebraica com duas velas acesas e usando um quipá. Julien faz de conta que continua dormindo, mas fica prestando atenção aos movimentos de Jean. Julien continua muito interessado em Jean e, em determinada oportunidade, resolve abrir seu armário. Encontra um livro com uma foto de família – Jean, a mãe e o pai –, que assinala que Jean é filho único; encontra também a referência a um prêmio de matemática e um nome apagado, que somente pode ser lido no espelho, pois se encontra invertido. Nesse momento, Julien descobre o verdadeiro sobrenome de Jean: Kippelstein. Essa descoberta faz Julien se voltar mais para esse *estrangeiro*, fazendo-lhe algumas perguntas. Jean fica furioso com a descoberta de um segredo que, se revelado, coloca em risco sua existência. Depois da fúria, possivelmente Jean afrouxa suas defesas e consegue compartilhar com Julien, o amigo recém conquistado, as preocupações sobre sua vida e a da sua família. Conta, entre outras coisas, que não sabe do paradeiro da mãe e que o pai é prisioneiro.

Parece-me que esse é o momento inaugural de uma amizade em que trocas e confissões podem ser realizadas. Podem se divertir, conversar a respeito de seus interesses, seus sonhos, seus medos e manter uma relação de cumplicidade quando,

por exemplo, durante um bombardeio, no lugar de ir para o abrigo, vão para a cozinha fazer castanhas; quando leem juntos *As mil e uma noites*, livro proibido na escola, ou ficam na sala de piano e se divertem tocando quando toda a escola está ao abrigo das bombas.

A tecitura das imagens

A passagem de Jean ensinando umas notas no piano a Julien e, depois, os dois se divertindo quando tocam juntos durante o bombardeio, remeteu-me à cena na qual Julien fica de espectador da professora que está admirando a capacidade musical de Jean. Algo ocorreu que permitiu deixar de vivenciar a presença de Jean defensivamente, pois ele se apresentava como intruso, e passar a vivenciá-la em uma relação de companheirismo. Na primeira cena, Julien se encontra como terceiro excluído de uma relação invejada. Mas também podemos pensar, da perspectiva do espelhamento, o caminho que essa relação, a *posteriori*, tomou.

Para Wallon (1975), o espelho é um objeto privilegiado, pois traduz a exterioridade do corpo. Duas etapas são necessárias para que a criança possa fazer a descoberta da própria imagem no espelho: o reconhecimento de uma imagem e a possibilidade de reportá-la para si. Para que esse movimento ocorra, é preciso que haja uma dissociação do ambiente para que a criança possa determinar, de todas as impressões que lhe chegam, aquela que se refere a si mesma. Freud (1996a) refere que pela identificação podemos nos colocar no lugar do outro e o eu se compõe pela identificação ao objeto privilegiado, pois incorpora suas características e oportuniza a construção simultânea do eu e do objeto. Essas ideias me permitem pensar que a cena de Jean com a professora de piano funcionou como um

espelho que reposiciona as possibilidades identificatórias de Julien vivenciadas até então. Porém, acredito que essa leitura só possa ser justificada pelo remanejamento que uma cena posterior ensejou – quando o diretor da escola pergunta a Julien sobre seu novo colega e lhe pede para que seja gentil.

Para que o reconhecimento de si no espelho aconteça, é necessário a palavra de um adulto que assegure que aquela imagem que a criança vê refletida no espelho lhe pertence. Lacan (1988) refere que o reconhecimento no espelho é a primeira identificação, quando o sujeito assume uma imagem antes que a capacidade motora lhe permita independência do corpo do adulto. O fato de a imagem especular ser assumida jubilosamente pela criança se dá porque ela manifesta a “[...] matriz simbólica na qual o eu (*je*) se precipita numa forma primordial antes de objetivar-se na dialética da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restitua no universal a função de sujeito” (Lacan, 1988, p. 87). Goldgrud (2001) propõe para o termo *objetivar-se* a identificação que particulariza a criança na posição de objeto e a assunção à posição de sujeito estaria vinculada à intervenção da linguagem e, portanto, a certa universalidade. Mas, para que esta operação constitutiva ocorra, é necessário que aconteçam as operações antecipatórias parentais que tecem a matriz simbólica onde o eu irá instalar-se. Além disso, para que haja a amarração de uma imagem ao eu, como já foi dito, a presença de um adulto que lhe reafirme que a imagem refletida no espelho lhe pertence é fundamental.

Elucubrando a respeito do reposicionamento dos estádios constitutivos da infância na adolescência, mas com uma mudança nos operadores dessas funções – do Outro primordial para o Outro social –, podemos inferir que a palavra do diretor, quando direciona o olhar de Julien para outra perspectiva em relação à Jean, permitiu que o estranhamento que a

presença de Jean lhe trazia tivesse um destino de enlace afetivo diferente. Talvez a palavra do diretor tenha retirado o acento mortífero da imagem refletida por Jean e lhe restituído os aspectos identificatórios que estavam suspensos, esperando um norte para serem enlaçados. Podemos pensar que a relação de Julien com Jean era vivenciada como uma relação dual, imaginária, com a palavra do diretor, passa a ser ternária, simbólica. As duas cenas, mesmo que em tempos cronológicos diferentes, podem ser lidas no enlace das vertentes imaginária e simbólica, herdeiras do estágio do espelho.

A contingência da ruptura

A amizade que se estabelece desde então é vivida intensamente, mas quando a intimidade e a cumplicidade se iniciam, os soldados alemães chegam buscando os meninos judeus que estavam sendo escondidos na escola. Os nazistas entram na sala de aula e perguntam por Kippelstein. Ninguém sabia o verdadeiro nome de Jean, a não ser Julien. Quando o comandante alemão se vira para a parede para retirar as sinalizações da ocupação dos Aliados na Europa, Julien olha Jean no intuito de assegurar sua presença, mas o alemão percebe. Com esse olhar ele delatou o amigo recém conquistado.

Reencontram-se no quarto, somente os dois e um soldado que estava escoltando Jean. Olham-se novamente e Jean, tentando aplacar a angústia de Julien, diz-lhe que descobririam seu paradeiro de qualquer forma. Trocam livros e Jean é levado junto com os outros meninos judeus e o diretor da escola para um campo de prisioneiros. O último aceno acontece. Aceno que talvez tenha durado quarenta anos até o momento da produção do filme. Tentativa de contar uma ruptura dramática de algo que estava no seu início. O nome *Adeus, meninos* talvez diga

respeito a dar adeus precocemente à infância e, junto com ela, ao primeiro grande amigo que é perdido, não pelo esgotamento de uma relação, mas pela interferência de um Estado totalitário nas relações afetivas cotidianas.

Foram essas cenas que me tomaram. Com elas, podemos refletir sobre algumas vivências cotidianas e sobre os traumas da existência.

A impossibilidade do adeus

Na adolescência, há uma atualização e um remanejamento das operações constitutivas com uma mudança no cenário. No bebê se coloca a relação com os Outros primordiais, na adolescência com os Outros sociais (Rassial, 1996). Situa-se a importância do Outro social como substituto parental que permite certa continuidade do ser e das possibilidades de vir a ser em um momento no qual a relação com os pais da realidade se mostra fraturada, ineficaz. Isso permite também que os pais se humanizem, pois sendo não-todos podem ser inseridos, pelo adolescente, na lógica da castração que atravessa os sujeitos e o cotidiano das relações. Ao mesmo tempo, o adolescente se vê jogado em uma trama diversificada de possibilidades identificatórias, na qual as relações com semelhantes também tomam importância na tecitura das linhas acenadas pelo encontro com os outros. Nesse sentido, o representante do Outro social oferece certa sustentação do projeto identificatório que o impede de se perder nas infinitas possibilidades oriundas de seus iguais. A palavra do adulto faz nó e permite a escolha do caminho a ser percorrido.

No filme, o diretor da escola cumpre a função de, por um lado, respeitar a individualidade dos alunos, mas também possibilita a sinalização de aspectos importantes para a construção identitária na relação com os outros. Lesourd (2004) lembra

que é no espaço público que ocorre a vivência da separação do espaço privado familiar, implicando a reorganização psíquica na relação do sujeito com seu mundo.

Fazendo uma composição, talvez forçada, entre o filme e os aspectos constitutivos abordados neste escrito, podemos perceber que, no encontro de Julien com Jean, as operações subjetivantes são de certa forma revisitadas e se evidenciam nas cenas pinçadas do filme. O primeiro encontro, quando Jean foi apresentado aos colegas; a curiosidade e a resistência reveladas nos olhares desdenhosos de Julien; o sentimento de intrusão por se sentir roubado de um estado anterior aparentemente controlável e a transformação decorrente deste encontro forçado. Além dessas, não é demais ressaltar a função de sinalizador da amizade oferecida pelo Padre Jean – no momento da confissão de Julien ele lhe pergunta sobre a relação com o novo colega e lhe pede para que seja gentil com Jean. Esse pedido, talvez ingênuo, de um adulto preocupado com a segurança de seus alunos, aponta a importância que Jean tem para o diretor da escola. Este reconhecimento de lugar diferenciado permite que Julien se volte para Jean, não como alguém que deva ser eliminado pelas ameaças infringidas, mas como alguém onde se buscam algumas respostas para os dramas cotidianos – quem é esse menino que requer uma atenção diferenciada por parte dos adultos?

A construção de uma relação de amizade nem sempre acontece sem percalços; pelo menos, no seu início, a relação que se estabeleceu entre Julien e Jean esteve rodeada de conflitos e desavenças. Mas o que faz que haja uma escolha por determinado caminho em uma encruzilhada? O que faz com que um desvio aconteça? Por que escolhemos essa pessoa e não outra para estabelecer uma relação de amizade em que os medos, conflitos, ideias, ideais e perspectivas podem ser compartilhados?

No texto *O estranho*, Freud (1996d) refere que o surgimento do duplo nasce sobre o “irrestrito amor de si mesmo” que foi sepultado com o advento do recalque do narcisismo. No início da existência, o bebê, sendo a corporificação de *Sua Majestade*, tem na sua frente infinitas possibilidades. Essas começam a se restringir pela intervenção da operação de castração que vai impondo, ao pequeno sujeito, determinadas escolhas. Mas, segundo Freud (1996d), *isso* fica no inconsciente e se revela nas suas formações e quiçá quando o surgimento do duplo nos toma de assalto. Talvez Jean tenha aparecido para Julien como aquele que ameaça a segurança estabelecida na escola através da valorização da inteligência, traço importante da sua identidade. Talvez com Jean tenha se refletido uma imagem que ainda não tinha sido questionada, outro que lhe retornasse algo de seu próprio reflexo. No encontro de Julien com Jean, a cena que se sobressai é a que mostra alguns livros na mala de Jean. Surge um sentimento ambivalente em face desse sujeito que aparece forçadamente colocado a seu lado; ainda por cima, ambos têm um grande interesse em comum. O efeito defensivo em relação às tentativas de Jean de aproximação evidencia certa angústia despertada em Julien por uma identificação a um objeto comum de desejo que remete a um traço identificatório que não é mais somente seu. Haveria nesse primeiro olhar uma especularidade que remonta à angústia do primeiro reconhecimento de si no espelho?

Cabe lembrar a importância que o adulto assume na apresentação da imagem no espelho ao pequeno sujeito. Para Dolto (1992), o efeito humanizante da passagem da criança pelo estádio do espelho é um momento ímpar para a tomada da identidade, mas não ocorre sem angústia, já que a criança se dá conta de que a imagem que ela tinha de si até então não é a mesma que os outros têm dela. O fator humanizante dessa

castração é que a criança não mais pode confundir-se com o outro e, em função disso, constrói sua identidade. No momento de encontro de Julien com esse *estranho familiar*, as angústias do momento constitutivo especular podem ter sido atualizadas. A partir da fala do diretor, no momento da confissão, quando somente os dois se encontram presentes, Julien pode não se sentir ameaçado na sua existência no âmbito da escola e pode endereçar outro tipo de investimento em Jean. Assim, apesar de, aparentemente, os adolescentes desdenharem as palavras e os conselhos dos adultos, se percebe no filme, na clínica e nas relações cotidianas com jovens, como a palavra de figuras importantes do seu entorno tem valor. As palavras dos adultos potencializam os encontros ou desencontros com seus iguais, figuras importantes para o abandono das figuras parentais idealizadas.

Freud (1996f) aponta para a importância do amigo na vida anímica, visto que permite uma complementaridade às relações estabelecidas com os pais. Kancyper (2012) coloca que a relação com os amigos evidencia um ato psíquico social e o amigo é situado antes das relações com os professores. Assim, o amigo ocupa um lugar complementar às figuras significativas da primeira infância. Nesse aspecto, a relação com outros semelhantes possibilita a desvinculação das exigências narcisistas parentais e permite que um novo sujeito surja. Nesse sentido é que podemos pensar na relação de complementaridade das figuras parentais para o processo constitutivo do vir a ser adulto. Na relação de amizade, suspendem-se as relações de domínio e se respeitam a autonomia e a diferença, sendo uma relação horizontal, que implica solidariedade, permite cotejar as diferenças e semelhanças. Nesse aspecto, Mujica (2010) explica que a amizade pertence à lógica do dom, pois, apesar de ser uma relação recíproca e escolhida, não pressupõe posse. É

uma relação íntima que implica distanciamento e respeito às diferenças. Lerner (2006) refere que o destino do amigo da primeira época da adolescência é similar ao do objeto transicional – ele é colocado no limbo, simplesmente é deixado de lado. Mas o que acontece quando, por uma separação forçada e traumática, este vínculo se perde?

No final do filme, aparece a voz de Julien, quarenta anos depois, contando sobre a permanência dessa cena na sua memória. Experiência que precisou que quarenta anos se passassem para poder ser contada, ser compartilhada e, quiçá, elaborada.

Juntando os estilhaços...

A existência humana carrega o traumático na sua essência. Desde o nascimento somos convocados a nos transformar pelos eventos vivenciados, o que nos permite a torção dos acontecimentos em experiências (Agamben, 2001). O filme fala de uma história que ficou marcando a memória do protagonista durante quarenta anos, até poder ser narrada, um Adeus que demorou quarenta longos anos para acontecer. O desfecho do filme nos leva a crer que foi uma experiência traumática de uma relação que foi interrompida à revelia dos participantes.

Uma morte precoce traz à tona a fragilidade da existência humana. Traz à tona também o quão à mercê ficamos das relações de poder que determinam nossa existência. A experiência, ao ser repetida e narrada, encontra no endereçamento ao outro a transformação dos efeitos até então traumáticos. Em *Além do princípio do prazer*, Freud (1996e) se pergunta por que um evento que gera sofrimento é repetido. Valendo-se da observação do brincar infantil, propõe que a criança, pela repetição, no brincar, do afastamento materno, passa a controlá-lo, transformando-se em agente de um evento que sofria passivamente.

Nesse sentido cabe lembrar Winnicott (1975), que afirma que o importante não é saber como e quando o brincar vai finalizar, mas é permitir o transcurso do brincar. O narrar adulto, assim como o brincar infantil, podem ter efeitos elaborativos de eventos traumáticos, permitindo uma marca potencializadora da existência humana. O filme não deixa de ser uma declaração de amor a um amigo que já se foi.

Referências

AGAMBEN, G. *Infância e história*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001.

BRUM, D. A gramática amorosa da amizade. *Ágora*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 311-319, 2007.

DOLTO, F. *A imagem inconsciente do corpo*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

FERRARI, A.; PICCININI, C.; LOPES, R. O narcisismo no contexto da maternidade: algumas evidências empíricas. *Psico (Porto Alegre)*, Porto Alegre, v. 37, n. 3, p. 271-278, 2006.

FREUD, S. Estudios sobre la histeria. In:_____. *Sigmund Freud: obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1996a. v. 2. Texto originalmente publicado em 1895.

_____. Introducción al narcisismo. In:_____. *Sigmund Freud: obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1996b. v. 14. Texto originalmente publicado em 1914.

_____. La novela familiar de los neuróticos. In:_____. *Sigmund Freud: obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1996c. v. 9. Texto originalmente publicado em 1909.

_____. Lo ominoso. In:_____. *Sigmund Freud: obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1996d. v. 17. Texto originalmente publicado em 1919.

_____. Más allá del principio de placer. In:_____. *Sigmund Freud: obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1996e. v. 18. Texto originalmente publicado em 1920.

_____. Psicología de las masas y análisis del yo. In:_____. *Sigmund Freud: obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1996f. v. 18. Texto originalmente publicado em 1921.

_____. Sobre la psicología del colegial. In:_____. **Sigmund Freud:** obras completas. Buenos Aires: Amorrortu, 1996g. v. 13. Texto originalmente publicado em 1914.

GOLDGRUB, F. *A máquina do fantasma: aquisição da linguagem e constituição do sujeito*. Piracicaba: Unimep, 2001.

KANCYPER, L. Acerca de la amistad, una hermandad elegida. *Página 12*, 22 jul. 2010. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-149923-2010-07-22.html>>. Acesso em: 20 ago. 2013.

LACAN, J. *Os complexos familiares na formação do indivíduo, ensaio de análise de uma função psicológica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990. Texto originalmente publicado em 1938.

_____. El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se revela en la experiencia psicoanalítica. In:_____. *Escritos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1988. Texto originalmente publicado em 1949.

_____. *O seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. Texto originalmente publicado em 1955.

_____. *O seminário, livro 4: a relação de objeto*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995. Texto originalmente publicado em 1957.

LERNER, H. Adolescencia, trauma, identidad. In: Hornstein, M. C. R. (Org.), *Adolescencias: trayectorias turbulentas*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

MUJICA, H. No se elige, acontece. *Revista Kcreatinn*, v.4, n.1, 2010. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/47285817/Revista-Kcreatin-N-6#scribd>>. Acesso em: 20 ago. 2013.

WALLON, H. *Los orígenes del carácter del niño – los preludios del sentimiento de personalidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1975.

WINNICOTT, D. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

os caminhos da relação pai-filho, através dos olhos de Marcel

reflexões com base no filme *A glória de meu pai*

Milena da Rosa Silva

O filme *A glória de meu pai* (1990), de Yves Robert, conta-nos parte da infância do escritor, dramaturgo e diretor de cinema francês Marcel Pagnol. De maneira muito sensível, ele nos revela, especialmente, sua passagem do início ao fim da infância – o caminho de bebê a homem – através das mudanças na relação de Marcel com seu pai, Joseph. Essa relação pai-filho, em suas sutilezas, capturou meu olhar. É sob esse vértice que irei falar, então, buscando aquilo que podemos refletir sobre a paternidade através desse filme.

Marcel Pagnol nasceu em 1895, tendo vivido sua infância, portanto, na virada do século XIX para o século XX. Acredito ser importante uma contextualização histórica: o que se esperava de um pai nessa época?

Até o início do século XIX, predominaram as sociedades patriarcais e coloniais, nas quais a família constituía-se na pedra fundamental de regulação do sistema, sendo o pai aquele que determinava as regras a serem seguidas (Lamb, 1999). O pai ainda deveria garantir o sustento material dos filhos e treiná-los para o trabalho. Os homens, geralmente, mostravam um profundo interesse pelos seus filhos, mas não era seu papel alimentá-los e cuidá-los, e sim discipliná-los. Até a metade deste século, de acordo com Lamb, os filhos eram vistos como uma possessão paterna e, quando uma união matrimonial era rompida, os filhos do casal permaneciam sob custódia do pai, sendo assumido que os homens podiam providenciar satisfatoriamente o cuidado das crianças até que se casassem novamente ou que os filhos atingissem a adultez. Esse modelo do pai provedor, representante da autoridade e da lei, mas distante afetivamente, se manteve no início do século XX, sendo predominante até os anos 50. Essa visão da paternidade estava de acordo com os padrões sociais da época, em que a família nuclear era composta pelo homem chefe de família, que a sustentava financeiramente, e pela esposa dona de casa.

Embora essa descrição se aplique, em alguns aspectos, à família de Marcel, parece que seu pai não se mostrava tão distante de seus filhos ou do espaço familiar. Seu pai era professor do ensino primário. Quando a mãe de Marcel, que trabalhava em casa como costureira, precisava sair (para ir à feira, por exemplo), Marcel ficava com seu pai na escola. Parecia haver muito carinho expresso na relação pai-filho, embora essa relação fosse se modificando com o tempo. E essa evolução da relação mostrada no filme pode ser uma ilustração do que a psicanálise descreve como o caminho da relação de um filho com seu pai à medida que o filho vai passando de bebê a criança, de

criança a adulto. Sigo aqui as ideias a respeito da paternidade compartilhadas por vários psicanalistas, mas especialmente por Freud e Winnicott.

O início do filme nos mostra o início da vida de Marcel – melhor que isso, o início de sua constituição psíquica, pois nos mostra a união do casal Joseph-Augustine. Em seguida, o nascimento de Marcel e sua primeira infância. O filme não se detém nessa etapa, mas, em nuances, em poucas cenas e frases, nos mostra como se dá a relação pai-bebê nesse momento. Apesar do grande orgulho do pai quanto ao seu filho, esta é uma relação mais distante, mediada pela mãe. Isso fica brilhantemente ilustrado na frase: “Meu pai era 25 anos mais velho do que eu, e isso nunca mudou. Augustine tinha a minha idade”.

No início da vida, a condição de desamparo do bebê leva a uma relação de dependência absoluta da figura materna, ou daquele que cumpre essa função. Conforme Figueiredo (2006), a função paterna – que não se confunde com o papel do pai, mas pode ser exercida por esse – constitui-se, inicialmente, por permitir, proteger e limitar a relação mãe-bebê e o narcisismo de origem. Desempenha, usando a terminologia winnicottiana, a função de dar *holding* à mãe e, mais precisamente, à unidade mãe-bebê. A relação com o pai pode se dar neste momento e pode ser muito intensa, mas o pai atua como uma figura materna substituta (Fulgencio, 2007), inicialmente. Figueiredo (2006) destaca que não fazer isto, e já se inserir atuando a função paterna, seria aparecer como um terceiro invasor.

Assim, neste primeiro momento, a entrada do pai na relação com o bebê é mediada pela mãe. É ela quem autoriza o pai em seu lugar, pois é ela quem está mais próxima do bebê, mais retraída dos estímulos do mundo externo (Winnicott, 2000) – desde que esteja realmente exercendo a função materna.

Idealmente, a mãe, como Augustine, tem a idade de seu bebê, seu psiquismo mais próximo do dele. O pai, por sua vez, está ainda mais conectado ao mundo externo, mantém-se “mais velho”.

A seguir, de acordo com Figueiredo (2006), o pai deve apresenta-se como objeto de investimento libidinal da mãe. O pai é aquele para quem a mãe olha quando não olha para o bebê. Assim, o olhar da mãe para o pai (de admiração, amor, respeito) é que permite que o pai entre – agora efetivamente como pai – na vida da criança. Nesse segundo momento, então, o pai torna-se um ser verdadeiramente poderoso, “glorioso”. É um modelo a ser seguido, e seu amor precisa ser conquistado. No filme, esta mudança na relação fica muito bem ilustrada em várias passagens nas quais Marcel mostra uma admiração crescente pelo seu pai professor, cientista, ateu, livre de vaidades pequenas... Um pai glorioso! Então, as letras aproximaram ainda mais pai e filho. E que satisfação o pequeno Marcel demonstrou ao perceber o orgulho de seu pai por ele saber ler! Marcel conquistou o seu maravilhoso pai pelo domínio das letras.

A função paterna, portanto, cria a possibilidade da triangulação, no interjogo exclusão-inclusão, em que inicialmente o pai fica “excluído” (quando a mãe é o mundo do bebê), e depois o filho é “excluído” (mas então incluído na tríade). Por mais doloroso que possa ser esse sentimento de exclusão, é ele que fornece à criança um ponto de referência e de estabilidade em relação ao qual ela pode experimentar seus impulsos (Fulgencio, 2007). Conforme Winnicott (1980), na ausência de uma terceira pessoa só restam à criança duas alternativas: ser engolido ou se afastar violentamente. Assim, para Winnicott é o pai (ou quem cumpre a função paterna) quem oferece o mundo à criança: há mundo além da relação mãe-bebê. E que mundo Joseph ofereceu a Marcel! As montanhas da *Provence*,

com todos os seus mistérios e encantos. As férias na montanha, próximas à terra de origem de Marcel, foram o cenário de muitos momentos de companheirismo entre pai e filho.

Mas o processo de amadurecimento e de conquista de uma singularidade requer que o pai saia dessa posição idealizada. Isto porque é impossível rivalizar com um pai tão “glorioso”. Não se pode nem mesmo almejar ser como ele. Para que o menino possa sair da condição de “terceiro excluído” e conquistar o seu lugar no mundo, ele precisa destituir o pai de seu reinado. Embora necessário, esse processo pode ser bem doloroso. E o filme nos mostra o sofrimento de Marcel por ver seu pai incompetente como caçador, humilhado por seu tio, um perdedor. Seu pai não era bom em tudo. Aliás, naquele momento, sua sensação era de que o pai era péssimo em tudo, uma vergonha. Além disso, sente-se traído pelo pai, que é cúmplice em uma mentira para deixá-lo fora da grande caçada. Que decepção!

Desapontado, Marcel pôde afastar-se do pai e do tio e aventurar-se com o amigo Lili. “Lili sabia tudo”. Marcel, num movimento que nos mostra os primeiros lampejos do processo adolescente, destituiu seu pai do lugar de todo poderoso e coloca o amigo Lili nesse lugar. Mas Lili tem sua idade, seu tamanho. Conhece tudo sobre as montanhas, mas nada sobre a cidade. Então, Marcel pode ensinar-lhe tudo sobre a cidade.

E a seguir, seu pai consegue caçar duas perdizes vermelhas dos pinheirais. Uma caça rara, que lhe trará prestígio como caçador. Então, Marcel já não vê seu pai nem como Deus – todo-poderoso, onisciente, onipotente –, nem como um total incapaz. Ele pode ver seu pai como humano, como alguém que sabe muitas coisas, não sabe muitas outras, tem virtudes e defeitos. Após conseguir finalmente caçar, Joseph se envaidece com a foto que mostra sua conquista, embora pouco tempo antes tenha criticado um colega que se envaidecia de sua pesca.

“Fiquei surpreso de ver meu super-homem bem mais humano. Senti que o amava ainda mais”, diz-nos Marcel. Para o psiquismo de Marcel, essas falhas do pai implicam que ele, Marcel, pode, sim, ser homem como o pai. Os homens não são infalíveis! Que alívio! Todo esse processo também atua no sentido de ajudar a criança a discernir a fantasia – tão importante no universo infantil – da realidade. Esse pai é muito mais real! E essa possibilidade de diferenciar fantasia e realidade também é fundamental para o amadurecimento psíquico. Conforme nos diz Winnicott (1971, p. 78),

Se uma garotinha nos disser que quer voar, não nos limitaremos a responder “As crianças não voam.” Pelo contrário, devemos agarrá-la e fazê-la girar em torno da nossa cabeça [...] de modo que ela sinta que realmente está voando como um pássaro para seu ninho. Mas logo a criança descobrirá que não pode voar por meios mágicos. [...] Por volta dos 10 anos a criança poderá estar praticando o salto em distância ou o salto em altura, tentando saltar mais longe e mais alto que as outras. Isso é tudo que restará, salvo os sonhos, das sensações tremendamente profundas associadas à ideia de voar que se formou, naturalmente, ao redor dos 3 anos de idade.

Assim, percebemos que o filme de Yves Robert nos apresenta claramente o caminho da função paterna, conforme vista por Marcel em sua relação com seu pai Joseph. E, desde o seu título, *A glória de meu pai* nos remete à importância dos momentos de idealização do pai. Para poder fazer o movimento de “destituir o pai do trono” é preciso que o pai esteja ocupando esse trono. Então nos podemos perguntar: “Será que esta história ainda faz sentido hoje?”

Vivemos uma época de extrema idealização dos filhos, do infantil, do juvenil, em que temos dificuldade de tirar “Sua majestade, o bebê” do trono. Conforme nos alerta Monti (2008,

p. 245), “[...] um trono do qual não se pode descer é mais uma armadilha do que um trono”. E a idealização permanente da infância, essa monumentalização que enfatiza suas infinitas potencialidades, acaba pesando nos ombros de Sua Majestade (Monti, 2008). De acordo com Guerra (2005), assistimos à mudança do “pai-patrão” ao “pai-amigo”. O pai-amigo teme privar o poder de decisão do filho, preservando o “filho rei”. Isso levaria, de acordo com o autor, a uma desmentida das diferenças e das gerações.

Os ideais culturais em relação ao papel do pai estão mudando e apontam não apenas para uma menor colagem das funções materna e paterna às figuras de mãe e pai, ou a questões conjugais e de gênero, mas também para um enfraquecimento da função paterna – tanto de apoio quanto de corte. Isso gera um impasse no interjogo exclusão-inclusão, uma vez que ninguém quer ser “excluído” das satisfações narcísicas da relação com o bebê.

A esse respeito, Rodulfo (2012) apontou que realmente estamos caminhando para um borramento das oposições. E isto vem impactando a relação entre pais e filhos. As diferenças, tanto horizontais como verticais, se tornaram mais difusas, mais próximas da ambiguidade do que de oposições extremas. Assim, os pais mostram-se como não sabendo tudo e, ao contrário, reconhecem que têm muito a aprender com seus filhos. Mas, mais importante do que isso, estão em dúvida, se sentem inseguros em seu papel. Daí decorre que as teorias infantis não são mais apenas sexuais, são existenciais, conectadas às diferenças de classe social, de gênero, às injustiças... Mas Rodulfo (2012) aponta que, embora gere angústia para pais e filhos, isso lentamente está levando a sociedades que convivem melhor com as diferenças em suas sutilezas e nuances, menos regidas por uma lógica de oposição binária.

É preciso destacar que há muitos ganhos, que os pais estão afetivamente mais próximos de seus filhos, e essa relação mais próxima tem se mostrado enriquecedora para ambos. Porém, neste momento de transição, há uma falta de referências que favorece uma “atitude nostálgica” (Rodulfo, 2012, p. 39), que dificulta a busca por novos modelos de relação entre pais e filhos que não estejam em contraste ou oposição ao modelo anterior. Mas isso já é outra história... Marcel pôde encantar-se com os encantos de seu pai, tornando-se assim, também um homem encantador.

Referências

FIGUEIREDO, L. C. A clínica psicanalítica a partir de Melanie Klein. O que isto pode significar? *Journal de psicanálise*, São Paulo, v. 39, n. 71, p. 125-150, 2006.

FULGENCIO, C. D. R. *A presença do pai no processo de amadurecimento: um estudo sobre D. W. Winnicott*. 139f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

GUERRA, V. Cambios en la paternidad: reflexiones sobre algunos efectos en el psiquismo del niño hoy. *Revista de psicoterapia psicoanalítica*, São Paulo, v. 4, n. 4, p. 29-42, 2005.

LAMB, M. E. Parental behavior, family processes, and child development in nontraditional and traditionally understudied families. In: _____. *Parenting and child development in “nontraditional” families*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1999. p. 1-14.

MONTI, M. R. Contrato narcisista e clínica do vazio. *Revista latino-americana de psicopatologia fundamental*, São Paulo, v. 11, n. 2, p. 239-253, 2008.

RODULFO, R. *Padres e hijos – en tiempo de la retirada de las oposiciones*. Buenos Aires: Paidós, 2012.

WINNICOTT, D. W. As crianças e as outras pessoas. In:_____. *A criança e seu mundo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1971.

_____. A preocupação materna primária. In:_____. *Da pediatria à psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

_____. A família e a maturidade emocional. In:_____. *A família e o desenvolvimento do indivíduo*. Belo Horizonte: Interlivros, 1980.

Chaplin conquista o mundo

Abrão Slavutzky

O filme *O garoto*, de Charles Chaplin, conquistou o mundo em 1921. E assim o Vagabundo começou sua história já não só de um personagem, mas de um herói. Não um herói glorioso como Ulisses, o inventor do cavalo de Troia. O Vagabundo foi um herói sem terra, sem família, sem poder, sem ninguém. Suas aspirações eram um lugar para dormir, alguma comida, só queria sobreviver. E ainda assim seduziu o público do pós-Primeira Guerra Mundial, que passou a vê-lo como seu herói. Foi o herói dos desamparados, era um homem pequeno, ridículo, que caminhava com um pé no chão e outro voando, vivendo na realidade e fazendo sonhar.

Com *O garoto* também nasce o cinema, a arte das multidões, que atinge um público de milhões de pessoas pelo mundo afora. O sucesso do filme foi instantâneo, e com três anos de exibição já tinha sido visto em mais de cinquenta países. Teve esplêndidas recepções – da Suécia à Malásia, do Líbano

à Austrália –, transformou o cinema em arte, a sétima arte, a mais popular das artes. David Robinson (2011), que escreveu a biografia definitiva de Charles Chaplin, assegura que *O garoto* foi o maior trabalho que ele fez em sua vida.

No começo da década de 1920, o cinema era um entretenimento relativamente recente e, portanto, ainda um tanto cru; nada de efeitos especiais ou enredos mirabolantes. As premissas simples e até inocentes eram mais recorrentes, e um dos maiores nomes do ramo já era Chaplin, com seu personagem icônico, conhecido no Brasil como Carlitos. Em uma época de sofrimentos e privações causados pela guerra, o Vagabundo servia não apenas como um “palhaço”, mas também como uma válvula de escape para toda a agonia que ainda prevalecia. Chaplin o usava como um tipo de consolo que tantos precisavam, e era também um manifesto contra a condição deplorável do mundo pós-guerra.

O garoto é o primeiro longa-metragem de Chaplin que aborda o drama do núcleo familiar. O tema central do filme é um menino abandonado sendo cuidado pelo Vagabundo. A obra tocou os corações tristonhos da Europa que ainda chorava seus mortos da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) – uma guerra que resultou em quase dez milhões de mortos, milhões de feridos e órfãos. Era um mundo desamparado, com fome de viver, celebrar o presente. Uma das formas de celebrar a vida era ir ao cinema, um atrativo para quem sofria e buscava cicatrizar suas perdas traumáticas.

No início do filme *O garoto*, aparece uma mãe que sai da maternidade com seu bebê. Caminha com ele sem saber o que fazer até decidir colocá-lo dentro de um automóvel estacionado diante de uma mansão. Na cena seguinte, aparecem dois ladrões que roubam o veículo e, após algum tempo, escutam o choro da criança. Decidem se desfazer desse passageiro e o jogam no lixo.

Sem saber de nada, eis que aparece o Vagabundo caminhando, calmamente, pelas ruas quando escuta o choro do bebê. Sem saber o que fazer, tenta deixá-lo com uma mãe que vê passar. Depois segue fazendo outras tentativas que sempre fracassam. A essa altura do filme começam os primeiros risos, pois a desgraça abre espaço para a graça do Vagabundo. Até que ele descobre nas roupas da criança um bilhete onde está escrito: “Por favor, ame e cuide desta criança órfã”. A partir daí, muda sua atitude e decide fazer o que pede o bilhete. Como Carlitos não tinha dinheiro, precisa improvisar nos cuidados da criança. Faz do bico de um bule de café um bico de mamadeira, faz um berço de balanço com roupas e cordas.

Passam-se cinco anos, o bebê se transforma num menino que, junto ao Vagabundo, luta para sobreviver. Ele é um vidraceiro que arruma os vidros que a criança quebra. E sempre atrás deles está a polícia com correrias que fazem o público rir e nas quais eles sempre vencem. Um dia o menino fica doente; então vem um médico que percebe que Chaplin não é o pai e decide internar a criança numa instituição para menores. A polícia é chamada e daí começam os momentos mais dramáticos e engraçados do filme. O Vagabundo e seu filho não desejam separar-se; logo, lutam contra os que desejam separá-los. Por fim, o menino é levado e Chaplin sobe no telhado e começa a correr por cima das casas para alcançar seu filho adotivo que está num pequeno caminhão. O público vibra quando O Vagabundo se reúne com seu filho ao final da correria. São as cenas mais famosas do filme e estão entre as melhores da filmografia de Charles Chaplin.

O garoto ilumina o desamparo de uma criança abandonada, cuidada por um pobretão desempregado. O menino no filme é representado por Jackie Coogan, o pequeno artista que Chaplin havia descoberto. Ele foi o primeiro artista criança

de sucesso mundial. Depois do filme, pôde viajar pelo mundo todo, sendo recebido como um pequeno herói. Sua graça, junto ao humor do Vagabundo, secou parte das lágrimas das plateias entristecidas no pós-guerra.

O cinema tem suas atenções postas nas crianças, e esse filme atingiu tanto o público infantil como o adulto. Entretanto, Chaplin começa com esse filme a exceder o cinema como Shakespeare excedeu o teatro, Goethe, a poesia e Beethoven, a música. A arte das salas escuras iluminou as crianças, os pobres, e assim aliviou as dores da condição humana. A sala escura, fora da realidade cotidiana, gera outro mundo, a mostrar como outro mundo é possível. A ilusão que se vive num cinema alivia, suaviza a dura realidade, a traumática realidade. O cinema nos ajuda a sonhar, logo, a viver, pois estimula a imaginação, expõe a tristeza e a alegria da comédia humana.

O garoto revela um Chaplin representando um Vagabundo doce e generoso como ele nunca tinha sido. Nesse filme, como já foi escrito, ele se transforma em herói. Não um herói romântico perfeito ou trágico salvador, tampouco um herói líder, seja espiritual, político ou militar. Chaplin é o primeiro herói cômico aplaudido por milhões de pessoas do mundo inteiro. Sabe levar pontapé no traseiro, cacetada, torta no rosto, quase sempre perseguido. Vive constantes desgraças, que levam o público ao riso, pois é de uma inocência quase infantil. Além disso, o público o vê resistindo à marginalidade, suportando a pobreza com elegância, lutando no dia a dia e vencendo as adversidades.

Em *O garoto*, Chaplin constrói uma ótima parceria com um menino que empolga; ambos constroem uma dupla de sucesso. Muitos biógrafos estabelecem relações entre o filme e a vida de Chaplin. Ele tinha perdido seu filho, Norman Spencer,

com três dias de vida devido a uma má-formação. Dez dias depois dessa triste perda, ele já fazia testes com bebês no estúdio. Chaplin já havia se encantado com Jackie Coogan, um menino de uns 4 anos que substituiu o filho que ele acabara de perder. O criador do Vagabundo teve uma infância de tristeza ao ser separado de sua mãe. Logo, sentiu na pele a vivência de ser uma criança sem pai e sem mãe como o Garoto. O talento de Jackie era a mímica, e foi um dos maiores atores infantis de todos os tempos. Jackie simbolizou as crianças órfãs da Primeira Guerra Mundial e o Vagabundo, um protetor das crianças e dos pobres. Um protetor que sabia sonhar e fazer rir.

“Não precisei ir aos livros para saber que o tema da vida é conflito e dor. Bastava-me o processo de colocar as criaturas em dificuldade e fazê-las sair dessas dificuldades”, escreveu Charles Chaplin (2005, p. 327) em seu livro autobiográfico *Minha vida*. Quem primeiro respondeu a essa questão foi Freud (1996, p. 168), em seu trabalho *O humor*, escrito em 1927. “O grandioso do humor reside no triunfo do narcisismo, no triunfo do Eu que se mantém inatacável. Esse Eu se recusa a sentir as afrontas da realidade, ele se recusa a deixar-se dominar pelo sofrimento”. Quem ajuda as pessoas a afrontarem as dores e os conflitos são os humoristas. Portanto, para se entender por que Chaplin chegou a ser um herói popular, um guia nas décadas de 20 e 30 do século passado, é necessário entender o que faz o humorista. No mesmo trabalho recém-citado, Freud destaca a importância do humorista. Explica que o humorista ganha sua superioridade colocando-se no papel de adulto, em certo modo na identificação com o pai, e deprimindo os outros à condição de crianças. Ao final do trabalho, revela o essencial do humor, pois o humorista vê o mundo como um jogo de crianças. No humor, é o Supereu que fala de forma carinhosa e consoladora a um Eu assustado.

O Vagabundo de Chaplin, que nasceu como personagem do cinema em 1914, só conquistará o mundo em 1921. Essa conquista, como já foi escrito, se deu através do filme *O garoto*, no qual não só faz rir como empolga o público com o drama familiar. Recordando: uma mãe abandona seu bebê por não poder criá-lo e aparece Chaplin como o salvador que ainda diverte e se diverte.

O humor atinge no cinema mudo – com Chaplin, Buster Keaton, Gordo e Magro, entre outros – o coração dos povos. Seria como se o humor de Shakespeare, de Molière, fosse multiplicado, com a sétima arte, em centenas de cinemas de forma simultânea. A humanidade sofrida adquire uma defesa, uma saída, um alívio, diante da traumática realidade. Há um sentimento de vitória narcisista, o frágil Eu se fortalece diante das dores e dos sofrimentos. Não foi difícil se empolgar com o cinema para milhões de pessoas. Tive a sorte de, sendo criança, assistir aos filmes de Chaplin e vibrar com suas façanhas diante de tudo e todos. Ficava maravilhado ao ver como um homem frágil podia enfrentar tantas dificuldades e sair-se vitorioso. O humor ajudou na rebeldia de não se adaptar à vida como ela é. O humor, mais que uma defesa, é uma forma de ver o mundo, é uma rebeldia. Charles Chaplin se afirmou no mundo das artes como um Shakespeare, um Michelangelo, um Goethe. Os artistas nos fazem sonhar, alimentam a ilusão criativa de viver, expandem nossa imaginação.

O humor nos oferece a bela ilusão sobre a condição humana. Não a ilusão como erro, engano, desfiguramento da realidade, em sua dimensão negativa. Trata-se da ilusão como um sentido positivo, que toda criança necessita para criar o mundo – a ilusão que é uma ponte entre a realidade externa e o mundo subjetivo. A ilusão, tão necessária no mundo das crianças como no adulto, é expressada, por exemplo, tanto no

humor como nas artes em geral. Trata-se de criar um espaço de beleza, um espaço de sonhos. Assim como brincar é indispensável para as crianças, aprender a conviver com a traumática realidade e desenvolver a criatividade na vida adulta é essencial para iluminar o mundo. Ou seja: com arte e com a visão do artista é possível ter acesso ao espetáculo de que participamos sem perceber. Nada disso é possível sem a capacidade de ilusão, sem sonhar que outro mundo é possível. Pode ser até que outro mundo não seja de todo possível, mas sem sonhar, sem esperança, sem ilusão, sem arte, tudo empobrece. Pode até não haver doença nos que se imaginam com os dois pés bem no chão, mas também há menos vida.

Chaplin coloca o cinema num primeiro plano do pensamento mundial. Seu personagem Vagabundo é descendente de heróis como Dom Quixote, Sancho Pança e os personagens de Molière. Ninguém sabe de onde aparece, desponta caminhando de repente numa rua, num caminho e quase sempre andando sem estar preso a nada. Caminha sem destino, seu desejo é ser livre, sua essência é viver, viver de qualquer modo. Sua vida é a luta, mesmo no fracasso mantém a esperança com muito otimismo. Peregrina de forma ingênua num mundo malicioso, mas sobrevive, se diverte e diverte o público. É um poeta que ama diante da ganância, do poder arrogante, da estupidez, da mesquinhez e da guerra.

Charles Chaplin, através do filme *O garoto*, revela ao público como enfrentar a difícil realidade. Nunca a situação o deixa desamparado, tudo tem alguma solução, é a própria imaginação sem limites. Os filmes de Chaplin nos revelam um olhar de firmeza e franqueza diante do mundo. Com seu personagem Vagabundo, ele arrasta os pés solitário, com sua bengala e seu chapéu coco, um homenzinho/herói. Faz lembrar uma formiga que arrasta sua migalha, cambaleia, tropeça nos buracos e

se levanta para tornar a cair. Vai sempre em frente, vencendo um a um os obstáculos com tenacidade e felicidade. Chaplin defendeu o direito de o homem comum sonhar, o direito à alegria, um sopro da vida, o alimento da ilusão criativa. A arte de Chaplin, como toda obra de arte, é um curativo do vazio. Um vazio que, por jamais cicatrizar, abre as portas para as magias do viver entre as dores da vida cotidiana.

Referências bibliográficas

CHAPLIN, C. *Minha vida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

FREUD, S. O humor. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. P. 161-169. Texto originalmente publicado em: 1927.

O GAROTO. Direção: Charles Chaplin. Estados Unidos: [s.n.], 1921. 1 DVD.

ROBINSON, D. *Chaplin, uma biografia definitiva*. São Paulo: Novo Século, 2011.

a ultraviolência em *Laranja mecânica* notas sobre o mal-estar juvenil no laço social atual

Marcelo Ricardo Pereira
Rose Gurski

Em 1962, Anthony Burgess lançou o romance *Clockwork orange*, eternizado, no início da década de 1970, como um clássico do cinema contemporâneo, através de *Laranja mecânica* (1971), dirigido por Stanley Kubrick. Burgess, após vencer uma profunda depressão, resolveu transformar em livro a experiência de ver sua esposa, no final da Segunda Guerra Mundial, ser brutalmente estuprada, nas ruas de Londres, por um grupo de soldados americanos. Ao escrever o livro, o escritor fez uma espécie de catarse com base em seu sofrimento e inquietação com o fenômeno da violência juvenil.

Dada a repercussão que o filme teve, quando de seu lançamento em 1971, Kubrick foi pioneiro na tentativa de levar para as telas as múltiplas faces do mal-estar que acomete os sujeitos

contemporâneos. Referimo-nos, especialmente, aos jovens que, recém chegados à esfera social, ressentem-se com a pouca densidade da dimensão da experiência e dos referentes simbólicos nas relações pessoais e sociais da atualidade.

O próprio título revela a imagem do paradoxo que acomete o ser humano a partir do par civilização/barbárie: a *clockwork* orange origina-se de uma gíria *cockney*¹ e alude a algo estranho e anormal que subverte a natureza. Burgess, através desta expressão, encontrou uma bela metáfora para tratar do que, na metade do século XX, ainda estava por se consolidar: a impossível sincronia entre o homem e a máquina. A “laranja mecânica” não deixa de ser a difícil síntese de algo vivo e suculento que acaba mixado a um objeto inerte como um mecanismo de um relógio.

Burgess e Kubrick, ao discutirem as vicissitudes da violência juvenil, além de criarem uma espécie de metáfora do Ocidente, recolheram uma questão germinal de seu tempo, antecipando-se até mesmo aos especialistas. A discussão acerca da erradicação da agressividade, através da exposição, no filme, do método Ludovico,² leva-nos a abrir uma ampla reflexão sobre os paradoxos contidos na tentativa de erradicar a dimensão pulsional e agressiva do humano. Talvez possamos pensar que este foi o ponto que capturou Kubrick em sua pai-

1 Dialeto criado pelo proletariado inglês que une palavras russas, expressões ciganas e gírias de rua.

2 O Tratamento Ludovico é uma representação artística do fenômeno psicológico conhecido como condicionamento operante, processo descrito por Skinner. O processo envolve a apresentação repetitiva de um estímulo neutro, para o qual não há reação no organismo, juntamente com algum outro estímulo excitador ou repressor, até que a associação seja construída. Na história do filme, quando o tratamento é aplicado no protagonista Alex DeLarge, ele é estimulado a associar seu mal-estar à violência.

xão por transformar o livro em linguagem cinematográfica. O diretor encontrou, no texto de Burgess, o argumento para um de seus temas favoritos: revisitar de diferentes formas o “mal-estar na cultura”.

Kubrick, um admirador confesso do texto freudiano, não economizou cenas a fim de desvelar o paradoxo civilização/ barbárie, especialmente mediante a pergunta sobre o que pensar do homem quando as conquistas civilizatórias não garantem nada com relação às interações com outros seres humanos. Nesse sentido, o texto de Burgess, muito bem recolhido por Kubrick, aborda, na tela, temas como a desregulação pulsional dos jovens, a passagem ao ato, a delinquência reificada, entre outras problemáticas afins, buscando problematizar a pergunta sobre as origens da violência e, portanto, refletindo sobre a dimensão pulsional do humano.

Vejamos, na sequência, qual foi a interessante alquimia criada por Kubrick, que, ao servir-se de ferramentas da Psicanálise para construir e problematizar tais temáticas, imortalizou a narrativa como um dos clássicos do cinema contemporâneo.

Algumas observações acerca da violência juvenil

Uma coisa que nunca suportei era ver um velho bêbado e sujo uivando as imundas canções de seus pais [...] como se houvesse uma orquestra em sua voz [...]. Nunca suportei ver ninguém assim de qualquer idade [...], mas suportava menos ainda alguém bem velho como este [...] (Fala do personagem Alex Delarge, em *Laranja mecânica*).

A filmagem que Stanley Kubrick fez do romance *A Clockwork orange* foi recebida com inúmeras reações, especial-

mente pelas fortes cenas de violência praticadas pelos jovens. O enredo apresenta uma visão de um futuro próximo e não datado, questão que sempre o deixa atual. A fala inicial do protagonista, Alex Delarge, o líder da gangue que aterrorizava a Londres futurista de Kubrick, apresenta já de início o teor da narrativa. Ao relatar o que sente por um dos mendigos que vagam pela cidade, ele é interrompido pela voz do homem de rua que pergunta aos rapazes: “Podem me dar um troco, irmãos?”. A questão endereçada pelo mendigo, de um lugar fraterno, enseja um cruel espancamento por parte de Alex e de sua gangue. O andarilho, em meio à violência que sofre, diz:

Acabem comigo, seus covardes. Eu não quero viver mesmo, não neste mundo fedorento onde a lei e a ordem não existem mais [...]. Um mundo onde os jovens podem bater nos velhos como vocês estão fazendo [...]. Não é um mundo em que um velho possa viver [...]. Que tipo de mundo é afinal [...] homens girando ao redor da terra e ninguém mais presta atenção na lei e na ordem terrestres! (Laranja mênica, 1971).

Parece que os artistas, os poetas e os escritores antecipam-se aos intelectuais e especialistas, pois muitas de suas obras trazem uma dimensão visionária acerca das questões de seu tempo. Ao identificarmos vários acontecimentos semelhantes ao roteiro do filme, descritos nas páginas dos jornais, nas décadas que seguiram o lançamento do filme, podemos dizer que Burguess e Kubrick fazem parte desse grupo.

Alex (Malcom McDowell), o narrador do filme, como diz seu Anjo da Guarda Social, “tem um bom lar, pais carinhosos e o cérebro não é ruim”. Entretanto, isso não o impede de ser líder de uma gangue de delinquentes juvenis que praticam, nas noites de Londres, o que eles chamam de “ultraviolên-

cia”, isto é, noites regadas a espancamentos, roubos, estupros e assassinatos.

A trama apresenta uma reviravolta quando o jovem líder mata uma de suas vítimas e, logo em seguida, é traído pelos membros de sua gangue – os *drugues*³ ocasionando com o incidente sua prisão. No instituto penitenciário, o anti-herói torna-se voluntário de um experimento patrocinado pelo governo, no qual o indivíduo tem os impulsos violentos controlados, por meio do uso do condicionamento operante. Contudo, o tratamento que o “condicionará ao bem” demonstra ser tão violento quanto os atos delinquentes cometidos por Alex no começo do filme. Ao sair da prisão, percebemos que o jovem não consegue adaptar-se, pois fica indefeso diante das brutalidades que a sociedade comete contra ele.

Laranja mecânica expõe, no mínimo, duas formas distintas de violência, cada qual com suas origens e consequências. De um lado, temos a violência subjetiva – ancestral, primária e intrínseca ao indivíduo quando não barrada pela lei. De outro, a violência social – institucionalizada, amparada por leis circunstanciais e justificada pela manutenção do *status quo* e pelo controle do coletivo. O filme de Kubrick trata dessas duas formas dedicando a cada uma delas uma fração da narrativa. Na segunda metade, vemos uma clara crítica à hipocrisia social, pois a sociedade que taxa Alex de violento é a mesma que o recebe de volta com atos de violência semelhantes.

Em tempos de medicalização das alegrias e tristezas humanas, a narrativa do filme, de certa forma, ajuda-nos a interrogar os tratamentos abusivos que utilizam o condicionamen-

3 *Drugues* é um vocabulário próprio usado pelos jovens da gangue de Alex. Burgess criou por volta de duzentas palavras, nas quais misturou vocábulos em inglês, gírias dos ciganos ingleses e expressões de origem eslava, além de utilizar aglutinações de palavras e jargões rimados do inglês.

to humano. O neopositivismo das neurociências, assim como o frenesi em torno do imediatismo quanto ao esbatimento da angústia e do sofrimento psíquico, insiste em reduzir tudo à biologia. Ao mesmo tempo, o filme nos leva a uma reflexão sobre, por exemplo, o poder utilizado pelas mídias ao reforçarem doutrinas e subtraírem o livre arbítrio das pessoas.

Nesse sentido, além da pergunta sobre as pulsões agressivas, importa refletir acerca do empobrecimento do laço social e de seus efeitos sobre os jovens. Entre as questões que se problematizam na atualidade, com base na noção de certa desmoralização da experiência,⁴ encontra-se o sempre presente tema da autoridade, os frequentes conflitos com a lei, os sintomas de violência, adição e outros.

Um modo de ampliarmos tal discussão reside na busca de uma melhor compreensão do que se passa com a juventude através do viés da transmissão e da posição dos adultos. Quer dizer, quais as posições e os discursos endereçados aos adolescentes pelo Outro⁵ social de nosso tempo? Do ponto de vista simbólico, quais questões são postas como condições aos adolescentes da atualidade?

Ora, sabemos que o constrangimento físico, moral ou psicológico não é algo novo e se constitui como ato fundante e inerente às sociedades humanas. Freud (1996), na correspon-

4 Referimo-nos à experiência no sentido dado pelos estudos do filósofo Walter Benjamin. O tema da experiência e sua erosão, a partir das condições da Modernidade, em contraponto à dimensão da vivência, foi amplamente trabalhado por Walter Benjamin (1994b e 1994a).

5 Para tratar da constituição psíquica, Lacan diferencia duas instâncias: o chamado “pequeno outro”, que seria o semelhante, o parceiro imaginário, e o “Outro” (grande Outro), que ele conceitualiza como a instância simbólica e, portanto, da linguagem, que determina o sujeito, sendo de natureza anterior e exterior a ele. Lugar da palavra, do tesouro dos significantes (Lacan, 1985).

dência que troca com Einstein acerca dos motivos da guerra, responde às inquietações do físico dizendo que não há maneira de eliminar totalmente os impulsos agressivos do homem, o máximo que se consegue é tentar desviá-los num grau tal que não necessitem encontrar expressão na guerra.

Assim, o que acontece em *Laranja mecânica* é apenas a atualização, a renovação de uma prática antiga: a segregação. Ela não é outra coisa senão o ato de perseguir o outro por não tolerar sua diferença, algo que transpõe os tempos. Desde as lutas das raças, que atravessam a história do homem no mundo, aos modos mais individuais de defesa contra o outro, incluindo aquele que cuida, responde-se, na verdade, ao princípio freudiano de que o ódio (e não o amor) é originário e a agressividade está na genealogia da transformação do filho do humano em humano.

Essa questão apresenta-se, por exemplo, na formação das tribos, na constituição das famílias, na exigência social da exogamia, na prática dos grupos – que, de forma mais ou menos velada, é sempre sectária. De certa forma, temos aqui o que Freud (1980b, p. 184) bem nomeou “[...] narcisismo das pequenas diferenças”, segundo o qual “cada indivíduo é separado dos demais por um ‘tabu de isolamento pessoal’ e que constitui precisamente as pequenas diferenças das pessoas que, quanto ao resto, são semelhantes, e que formam a base dos sentimentos de estranheza e hostilidade entre eles”.

Trata-se da união dos que se acham iguais para combater os que se entendem como dessemelhantes, como os estranhos, os invasores, os contaminadores, os ameaçadores; muitas vezes, tais estratégias servem à apropriação de bens, territórios e prestígios com práticas que subjagam, escravizam ou aniquilam. Acredita-se que se afirmar contra os dessemelhantes é reafirmar a união dos que se julgam iguais na origem. Isso gera – claro! –

satisfação pulsional, sensação de supremacia infantil e retorno do narcisismo. Não é de se admirar que daí derivemos modos fascistas de se exercer o imperativo contra o diferente; e, com a devida razão, não faltarão análises sociológicas, antropológicas e jurídico-pedagógicas sobre o tema.

Não obstante, para examinar isso gostaríamos de trilhar outro caminho. Em 1969, Winnicott (1975, p. 195) publicou uma frase emblemática em um artigo intitulado “Processo adolescente e a necessidade pessoal de confrontação”, no qual dizia: “[...] na fantasia inconsciente, crescer é, inerentemente, um ato agressivo”. Nossa aposta é a de que a “ultraviolência” contida em *Laranja mecânica*, para além de querelas sociológicas e jurídicas, assenta-se igualmente nessa frase por demais condensada que traz, de saída e de maneira inexorável, três elementos fundamentais, a saber: *crescer*, *ato agressivo* e *fantasia inconsciente*. Temos aqui um princípio estrutural, que nos remete ao fenômeno clínico e requer outro capital de análise.

Agressividade e subjetivação

“Se a criança tem de tornar-se adulta, então essa transformação se faz sobre o cadáver de um adulto”, diz Winnicott (1975, p. 196). Ora, desde tenra idade somos “atravessados”, “invasidos” pelo outro que manipula nossos corpos e sempre nos diz como ser, estar, pensar e nos comportar. Tal espécie de invasão ativa a agressividade que é uma reação ressentida de ódio, um avatar imaginário da pulsão de morte, que pode vir (ou não) a se expressar sob formas simbolicamente estabelecidas de violência. O mesmo Winnicott (1999, p. 89), em outra obra, complementa: “[...] de todas as tendências humanas a agressividade, em especial, é escondida, disfarçada, desviada, atribuída a agen-

tes externos, e quando se manifesta é sempre uma tarefa difícil identificar suas origens”.

Na verdade, agressividade e violência nem sempre se nivelam. Enviesada, disfarçada, carregada de destrutividade, a agressividade – ou, em última instância, o ato agressivo – é constituinte da humanidade como efeito necessário da separação (ou da desalienação) do Outro primordial ou ainda daqueles que o sucedem. Logo, constitutivamente, crescer no sentido de se subjetivar implica agressividade, que pode ou não ser exercida com violência.

A emancipação intelectual, por exemplo, é um ato agressivo que pode significar a separação de um adulto, sua morte simbólica, mas não deve ser necessariamente traduzida como um ato violento. Entretanto, já não se poderia dizer o mesmo de um chute ou de episódios de “ultraviolência”. Ainda que seja uma brincadeira, ou componha parte de um jogo consentido entre os jogadores, e não necessariamente parte de uma briga, o chute, por exemplo, é um ato violento que, como tal, requer interpretação.

A violência depende da significação estabelecida pelos envolvidos. Ela é, com efeito, produto das circunstâncias que envolvem os laços sociais mantidos por cada grupo singular em um dado momento. Sujeita à interpretação, a violência não pode ser separada da representação e da experiência subjetiva que ela gera. Uma prática que antes não seria considerada violenta, hoje passa a sê-lo. Isso nos coloca perante o caráter circunstancial (e falseado) da violência, isto é, a forma como determinada prática é interpretada em nosso tempo pelo grupo social em que estamos inseridos. O problema é que quando focalizamos em demasia esse caráter circunstancial, arriscamos-nos a negligenciar a estrutura mesma que o gera, ou o caráter constitutivo que o conceito de agressividade advoga.

Sublinhamos que, ainda que um ato agressivo possa acometer um sujeito em todas as idades, algumas pesquisas apontam a adolescência como principal época da vida em que modalidades de agressão ocorrem com maior frequência. O próprio Winnicott emprega uma equação que reforça essa ideia ao nivelar a adolescência à confrontação, à delinquência, à morte e ao assassinato, emblemas da agressividade humana. Nesse sentido, parece-nos que o problemático parece ser que, para abordar sua descoberta perspicaz, o psicanalista inglês se mantém quase que exclusivamente no registro do desenvolvimento, e não propriamente no sentido dinâmico,⁶ como quis, por exemplo, a última teoria freudiana das pulsões que aqui nos orienta.

Sabemos, desde Freud (1980c, 1980a), que a adolescência é uma espécie de efeito *Nachträglichkeit* (*a posteriori*) da sexualidade infantil: é seu retorno e também seu desenlace. O jovem se vê mediante alguns destinos inevitáveis e intimamente ligados entre si: (a) o desligamento ou a desidentificação em relação aos pais ou aos objetos primordiais de amor; (b) o declínio do autoerotismo ou das formas narcísicas de investimento em tais objetos; (c) a afirmação de seus ideais societários, como grupos, parceiros, formação, profissão, conjugalidade etc.; e (d) a inscrição social de sua própria sexualidade, confrontando-se, ao dar as costas à polimorfia perversa de sua condição infantil, com a diferença dos sexos e com a angústia da castração.

No entanto, tais destinos nunca se dão a contento e resultam sempre em ambivalências. Em seu célebre livro

6 Com o avanço de suas teorizações, depois dos anos 1920, Freud tendeu a deslocar-se das concepções do desenvolvimento, presentes, por exemplo, nos seus *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, para as concepções dinâmicas do inconsciente, como presentes em *O ego e o id*, que admitem a pulsão de morte como originária e o supereu como divisão e fonte de agressividade do eu.

Verwahrloste Jugend (Juventude desamparada), o educador e psicanalista August Aichhorn (2006), que esteve à frente de diversas instituições educativas de acolhimento de jovens delinquentes, afirma que, na adolescência, os laços da libido infantil e autoerótica podem ser excessivamente fortes e fixos, resultando na difícil ou impossível liberação para outras relações, afora os objetos primordiais de amor.

Dito de outra maneira, revelando o caráter trágico dessa ambiguidade adolescente, Lacan (2003), em seu “Prefácio a *O despertar da primavera*”, um dos raros e interessantes momentos em que o autor aborda diretamente o tema, analisa o encontro de jovens com a pluralização dos ideais – ou, dito à sua maneira, com a pluralização dos *nomes do pai*. Para alguns jovens, o desamparo revelado por tal encontro os levaria ao pior, isto é, ao suicídio, como é literariamente descrito no romance prefaciado acima citado.

Parece-nos somar a esses destinos trágicos o alardeado problema da autonomia. Pressionado socialmente a tê-la, dada a condição de não ser mais uma criança, e se bem ou mal consegue alguma, o jovem vive receando perdê-la, uma vez que, não sendo um adulto, vê-se sempre na iminência de perder a condição de autônomo. Quando o “grande” lhe diz, por exemplo, “está na hora de você ser alguma coisa”, ou seja, “está na hora de você ser algo desejável para que meu desejo o deseje”, faz surgir ali uma tensão; tensão, muitas vezes, insuportável e turbulenta que pode levar o jovem a responder através de atos agressivos ou de submissão a eles, na impossibilidade de se afirmar (Pereira, 2010).

Violência juvenil e o laço social atual

A sociedade ocidental de nosso tempo, que parece assentar-se, simultaneamente, sob o declínio dos reguladores pulsionais, os excessos generalizados e o enfraquecimento dos ritos simbólicos, tem forçado os adolescentes à “moratória”⁷ ou ao adiamento do recuo das formas narcísicas de satisfação pulsional.

Há que se questionar, sobretudo, se essa sociedade tem sido capaz de levar seus jovens a processos de subjetivação que superem os fundamentos narcisistas e os modos mais arcaicos de satisfação infantil. Nesse sentido, *Laranja mecânica* mostraria o efeito do fracasso dos processos de subjetivação baseados no “luto” de objetos primordiais e da supremacia narcísica contra uma sociedade que não consegue mais criar significações estáveis como referência às gerações. Nesse âmbito, podemos nos perguntar também como a ausência da diferença geracional poderia levar à chamada adolescentização generalizada da sociedade e, sobretudo, à segregação, efeito essencial de toda essa conjectura.

Conforme diz Hobsbawm (2002), a adolescência desta época, de uma faixa etária transformou-se em um grupo social, ícone de crianças e adultos. O historiador inglês destaca que cada cultura, com base em variáveis sociais, econômicas, de mercado e outras, elege um período da vida para simbolizar seus ideais. Nesse sentido, diz que nenhuma outra época social ovacionou tanto o ser jovem quanto a atual.

As condições de nosso laço social, ao enaltecer o jovem como paradigma, produzem um estado de desamparo de como se orientar minimamente na vida e no mundo, já que esse ideal aponta para um excesso de presente, não balizando perspectivas de futuro. A disseminação do ser jovem acaba colocando

⁷ Expressão originalmente empregada por Erikson (1976).

todos em uma horizontalidade empobrecedora, questão que parece retirar a dose de diferença tão necessária ao jovem que, recém chegado da infância e das mutações pubertárias, inaugura suas primeiras inscrições na esfera pública e social.

Assim, afora a já conhecida moratória adolescente, o jovem acaba percebendo que os adultos ao seu redor, ao sonhar com a eterna juventude, além de deixarem o lugar vago, não se furtam em apagar as marcas do tempo e da origem, rompendo deste modo o elo que liga passado, presente e futuro.

Parece que a juvenilização da cultura não permite, muitas vezes, a distância necessária para a criação do *novo* em termos subjetivos. Hannah Arendt (2001), no texto *A crise da educação*, pondera que toda educação necessita de uma dose de tradição. Isto é, será somente no encontro com o velho que a geração que chega poderá construir o *novo*. Ora, no momento em que os adultos de uma sociedade se juvenilizam através de comportamentos e condutas e no qual os ideais do imaginário cultural passam a valorizar a juventude e seus atributos, é como se todos constituíssem uma comunidade de iguais (Gurski, 2012).

Como já referimos acima, tal situação produz no jovem um estado de desamparo de como se orientar minimamente na vida e no mundo, já que esse ideal aponta para um excesso de presente, não balizando perspectivas de futuro. O problema é que o adulto, mimetizado com o *teen*, deixa o adolescente tão livre quanto ele mesmo gostaria de ser: “Goze como eu não posso gozar mais”, diria o adulto, reconhecendo a satisfação pulsional juvenil e, especularmente, mantendo algo da sua própria. No filme de Kubrick, decisivamente não há diferença entre a satisfação pulsional de Alex e a dos personagens que representam o mundo adulto, os torturadores comportamentalistas e os policiais.

Talvez desse modo possamos compreender, em parte, o pacto mortífero presente nos episódios de ultraviolência da gangue de Alex. Na ausência de referências simbólicas consistentes, ou de adultos que se reconheçam como tal, as regras passam a ser estabelecidas pelos próprios adolescentes e seus pares, que se encontram agora à deriva. O lugar da referência, da experiência, da memória e da lei, próprias da ordem dos que chegaram antes ao mundo, foi posta em suspensão. Parece que mediante o apagamento da diferença geracional, o interdito torna-se anacrônico e a consistência subjetiva, esvaziada.

Cada sujeito passa assim a impor a sua própria lei. O que ocorre em *Laranja mecânica* não é um desafio à lei, mas, ao contrário, com o excesso de agressividade os jovens parecem tentar estabelecê-la. Temos aqui o que se pode denominar “arranjo perverso” ou “montagem perversa”, em que, com base no empobrecimento do laço social e na recusa ou renegação (*Verleugnung*) dos interditos, promove-se o apagamento, a des-subjetivação do outro que porta sua “pequena diferença” a ponto de se exercer sobre ele a segregação. A vítima se vê isolada, humilhada e emudecida, enquanto o agressor se vê sob efeito imediato de satisfação pulsional e de poder, ao sujeitar a vítima ao mesmo nível de invasão do outro a que fora submetido. Vê-se então que se trata de um pseudopoder, pois o agressor sabe bem como sofre a vítima, já que também nunca deixou de ser uma.

Referências

AICHHORN, A. *Juventud desamparada*. Barcelona: Gedisa, 2006.

ARENDT, H. A crise da educação. In: _____. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras Escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 1994a. Texto originalmente publicado em 1938.

BENJAMIN, W. O narrador. In:_____. *Magia, técnica, arte e política*. Obras Escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1994b. Texto originalmente publicado em 1936.

ERIKSON, E. *Identidade, juventude e crise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

FREUD, S. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In:_____. *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud*. v. 7. Rio de Janeiro: Imago, 1980a. Texto originalmente publicado em 1905.

_____. Conferências introdutórias 21. In:_____. *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud*. v. 16. Rio de Janeiro: Imago, 1980b. Texto originalmente publicado em 1917.

_____. O tabu da virgindade. In:_____. *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud*. v. 10. Rio de Janeiro: Imago, 1980c. Texto originalmente publicado em 1918.

_____. Por que a guerra? In:_____. *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud*. v. 22. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Texto originalmente publicado em 1933.

GURSKI, R. *Três ensaios sobre juventude e violência*. São Paulo: Escuta, 2012.

HOBBSAWM, E. *Tempos interessantes: uma vida no século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LARANJA mecânica. Direção: Stanley Kubrick. Estados Unidos: Columbia-Warner Distributors, 1971.

LACAN, J. *O seminário, livro 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. Texto originalmente publicado em 1955.

_____. Prefácio a “O despertar da primavera”. In:_____. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. Texto originalmente publicado em 1974.

PEREIRA, M. R. La adolescencia generalizada. *Revista Borromeo*, 10. Buenos Aires: Kennedy, 2010.

WINNICOTT, D. Conceitos contemporâneos de desenvolvimento adolescente e suas implicações para a educação superior. In:_____. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

_____. *Privação e delinquência*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

um louco criado

Paola Zordan

Deixai-nos rir – fragmento da “Carta aos médicos-chefes dos manicômios”, de Antonin Artaud (1983).

Cinema, pensamento: modos distintos por onde passam imagens. Aqui o cinema se confunde com um pensar que pode ser entendido como filme a rodar, passagem de imagens que produzem, em suas narrativas, cenas e, especialmente nas figuras, subjetivações. Os discursos que constituem o que vem a ser um louco, como mostra Foucault (2002) em sua *História da loucura*, estratificam imagens em torno da figura dos loucos e das instituições criadas para tratá-los, uma vez que na modernidade a loucura passa ao rol das doenças mentais. Subjetivada pelo cinema, nossa civilização de luzes artificiais procura a psicanálise como método para compreender as imagens recorrentes e obsedantes que cria. Repletas de carga cultural, como produções impregnadas de desejos e repulsas, as imagens criadas com arte, mesmo que voltadas ao consumo

e ao entretenimento, podem ser sintomas para a compreensão do mundo e de nossa própria psiquê.

As imagens enfeitiçam para nos divertir, são fabricadas para serem sedutoras, para nos capturar por meio do horror e de sua abominável beleza. Imagens que mesmo concebidas para serem antipatizadas, carregam em si aquela dose de belo da qual toda criação necessita para encantar. Classificar as imagens, defini-las como meramente fílmicas, como artísticas, como obras de arte, como artesanais, arte popular, imagens técnicas, produto de uma cultura de massas, enfim, definir o que é uma imagem e a que facção conceitual pertence pouco interessa. As imagens algumas vezes poderão até ser encaixadas nessas classificações e se ajustarem dentro delas, mas nenhuma é melhor do que a outra, todas produzem sensações, atacam os sentidos, operam codificações, descodificações e sobrecodificações. Entre uma e outra imagem, existem ligações e rupturas, traços contínuos e descontínuos, elementos que se repetem, alterações, produção de diferenças e reproduções formais que compõem um plano indistinto. O que se vê desse plano são fragmentos, partes enquadradas, células visuais que indicam os elementos presentes na extensão infinita de um campo pictórico.

Monstros e heróis oferecem a matéria para pensar as fabricações de imagens que nos subjetivam. Trata-se de imagens esboçadas em *storyboards*, desenhadas, pintadas, construídas com esqueletos de madeira e metal, revestidos com resina acrílica, com silicone moldado, com isopor, plásticos, tecidos. Manipulados em *softwares* de efeitos visuais, esses ganham movimentos verossímeis para os olhos, de tal modo que a presença de um homem-morcego se torna extremamente convincente para o olhar. Na era digital, a probabilidade do fantástico se tingem com aspectos da realidade. No entanto, suas formas obedecem aos estratos imagéticos, a toda uma memória iconológica

que a indústria do entretenimento não deixa de dispor, pois é um campo que vive de recriações ininterruptas, e referencia a si mesmo cada vez com mais velocidade. Quase tudo nessa indústria descreve encadeamentos entre produtos, não apenas nas redes de propagação (que incluem material escolar, brinquedos, roupas e embalagens diversas), como também na diversidade de veículos. Dos quadrinhos que viram desenhos animados que viram filmes ao *best-seller* que vira filme que gera um livro ilustrado ou um RPG¹ e do filme que vira série para TV e vira atração de parque temático, as releituras são constantes e seguem fórmulas variadas, que versam, quase sempre, sobre as lutas dos heróis apolíneos contra monstros, catástrofes e vilões com traços dos descontroles e animalismos dionisíacos.

Multiplicidades de imagens cinematográficas, advindas de todas essas transições na constituição de personagens e narrativas, perpassam o devir-louco avistado hoje nas instituições. Longe da tensão virtual, aquela violência que incita o pensamento, o que se vê nas escolas, em outras instituições e pelas ruas são agenciamentos violentos entre corpos que, em variados graus, se encontram sujeitos às piores agressões. Apesar dos inúmeros seminários sobre esse tipo de violência de todas as teorias e discussões sobre os fatos horríveis que alimentam o jornalismo e de inúmeras propostas para mudar uma realidade cruel, essa violência não faz pensar, pelo contrário, bloqueia, impede todo e qualquer movimento do pensamento. Se ao in-

¹ Abreviatura para *Rolling Playing Games* (jogos de interpretação de papéis), é usada para designar histórias/jogos interativas, que envolvem *cards*, livros com textos de base, várias fichas a serem preenchidas, dados e manuais para os jogadores; enfim, uma série de materiais que aumentam de acordo com a complexidade da trama construída entre autores, mestres (especialistas em um certo universo fictício onde se desenrolam os jogos) e personagens-jogadores. O primeiro RPG foi *Dungeons and Dragons*.

vés de combatermos a violência passássemos a pensar sobre que forças imagéticas ela opera, sem temer o caótico imanente à própria vida, os horrores humanos não existiriam.

Uma perspectiva mais ampla se obtém com uma imagem. Imagens são cortes que criamos para agir na matéria, constituem todo o cabedal de coisas acumuladas e sobrepostas na memória, das quais a consciência dispõe à medida em que se percebe o mundo atual. Encontro entre a abertura dos sentidos e a lembrança, uma imagem é o que fica no meio, entre a coisa percebida e a imagem disposta na memória. Com Bergson (1999) aprendemos que as imagens criam a matéria, são enquadramentos, as molduras com as quais capturamos o inapreensível da vida. O que se aprende da matéria é por meio das imagens pelas quais conhecemos a realidade. As imagens agem e reagem entre si, imbricadas nas telas virtuais que compõem o real. Imagens são fantasmas, efeitos, simulacros que emergem dos subterrâneos das lembranças esquecidas.

Instituir algum sentido a uma imagem advinda de sensações puramente ópticas e sonoras exige que a figura nela atuante se exprima por meio de um nome. *Eidolon*. Um ídolo, vilão ou herói, constitui uma figura temática atravessada por complexo de forças. Envolve um estudo de linhas e suas repetições. São imagens familiares e esquisitas, que extrapolam questões de gosto e de estilo, embora sejam relevantes para o gótico, para o barroco decadente, para o simbolismo romântico e para o surrealismo. Figuras estranhas, além do Bem e do Mal, que ressurgem cheias de *glamour* no ecletismo pós-moderno. Demoníacas, protagonizam intensamente a indústria cinematográfica da Era Digital, que lhes dá, por meio dos mais desenvolvidos efeitos visuais, corpos verossímeis e quase palpáveis. Aparecem muito além do mito, da especulação científica, das teorias, da poesia, da literatura de terror, dos romances policiais e dos *best-sellers*

fantásticos. Advêm também fotos e filmes de guerra, de tiros, de explosões reais e fictícias, de cidades destruídas, aviões despedaçados, navios vertendo óleo no oceano, árvores sendo derrubadas e grandes torres desabando. Podem abrir também imagens que ilustram doenças, mazelas do corpo, aberrações, mutações genéticas, coisas estranhas ao que se pensaria como “natureza”. Tudo o que é estranho à natureza, desde os gregos, vem sendo considerado “arte”.

A arte traz alguma dose de delírio. Fazer arte é deslocar um mínimo de sensações, mexer com as percepções mundanas. Criar sentidos, produzir outras realidades, inventar novos mundos. Arte e loucura, sempre de mãos dadas. Ambas como parte de um território de miragens, construído sobre reflexos, númens, moedas, pequenas cartas, cartões, fotografias, quadros, quadrinhos, retalhos de ilusão. A arte “[...] consiste nas discrepâncias entre a realidade e suas réplicas imitativas” (Danto, 2005, p. 65), de modo que é a discrepância entre a obra e sua contraparte material que replica o real.

Uma coisa engolindo a outra e o que vem a seguir, matéria e substrato do que já foi. A genialidade da arte é a construção de um universo que se alimenta de si mesmo, em sucessivas gerações de imagens e na produção de fantasias. Enquadramentos, infinitas linhas retas definindo zonas paralelas e perpendiculares, cartas de baralho. Na indústria do entretenimento, tudo é um jogo; o mais sangrento dos combates é pura diversão. “Quando vi que piada de mau gosto era este mundo, preferi ficar louco, admito”, diz o vilão Coringa, em uma história em quadrinhos chamada *A piada mortal*.

Fragmento 1: Coringa, o popular inimigo de Batman, é artista. Aparece como um comediante, um artista que quer para si as atenções da mídia. Também é figurado como artista plástico em um concurso de artes no episódio “A escola de Coringa”, do

seriado televisivo *Batman e Robin*.² Bruce Wayne, identidade civil de Batman, vai a um concurso onde cada participante faz uma obra de arte. Há alusões a obras de famosos artistas contemporâneos: espirros de tinta (Jackson Pollock) e impressão do corpo sobre uma superfície (Yves Klein). O vencedor do concurso é Coringa, que simplesmente deixou a tela em branco. O sucesso do concurso faz com que Coringa abra uma escola de artes para os milionários de Gotham City. Wayne acha tudo ridículo, mas, desconfiado, frequenta a aula do Coringa. Os trabalhos abstratos dos alunos são elogiados pelo bandido, que considera a escultura clássica de Wayne “ultrapassada”. Quando Wayne questiona seus motivos, o vilão chama seus capangas e o capturam. A escola do Coringa era uma armadilha para caçar milionários. Como Batman poderia vir socorrer as vítimas em apuros, se estava acorrentado entre elas? Somente sabemos como a situação se reverte no episódio seguinte.

Fragmento 2: Batman (1989), filme dirigido por Tim Burton. Cena em questão: Coringa³ e seus capangas entram no Museu de Artes, liberando um gás paralisante que derruba todos os presentes. Chegam com latas de tintas coloridas. É uma *performance*, tudo se agita e Coringa coordena a pintura. Quadros seculares, obras de Rembrandt, Renoir e Degas são arrasados com mãos e pincéis sujos com cores berrantes. Em uma paisagem urbana de David Hopper, Coringa escreve no muro: “*joker was here*”. De repente, Coringa manda seu capanga parar: “Gosto deste. Não destrua”, diz para o rapaz pronto a rabiscar tinta por cima de uma obra. O quadro em questão era

2 Seriado norte-americano produzido por Willian Dozier para a rede de televisão ABC, foi ao ar de janeiro de 1966 a março de 1968. Batman era interpretado por Adam West; Robin, por Burt Ward; Coringa, por César Romero.

3 Coringa foi interpretado por Jack Nicholson.

uma pintura de Francis Bacon,⁴ cujo destaque sobre o fundo preto são duas costelas penduradas atrás de um pálido rosto humano distorcido.

Coringa⁵ é um psicopata cruel. Assassina pessoas com produtos químicos que deformam seus rostos, de modo que parecem estar rindo. Personagem ao qual se atribui “assassinato em massa, tortura e terror” (Dixon; Nolan; Scott, 1997), seu sorriso ácido estampa uma cadavérica risada letal causada por um acidente ocorrido em uma indústria química. Criado por Bob Kane em 1940, Coringa aparece em várias histórias nestes setenta anos em que contracenava com Batman no mundo criado entre histórias de detetive. “Você nunca saberá o que é o verdadeiro mal até conhecer o Coringa”, diz Batman para o Super-Homem, desafiando-o a conhecer os horrores de Gotham City (Starlin; Aparo; Decarlo, 2002).

Na história de Alan Moore, *A piada mortal*, fragmentos da narrativa mostram um homem desempregado, com a esposa quase ganhando um bebê e sem dinheiro para pagar sequer o aluguel do quarto em que vivem. Tenta vários empregos aquele comediante “fracassado” de quem ninguém ri. Vai ajudar alguns ladrões a arrombar uma indústria de produtos químicos

4 *Figure with meat*, 1954.

5 Na edição especial *Asilo Arkhama*, a psiquiatra Ruth Adams explica para Batman que “Coringa é um caso especial. Muitos de nós acreditam que ele está além de qualquer tratamento [...]. Não estamos certos de que ele possa ser definido como insano. É bem possível que estejamos diante de um caso de super sanidade. Uma nova e brilhante modificação da percepção humana [...]. Diferente de você ou de mim, o Coringa não parece ter controle sobre as informações sensoriais que recebe do mundo externo. Sua mente só pode lidar com a barragem caótica de estímulos deixando-se levar pelos fluxos. Por isso, alguns dias ele é um palhaço infantil. Outros, um psicopata assassino. Ele não tem verdadeira personalidade. Ele cria uma diferente por dia. O Coringa se vê como Mestre do Desgoverno. E o mundo como um teatro do absurdo” (Morrison; Mckean, 1990).

(na qual foi funcionário), e roubar uma fábrica de baralhos. A esposa morre eletrocutada ao experimentar um aquecedor de mamadeiras e ele tenta desistir do assalto, mas é ameaçado e precisa prosseguir. Os guardas o abordam e na fuga ele cai num tonel de produtos químicos. Em seu bolso, a carta do baralho que ocupa o lugar de qualquer outra: o coringa, com roupas de palhaço, misto de arlequim, pierrô e bobo da corte. Um homem que sempre está rindo, mas de quem ninguém ri; o patético fracassado, motivo de chacota, mas também aquele de quem ninguém acha graça.

No filme de Tim Burton,⁶ o escritor Sam Harnm faz do bandido um monstro cujo acidente no tonel de produtos químicos acontece por causa da perseguição de Batman. Devido à frase que o vilão, nesse filme, diz para suas vítimas: “Já dançou com o diabo à luz do luar?”, Batman/Wayne descobre que fora ele quem havia matado seus pais. Coringa acusa Batman de tê-lo criado, mas Batman retruca dizendo: “Você me criou primeiro, matando meus pais”. No universo de Batman, Coringa possui várias histórias sobre o seu passado: “Se eu vou ter um passado, prefiro que seja de múltipla escolha” (Moore; Bolland, 1988), diz para Batman quando conta que foi um dia ruim que o deixou louco.

Na história *Coringa, o advogado do diabo*, o psicopata é acusado de distribuir selos da série “grandes comediantes” envenenados, que matam as pessoas que os lambem com a conhecida risada mortífera. Como em todas as histórias de Batman, a mídia está sempre presente: “As famílias das vítimas não acharam graça nessa brincadeira” (Dixon; Nolan; Scott, 1997), diz a repórter de televisão. A capa da edição apresenta Coringa

6 Diretor da animação *O estranho mundo de Jack* e de filmes fantasmagóricos, como *Eduardo, mãos de tesoura* e *A lenda do cavaleiro sem cabeça*.

com a língua de fora mostrando um pequeno selo na ponta, estampado com sua própria cara: “um grande comediante”. O papel na língua é possivelmente uma alusão indireta ao ácido lisérgico e aos papeluchos pelos quais é ingerido. A loucura de Coringa é, de algum modo, referente a alterações químicas que produzem distorções que se fazem ver através do semblante alucinado dos drogados em estado de delírio.

Em *A piada mortal*, Coringa foge do Asilo Arkham e toma um parque de diversões abandonado. Entra na casa do comissário Gordon, atira em sua filha (que em outras histórias é a Batgirl) e o captura. Coloca Gordon em um trem fantasma onde o velho policial é assombrado com fotos da filha nua, baleada e violentada. Batman acode o homem, que fora colocado, em estado de choque, em uma jaula. O psicopata aguarda Batman com armadilhas na “Casa Maluca” do parque de diversões. Pouco importava para ele se Batman o levasse de volta ao asilo, seu objetivo era provar a Batman que um dia ruim pode fazer alguém mudar: “Mostrarei que não há diferença entre mim e outro qualquer. Só é preciso um dia ruim para reduzir o mais são dos homens a um lunático. Essa é a distância entre o mundo e eu... Apenas um dia ruim”. A loucura de Batman, um dos poucos super-heróis sem poderes sobrenaturais, também vem de um dia ruim. Coringa quer saber que dia foi esse. “Seu dia ruim o deixou tão louco quanto qualquer um. Só que você não admite... Prefere continuar fingindo que a vida faz sentido... Que vale a pena todo esse esforço!”, diz Coringa, escondido atrás de tapumes com caras de palhaço (Moore; Bolland, 1988).

O personagem, cujos crimes são assinados com a carta homônima do baralho, é uma releitura maléfica do nobre palhaço Gwynplaine, protagonista de um filme de 1928, O homem que ri, inspirado na novela de Victor Hugo (1869).

É a história de um jovem lorde inglês do século XVII, cujos lábios são arrancados a mando do rei, que busca vingar uma traição feita pelo pai do rapaz. Com a carne mutilada em volta da boca, seu semblante traz a boca escancarada num sorriso permanente, transformando-o num personagem teatral. Esse é um exemplo de como, na indústria do entretenimento, tudo é citação, uma coisa referida a outra e outras tantas. Filmes e desenhos animados citam quadrinhos que citam filmes mudos, que citam a literatura do século XIX, contos da tradição oral e mitos clássicos. Não há limite para a constante recriação de ícones e de narrativas. Uma imagem copiada de outras, imagens copiadas de uma imagem em variadas possibilidades cambiáveis. Os vetores são muitos e as ligações podem ser infinitas. A invenção é uma reinvenção sobre o que se inventa continuamente. A única diferença é a proliferação de invenções, eternamente se multiplicando, aparecendo com efeitos visuais que as tornam cada vez mais verossímeis, cada vez mais intrincadas com o mundo real.

O crítico de arte Clemente Greenberg (2002) explica que há um mistério no que faz uma arte surpreender ou não. O pavor do artista são as decisões-juízo sobre como proceder dentro de cada passo da obra. Greenberg (2002, p.105) comenta que “[...] alguns artistas produzem arte superior apenas quando desistem de procurar fazê-la, quando desistem da percepção consciente de si mesmos”. Batman, de acordo com seu criador, Bob Kane, foi criado com inspiração nas máquinas de vôo projetadas por Leonardo da Vinci,⁷ entre outras influências, como a novela radiofônica *The shadow* e o filme *The mark of Zorro*, veicu-

⁷ “As invenções bélicas de Leonardo são mais visionárias do que práticas. Suas concepções estão muito além das máquinas projetadas no século XV. Pode-se dizer que sua engenharia tendia mais ao miraculoso do que ao possível. Por isso é um artista e não um cientista ou tecnólogo” (Mannering, 1981, p. 32).

lados nos anos 20 e 30 do século XX. Batman surgiu como detetive disfarçado em 1939, um ano após a aparição de Superman. Naquela época, as histórias em quadrinhos eram consideradas inferiores à arte, seu desenho era tido como grotesco e a pintura, de mau gosto. No longa-metragem e no seriado para televisão dos anos 1960, Batman é colorido e está dentro do que hoje se entende como estética *pop*. Depois dos filmes de Tim Burton e da série *O cavaleiro das trevas*, Batman virou um super-herói ao estilo gótico, levando esse traço sombrio para as atuais séries animadas de televisão (Miller; Jansen, 1987). A transformação dos heróis acompanha tendências, precisa ser sempre atual, sob o risco de deixarem de ser sucessos e pararem de vender. É um campo constituído em interdependência com as reações do público. Em novembro de 1988, Dennis O’Neil dá a seguinte explicação sobre o assassinato do segundo Robin:

[...] essas sagas são mais do que mero entretenimento, pelo menos para muitos leitores. Elas são o equivalente pós-industrial das narrativas folclóricas e como tal, atingem profundamente nossas mentes. Mas, como histórias folclóricas tradicionais, os super-heróis devem evoluir. Se não fizerem isso, eles se tornarão irrelevantes para o mundo que realmente espelham e perderão o poder de satisfazer e divertir. Eles correm o risco de degenerar em meras curiosidades em vez de permanecerem como ficção vital [...].⁸

A interatividade com o público já estava presente no final dos anos 1980, pois foi uma votação por telefone que definiu que o “menino prodígio”, como Robin era chamado, deveria morrer. Quem o mata é Coringa. Depois desse fato, Batman passa a ser um herói solitário, implacável e cruel. A ambiguidade de sua figura, transitando entre a loucura e a sanidade, passa a ganhar

8 Prefácio para a edição especial *A morte de Robin*.

espaço nos roteiros. Seus traços psíquicos são sutilmente explorados e todo o *lay-out* de suas produções ganha um caráter mais sombrio. Acontecimentos desse tipo demandam que o público dos quadrinhos transite sobre os universos dos super-heróis, a fim de entender o encadeamento das tramas e as frequentes citações entre os fatos ocorridos. Quadrinhos no início dos anos 1990 são *cults*, produções dirigidas a um público especializado.⁹ São fãs ávidos pelo fantástico, conhecedores de toda uma mitologia precedente que envolve universos complexos onde várias sagas dizem respeito entre si. Para entender o universo DC, do qual Batman faz parte, é preciso saber um pouco sobre a *Crise nas infinitas terras*, episódios do final dos anos 1980 que recriaram os mundos nos quais viviam heróis e vilões. Nesta fase, descrita como reorganização do universo de Batman, Super-Homem e Mulher Maravilha, temos o reaparecimento do *Monstro do pântano*, metamórfico herói que se constrói com a matéria vegetal que tem à disposição. A “crise” é uma espécie de apocalipse, uma luta contra a antimatéria que tenta dominar o universo criado. A psicodélica criatura botânica é o único ser capaz de penetrar no vazio da antimatéria do universo “negativo” e incriado. O que é descrito nas sagas do universo DC Comics narra o momento de alterações e fusão entre todas as terras paralelas, o multiverso de mundos concomitantes. Heróis de mundos diferentes se encontram nas zonas de “distorção” de tempo-espaço, mesclando presentes, passados e futuros. Super-homens de terras paralelas, todos com uniformes quase iguais, atuam juntos para vencer o monstruoso monitor de antimatéria, viajando até a aurora dos tempos. O mundo se funde e, a partir daquela alteração, só um universo passa a existir, um

9 Devido à pouca rentabilidade, em julho de 2002, a editora Abril parou de publicar as sagas mensais de super-heróis da DC Comics; a partir de então foram comercializadas somente produções especiais relativas a esse universo.

só passado e um só presente, que geram “paradoxos que não podem ser explicados” (Wolfman; Pérez; Ordway, 1989, p. 69).

É nesse universo pós-crise que surgem produções como o álbum especial *Asilo Arkham* (1990), recheado com citações psicanalíticas e esotéricas para provar que nem mesmo Batman é “exatamente normal”. Em uma noite de lua cheia, os loucos (todos vilões a quem Batman combateu) conseguem amotinar o hospício e exigir a presença do homem-morcego, um louco que devia estar entre eles. A entrada de Batman e sua aventura dentro da casa da insanidade é intercalada com a terrível história do psiquiatra criador do lugar, Amadeus Arkham, que teve a mulher e a filha, ainda criança, violentadas, assassinadas e decepada por um bandido chamado MadDog, o primeiro paciente a ser tratado pelo médico. A imagem do arcanjo Miguel e do dragão surgem como uma metáfora da batalha contra a loucura, velha conhecida de Arkham, cuja mãe morreu atormentada, reclamando de estranhos ruídos. Arkham reforma a casa que herdou para transformá-la num hospital psiquiátrico e vai à Suíça procurar Jung, que na ocasião despontava no cenário psicanalítico com seus estudos sobre esquizofrenia. Em sua viagem ao Velho Mundo, Arkham também trava contato com o bruxo Alesteir Crowley,¹⁰ cujas cartas de seu baralho de tarô são estampadas ao longo dos quadrinhos. Num quarto secreto onde o psiquiatra louco viveu o fim de seus dias, suas anotações, escritas a unha pelo chão e pelas paredes, contam que sua mãe havia enlouquecido por causa de um morcego preso embaixo de sua cama. Batman se mistura com a maldição exalada pelas

10 O mago inglês Alesteir Crowley, que se auto denominava “A grande besta”, nas primeiras décadas do século XX rompeu com a ordem mística *Golden Dawne* e criou um sistema irreverente de magia. Foi quem fez o mapa astrológico de Fernando Pessoa, com o qual travou alguns diálogos. Passou a ser idolatrado pelos místicos dos anos 1960 porque misturou arte, magia, sexo e bebidas alucinógenas na busca do êxtase.

paredes da casa, enfrenta os fantasmas de Arkham e o dragão da loucura. Vencidas as adversidades e controlada a situação, Batman vai embora. Coringa, o amigável anfitrião de Batman, que passa a mão em sua bunda e faz piadinhas sobre Batman manter as pernas depiladas, é quem lhe dá o “adeuzinho”, lamentando a separação – “Não pode reclamar que não se divertiu” – e lhe deseja que continue se divertindo “lá fora, no asilo” (Morrison; Mckean, 1990). Mundo asilo onde milhões de aberrantes, perturbados, lunáticos, dementes, estúpidos, melancólicos, maníacos, hipocondríacos, histéricas, esquizofrênicos, psicopatas, psicóticos, riem e se amedrontam, combatendo ao mesmo tempo que aceitando todas suas diferenças.

Referências

- ARTAUD, A. *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- _____. Carta aos médicos-chefes dos manicômios. In: WILLER, C. (Org.). *Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre: L&PM, 1983.
- BATMAN. Direção: Tim Burton. Reino Unido: Warner Bros, 1989. 1 DVD.
- BERGSON, H. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- DANTO, A. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- DIXON, C.; NOLAN, G.; SCOTT, H. *Coringa, advogado do diabo*. São Paulo: Editora Abril, 1997.
- FOUCAULT, M. *A história da loucura*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- GREENBERG, C. *Estética doméstica: observações sobre arte e gosto*. Editora Cosac & Naify, 2002.

MANNERING, D. *A arte de Leonardo da Vinci*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1981.

MILLER, F.; JANSON, K. *O cavaleiro das trevas*. São Paulo: Editora Abril, 1987.

MOORE, A.; BOLLAND, B. *A piada mortal*. São Paulo: Editora Abril, 1988.

MORRISON, G.; MCKEAN, D. *Asilo Arkhan*. São Paulo: Editora Abril, 1990.

STARLIN, J.; APARO, J.; DeCARLO, M. *A morte de Robin*. São Paulo: Editora Abril, 2002.

WOLFMAN, M.; PÉREZ, G.; ORDWAY, J. *Crise nas infinitas terras*. São Paulo: Editora Abril, 1989.

autores

Abrão Slavutzky

Psicanalista, autor de *Humor é coisa séria*, *Quem pensa tu que eu sou?*, *Para início de conversa* (com Cyro Martins) e *A invenção da vida: arte e psicanálise*, organizado com Edson Luiz André de Sousa e Elida Tessler.

E-mail: abraoslavu@gmail.com.

Amadeu de Oliveira Weinmann

Psicanalista, coordenador do Núcleo de Pesquisa em Psicanálise e Cinema (NUPPCINE) e professor do Programa de Pós-Graduação em Psicanálise: Clínica e Cultura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

E-mail: weinmann.amadeu@gmail.com.

Andrea Gabriela Ferrari

Professora do Departamento de Psicanálise e Psicopatologia do Instituto de Psicologia e do Programa de Pós-Graduação em Psicanálise: Clínica e Cultura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Coordenadora do Núcleo de Ensino, Pesquisa e Extensão em Clínica Interdisciplinar da Infância

da Clínica de Atendimento Psicológico da UFRGS. Membro do Núcleo de Ensino, Pesquisa e Extensão em Infância e Adolescência (Nepeia/UFRGS).

E-mail: andreagaferrari@gmail.com.

Cesar Augusto Barcellos Guazzelli

Professor titular do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

E-mail: cguazza@terra.com.br.

Denise Hausen

Psicanalista e professora, doutora em psicologia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), membro pleno do Centro de Estudos Psicanalíticos de Porto Alegre (CEPdePA), autora do livro *Cinema e psicanálise: o conceito de castração em transversal* e membro fundador do Espaço Analítico.

E-mail: denisechausen@gmail.com.

Edson Luiz André de Sousa

Psicanalista, professor titular do Departamento de Psicanálise e Psicopatologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e do Programa de Pós-graduação (PPG) em Psicanálise: Clínica e Cultura da UFRGS. Professor do PPG em Psicologia Social e Institucional da UFRGS. Pesquisador do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Realizou pós-doutorado na Université de Paris VII e na Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS). Coordenador, junto com Maria Cristina Poli, do Laboratório de Pesquisa em Psicanálise, Arte e Política (LAPPAP). Professor visitante na Deakin University (Melbourne), no Instituto de Estudos Críticos (Cidade do México) e na DePaul University

(Chicago). Autor, entre outros, de *Uma invenção da utopia e Freud: ciência, arte e política*, em coautoria com Paulo Endo.
E-mail: edsonlasousa@uol.com.br.

Eduardo Vieira da Cunha

Artista plástico e professor do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).
E-mail: ecunha@cpovo.net.

Liliane Seide Froemming

Mestre em Psicologia Clínica pela Universidade de Brasília (UNB), doutora em Psicologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e professora do Programa de Pós-graduação em Psicanálise: Clínica e Cultura da UFRGS. Membro da equipe técnica da Clínica de Atendimento Psicológico da UFRGS e do Núcleo de Pesquisa e Extensão em Psicanálise e Cinema/UFRGS) NUPPCINE. Psicanalista, membro da Associação Psicanalítica de Porto Alegre (APPoA).
E-mail: lilianefroemming@gmail.com.

Luiza Milano

Professora de Linguística do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e do Seminário de Linguística do Percurso de Escola da Associação Psicanalítica de Porto Alegre (APPoA).
E-mail: luizamilanos@gmail.com.

Marcelo Ricardo Pereira

Psicólogo, psicanalista e professor do Departamento de Ciências Aplicadas e do Programa de Pós-graduação: Psicologia, Psicanálise e Educação da Universidade de Minas Gerais(UFMG). Coordena o Grupo de Trabalho Psicanálise e

Educação da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Psicologia (Anpepp) e o Laboratório de Estudos e Pesquisas Psicanalíticas e Educacionais sobre infância de Minas Gerais (Lepsi-Minas).

E-mail: mrp@fae.ufmg.br.

Marta Regina de Leão D'Agord

Professora do Departamento de Psicanálise e Psicopatologia e do Programa de Pós-graduação em Psicanálise: Clínica e Cultura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

E-mail: mdagord@terra.com.br.

Milena da Rosa Silva

Psicóloga, mestre e doutora em Psicologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora da Graduação em Psicologia e do Programa de Pós-graduação Psicanálise: Clínica e Cultura da UFRGS. Coordenadora do curso de Especialização Intervenção Psicanalítica na Clínica com Crianças e Adolescentes da UFRGS.

E-mail: milenarsilva@hotmail.com.

Paola Zordan

Professora do Departamento de Artes Visuais e do Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Coordena o Grupo de Pesquisa Arte, Corpo e EnSigno (Arcoe) do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e articula o Movimento Apaixonado para Liberação de Humores Artísticos (M.A.L.H.A). Doutora e mestre em Educação, licenciada em Educação Artística e bacharel em Desenho pela UFRGS, foi professora de Artes em escolas da rede de ensino de Porto Alegre.

E-mail: paola.zordan@gmail.com.

Rose Gurski

Psicanalista, membro da Associação Psicanalítica de Porto Alegre (APPoA). Vice-coordenadora e professora do Programa de Pós-graduação em Psicanálise: Clínica e Cultura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e do Departamento de Psicanálise e Psicopatologia da UFRGS. Coordenadora do Curso de Especialização em Intervenção Psicanalítica na Clínica com Crianças e Adolescentes. Vice-coordenadora e membro do Grupo de Trabalho de Psicanálise e Educação da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Psicologia (Anpepp). Membro da Rede Internacional de Infância e Adolescência (Infeies, na sigla em espanhol). Autora do livro *Três ensaios sobre juventude e violência* e organizadora e co-autora dos livros *Cenas da infância atual: a família, a escola e a clínica*, *Educação e função paterna* e *Debates sobre a adolescência contemporânea e o laço social*.
E-mail: roselenegurski@terra.com.br.

Tania Mara Galli Fonseca

Professora do Programa de Pós-graduação em Psicologia Social e Institucional da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).
E-mail: tfonseca@via-rs.net.

psicanálise **clínica e cultura**

Freud instaura como marco fundador da psicanálise um duplo movimento: por um lado, inscreve a escuta como operador próprio à clínica psicanalítica, por outro, surpreende, ao estender essa *praxis* às análises da cultura, estabelecendo um suave movimento pendular entre o que é da ordem do singular de uma subjetividade e o que diz respeito aos efeitos subjetivantes do processo social. Nessa perspectiva, é sempre da escuta de um sujeito que se ocupa a psicanálise; de um sujeito que emerge no campo do Outro. Dos famosos casos clínicos freudianos – como Dora, Pequeno Hans, Homem dos ratos, Homem dos lobos, Jovem homossexual – a suas leituras de produções culturais, como a *Gradiva*, de Jensen, e *Moisés*, de Michelangelo; dos escritos sobre as formações do inconsciente – como *A interpretação dos sonhos* – a seus textos de análise da cultura, como *Totem e tabu*, *Psicologia das massas e análise do eu*, *O mal-estar na civilização*; dos escritos metapsicológicos – como *A pulsão e seus destinos* – às agudas críticas da atualidade, como *Reflexões para tempos de guerra e morte*, o movimento inaugurado por Freud foi sempre o de delinear, como efeito da inscrição de um saber próprio ao campo psicanalítico, aquilo que, paradoxalmente, fica impensado no processo de constituição de um sujeito, legando a nós, seus sucessores, a responsabilidade por seguir trabalhando. Como modo de dar consequência a essa responsabilidade, inspirados na proposição lacaniana de um retorno a Freud, apresentamos a série Psicanálise: Clínica e Cultura.

Boa leitura!

Este livro foi composto na tipografia New Baskerville, em corpo 11
e impresso no papel Offset 75 g/m² na Gráfica da UFRGS

Editora da UFRGS • Ramiro Barcelos, 2500 – Porto Alegre, RS – 90035-003 – Fone/
fax (51) 3308-5645 – editora@ufrgs.br – www.editora.ufrgs.br • Direção: Alex Niche
Teixeira • Editoração: Luciane Delani (coordenadora), Clarissa Felkl Prevedello, Cláudio
Marzo da Silva, Cristina Thumé Pacheco e Lucas Ferreira de Andrade • Administração:
Aline Vasconcelos da Silveira, Cláudio Oliveira Rios, Fernanda Kautzmann, Gabriela
Campagna de Azevedo, Getúlio Ferreira de Almeida, Heloísa Polese Machado,
Janer Bittencourt, Jaqueline Trombin e Laerte Balbinot • Apoio: Luciane Figueiredo

psicanálise clínica e cultura

Amadeu de Oliveira Weinmann :: Org.

Edson Luiz André de Sousa :: Org.

Liliane Seide Froemming :: Org.

Marta Regina de Leão

Agord, Denise Hausen

Paola Zordan, Milena da

Rosa Silva

Andrea Gabriela Ferrari

Abrão Slavutzky

Marcelo Ricardo Pereira

Rose Gurski

Luiza Milano

Tania Mara Galli Fonseca

Cesar Augusto Barcellos Guazzelli

Eduardo Vieira da Cunha


UFRGS
EDITORA

