

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE PSICOLOGIA**

**Um olhar impossível.
Construção psicanalítica e montagem cinematográfica.**

**POR
PABLO BERGAMI GOULART BARBOSA**

Dissertação apresentada ao Instituto
de Psicologia da Universidade de Brasília,
como requisito parcial à obtenção do título
de Mestre em Psicologia Clínica.

Orientadora: Prof. Dra. Tania Cristina Rivera

Brasília – DF - Brasil, Junho de 2006.

**Um olhar impossível.
Construção psicanalítica e montagem cinematográfica.**

Por Pablo Bergami Goulart Barbosa.

Este trabalho foi realizado no Instituto
de Psicologia da Universidade de Brasília,
sob a orientação da Professora Tania Cristina
Rivera.

Aprovado por:

Prof. Dra. Tania Cristina Rivera

Prof. Dra. Ana Vicentini de Azevedo

Prof. Dr. Marco Antonio Coutinho Jorge

Brasília, 19 de Junho de 2006.

AGRADECIMENTOS:

A meus pais, por todo o apoio nesses muitos anos de universidade e por começarem essa história, um pouco acidentada, que eu tento continuar escrevendo.

A Raquel O'Neill, por suas carinhosas leituras, pela paciência, pelo enorme incentivo para que eu seguisse com a pós-graduação e por sempre estar disponível quando eu mais precisava.

A Tania Rivera, por anos de cuidadosa orientação, pelo exemplo e por me ajudar a encontrar uma voz.

A Ana Vicentini, pelas veredas, sempre outras, e pela inspiração.

A Tânia Inessa e Luiz Celes, por despertarem em mim o interesse pela psicanálise.

Aos parceiros nas salas de montagem do consultório e das ruas.

Aos colegas de orientação: Marcus Seganfredo, Renata Wirthman, Marcela Almeida, Ricardo Pelegrini, Ana Janaína Alves de Souza, Cláudia Feres, Gabriela Chediak, Carlos Peroni, Giovanna Quaglia, Emilse Naves e Mariana Tavares. Foi um privilégio tê-los como interlocutores.

A todos os colegas no Laboratório de Estudos em Arte e Psicanálise, em especial: Marília Panitz, Walter Menon, Evandro Salles e Andréa Capi.

Ao CNPq, pelo apoio financeiro.

RESUMO

A partir do questionamento sobre a função do divã no *setting* analítico prossegue-se a uma exploração do estatuto da imagem e do olhar na clínica e na teoria psicanalítica através dos conceitos de lembranças encobridoras, fantasia e fetiche. Sublinha-se o quanto essas formações indicam da imbricação entre a imagem e a palavra em sua constituição. Propõe-se uma analogia entre o trabalho de interpretação psicanalítica em sua forma mais complexa, a construção, com a noção de montagem cinematográfica, segundo a teoria de Serguei Eisenstein sobre a última. Ambos os trabalhos se realizam ao coligir fragmentos imagéticos na busca de construir narrativas preñes de significância. Trata-se também da relação entre cinema e psicanálise brevemente. Num segundo momento, a noção lacaniana de objeto *a* vem auxiliar na caracterização teórica do campo do visual e circunscrever o vazio no lugar do olhar do Outro. Uma exploração de desenvolvimentos da teoria cinematográfica acerca de sua estruturação *como* linguagem leva à caracterização de um *sujeito cinematográfico* ligado ao olhar construído pela montagem e pelo enquadre, que o cinema oferta. Por fim, propõe-se um método psicanalítico de leitura do cinema, focado na constituição deste olhar e no desvelamento da identificação imaginária com ele. A analogia entre interpretação e montagem é levada adiante, apoiada sobre a questão do objeto *a* e da falta constitutiva, sendo finalmente proposta como uma *montagem ao redor do vazio*.

ABSTRACT

Taking as a starting point the question regarding the function of the couch in the analytic setting, an exploration of the status of image and glance in psychoanalytic clinic and theory is ensued. Such exploration is done through the concepts of screen memories, fantasy and fetish. It is stressed how much these formations indicate the intermixing of image and Word in their constitution. An analogy is proposed between the work of psychoanalytic interpretation in its most complex form, construction, and the notion of cinematographic montage, according to Sergei Eisenstein's theory of the latest. Both works are accomplished through collecting and linking together image fragments with the aim of constructing narratives pregnant with significance. The relationship between psychoanalysis and cinema is also dealt with briefly. On a second moment the lacanian notion of the object *a* comes to aid in the theoretical characterization of the visual field end to circumscribe the void in the place of the gaze of the Other. An exploration of the developments of cinema theory regarding its structuring *as* a language leads to the characterization of a cinematographic subject linked to the glance constructed by montage and framing, which cinema offers. Finally, it is proposed a psychoanalytic method for reading cinema, focused on the constitution of such glance and on the unveiling of the imaginary identification to it. The analogy between interpretation and montage is taken further, supported by the developments on the object *a* and the constitutive lack, thus being finally proposed as a montage around the void.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| INTRODUÇÃO..... | 1 |
| 1 FORA DE VISTA: SOBRE IMAGEM E MONTAGEM NA CLÍNICA PSICANALÍTICA..... | 7 |
| 1.1 Pulsão escópica, fetiche e fantasia..... | 8 |
| 1.2 A imagem em transferência..... | 13 |
| 1.3 Imagem, montagem e análise..... | 19 |
| 2 MONTAGEM E CONSTRUÇÃO..... | 23 |
| 2.1 Montagem..... | 25 |
| 2.2 Construção e interpretação..... | 31 |
| 2.3 Construção e montagem..... | 35 |
| 3 OLHAR, OBJETO <i>a</i> E CINEMA..... | 39 |
| 3.1 A esquizo entre o olho e o olhar..... | 39 |
| 3.1.1 Pulsão escópica..... | 42 |
| 3.1.2 Gozo escópico..... | 45 |
| 3.1.3 Objeto <i>a</i> e castração..... | 48 |
| 3.2 Cinema, sujeito e o objeto em causa..... | 52 |
| 3.2.1 Sujeito cinematográfico..... | 52 |
| 3.2.2 Cinema e linguagem..... | 57 |

| | | |
|------------|---|-----------|
| 4 | INTERPRETAÇÃO E MONTAGEM, CINEMA E PSICANÁLISE: | |
| | CONCLUSÃO..... | 62 |
| 4.1 | Uma leitura psicanalítica do cinema..... | 62 |
| 4.2 | Interpretação: uma montagem ao redor do vazio..... | 71 |
| | REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 78 |

INTRODUÇÃO

A prática clínica é sempre a fonte das questões que motivam a pesquisa em psicanálise. Ainda que interesses diversos atravessem e sejam atravessados por ela nesses seus cento e seis anos de existência, que sua rede conceitual seja lançada para capturar animais diversos da *carpa de verdade* do desejo que ela tenta reter na clínica; aí reside ainda, ao nosso ver, sua função originária à qual o teórico deve sempre se referenciar.

Conosco não foi diferente, e a pergunta inicial, que posteriormente ramificou-se em interrogações muito mais complexas, era extremamente simples: qual a função do divã na clínica psicanalítica? Essa questão – que inicia nosso primeiro capítulo – exigia uma segunda questão, mais ampla, que de fato a sustentava: Qual o lugar da imagem na clínica psicanalítica? Esse foi nosso ponto de partida, nosso objetivo sendo, portanto, o de responder, ainda que parcialmente, a essas perguntas de forma a orientar o trabalho clínico, o qual abordamos centrados naquela que é a ferramenta mais central do trabalho do analista: a interpretação.

Vários caminhos poderiam ser trilhados para se perseguir tal meta, no entanto aquele que *nos escolheu* (acolheu), desde muito cedo no percurso acadêmico e provavelmente ainda mais cedo no percurso subjetivo, era um entrelaçamento entre a reflexão teórica em psicanálise e a arte, destacadamente, o cinema.

Pode-se mesmo dizer que outra questão, tão importante quanto as primeiras, estava já subjacente num momento inicial, mas só após o início do trabalho de escrita da dissertação ela fez-se consciente. Poderíamos articulá-la assim: Que forma poderia tomar uma interpretação psicanalítica do cinema? Era então um objetivo duplo, traçado sobre uma área de interseção entre dois campos que animava nosso trabalho.

Devemos, então, especificar a via escolhida para buscar as respostas a essas questões, de forma a justificar e situar nossa proposta com mais propriedade.

Pode-se caracterizar esta dissertação como uma pesquisa meramente teórica, tendo em vista que ela não incorpora nenhum tipo de trabalho experimental ou organização empírica de dados coletados sistematicamente a partir de intervenções clínicas. No entanto, a psicanálise estabelece uma relação entre teoria e prática bastante diversa da concepção epistemológica de herança positivista que pressupõe uma cisão radical entre a elaboração teórica e sua aplicação. Essa espécie peculiar de entrelaçamento entre uma práxis e a teoria que a informa e conforma é algo pelo qual buscamos zelar em nosso trabalho.

A metapsicologia, o campo mais propriamente teórico da psicanálise, é tecida a partir da necessidade da conceituação e estruturação de um saber que conforme minimamente a experiência clínica baseada na fala e centrada ao redor desse não-sentido comportado pelas formações do inconsciente: os lapsos, os sonhos, os sintomas. Como bem lembra Luiz Celes (Celes, 2003) a tendência de seccionar a teoria e a prática psicanalíticas e objetivar a primeira, tornando-a quase um sistema filosófico de visão do mundo, descaracteriza a teoria, já que sua origem e sua função estão distantes da pretensão de constituir um sistema filosófico. A natureza da metapsicologia é derivada dessa necessidade de criar um saber que operacionalize o trabalho de análise; saber de caráter científico a respeito dos fenômenos desse trabalho e que seja, por consequência, transmissível. Note-se que o que a metapsicologia teoriza, de fato, não é o “inconsciente” concebido como fenômeno objetivo, e sim o trabalho de análise, campo no qual o “inconsciente” se dá a ver privilegiadamente. A metapsicologia segue o intento, então, de estruturar o campo no qual o psicanalista opera, e esse campo é o da fala e da linguagem, campo onde se situam propriamente os fenômenos inconscientes (Lacan, 1998a).

Essa estrutura deve, no entanto, ser mutável, aberta, para permitir seu próprio desenvolvimento através de re-elaborações, alterações, complementações oriundas, por sua

vez, do trabalho clínico. A metapsicologia, para se manter fiel à sua intenção originária deve seguir no sentido oposto, então, ao de uma ortodoxia que fossilize os conceitos. Ela deve buscar a constante modificação de si mesma pelos avanços e modificações exigidos pelas vicissitudes da clínica, que por sua vez terão surgido a partir de intervenções orientadas num quadro de referência criado a partir da reflexão teórica, numa via de mútua afetação.

No percurso teórico realizado para buscar alguma resposta (que se sabe de saída incompleta e provisória, mas por isso mesmo necessária) para as nossas questões iniciais, escolhemos privilegiar os autores “originários” do campo para buscar um diálogo mais produtivo com a teoria e uma maior possibilidade de renovação. Assim, o âmago da dissertação é construído ao redor de textos de Freud e Lacan, vários escritos de autores mais “atuais” vindo exercer a função de facilitar, modular ou contextualizar a leitura dos dois autores centrais.

Além da exploração da teoria psicanalítica busca-se uma contribuição pessoal pela introdução de uma segunda tradição teórica que vem oferecer novas possibilidades de modelos compreensivos à clínica: a teoria cinematográfica, mais especificamente o conceito de montagem. A interligação entre arte e psicanálise é antiga, são célebres as alusões de Freud ao saber sobre o inconsciente que ele recolheu dos poetas, bem como seus ensaios sobre obras ou campos estéticos como o texto sobre Leonardo da Vinci ou sobre o Moisés de Michelangelo. Por outro lado, os movimentos artísticos de vanguarda do início do século XX, mais marcadamente o dadaísmo e o surrealismo se inspiraram profundamente nos textos freudianos. Esses esbarrões entre psicanálise e arte se fundam num mesmo “espírito de época” e se renovam até o presente, como desenvolve Tania Rivera (Rivera, 2002).

O cinema, particularmente, tem utilizado a psicanálise como mote e fonte de idéias desde muito cedo em sua história, e é anedótica a resistência de Freud a esse uso inaugurado, provavelmente, com o filme mudo expressionista de 1926 *Segredos de Uma Alma*, de G.W.

Pabst.¹ Em contrapartida a psicanálise se serviu, freqüentemente, de filmes e corpos de obras de diretores para realizar uma infértil e pouco autocrítica “psicanálise de filmes”, ou tentativas de “psicanalisar” realizadores através e suas obras (Ramos, 2002). Num outro extremo do espectro dessas relações estão esforços de reflexão sobre o cinema que produzem obras instigantes que, sem negar a especificidade do meio expressivo ou visar interpretar a subjetividade “por trás” da obra, utilizam o cinema como fonte de inspiração para pensar a psicanálise e vice-versa.

O cinema guarda ainda uma posição privilegiada na contemporaneidade que subsidia a necessidade de tentativas teóricas de compreendê-lo e, na via de retorno, utilizá-lo para compreensão da subjetividade contemporânea. Ele é a forma artística total, que de certa forma fundiona os desenvolvimentos das artes plásticas, dramáticas e da música numa linguagem própria. Além disso, é pivô de uma revolução cultural e técnica que culminou em nossos dias na criação de uma certa configuração sócio-cultural que vem sendo nomeada de “sociedade da informação”, na qual uma proeminente visualidade se destaca como traço cultural determinante de nossa época. Como aponta Tania Rivera: “Parece-me que o cinema apresenta algo modelar, paradigmático do funcionamento da imagem em relação ao sujeito, hoje. E isso de uma maneira que mostra uma insuspeitada aproximação entre o cinema e a psicanálise em torno da configuração atual do sujeito” (Rivera, 2005a, p.1).

No entanto, nesse método de reflexão sustentado em duas bases, a psicanálise e a arte, é necessário resguardar-se contra certos abusos recorrentes em sua história. Deve-se permanecer atento para buscar uma via que não se resuma à confirmação teórica ou à mera ilustração conceitual pelo recurso à arte, ou a uma “psicobiografia” de artistas realizada a partir de suas obras. Uma via que coloque em questão as possibilidades e os limites da interpretação psicanalítica e busque efetivar uma *interpenetração* dos campos (Rivera, 2002).

¹ Ver a esse respeito o livro de Patrick Lacoste, “Psicanálise na tela” (Lacoste, 1992).

No contexto específico de nosso trabalho, o recurso à teoria da montagem de Sergei Eisenstein tem por objetivo oferecer novos modelos compreensivos que possam auxiliar a caracterizar o aspecto por nós proposto como o mais essencial da atividade clínica psicanalítica, o trabalho de interpretação e construção. Um benefício colateral desse objetivo é poder avançar minimamente a compreensão psicanalítica acerca do cinema, calcado no percurso teórico desenvolvido ao redor das questões iniciais que enunciámos acima. O objetivo desse percurso de pesquisa teórica, metapsicológica, é, por fim, em concordância com o que expomos anteriormente, o de buscar possibilidades de renovação da reflexão sobre a clínica psicanalítica.

Os capítulos foram desenvolvidos como artigos independentes nesta empreitada teórica. Todos foram escritos a partir das mesmas questões e traçando a linha do desenvolvimento de uma reflexão. Já que estão ordenados cronologicamente, esperamos que retomem sempre as questões iniciais de forma gradativamente mais refinada e de fato completem um arco que aponte as respostas que buscamos de saída.

Assim, o primeiro capítulo expõe as questões e teses centrais a todo o resto do trabalho. Aí também se faz uma exploração da obra freudiana buscando delimitar o estatuto da imagem na clínica e na teoria psicanalítica.

No prosseguimento dessas propostas iniciais, o segundo capítulo aprofunda a aproximação inicialmente proposta, entre montagem e construção, definindo em detalhe ambos os conceitos, também explorando brevemente a natureza da relação entre cinema e psicanálise.

O terceiro capítulo traz o conceito lacaniano de objeto *a* para adicionar uma nova dimensão possível à questão da imagem, e especificamente do *olhar*. Como anteriormente, buscamos manter sempre em interação os dois campos com que lidamos, aqui esboçamos a função do objeto *a* no funcionamento do cinema e fazemos um levantamento dos

desenvolvimentos teóricos a respeito da constituição deste como uma linguagem e da possibilidade de sua leitura.

Por fim, no quarto e último capítulo, tentamos enlaçar as questões oriundas destes dois campos e propor uma forma de leitura psicanalítica do cinema e também uma compreensão do trabalho de interpretação/construção que englobe a montagem como modelo. Este último desenvolvimento centra-se nos limites da interpretação e seus fins, relacionados ao objeto *a*.

Convidamos então à leitura deste trabalho que é uma tentativa de apropriação pessoal da teoria psicanalítica, bem como de inscrição, aí, de uma marca capaz de incitar a novas reflexões. Percurso, propriamente, de uma leitura.

Capítulo 1

Fora de vista: Sobre imagem e montagem na clínica psicanalítica.

É digna de nota, e com certeza provocadora ainda de um certo estranhamento, a disposição espacial de um tratamento analítico. O analisando deita-se num divã. Na poltrona, atrás dele, aloja-se o analista que escuta sua fala (que é endereçada a quem?), em estado de peculiar invisibilidade.

Pode-se imaginar que numa época em que “ser visto” tornou-se quase sinônimo de existir - se é que em algum momento houve total independência entre estes termos - e em que a escopofilia se encontra num provável pico histórico, não sejam poucos os analisandos, e talvez também os analistas, que sintam um certo desconforto em tal situação². Certo é que não são poucas e nem periféricas as questões levantadas por esta “invisibilidade” analítica. Tentaremos aqui lidar brevemente com algumas delas no intuito de delinear o papel da imagem e do olhar na clínica psicanalítica e a função que o arranjo do divã viria cumprir nesse enquadre.

Pode-se dizer, de saída, que o divã protege o analista. Freud já o declara na única passagem de sua obra que trata diretamente dessa questão “prática” cuja ascendência histórica remonta ao método de tratamento hipnótico iniciado com Breuer: “... ele [o divã] merece ser mantido por muitas razões. A primeira é um motivo pessoal, mas que outros podem partilhar comigo. Não posso suportar ser encarado fixamente por outras pessoas durante oito horas (ou mais) por dia” (Freud, 1913, p.176). Além da função de esconder as expressões faciais do analista ou poupá-lo do olhar suplicante ou crítico de seus pacientes, ou do que quer que seja

² Freud já advertia em “Sobre o início do tratamento” (1913) da resistência inicial de seus pacientes a deitarem-se no divã, resistência que era mais forte quanto mais central à sua neurose fosse a pulsão escópica.

que incomodava Freud nesse olhar, há também um segundo benefício prescrito no mesmo texto. O analista, colocando-se atrás do paciente, promoveria de certa forma um isolamento da transferência. É no intuito técnico de “impedir que a transferência se misture imperceptivelmente às associações do paciente”, para “isolar a transferência e permitir-lhe que apareça, no devido tempo, nitidamente definida como resistência” (ibidem), que o analista “se esconde” em sua poltrona.

Mas o que quer dizer, efetivamente, “isolar a transferência” e “impedir que ela se misture imperceptivelmente às associações”, Freud parece esperar que o compreendamos sem maior dificuldade, já que não volta mais ao assunto. Devemos então explorar essa afirmação, interpretá-la, trabalhá-la na tentativa de compreender a função do dispositivo espacial analítico. Essa tentativa exige um sobrevôo teórico sobre a questão do olhar e da imagem em sua incidência no âmbito da teoria freudiana.

1.1 – Pulsão escópica, fetiche e fantasia.

A compreensão psicanalítica da imagem e do olhar se relaciona intimamente a dois conceitos: o fetiche e a fantasia. Vamos abordá-los a partir de um texto fundamental, “Três Ensaio Sobre a Sexualidade” (Freud, 1905), onde se estabelecem as balizas teóricas que orientarão todo o desenvolvimento futuro desses objetos teóricos e onde o conceito de pulsão escópica, a pulsão que constitui o olhar, é pela primeira vez enunciado em sua especificidade.

Freud trata a questão do olhar em harmonia com suas demais reflexões acerca da constituição da sexualidade humana, tomando como ponto de partida a perversão em que este é o componente central, a escopofilia, e seu complemento, o exibicionismo. Estas, em

conjunto com várias outras correntes pulsionais perversas, são as fundações que podem vir a constituir a sexualidade humana “normal”. Assim, ele propõe o olhar constituído pulsionalmente como extensão do toque, a serviço da atividade erógena de contemplação dos próprios órgãos genitais, a qual ocorre via de regra acompanhada da exibição dos mesmos, e complementarmente também da atividade de contemplação do sexo de outras crianças. Essa busca do objeto sexual pelo olhar direciona-se de saída ao outro, e não mais se volta apenas para o próprio corpo da criança. Isso é notável, uma vez que ocorreria numa fase ainda pré-genital do desenvolvimento psicosexual, cuja característica mais marcante é a busca de satisfação sexual por meios predominantemente auto-eróticos. A pulsão escópica é também o que garante, promove e suporta a pulsão de saber. A curiosidade infantil se funda a partir da curiosidade sexual e o olhar que começa como atividade erótica poderá, com o tempo, caso o curso de desenvolvimento psicosexual aponte a sublimação como um de seus destinos privilegiados, transfigurar-se até o extremo da observação científica. Não há olhar que não seja, portanto, fundamentalmente um olhar sexual.

A curiosidade acerca do enigma do sexo e a via de satisfação fundada pelo prazer de natureza escopofílica são os primeiros passos libidinais que eventualmente podem levar à construção do fetiche – tanto na perspectiva de uma hipotética psicogênese individual quanto no fazer teórico psicanalítico.

O fetiche, presente em graus variados em toda escolha de objeto amoroso e não apenas no extremo da perversão fetichista, é constituído pelo próprio olhar. É o movimento congelado do olhar que o erige, esse monumento à castração que agrega a aceitação e a negação numa coexistência tensa e imagética (Freud, 1927). O deparar-se com a ausência do falo materno, imagem (ou melhor, não-imagem, ausência de imagem) aterrorizante que torna efetiva a ameaça de castração, é quase insuportável, é necessário algum escape diante disso,

uma fuga para o olhar antes que advenha a cegueira³. Na fuga apressada os olhos pousam sobre o que estiver mais próximo, sobre a imagem à beira do abismo: botas, meias, pés, o tapa-sexo, etc. A lista é tão extensa quanto forem os fetichistas - e vale lembrar que em algum grau todos nós o somos - e os possíveis deslocamentos da imagem salvadora (ainda que não garanta salvação alguma), agora “fossilizada”. Rivera aponta a natureza substitutiva dessa operação que vem explicitar o caráter de descontinuidade entre o símbolo e o que é simbolizado no fetiche (Rivera, 1997).

O fetiche é, assim, uma tentativa fracassada de esconder o *real* da castração, tentativa que ao buscar ocultá-lo torna-se o testemunho mais convincente de que “há algo lá”. Ou melhor, torna-se evidência de que algo *não há*. É justamente a falta que ele, o fetiche, tenta anular pela recusa (*Verleugnung*). Nesse movimento oscilante entre recusa e aceitação dá-se a inscrição do sujeito no simbólico. É uma operação de simbolização que permite substituir precariamente a falta e dar início ao infundável deslize do desejo, modo de funcionamento que garante sempre um certo *desconhecimento* da realidade da falta e que permite a criação do mundo pelo psiquismo. É nesse ponto de tensão que o fetiche se aproxima e ao mesmo tempo se afasta da fantasia. Ambos vêm se sobrepor à falta originária, mas por vias diversas.

A fantasia é uma formação psíquica que busca realizar um desejo que não pode ser diretamente satisfeito pela ação motora. É uma tentativa de “enganar” a interdição que pesa sobre o desejo. A fantasia é composta de elementos conscientes e inconscientes e está ligada, em sua origem, à atividade masturbatória da fase fálica (Freud, 1908). Um trabalho do início da carreira de Freud dá ótimas indicações do que seria a lógica da fantasia na teoria freudiana. Em “Lembranças Encobridoras” (Freud, 1899) ele trata da natureza da memória, mais especificamente de *imagens* mnêmicas que contêm em si duas correntes antagônicas da vida

³ Identificada por sua vez com a castração numa equivalência simbólica em que “olhos” se emparelham com pênis. Essa equivalência ecoa o mito de Édipo em sua reconstrução psicanalítica e é abordada em “O estranho” (Freud, 1919a).

pulsional. Uma delas busca fixar na memória eventos de grande importância para o indivíduo, enquanto a outra tende a recalá-los devido à natureza aversiva dos afetos despertados por eles, ameaçadores à unidade do eu. Trata-se então de uma conflituosa mescla de recalque e desejo na criação de imagens mnêmicas que não são exatamente correspondentes ao evento vivido, mas sim um episódio que guarda íntima relação com aquilo que foi recalado. Freud utiliza para o desenvolvimento de sua argumentação a análise de uma lembrança própria (que no texto é atribuída a um paciente) concernente a um episódio de sua primeira infância, quando teria dois ou três anos de idade, e que lhe parece estranha principalmente devido à sua banalidade.

Trata-se de uma cena campestre na qual o pequeno Sigmund e um primo roubam um buquê de flores amarelas da menina que com eles brincava e em seguida comem um delicioso pão preto que lhes é dado por uma camponesa. O delicioso sabor do pão e o intenso amarelo das flores se destacam nessa imagem como elementos aberrantes, exagerados. Através da interpretação dessa cena, ocasionada pelo remetimento da sua manifestação consciente a um tempo posterior, chega-se à conclusão de que não se tratava necessariamente de um episódio real e sim de uma lembrança encobridora que vinha ocultar fantasias de defloramento de uma jovem e de obediência à determinação paterna de buscar uma profissão mais “ganha-pão”. Também se insere na cadeia associativa de Freud sobre essa “cena” a revolta contra a perda do idílico lar campestre, inconscientemente atribuída ao pai. Tais fantasias recaladas acharam sua expressão na formação de compromisso oferecida pela memória encobridora que se pôs a serviço de dois mestres, o recalque e o desejo. Essas fantasias teriam se originado num momento muito posterior ao da lembrança, mais precisamente no fim da adolescência de Freud, quando ele fez uma viagem de volta a sua terra natal e se hospedou com uma família na qual havia uma menina de cerca de quinze anos de idade por quem ele então se apaixonou.

É de memória e fantasia que Freud nos fala nesse texto, ensejando a possibilidade de haver entre elas uma relação de equivalência. A partir da lembrança encobridora e da amnésia infantil pode-se pensar que grande parte, senão a totalidade, daquilo que aceitamos como nossa memória autobiográfica é uma ficção construída sobre uma verdade não-objetiva⁴. A narrativa que nos garante respostas mais ou menos estáveis para as perguntas “quem sou?”, e “de onde venho” é, em sua dimensão consciente e imagética, tão ficcional quanto um conto literário. O que resta ao sujeito são traços mnêmicos, marcas, sobre as quais se farão imagens. Imagens essas que perdem, após a interpretação psicanalítica, a garantia de uma pretensa objetividade, mas que então possibilitarão, em troca, a aproximação vacilante de uma verdade bem menos utópica - a verdade do sujeito que aí se inscreve.

Esses desenvolvimentos indicam o abandono por Freud de sua teoria da sedução e apontam para a primazia da realidade psíquica como constituinte do sujeito e, claro, também do sintoma, que caracterizam daí em diante seu pensamento. É a fantasia que vem construir o que se apresenta como lembrança, como realidade acontecida, e uma fantasia posterior à época do evento lembrado, o que deixa entrever o entrelaçamento temporal na fantasia, em que presente, passado e futuro se misturam sem exclusão, subvertendo a ordem cronológica. A cena interpretada aponta para a atemporalidade do inconsciente ao mesmo tempo em que se cristaliza numa seqüência cronológica linear, como narrativa de si. Freud aborda ainda nesse mesmo texto a proximidade, na confluência de duas correntes da vida psíquica conflitantes, que se verifica entre o mecanismo da fantasia e o mecanismo de formação de sintomas

⁴ É claro que essa compreensão da memória diz respeito aos fragmentos de memória dos primeiros anos da infância, antes da inscrição efetiva do sujeito no campo da linguagem, operação que lhe permitiria estabelecer uma narrativa mais coesa e estável sobre sua própria história. Não se trata da memória operacional, ou de curto prazo, como a chamam as neurociências. Vale ressaltar, no entanto, que mesmo os neurologistas e os neuropsicólogos propõem que, por uma questão de otimização do armazenamento e da recuperação, dados de menor importância sejam apagados regularmente de nossa memória. Essas lacunas deixam espaço para a “falsificação” e alteração dos registros mnêmicos então, mesmo após a idade adulta, o que apresenta uma interessante proximidade com as concepções freudianas sobre a memória e a noção de *après-coup* em relação às formações psíquicas. Sobre a perspectiva neurobiológica da consolidação da memória ver Dudai, 2004.

neuróticos. É também uma formação de compromisso, uma tentativa tensa e fadada ao fracasso de servir a dois mestres, que ocasiona o surgimento do sintoma neurótico.

É importante, por fim, ressaltar o que distingue essas formações psíquicas. Fantasias e sintomas guardam uma relação íntima já que as primeiras conformam os últimos (Freud, 1908). Estão entrelaçados de forma inextricável no psiquismo e se constituem pela mesma operação, são formações de compromisso entre pulsão e recalque. O fetiche, contudo, é produto de uma operação psíquica de outra ordem. Não se enquadra no padrão de funcionamento mental que dará origem aos sintomas neuróticos, já que é uma recusa e não uma conjugação a operação que ele busca efetivar. Com ele não se trata de achar um meio termo, um ponto de equilíbrio na batalha pulsional onde os dois lados da disputa tenham cedido algum terreno e atingido um ponto de impasse dinâmico – como poderiam ser caracterizados o sintoma e a fantasia. O fetiche é imagem fixa, em oposição à cena, a breve narrativa da fantasia sobre a qual o sintoma pode ser erigido. O Fetiche é a própria imobilidade, a imutabilidade que mantém presentes na recusa, em oscilação, as duas possibilidades em jogo: aceitação e a não-aceitação da falta do falo materno. Na fórmula de Mannoni o fetiche aponta, contudo, para o “eu sei... mas mesmo assim” neurótico que faz com que a coisa perdida seja articulada sempre de outra forma, por substituição (Mannoni, 1969).

1.2 - A imagem em transferência.

Seria óbvio tratar do sonho ao se abordar a imagem na teoria psicanalítica. Parece-nos, contudo, que o sonho dá mostras de uma lógica de construção de imagens análoga à da

lembrança encobridora. Seriam fenômenos psíquicos idênticos, não fosse a crença na realidade da cena que falta ao sonho (apesar de alguns sonhos parecerem durante o sono ou logo após o despertar, de forma análoga à lembrança encobridora, absolutamente *reais*). Tanto o sonho como as fantasias são cenas construídas sobre o desejo, uma tentativa de satisfação deste, que cede terreno ao recalque. Suas formas narrativas e figurativas finais são determinadas por esse jogo de forças intrapsíquico e em ambos há um atravessamento dos registros da imagem e da palavra. Freud propõe, muito antes de indicar que a matriz da fantasia é uma sentença, que os sonhos figuram um pensamento inconsciente em que um desejo é articulado no modo optativo (Freud, 1901). Assim, o processo de estruturação onírica está suficientemente próximo do da fantasia para justificar que abordemos apenas a última, considerando a ênfase que desejamos colocar na sua importância para a clínica, sem que haja grandes prejuízos ao desenvolvimento de nossa reflexão.

Pode-se neste momento propor que o ponto de contato entre as distintas formações psíquicas que abordamos acima está no seu caráter imagético e no jogo de forças psíquicas conflitantes subjacentes a elas. Todas plasmam significantes que serão o emblema das tensões que sustentam. Essas estruturas só nos são dadas a conhecer, na clínica, sob a chancela da transferência. É esse movimento, que traz em si outro par antitético - fonte de maior resistência ao tratamento e força motriz do mesmo - que nos permite pensar o lugar da imagem e daquilo que poderia ser pensado como um recalque desta, no dispositivo psicanalítico.

A transferência já foi (e ainda é) pensada através da noção do transporte das *imagos* parentais. Lacan (1998) problematiza o termo e demonstra o papel criador (e alienante) que a imagem do próprio corpo tem para a função do eu e que é a abertura mesma de todas as possibilidades posteriores de identificação (definida aí como “assumir uma imagem”) que se fazem presentes de alguma forma no processo analítico. Isso sublinha a importância do

registro da imagem na constituição psíquica humana. Tal registro é colocado, com Lacan, na aurora da constituição subjetiva, no estágio do espelho. Isso nos permite relançar a questão, tornando-a mais contundente: por que então nos escondemos da visão do paciente, ou seja, qual é a relação entre a “invisibilidade” preconizada pelo *setting* analítico e a natureza da transferência? A resposta a ela está em parte contida no que foi dito anteriormente, mas vamos antes tentar delimitar com um pouco mais de apuro o que se quer dizer com o termo *transferência*.

O conceito de transferência carrega consigo as idéias de transporte e movimento. Mais do que um “colocar sobre o analista” as *imagos* parentais ou transferir afetos e idéias de um passado infantil, num sentido linear, do analisando ao analista, ela indicaria um movimento pendular e contínuo do qual não se pode ver um ponto de chegada. É também um movimento temporal no qual o passado infantil vem se atualizar. O “amor transferencial”, nos diz Freud (1915), guarda uma identidade com as paixões da vida real na sua dimensão de repetição, mas é provocado pela situação analítica – aí reside sua peculiaridade e sua possibilidade terapêutica.

Freud apresenta no já citado “Observações Sobre o Amor Transferencial” uma preciosa metáfora que será mais tarde retomada e expandida por J.B. Pontalis (Pontalis, 1991). A transferência é caracterizada aí como o fogo que irrompe no teatro no meio da encenação de uma peça. Essa *imagem* (é disso, em certa medida, de que se trata numa metáfora, fazer imagens) nos convoca a reconhecer o que há de *real* na transferência e o que há de ficcional em toda a existência humana. Como nota Jean Laplanche, o analista se encontra na estranha posição de receber uma carta anônima da qual desconhece o destinatário, mas que lhe é entregue, a ele e mais ninguém (Laplanche, 1993). Aí está a precária posição que ele deve ocupar: sem negar-se a receber tal mensagem, saber que é apenas um destinatário transitório, e não o destinatário, sendo a atualidade desse recebimento o que pode

conferir algo de novo ao ciclo imposto pela repetição. É por essa via que se abre a possibilidade do novo feito do velho, de re-editar a mensagem. Essa re-edição só ocorre sob a condição de que o analista consiga garantir esse lugar da “transferência em vazio” (Laplanche, 1993), esse lugar onde o analista *não-é*, não toma lugar enquanto sujeito de seu próprio sintoma, mas *faz falta*. Essa peculiar posição corresponde ao que foi chamado por Freud de “abstinência” (Freud, 1915) e é a definição própria da atitude do analista para com a transferência. É só em abstinência que se realiza uma análise. É ela que vai permitir ao analista não se tornar mais um ator no teatro transferencial.

Agora que o percurso teórico foi apresentado devemos retomar a afirmação de Freud acerca do divã que motivou nossa interrogação. Vejamos, novamente, as razões que ele nos dá para o uso do arranjo do divã:

A primeira é um motivo pessoal, mas que outros podem partilhar comigo. Não posso suportar ser encarado fixamente por outras pessoas durante oito horas (ou mais) por dia. Visto que, enquanto estou escutando o paciente, também me entrego à corrente de meus pensamentos inconscientes; não desejo que minhas expressões faciais dêem ao paciente material para interpretação ou influenciem-no no que me conta. [...] Insisto nesse procedimento, contudo, pois seu propósito e resultado são impedir que a transferência se misture imperceptivelmente às associações do paciente, isolar a transferência e permitir-lhe que apareça, no devido tempo, nitidamente definida como resistência (Freud, 1913, p.176).

É claro que a transferência é seu eixo central. Não deixar que o paciente veja as expressões faciais do analista é uma forma de reafirmar a necessidade da “atenção livremente flutuante” que se propõe como complemento da atividade de associação livre. É claro que o analista é humano e, como Freud aponta, será tomado também no curso da análise por seus próprios conteúdos inconscientes, comparecerá como sujeito do inconsciente (a abstinência é um horizonte e não um estado permanente). Começa, então, a ficar mais claro como o divã se prestaria a isolar a transferência.

Uma outra possibilidade de aproximação desse “estar fora da vista” do analisando, e que vem ao encontro do que foi exposto anteriormente, é enfocar o que representa para a constituição do sujeito a teoria do fetiche. A cena construída por Freud indica *um dos* (já que o inconsciente é atemporal e é “só depois” que a neurose se constitui) momentos fundadores da neurose ou da perversão por ser o próprio embate do sujeito com a castração, e assim definidor de sua relação com o mundo. Pode-se imaginar uma equivalência simbólica entre o lugar do analista, e conseqüentemente o do dispositivo psicanalítico, e o sexo materno, o lugar da falta. É a isso que pode se propor uma psicanálise, à recolocação do conflito, à re-encenação desse momento de confronto com a falta do qual emerge o sujeito e o sofrimento. É a re-encenação que pode incidir sobre a disjunção significativa e promover a reescrita dessa história infantil, e que permitirá, talvez, colocar novamente em movimento o que foi anteriormente fixado, congelado no tempo. A análise trabalha, quando é eficaz, nesse espaço de descontinuidade entre o símbolo e o que é simbolizado. Ela aponta a falha da recusa, a impossibilidade de esconder a falta que o fetiche tenta tamponar, levando o sujeito a se haver com isso.

Essa busca da atualização do arcaico da construção subjetiva parece estar também na base daquilo que uma análise tenta efetuar sobre as fantasias. Elas surgem como aquilo que permite a satisfação do desejo a despeito ou mesmo a partir da restrição que pesa sobre ela. É da renúncia à satisfação pulsional imposta pelo complexo de Édipo que a fantasia deriva sua estrutura conflitiva. Ela compartilha uma ascendência comum com o fetiche, emblema negativo da castração, e, como já apontamos, constitui o núcleo dos sintomas neuróticos. Pontalis nos diz que “A histérica não é uma doente imaginária, mas uma doente do imaginário” (Pontalis, 1991, p. 73). Trata-se principalmente de fantasias numa análise, esse é o registro no qual o paciente deve ser introduzido para estar em análise, é no registro da fantasia que ele falará no divã na maior parte do tempo, como bem lembra Versiani (1995).

Será também sobre esse registro que a maior parte das interpretações do analista serão feitas. É, então, uma impossibilidade de manter a repetição exigida pela fantasia que o analista presente-ausente vai impor com sua escuta específica, promovendo uma transformação da cena em associação livre.

Tomando o problema por outro ângulo, se a fantasia é imagem e ocupa um lugar central no tratamento analítico, se poderia então propor que este seja, por excelência, um tratamento de imagens. A disposição espacial do tratamento, longe de ser uma negação do registro do visual, se configuraria então como uma ferramenta que busca fazer a análise agir justamente sobre os princípios deste registro. Estranha caracterização para o método definido pela máxima da “cura pela fala” e na qual os participantes efetivamente não se vêem. Caracterização que, no entanto, torna-se menos estranha se lembramos que a fantasia é imagem e frase.

Em “Uma Criança é Espancada” (Freud, 1919b) ficamos sabendo que a fórmula da fantasia é uma frase. É um enunciado que origina a imagem. Quase como o roteiro de um filme ou de uma peça determina a sua *mise-en-scène*. Mas o mesmo Freud nos ensina aí e em outros textos, dos quais se pode citar “Construções em Análise” (Freud, 1937) como fonte principal, que esse enunciado, essa frase que produz a fantasia não segue a ordem cronológica da produção dramática. Na seqüência temporal da produção de um filme, por exemplo, o primeiro passo é a escrita do roteiro. Com a fantasia, no entanto, o roteiro se escreve “só-depois”, ele é construído *a posteriori*. Há então uma relação entre frase e imagem que constitui a matriz da fantasia, e por conseqüência também a matriz do sintoma. A análise propor-se-ia a trabalhar esse espaço entre a enunciação e a imagem que dela deriva ou que, ao inverso, a conforma (a relação não é linear), numa tentativa de dar contornos e remontar essa relação que conforma o desejo.

1.3 – Imagem, montagem e análise.

Tomemos uma idéia de Miriam Chnaiderman que pode nos ajudar a pensar a dimensão imagética/textual da psicanálise. Ela afirma: “Para escutar o desejo, é preciso transformar o discurso em imagem, é preciso ter uma escuta que olha” (Chnaiderman, 1988, p. 6). Essa peculiaridade da escuta analítica reenviaria o discurso à ordem da imagem, na qual as conexões significativas podem se desfazer e refazer. A análise seria análise (vale lembrar: a etimologia da palavra remete a “quebra”) de imagens. O analista se entrega à contemplação dessas imagens que o analisando lhe oferece em transferência, toma-as em sua materialidade significativa, o que permite *quebrá-las* em seus componentes. Segue-se aqui a lógica mesma proposta para a interpretação dos sonhos, e que pode servir como paradigma de toda intervenção analítica.

Levado adiante, esse raciocínio permite também reverter a afirmação de Chnaiderman: a escuta não só faz imagem do discurso como propicia que se faça discurso das imagens do inconsciente. Ao se quebrarem as fixações significativas, surge a possibilidade de que se re-arranjem os fragmentos, permitindo novas aberturas de *montagem* que podem levar a várias enunciações originárias (a fórmula da fantasia que será construída na análise) que por sua vez podem novamente abrir possibilidades de se (re)fazer cenas, de recriá-las, colocando em movimento aquilo que se encontrava fossilizado, mortalmente imobilizado no sintoma.

O termo *montagem* que usamos acima é tomado emprestado da teoria cinematográfica. A montagem, recurso técnico e expressivo mais essencial à arte cinematográfica, oferece um interessante paralelo com a técnica psicanalítica. Um filme se faz pela junção de pedaços, fragmentos, fotogramas que são emparelhados de forma a estabelecer uma narrativa. A relação que será estabelecida entre esses fragmentos não é regida por qualquer princípio

natural que regule e limite as possíveis junções. Ainda que a crença num naturalismo e realismo narrativos tenha sido pressuposto de grande parte da produção cinematográfica desde seu início, diversos autores e realizadores apontaram o caráter de reinvenção do contínuo espaço-temporal que o cinema, através da montagem, comporta.

A narrativa é sobredeterminada pela concepção do cineasta, e não pela “realidade objetiva” capturada pela câmera. Os fotogramas podem ser combinados, por exemplo, colocando-se lado a lado imagens de lugares geográfica e historicamente distantes, de forma a criar uma nova unidade intelectual, emotiva ou perceptual. Unidade que é mais que a mera soma das percepções dos fragmentos individuais e que se efetiva como tal apenas no momento de sua fruição pelo espectador de cinema. A cronologia linear de uma narrativa pode ser invertida ou embaralhada, o espaço físico representado na película pode estar distorcido por inúmeros recursos ópticos ou meramente pela seleção dos ângulos e quadros que serão mostrados. O *close-up*, a câmera lenta, a dupla exposição, entre outros recursos, constituem alterações na percepção do mundo, ou mesmo na construção de uma realidade, que, no entanto, servem a uma espécie de naturalismo de outra ordem. Promovem uma verossimilhança não a uma realidade objetiva concebida sob a lógica cartesiana, mas sim uma aproximação à verdade do inconsciente.

O grande cineasta russo Sergei Eisenstein, um dos primeiros, e até hoje um dos mais importantes teóricos da montagem, propunha que a verdadeira potencialidade criativa do cinema está numa montagem que tenha por força motriz o conflito. O conflito entre diferentes campos sensoriais, diferentes estímulos nesses diversos campos, dentro do quadro e no âmbito da montagem, e mesmo o conflito ideológico contido na narrativa cinematográfica. Acerca de um pretense realismo na montagem Eisenstein escreve:

A descrição não proporcional de um evento é organicamente natural para nós desde o início. (...) O realismo absoluto não é de modo algum a forma correta de percepção. É simplesmente a função de uma determinada forma de estrutura social (Eisenstein, 1990a, p. 39).

A linguagem do cinema parece se aproximar mais da lógica do processo primário do que da lógica diurna, linear do processo secundário. Suas imagens guardam uma analogia estrutural com as imagens oníricas e as cenas da fantasia.

Tomando as idéias acima apresentadas como ponto de partida podemos propor o dispositivo analítico como uma espécie de *sala de montagem*, na qual analista e analisando tomam esses fotogramas alinhados pela neurose e põem-se a “quebrá-los”, recortá-los. Então, e ao mesmo tempo, busca-se deixar que uma nova montagem, uma re-montagem (cujo roteiro se escreve simultaneamente ao fazer) se estabeleça. Sem objeto final pré-concebido, mas seguindo as aproximações que o próprio material aponta. Deve-se ressaltar que o resultado final não é uma narrativa linear bem estabelecida da história do sujeito que lhe garantirá as respostas necessárias a uma existência ideal e livre de sofrimento. E muito menos que a narrativa sintomática que foi inicialmente trazida ao consultório seja totalmente desintegrada, seu engodo desfeito de forma quase mágica. Talvez tudo o que essa remontagem possa atingir seja justamente colocar em foco, incluir no quadro a própria estrutura de montagem da cena com que se começou o trabalho. Apontar as linhas mestras de sua construção, expor o conflito que lhe dá forma, já é transformá-la um tanto.

Essa *imagem* pode informar um dos aspectos mais essenciais do trabalho psicanalítico, as interpretações e construções que são feitas sobre e na relação transferencial. É somente agindo sobre a transferência e a partir dela que o trabalho do analista abre possibilidades de atualização da montagem (re-montagem) da narrativa da neurose.

Acreditamos ser essa uma boa aproximação do que seria o movimento pendular de uma análise ao qual nos referimos anteriormente, e também do que caracterizaria o trabalho

do analista em tal movimento. Trabalho de despedaçamento e montagem que só se faz graças a esse fogo no teatro – ou na sala de projeção? - que estilhaça ele mesmo a cena e possibilita a criação de mais uma ficção, na qual os significantes possam, espera-se, permanecer em movimento.

Capítulo 2

Montagem e construção.

Cinema e psicanálise mantêm uma relação íntima desde muito cedo em suas histórias, estas de fato caminham entrelaçadas ao longo do século XX.

De um lado a teoria psicanalítica, ainda que sob uma forma diluída e simplificada, forneceu rico material de justificação e sustentação psicológica às narrativas cinematográficas. Exemplar desse uso do suposto conhecimento acerca da psique humana é a obra de Alfred Hitchcock, que não foi o primeiro a transformar a psicanálise em premissa da construção fílmica, mas possivelmente foi o cineasta que de forma mais regular e hábil o fez. Esse uso da teoria foi de tal forma disseminado no meio cinematográfico a ponto de tornar-se lugar comum criticar um filme devido a sua falta de “profundidade psicológica”.

Por outro lado, a psicanálise não foi mais escrupulosa no que concerne a tomar obras cinematográficas como produções sintomáticas, submetendo-as a interpretações que incidiriam sobre a subjetividade de seus criadores. Como aponta Fernão Pessoa Ramos, “cineastas como Eisenstein, Lang, Hitchcock foram trabalhados através do método analítico, tendo traços estéticos de suas obras interpretados na interação com aspectos biográficos, ‘psicanalisados’ dentro da linha do inaugural trabalho de Freud sobre Leonardo da Vinci” (Ramos, 2000, p. 124).

No entanto, para além desses usos - por vezes abusos – de um campo sobre o outro, foi construído um edifício teórico que se sustenta, ainda inacabado e um tanto instável, na fronteira entre ambos. Trabalhos que se propõem a refletir sobre a própria estrutura da linguagem cinematográfica e que têm por visada teórica a psicanálise (especialmente em sua vertente lacaniana) estabeleceram um campo fértil de investigação estética que não raro remete de volta à própria teoria psicanalítica questões que a afetam em seus alicerces. É um

campo em que o *diálogo* entre as duas áreas se dá de forma respeitosa e profícua, muitas vezes impulsionando reconstruções ou ao menos leves reformas, mudanças de luz, em ambas. Trabalhos como o de Christian Metz, Jean-Pierre Oudart, Raymond Bellour, entre outros, desviam o foco da análise de traços subjetivos supostamente impressos em obras individuais para situá-lo na própria tessitura do cinema enquanto discurso que informa sobre o humano. São escritos que dão indício de uma relação entre cinema e psicanálise mais profunda e mais arcaica do que aquela construída nos filmes de inspiração psicanalítica ou nas “psicanálises de filmes”. Apontam uma ligação originária, uma identidade “de berço”. O cinema, mais destacadamente que as outras artes, coloca em relevo o desejo em sua relação com a estética. Suas imagens, montadas a partir de fragmentos, enviam o espectador a um padrão de funcionamento que lhe concerne intimamente.

Neste estágio de nosso trabalho buscaremos explorar essa proximidade estrutural a partir de dois conceitos-chave, um de cada campo. Do cinema tomamos a noção de montagem conforme proposta teoricamente por S. M. Eisenstein, um de seus primeiros e provavelmente seu maior teórico. A psicanálise comparece com o conceito de construção, que não se dissocia, como argumentaremos mais adiante, da interpretação. Conceitos propostos por Freud como a tarefa central do trabalho do analista e método por excelência de pesquisa em psicanálise. Essa aproximação, que esperamos acabe por se tornar um entrelaçamento, além de demarcar mais uma vez a natureza da relação entre psicanálise e cinema pode servir de ferramenta para reflexão sobre o trabalho psicanalítico, essa práxis tão sutil e fugidia, e oferecer um modo de leitura, uma possibilidade interpretativa à imagem cinematográfica.

2.1 – Montagem.

Em “Palavra e Imagem”, texto que originalmente intitulou “Montagem” e que é a melhor síntese de seu pensamento sobre o tema, Eisenstein defende uma concepção de montagem como processo não apenas da arte do cinema, mas como um princípio universal das artes e do funcionamento mental humano. O cinema é, então, apenas a forma na qual esse princípio se acha mais nitidamente exposto por ser a base mesma sobre a qual ele se constitui. Ele segue o caminho aberto por Kulechov, um dos primeiros teóricos de cinema, que propôs que a característica mais peculiar ao cinema e que o diferencia das demais formas de representação visual (não existia ainda o cinema falado) é justamente a montagem (Xavier, 2003b).

A montagem é um procedimento técnico, operacionalmente definido como cortar e unir segmentos de filme, compostos da menor unidade da imagem fílmica, os fragmentos de sua imagem, os fotogramas. Tipicamente, uma câmera de cinema capta vinte e quatro desses fragmentos para cada segundo de “realidade” capturada por um sistema óptico e fixada quimicamente na película fotossensível. Para além do dado óbvio de que o rolo de filme usado nas filmagens não tem comprimento infinito, a necessidade de recortar e colar esses fragmentos surgiu como imperativo para o desenvolvimento do cinema como linguagem artística muito cedo em sua história. A montagem veio estabelecer a verdadeira gramática cinematográfica, permitindo o desenvolvimento de uma estética e de uma narratividade próprias que ultrapassam as tradições pictóricas e dramáticas das quais o cinema se destacou.

Os primeiros filmes – episódios curtos que se desenvolvem num único plano de poucos minutos, freqüentemente chamados *tableaux* – realizados na segunda metade do século XIX e apenas nos anos imediatamente posteriores à virada do século XX - eram ainda completamente ligados às tradições representativas de que derivavam. A pintura e o teatro

burguês se fazem perceber destacadamente em sua elaboração, ainda que essas sejam influências já posteriores ao nascimento do cinema. Sua herança cultural mais primitiva se localiza nas feiras populares, nos espetáculos de variedades e no *vaudeville*, como aponta Arlindo Machado. Os filmes curtos mais primitivos, anteriores mesmo aos *tableaux*, exibidos em feiras populares, eram não mais que registros de momentos fugazes – a chegada de um trem na estação, um casal que troca um beijo, etc – sem qualquer preocupação com uma progressão narrativa e que serviam como vitrine da novidade tecnológica que era o mecanismo de registro de imagens em movimento. Foi nesse ambiente “suspeito”, “baixo” e iníquo que o cinema se estabeleceu como forma de diversão popular (Machado, 1997).

No *tableau*, primeira forma cinematográfica narrativa, a ação era representada diretamente diante da câmera que, estática, captava um plano amplo muito parecido com o enquadre fornecido pelos limites do palco de um teatro ou pela moldura de uma pintura. Nesse plano “achatado” (já que em termos de perspectiva ele era bidimensional, não havia profundidade de campo) havia uma variedade de estímulos que disputavam a atenção do espectador, cujo ponto de vista era sempre fixo e estável. É na tentativa de encontrar uma forma narrativa, pela aproximação à literatura para tornar os filmes mais aceitáveis ao gosto burguês, que os homens de cinema da época esbarraram com o problema do encadeamento da ação. Nesse sentido, fez-se necessário buscar uma composição linear para o filme, cujo modelo é a própria linha da linguagem escrita. O corte e a colagem de planos vêm “escrever” a simultaneidade da mesma maneira que a linguagem verbal faria. Ao descrever vários acontecimentos simultâneos a palavra deve necessariamente linearizá-los num sintagma (Machado, 1997).

Essa forma de escrever com imagens tornou-se a natureza do cinema de tal forma que nós, espectadores de cinema do século XXI, não conseguimos evitar um estranhamento,

geralmente mesclado ao encanto pela ingenuidade da linguagem, quando confrontados com os filmes primitivos. Eles não são propriamente cinema aos nossos olhos.

O desmembramento do contínuo espaço-temporal é a primeira operação lógica da montagem. O espaço unificado do *tableau* é recortado agora em diversos ângulos diferentes, em planos gerais, planos médios, primeiros planos e *close ups*. A simultaneidade da ação é escandida em diversas tomadas que deverão ser encadeadas linearmente para se tornarem inteligíveis como seqüência causal. A montagem cria essa seqüência e devolve a coesão ao espaço, organizando-o segundo uma lógica naturalista, mas o faz apenas na percepção do espectador. É curioso pensar como essa imagem-monstro, costurada a partir de pedaços diferentes pode nos parecer tão mais “natural” e “realista” que a representação do *tableau*.

Se para os primeiros realizadores desse cinema, entre os quais o nome de maior destaque é o de D.W. Griffith, a montagem é um encadeamento linear de imagens que formam narrativas coesas, realistas e harmoniosas, para Eisenstein ela é primariamente *conflito*. O conflito entre diferentes campos sensoriais, diferentes estímulos nesses diversos campos, dentro do quadro e no âmbito da montagem, e mesmo o conflito ideológico que moldaria a narrativa cinematográfica. Ele desnuda, pela primeira vez na teoria cinematográfica, o caráter irremediavelmente fragmentado que é o cerne da imagem cinematográfica e a potencialidade de recriação que ela carrega.

É bem certo que para Eisenstein o cinema é também texto, e principalmente discurso. E o discurso subjacente a toda a produção do cineasta russo é o da revolução comunista de 1918. Há em sua produção teórica (e também filmica), assim como na da maior parte de seus contemporâneos e principalmente na de seus conterrâneos, como Dziga Vertov, uma crença pia no potencial transformador da imagem cinematográfica, e em sua capacidade revolucionária. Mas se buscamos, em seus escritos ou filmes, ler além da utopia comunista, ele oferece uma rica compreensão sobre o cinema estruturado como linguagem. Retomemos o

trecho em que Eisenstein critica o “naturalismo” como padrão para a construção cinematográfica, herança das formas narrativo-dramáticas burguesas da qual o cinema clássico buscou inicialmente derivar sua legitimidade estética:

A descrição não proporcional de um evento é organicamente natural para nós desde o início. O professor Lurya, do Instituto Psicológico de Moscou, mostrou-me o desenho de uma criança sobre o tema ‘acender um fogão’. Tudo é representado com uma relação bastante acurada e com grande cuidado. Lenha, fogão, chaminé. Mas o que são aqueles zigue-zagues no imenso retângulo central? São fósforos. Levando em conta a importância crucial desses fósforos para o processo descrito a criança estabelece uma escala apropriada para eles. [...] O realismo absoluto não é de forma alguma a forma correta de percepção. É simplesmente a função de uma determinada forma de estrutura social (Eisenstein, 1990a, p. 39).

Esse princípio de representação imagética proporcional à importância operacional, afetiva, ou o que seja de um determinado conteúdo, que já está presente, é bem verdade, no cinema de Griffith é, aí, levado às últimas consequências, mostrando que o realismo que o cinema de fato oferece é a sujeição a um princípio de funcionamento mental humano, e não a uma realidade externa objetiva.

Sobre o plano como fragmento imagético e sua dimensão significativa, Eisenstein propõe:

O plano, considerado como material para a composição, é mais resistente que o granito. (...) Esta resistência determina amplamente a riqueza e variedade de formas e estilos da montagem – porque a montagem se torna o principal meio para uma transformação criativa realmente importante da natureza (Eisenstein, 1990b, p.16).

Para Eisenstein a montagem é um princípio da mente humana que conseqüentemente está presente em todas as artes, e especialmente na literatura – ponto que é demonstrado magistralmente pela transformação de poemas em breves roteiros de montagem que ele realiza como exercício teórico (Eisenstein, 2002a, p.37 a 47).

A montagem é, então, um processo de formação de novas unidades a partir de elementos que podem muito bem não ter qualquer ligação direta em princípio, um processo de formação de *Gestalts*, totalidades imagéticas não redutíveis aos seus elementos constitutivos.

Na relação que se estabelece entre dois ou mais fragmentos fílmicos, fotogramas, cenas, ou seqüências (que são ainda fragmentos, ainda que mais extensos) cria-se uma nova unidade que as combina de forma a ir além delas. A montagem no cinema não se resume, para Eisenstein, à coligação dos fragmentos de filme, mas até mesmo dos elementos que constituem esses fragmentos. Ele propõe a montagem como princípio organizador da imagem intra-plano e mesmo da interpretação dos atores. A operação se baseia na própria lógica de formação e recuperação da memória humana (como Eisenstein a compreende), em que diversos elementos relacionados a um núcleo - que se poderia chamar de temático - são reunidos para formar uma imagem total de um evento, uma rua, uma pessoa, etc.

Assim é um tema, não necessariamente declarado, que determinará a escolha e organização do material que deve tornar-se um todo representativo desse tema, o filme. A montagem é então sobre-determinada não pela naturalidade da narrativa, mas por essa idéia, sentimento, conceito ou ideologia que o cineasta deseja representar. O espaço físico pode então ser recortado e religado de forma completamente “antinatural”, por assim dizer. Como, por exemplo, o trecho de “Outubro” em que a seqüência da marcha de Kornilov sobre Petrogrado é entrecortada por imagens de vários símbolos religiosos, de um cristo barroco a um ídolo esquimó completamente desligados do desenrolar da ação, mas que vêm oferecer um comentário cifrado, mas legível sem maior dificuldade, acerca do papel simbólico da divindade e sua imbricação com a política.

O tempo pode ser fragmentado e re-alinhado, invertendo, colocando em círculo, emparelhando ou meramente confundindo passado, presente e futuro⁵. Qualquer “distorção”

⁵ Vale notar que o tempo cinematográfico é completamente constituído na montagem e radicalmente diverso do tempo linear em que vivemos nossas vidas despertas. Isso fica patente no processo de filmagem. Hoje, como no início do cinema, são raros os filmes filmados “em seqüência”. Geralmente filmam-se cenas agrupadas de acordo com critérios práticos e financeiros, e a organização temporal da obra só é estabelecida realmente na sala de edição. Apesar de derivar de um roteiro anterior à filmagem que lhe oferece uma certa conformação inicial, muitas vezes a cronologia de um filme é refeita na montagem.

é possível, desde que sirva à figuração dessa linha mestra da obra, e que se preste à formação dessa nova unidade na percepção do fruidor.

Eisenstein enfatiza o aspecto relacional dessa criação. É entre obra e espectador que a montagem se concretiza e é apenas quando o último é levado para dentro de seu processo de feitura que ela cumpre sua potencialidade.

A força da montagem reside nisso, no fato de incluir no processo criativo a razão e o sentimento do espectador. O espectador é compelido a passar pela mesma estrada criativa trilhada pelo autor para criar a imagem. O espectador não apenas vê os elementos representados na obra terminada, mas também experimenta o processo dinâmico do surgimento e reunião da imagem [...] (Eisenstein, 2002a, p. 29).

O cineasta russo propõe ainda o uso de uma variedade de métodos de montagem, em oposição a muitos de seus “camaradas” que defendiam a “montagem rítmica” ou a “montagem métrica”, por exemplo. O que é buscado é o estabelecimento de um cinema “polifônico”, em que diferentes estratégias de seleção e combinação do material da película viessem compor uma imagem final ampla, que envolvesse o espectador em todos os níveis possíveis: os diversos campos perceptivo-sensoriais, a afetividade, a intelectualidade e o desejo. O cinema concretizaria, caso fossem exploradas todas as suas potencialidades por essa via, a utopia da obra de arte total.

Habilidoso tanto na realização quanto na reflexão teórica, Eisenstein nos legou, além de seus textos, filmes brilhantes, os quais servem para quem o estuda de experiência na carne dos princípios de montagem propostos em sua teoria. Vale citar “Outubro”, de 1928, como o exemplo mais emblemático da aplicação de tais princípios.

Passemos agora ao segundo termo da equação, ou melhor, da montagem teórica que se tenta escrever aqui: os conceitos de construção e interpretação na obra freudiana.

2.2 – Construção e interpretação.

Construção e interpretação devem ser pensadas como parte de um mesmo conceito, tendo em vista que são, para todos os efeitos, a mesma atividade. A diferença é apenas de grau. Como Freud esclarece, “‘Interpretação’ aplica-se a algo que se faz a algum elemento isolado do material, tal como uma associação ou uma parapraxia. Trata-se de uma ‘construção’, porém, quando “[...] se põe perante o sujeito da análise um fragmento de sua história primitiva...” (Freud, 1937, p. 295). É do mesmo trabalho que se fala com os dois termos, o trabalho próprio da escuta e intervenção analítica que visa desfazer a forma pelas quais o conflito intra-psíquico se dá a ver – o sintoma – e remetê-la à sua determinação inconsciente. Porém, a construção apresenta um quadro mais abrangente, uma espécie de conjunção de diversas interpretações.

Essa diferença de grau, no entanto, implica uma distinção um pouco mais complexa. A construção é, inevitavelmente, mais *ficcional* que as interpretações. As últimas incidem em elementos destacados do discurso do analisando enquanto as primeiras são já uma organização do que se produziu, por associação, como resultado das primeiras. Essa organização faz com que a construção – a tautologia é inevitável – seja mais construtiva e menos cortante. Isso no sentido de que ela veicula uma hipótese simbólica acerca da verdade do sujeito em análise. Hipótese calcada sobre esses momentos breves de estranhamento, de emergência de um algo mais, para além do sentido comum da fala do analisando, que a interpretação visa.

Sustentamos, contudo, que o trabalho de construção tenha menos uma função de síntese apaziguadora, como se poderia imaginar, do que de levar adiante o trabalho da interpretação. Não fechando sentidos, mas criando cadeias, grades interpretativas que se sobrepõem, justapõem, contrapõem. Com essa proposta como base iremos, ao longo de nosso

trabalho, nos referir a construção e interpretação sempre como partes indissociáveis do trabalho de análise, calcadas no mesmo princípio. Busquemos apoio para esse argumento.

Freud ressalta, já no início de “Construções em Análise” (Freud, 1937), uma das características mais essenciais da construção/interpretação em psicanálise: sua correção não tem um critério objetivo, definido por uma aceitação por parte do analisando ou pela sua adequação à sua história objetiva, factual. Esses “fragmentos de história primitiva” que se tenta produzir dizem respeito à história da constituição subjetiva do indivíduo, sua história psíquica, e muitas vezes a negativa a aceitar uma dada construção/interpretação, por parte do analisando, pode demonstrar, inversamente, o acerto da intervenção; já que ela teria tocado um ponto-chave dos complexos inconscientes, suscitando assim a mobilização das resistências que tentam proteger o recalque. Esse estado de coisas levou a psicanálise a ser criticada por funcionar num regime em que o analista deteria o saber acerca do sujeito em análise, e suas construções/interpretações se achariam para além do crivo deste. É contra essa crítica que Freud está escrevendo ao tentar explicitar que os critérios de correção desse trabalho são operacionais. A construção não é um trabalho final no processo de análise, que o encerra. É, ao contrário, trabalho “preliminar”, que busca dissolver resistências e manter as associações do paciente em fluxo. Se uma interpretação é correta ela mantém a cadeia associativa em movimento, independente da concordância ou discordância do analisando com seu conteúdo, o trabalho de análise prossegue. Se for errônea chega-se a um ponto de estagnação e imobilidade que não é diferente daquele em que o paciente se encontra de saída, enredado na neurose como está. Assim, uma construção errada é errada por não fazer qualquer efeito, o que garante a segurança do analista ao se arriscar interpretativamente – ele provavelmente não causará, com isso, danos ao analisando. A respeito disso Luiz Celes escreve:

Elas [as construções] não dizem de uma verdade no sentido de corresponder a alguma outra coisa que estaria no inconsciente do analisando. Não é a correção ou a falsidade das

construções que está eventualmente em jogo; o que se pergunta, a partir de cada construção, é se a análise continua, ou seja, indaga-se pelo *efeito* que a construção exerce sobre o analisando. Esse efeito é um fluir do material (retomado da associação livre) que permitirá outra construção (Celes, 2005, p. 42).

Assim, o acerto do conteúdo da construção/interpretação está condicionado ao seu efeito, é *a posteriori* que se estabelece a correção ou o erro. O trabalho psicanalítico funciona num circuito de retro-alimentação cujo objetivo é o próprio trabalho que se realiza. Não há um horizonte final alcançável, de plena saúde psíquica em que toda a história primitiva inconsciente do paciente se encontre organizada e exposta a ele, como um livro sagrado que se possa consultar para dar sentido à existência sempre que necessário. O trabalho é meio e fim e se refaz sessão a sessão.

A analogia freudiana entre construção analítica e arqueologia destaca a questão temporal presente no trabalho de análise. Ambas buscam produzir um quadro que nos permita compreender um passado remoto, da ontogênese num caso e da filogênese no outro. O psicanalista, Freud nos diz, trabalha com maiores vantagens, pois, “aquilo com que está tratando não é algo destruído, mas algo que ainda está vivo” (Freud, 1937, p. 293). O tempo próprio no qual a construção vai operar é a ausência mesma de temporalidade linear, é a atemporalidade do inconsciente em que os três tempos se misturam e o presente não substitui plenamente o passado. A construção vem então criar o tempo da narrativa do sujeito, “a fala do analista possui, em relação ao discurso do analisando, uma função crítica: diz o que ouviu de infantil. (...) A construção temporaliza, pretende colocar a fala infantil em seu ‘devido lugar’, fazer história do discurso do analisando” (Celes, 2005, p. 41).

É digno de nota, ainda, o fato de Freud escolher o termo “construção” para o trabalho de análise. Não “descoberta”, ou “reconstrução”, deixando claro o fato de que não há um objeto pronto e oculto a se trazer à luz ao fim do processo de análise. Não se trata de descascar as camadas da psique, como uma cebola, até encontrar o sujeito, escondido por trás

dos símbolos a serem interpretados. É na própria fala que desvela e emaranha novamente que o sujeito se faz. A coligação dos diversos fragmentos de discurso, e das interpretações acerca destes, a criação de novas relações, novos sentidos e aproximações refaz a narrativa neurótica, desfazendo, espera-se, o sintoma e apontando a verdade do desejo. Assim, a construção/interpretação não revela as profundezas psicológicas do paciente, não descobre o fato escondido sob as camadas de ilusão acumuladas pelo recalque. O que ela faz é construir uma escrita do desejo na qual o sujeito possa eventualmente se reconhecer, no fluir do discurso que o faz. É num espaço entre a imagem e sua escrita que ele se situa, precariamente.

No entanto, é o núcleo de “verdade histórica” da construção que lhe garante sua força. E ao tratar deste ponto Freud faz uma interessante aproximação entre construção e sintoma, a partir da questão da alucinação. A alucinação se constitui, como o sonho e o sintoma, no compromisso entre pressões psíquicas que lutam para se tornarem conscientes e o recalque que busca impedi-las. O conflito entre essas forças opostas é o que dá a forma final à imagem que constitui o delírio, o sonho ou o sintoma neurótico, são as concessões feitas por elas que moldam a representação final. A construção segue, então, os mesmos passos das formações que busca analisar. Como Celes explicita: “Rigorosamente falando, portanto, a construção conclui-se nos mesmos procedimentos que a constituíram” (Celes, 2005, p. 43).

Tania Rivera aponta que “A interpretação se situa então neste movimento que vai da imagem à escrita. Pois, como vimos, a imagem exige uma escrita para poder enfim se ler – ser decifrada (em parte, de alguma maneira) por um sujeito surgido enfim, efemeramente, entre a escrita e sua leitura”.(Rivera, 2002, p. 33) O termo imagem surge aqui com uma importância crucial. São imagens que analisamos, imagens de sonho, cenas de fantasia, imagens marcadas no corpo. Essas imagens vêm à situação de análise, no entanto, a partir a fala do analisando. Lembremos a proposta de Miriam Chnaiderman: “Para escutar o desejo, é preciso transformar o discurso em imagem, é preciso ter uma escuta que olha” (Chnaiderman, 1988). E se

levamos a idéia mais além, é a partir da imagem que se estabelece o engodo da identidade, essa “linha de ficção” à qual o sujeito buscará, sem sucesso, igualar-se, como propõe Lacan (Lacan, 1998b). É no trânsito entre esses dois registros, o da imagem e o do discurso, que se encontra a construção/interpretação; ela promove a passagem de um a outro num movimento pendular. Ela permite uma reescrita, uma atualização provisória da “linha de ficção”, desse “romance do eu” justamente por se realizar a partir de e retornando a esse movimento que é a transferência. Esse teatro de *imagos* no qual a análise interfere desfazendo e reescrevendo cenas.

2.3 – Construção e montagem.

Walter Benjamim, em seu ensaio mais célebre, propõe:

*Uma das funções sociais mais importantes do cinema é criar um equilíbrio entre o homem e o aparelho. O cinema não realiza essa tarefa apenas pelo modo como o homem se representa diante do aparelho, mas pelo modo como ele representa o mundo, graças a esse aparelho. (...) Ela [a câmera cinematográfica] nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente ótico do mesmo modo que a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente pulsional. De resto, existem entre os dois inconscientes as relações mais estreitas. Pois os múltiplos aspectos que o aparelho pode registrar da realidade situam-se em grande parte *fora* do espectro de uma percepção sensível normal. Muitas deformações e estereotípias, transformações e catástrofes que o mundo visual pode sofrer no filme afetam realmente esse mundo nas psicoses, alucinações e sonhos (Benjamim, 1935/1936, p. 189 a 190).*

Ele explicita aqui a relação estrutural entre cinema e psicanálise⁶ de que tratamos implicitamente acima. Ela não é uma relação contingente, derivada de uma coincidência, a de que a psicanálise e o cinema nascem aproximadamente ao mesmo tempo; e sim uma proximidade inerente àquilo que os dois discursos contém de mais essencial. O conceito de montagem está no centro desta relação.

⁶ Numa fórmula mais precisa: a compreensão da estruturação psíquica humana a partir da psicanálise.

Benjamim provavelmente concordaria com Eisenstein na proposta de que a montagem é um princípio que perpassa o funcionamento mental humano e todas as artes, mas ao colocar esse procedimento em seu devido contexto histórico ele vai além da utopia apologética do cinema, desenvolvida pelo cineasta, e demonstra que a montagem não é um princípio universal, natural da construção estética humana. É sim um mecanismo de operação estabelecido na relação do homem com os meios técnicos de representação e arranjo da imagem, garantidos pelos avanços tecnológicos da industrialização. Isso coloca uma questão que não aprofundaremos, mas que gostaríamos de enunciar: o cinema diz, em sua própria estrutura, da estrutura da subjetividade humana? Ou ele vem, numa via de mão dupla, conformar essa estrutura, ao mesmo tempo em que a partir dela se orienta?

Dos desenvolvimentos das seções anteriores depreendem-se diversos pontos de convergência e alguns de desencontro entre as formulações de Freud e Eisenstein. Aquilo que parece inconciliável é a questão do acabamento, a síntese em que a “boa” montagem se cumpriria, para Eisenstein. É óbvio que isso não apresenta problemas técnicos na realização, como demonstram as obras magistrais deste cineasta, mas como princípio teórico ele falha. Eisenstein tinha uma crença tão poderosa na precisão de sua construção filmica, na capacidade de comunicar um sentido preciso, de formar essa *Gestalt*, totalmente determinada pela intenção do cineasta, na consciência do espectador, que considerava imprescindível o planejamento e delineamento não só da montagem dos planos, mas da própria constituição gráfica dos elementos do plano e a relação entre eles e os elementos da trilha sonora que viria chocar-se com eles. Os diagramas de composição e montagem reproduzidos em “O Sentido do Filme” (Eisenstein, 2002b, 118 a 119) e “A Forma do Filme” (Eisenstein, 1990c, p. 111) impressionam pelo seu apuro, maestria e também por uma certa obsessividade. No entanto, como toda obra de arte, os filmes de Eisenstein não se restringem à concepção precisa que seu autor tenha deles, eles apontam para além do sentido planejado e possibilitam leituras

polissêmicas. Roland Barthes, em seu ensaio acerca do “sentido obtuso” nos fotogramas de Eisenstein, aponta esse hiato entre intenção e obra, que lança as possibilidades de leitura da última para além de seu “sentido óbvio” (Barthes, 1990a). A montagem, como a construção, não é fechada, apesar de que, é claro, o filme não será mais recortado e remontado (exceto em casos raros em que filmes são compostos de fragmentos de outros filmes). Sua montagem é, no entanto, refeita incessantemente na apreensão daqueles que o assistem, assim como a construção refaz o sujeito a cada nova torção da narrativa pessoal.

Já foi apontada aqui a proximidade entre a forma de construção das imagens do cinema e as imagens do inconsciente, o paralelismo entre sonho, fantasia, sintoma e filme. Se a construção/interpretação pode se fazer a partir dessas imagens, será ela instrumental adequado para uma leitura da imagem cinematográfica?

Ismail Xavier, fazendo uma avaliação crítica da teoria cinematográfica do século XX, propõe uma leitura da imagem cinematográfica em que o foco se situe no “fora de cena”, o enquadre (Xavier, 2004). Ele propõe, e aí seu trabalho se encontra em ressonância com autores como Christian Metz e Jean Louis Baudry, o cinema como a simulação de um sujeito. O espectador se identifica com o ponto de vista, o recorte, o enquadre que garante a visibilidade da ação, da narrativa em si, e não com os personagens perfilados na película (concepção de muitas das teorias cinematográficas mais “clássicas”). Isso enviaria o sujeito a uma viagem na fruição do cinema, viagem em que, dependendo da visão original do diretor, ele pode se ver confirmado em sua onipotência imaginária ou reduzido a uma inquietante ignorância, um trajeto de assujeitamento ao olhar que lhe é imposto pelo outro e que é em si gozoso. A proposta de Xavier é então a de uma interpretação que coloque esse recorte em seu centro, que busque compreender como o invisível conforma e determina o visível na criação filmica.

Essa proposta, bastante pertinente, nos parece ir ao encontro do que realiza a construção/interpretação. Esta remete sempre ao que está além da imagem, sua sobre-determinação, para enviar a imagem percebida a um novo campo de significância. Como enfatizamos, a construção se inscreve na mesma ordem de processos que determinaram, a princípio, as imagens que lhe são apresentadas. Eisenstein propõe balizas para a montagem como processo da produção da imagem fílmica. Será que uma reversão de suas idéias, aplicando-as à análise de filmes, não seria um procedimento da mesma ordem da construção/interpretação e coerente com a proposta de Xavier? Cremos que sim. O risco a evitar é o de enxergar o diretor como sujeito do desejo, por trás de sua obra. Muitas experiências desse tipo já mostraram a infertilidade de tal empreitada.

Essa forma de construção, focada na montagem – que, pode-se argumentar, equivale ao enquadre, o fora-da-imagem que garante o visível que Xavier propõe como centro da leitura fílmica – pode oferecer excelentes oportunidades para pensarmos o cinema em sua relação com o sujeito que é tomado por suas imagens; e no sentido oposto fornecer mais questões que auxiliem a pensar o trabalho psicanalítico. Este se caracterizaria como um trabalho de remontagem, quebra e reorganização das imagens do desejo. Retomaremos com maior detalhe essas questões mais adiante.

Capítulo 3

Olhar, objeto *a* e cinema.

Do amplo discurso lacaniano, enunciado em um retorno a Freud, um conceito destaca-se por sua disseminação na obra desse autor e pela influência profícua que exerceu sobre a reflexão psicanalítica posterior. O conceito de objeto *a* (objeto pequeno *a*) promove uma ligeira subversão e adiciona complexidade à teoria pulsional Freudiana. Interessa-nos examiná-lo aqui no que ele tange ao olhar, “encarnação” paradigmática do objeto da pulsão. O objeto *a* relaciona-se intimamente a todos os registros imagéticos centrais a experiência analítica que já abordamos aqui e pode oferecer um aporte privilegiado para pensar-se a aproximação entre psicanálise e cinema, dada sua imbricação com o registro da estética. Atravessar essa seara teórica se faz necessário também para que estejam disponíveis mais ferramentas teóricas com as quais buscaremos dar conta, em maior detalhe e precisão do que fizemos até este ponto, do trabalho de análise e do lugar que têm o olhar e a imagem em tal prática - horizonte deste trabalho.

3.1 - A esquizo entre o olho e o olhar.

Já mencionamos como a partir de seus “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade” (Freud,1905) Freud vem a caracterizar o olhar como, em princípio, sexual. Ele seria um dos componentes primários da sexualidade humana na dimensão em que marca a gênese do sujeito do inconsciente através da pulsão escópica – uma das “pulsões parciais” que constituem de forma fragmentária a sexualidade humana. A partir das idéias freudianas articuladas precisamente pela primeira vez no citado texto e num diálogo próximo com as reflexões de Merleau-Ponty sobre o campo do visual, Lacan desenvolve em seu Seminário de

número XI o conceito do escópico como radicalmente cindido do visual (sendo este campo referenciado ao olho). Ele postula aí o olhar como um dos objetos privilegiados da pulsão, objeto *a*.

O registro do visual - aquilo que se refere propriamente à percepção de imagens que obtemos graças ao olho e ao aparato neurológico a ele associado - está diretamente relacionado com a assunção da imagem narcísica no estádio do espelho, momento lógico fundador do registro do imaginário e da função do Eu. Como bem resume Quinet: “O imaginário do espelho é o mundo da percepção, daquilo que vejo: um mundo de imagens tendo o eu por modelo, o que acarreta o conhecimento especular ou paranóico. Somos tomados, fascinados, presos pela imagem narcísica que projetamos sobre o mundo (...)” (Quinet, 2002, p.42). O Campo do visual se enreda a partir da imagem narcísica, tecendo-se com os fios do imaginário, seguindo os pontos que o simbólico lhe garante e recobrando o real traumático. O objeto *a* encontra-se numa posição paradoxal em relação ao visual, pois está excluído e ao mesmo tempo presente no âmago desse campo. Ele situa-se no ponto nodal, na região de entrelaçamento dos três registros lacanianos acima mencionados. Ele é o resto da operação de encobrimento do real pelo imaginário, operação efetuada pela via do simbólico e que estabelece a interdição ao objeto de gozo pulsional.

O objeto *a* deve ser necessariamente excluído do campo da captação imagética narcísica para que tal campo possa mesmo se constituir. Ele é o que cai desta operação de encobrimento, remetendo aos furos na trama que permitem um vislumbre do real. Como furo, ele é uma estrutura hiante, um vazio, daí derivando o fato de que o objeto *a*, em sua modalidade olhar, é invisível. O olhar não se vê ainda que seja ele que possibilite a visão. Ele garante a existência do visual precisamente por sua queda, por se ausentar aí daquilo que se vê. Ele conforma então, ainda que veladamente, o visual, de onde emerge somente às custas do desaparecimento do sujeito – como é o caso na ocorrência clínica do delírio de observação

psicótico (Quinet, 2004). O visual comporta assim essas duas vertentes, ser determinado pelo objeto *a* e também ser o campo de sua elisão.

Essa elisão, Lacan a sublinha para situar o inconsciente em relação à consciência. Consciência fundada no Eu especular, que aspira sempre à totalidade e que se sustenta pela proposição ilusória do “ver-se vendo-se”, e cujo nascimento, como entidade filosófica, pode ser referenciado historicamente ao momento em que se promove também a organização geométrica do espaço na perspectiva do *quattrocento* (Lacan, 1985a). Essa “linha de ficção” (Lacan, 1998b, p. 98) à qual o sujeito passa a vida tentando se igualar e à imagem da qual erige seu mundo. Mundo que tem seu fundamento dado, por reversão, por aquilo mesmo que tenta elidir, o olhar.

Em oposição, o inconsciente. “Descoberta” freudiana fundadora do discurso psicanalítico e que Lacan busca extrair da teorização psicologista que se institucionalizou após a morte de Freud. Tal termo ganha uma fórmula precisa pela célebre proposição lacaniana de ser estruturado como uma linguagem. O Inconsciente é efeito de linguagem, efeito de sua dimensão de barra.

O inconsciente se manifesta sempre como o que vacila num corte do sujeito – donde ressurgem um achado que Freud assimila ao desejo – desejo que situaremos provisoriamente na metonímia desnudada do discurso em causa, em que o sujeito se saca em algum ponto inesperado (Lacan, 1985a, p.32).

É, pois, de um fenômeno de linguagem que se trata com o termo inconsciente. É nos limites desta que ele se manifesta, em suas falhas.

Como se pode inferir, essa esquizo fundamental entre olho e olhar no registro escópico é ressonância de uma série de outras cisões, das quais a mais emblemática decerto é a que funda a psicanálise e descentra o sujeito moderno, calcado na consciência autotransparente cartesiana; a cisão entre consciente e inconsciente. Tais esquizos são constitutivas do humano e da psicanálise e presentificam-se no registro da pulsão escópica.

3.1.1 - Pulsão escópica.

Nos célebres “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade”, Freud faz uma precisa definição do conceito de pulsão que foi, nos anos subseqüentes, ampliada, enriquecida e problematizada.

Por ‘pulsão’⁷ deve-se entender provisoriamente o representante psíquico de uma fonte endossomática e contínua de excitação (...). O conceito de pulsão é assim um dos que se situam na fronteira entre o psíquico e o físico (...). Uma pulsão não tem qualidade, e no que concerne à vida psíquica deve ser considerada apenas como uma medida da exigência de trabalho feita à mente (Freud, 1905, p. 171).

Essa breve apresentação já parece conter todos os elementos essenciais que caracterizam a pulsão como motor básico da atividade psíquica do homem: sua característica fronteira entre psíquico/físico, sua origem interna ao organismo – o que a distingue radicalmente do instinto animal, que encontra sua satisfação numa ação motora que dê conta, de alguma forma, dos estímulos externos que desencadeiam seu funcionamento – e sua pressão constante.

Ainda nesse mesmo texto, a respeito especificamente da pulsão escópica, Freud aponta algumas de suas características essenciais e que destacam a função do olhar na sexualidade. A primeira é a continuidade do olhar com o tato. Olhar seria, no nível do psiquismo, um substituto do toque, e como estágio preliminar do encontro sexual teria a função de disparar a cadeia de excitação. Ele é a faísca de ignição da atividade sexual cujo termo “natural” (dada a sua função biológica de reprodução da espécie) seria a cópula. Outras características da pulsão escópica garantem seu status de modelo das pulsões parciais. Ela é uma espécie de pulsão pura, em termos meramente lógicos, ao lado da pulsão invocante. Essa posição deve-se, em grande parte, a ela encontrar-se desligada das necessidades fisiológicas. O olho como

⁷ Tomamos a liberdade de alterar a tradução padrão da Edição Standard brasileira das obras completas substituindo o termo “instinto” por “pulsão”, deste ponto em diante. Outras pequenas alterações foram feitas apenas para garantir a concordância com o novo termo.

zona erógena não se encontra diretamente associado a nenhuma função fisiológica absolutamente indispensável à manutenção do organismo, como ocorre com a região anal e a boca, o que sublinha que a pulsão se encontra para além da necessidade. Soma-se a isso o fato de que a essa pulsão Freud não associa nenhuma fase específica do desenvolvimento psicosexual. “Não há ‘fase escópica’, o escopismo está sempre presente; ele é atemporal” (Quinet, 2002, p. 72). Talvez por essas características a pulsão escópica tenha servido a Freud, privilegiadamente, para compor a lógica gramatical com a qual ele dará conta do funcionamento pulsional do aparelho psíquico.

Em “Os instintos e suas vicissitudes” (Freud, 1915) ele nos apresenta já uma concepção refinada acerca do funcionamento pulsional em que distingue as quatro características da pulsão que lhe permitem sua manipulação lógica e caracterização teórica, a saber: a fonte (*Quelle*), o objeto (*Objekt*), a finalidade, ou alvo (*Ziel*) e a pressão (*Drang*). As fontes das pulsões são os órgãos tornados zonas erógenas nos quais a pulsão se origina e aos quais ela deve retornar. A pressão é a exigência de trabalho psíquico que Freud já mencionara nos três ensaios. É um empuxo que a pulsão nos coloca e que (esta é a outra característica que marca sua especificidade em relação ao instinto) não se extingue totalmente exceto pela morte do organismo. A pressão é sempre exercida no sentido da finalidade da pulsão, que é a satisfação. Satisfação que ocorre por vias diferentes, de acordo com os destinos que a pulsão trilhe, e que é mediada pelo objeto da pulsão. Nos termos freudianos o objeto é "a coisa em relação à qual ou através da qual a pulsão é capaz de atingir sua finalidade. É o que há de mais variável numa pulsão e, originalmente, não está ligado a ela, só lhe sendo destinado por ser peculiarmente adequado a tornar possível a satisfação" (Freud, 1915, p.143).

São quatro também os possíveis destinos ou vicissitudes que Freud identifica para as pulsões, organizados ao redor destas quatro características constitutivas. Esses destinos marcam as possibilidades de estruturação subjetiva, calcadas nas pulsões, que se manifestam

na clínica: 1) A inversão ao seu contrário; 2) A reversão para a própria pessoa; 3) O recalçamento; 4) A sublimação. Para dar conta das diferentes pulsões parciais e seus destinos, Freud se serve dos pares de opostos – sadismo/masoquismo e voyeurismo/exibicionismo - constituindo, como aponta Scheinkman (1995), uma lógica gramatical para a pulsão, organizada ao redor dos pólos atividade passividade e da dialética entre sujeito e objeto.

Assim, na constituição da pulsão escópica estariam presentes as seguintes etapas:

(a) Olhar, como uma *atividade* dirigida para um objeto estranho. (b) O desistir do objeto e dirigir a pulsão escopofílica para uma parte do próprio corpo do sujeito; com isso, transformação no sentido de passividade e o estabelecimento de uma nova finalidade – a de ser olhado. (c) Introdução de um novo sujeito diante do qual a pessoa se exhibe a fim de ser olhada por ele (Freud, 1915, p.150).

Lacan, ao retomar essa organização dos momentos de constituição da pulsão de Freud, a leva mais além e promove uma subversão da concepção gramatical ao colocar a ênfase nesse novo sujeito (*ein neues Subjekt*) que surge no terceiro termo da operação (Scheinkman, 1995, p. 32). Lacan sublinha ainda que essa passividade suposta no último tempo é apenas relativa. O "dar-se a ver", por ele ligeiramente deslocado para "fazer-se ver", ressalta a natureza sempre ativa da pulsão, essa força constante que nos impele.

A proposta lacaniana coloca a ênfase da teoria do psiquismo na dimensão topológica, e introduz uma concepção tópica própria. A oposição entre sujeito e objeto, que desde Freud já se encontra no patamar de uma relação de intercâmbio e atravessamento, vai ser repensada para além da lógica frasal, através de uma concepção de espaço contínuo que serve de modelo teórico à constituição subjetiva. A banda de Moebius é o objeto topológico central da concepção lacaniana do sujeito, uma superfície em que dentro e fora se encontram em continuidade. A dimensão do Outro surge então como campo de onde, primariamente, emerge o sujeito do inconsciente.

Esta mudança de visada acentua ainda mais o caráter da esquizo entre olho e olhar, ou entre o registro visual e o escópico, ela tem sua gênese teórica no estádio do espelho, que

Lacan retoma em seu Seminário XI para colocar em questão o olhar e situá-lo no campo do outro. "(...) Ali onde o sujeito se vê, isto é, onde se forja essa imagem real e invertida de seu próprio corpo que é dado no esquema do eu, não é lá de onde ele se olha. Mas certamente é no espaço do outro (A) que ele se vê, e o ponto de onde ele se olha também está nesse espaço" (Lacan, 1985a, p. 137). Assim, não só a imagem especular, narcísica, pedra fundamental da edificação do Eu, nos é outra. Mas uma alteridade mais radical, nomeada na álgebra lacaniana pelo ponto A, referente ao arcabouço cultural, *tesouro dos significantes*, o *Grande Outro*, a estrutura de linguagem que nos estabelece como seres de fala, e por consequência sujeitos do inconsciente, é de onde provém o olhar enquanto objeto da pulsão. É esse outro que provê o filhote de homem, no momento do júbilo identificatório com o qual ele costura-se à sua imagem especular, com o significante primário que permite a amarra imaginária. O olhar desse sujeito suposto, sujeito detentor do gozo do significante, esse *ein neues Subjekt*, é o que o bebê busca para sustentar a miragem especular de si mesmo. É esse olhar que garante a existência do sujeito que se acha perdido de saída: objeto extraído do Outro. Ele só se localiza naquele campo como objeto faltante.

3.1.2 - Gozo escópico.

A respeito do terceiro tempo da constituição da pulsão escópica, que consiste em oferecer-se ao olhar, tempo constituinte do gozo escópico, Lacan propõe que oferecemo-nos ao olhar do mundo pelo que ele nos oferece de satisfação. O Gozo escópico é o gozo do espetáculo. "O que nos faz consciência nos institui, no mesmo golpe, como *speculum mundi*. Não haverá satisfação em estar sob esse olhar (...), esse olhar que nos discerne e que, de saída, faz de nós seus olhados, mas sem que isso se nos mostre?" (Ibidem, p. 76). Aí fica

estabelecida a função do olhar no funcionamento do gozo escópico: ele é objeto da pulsão, aquilo que ela deve *contornar* para obter satisfação.

Esse movimento de *contorno*, Lacan o faz coincidir com o alvo, a finalidade da pulsão, sua possibilidade de satisfação. É aqui um dos pontos em que ele vai mais adiante da teoria freudiana, tomando as quatro características que Freud enumera da pulsão no que ele denomina a "desmontagem" da pulsão. Desmontar algo quer dizer que há, em princípio, uma montagem. Pois bem, se a pulsão é montada essa montagem é caracterizada na fala lacaniana como uma colagem surrealista: sem pé nem cabeça (Lacan, 1985a, p. 161). Gostaríamos de marcar aqui esta breve observação que retomaremos mais adiante, ao abordarmos outra vez a construção em análise e a montagem cinematográfica.

Esse objeto das pulsões parciais, agora já nomeado *objeto a*, o olhar no registro escópico, não é atingível em cheio, só se pode contorná-lo. Esse contorno é ele mesmo o alvo da pulsão, que consiste não somente na volta ao redor do objeto, mas inclui seu retomo ao sujeito, evocando o "prazer de órgão" relacionado às zonas erógenas que Freud já mencionara em "Os instintos e suas vicissitudes" (Freud, 1915).

Freud já caracterizara o objeto da pulsão como a parte mais variável de sua composição, como apontamos acima. Na pulsão escópica, a partir de Lacan, o olhar se fixa como a base sobre a qual os deslizamentos significantes se realizarão. O fetiche é a forma mais emblemática do funcionamento deslizante da pulsão e ao tomar o "*Glanze auf der Nase*" do paciente de Freud (Freud, 1927) Lacan nos dá a ver aquilo que já se avulta na escrita freudiana: que é o olhar que permanece subjacente, dando sustentação a essas diversas imagens fossilizadas do fetiche. O fetiche é essencialmente olhar. É para ele que a pulsão escópica sempre aponta, sem nunca efetivamente atingi-lo. Esse olhar perdido do Outro, o movimento pulsional o cinge e determina por sua própria trajetória. Esse retorno necessário implica sempre o desejo do Outro ao qual a busca pulsional é referida. O sujeito se oferta

enquanto objeto de gozo do Outro. É isso que leva Lacan a caracterizar, ainda no Seminário de 1964, o desejo escópico como um desejo *ao* outro. É ao olhar do Outro que o sujeito se oferta como objeto.

Mais um aspecto do estatuto do objeto *a* na formulação lacaniana se insinua aí. É a função de objeto causa de desejo que ele tem para o sujeito. O desejo é definido por Antonio Quinet numa fórmula precisa que condensa as proposições lacanianas a seu respeito. Ele escreve: "A diferença entre a exigência pulsional e o prazer obtido é o que se chama desejo. Por outro lado, ela jamais se satisfaz, pois responder totalmente à exigência pulsional implica a abolição do desejo, o gozo total, a morte" (Quinet, 2002, p.81).

Esse encontro perdido, essa busca infrutífera e incessante, é a *errância* a que estamos condenados por nos constituirmos como seres de linguagem. É a busca fadada ao fracasso, tentativa vã de encontrar o objeto original de satisfação, o gozo completo, na qual nos lança nossa inscrição na linguagem. O objeto *a* ganha por essa operação o valor de objeto precioso, brilhante, ponto de ereção do desejo do sujeito, mas sua oferta é enganosa, e o que ele contém efetivamente é nada. Ele é o testemunho da perda originária. É nesse errar, de seus tropeços que emerge o sujeito. Este, como sujeito do desejo, sujeito do inconsciente e efeito de linguagem, é também causado pelo objeto *a* (Lacan, 1985a).

Na tentativa de figurar a relação do sujeito com esse objeto, de garantir a manutenção de seu desejo e de um mínimo de obtenção de prazer, forma-se a fantasia. Lacan a escreve com o matema: $\$ \diamond a$. Ele aborda, ainda no Seminário XI, esse operador matemático, a punção, a que atribui uma certa mediação entre o sujeito barrado da linguagem e o objeto *a* que lhe causa. A punção corresponde a dois vetores em direção complementar voltando-se sobre si mesmos, indicando o próprio movimento circular da pulsão (Lacan, 1985a, p. 198). Mas este operador pode também ser lido de diversas outras formas. Há a acepção do termo na língua portuguesa, na qual designa tanto o ato quanto o instrumento usado para furar, fazer

uma incisão no corpo; e também uma infinidade de relações indicadas por ele no campo da matemática, “todas as relações possíveis, menos a igualdade” (Lacan *apud* Baudry, 1996, p. 196). A punção conjuga assim, de forma disjunta, os dois termos da equação da fantasia.

Deduz-se disto que o objeto *a* encontra-se também no cerne desse registro imagético tão privilegiado na análise, a fantasia. Ela será a via privilegiada (ao menos na estruturação neurótica) para a busca de gozo a que a pulsão impele. O objeto *a* lhe dá sua razão de ser, estabelece para ela a função justamente de sustentar o desejo, oferecer uma janela na segurança da qual o sujeito possa se aventurar a contemplar o que esse objeto contém, em busca da satisfação que ele lhe promete.

No entanto, o gozo escópico comporta duas dimensões, uma de prazer e uma de sofrimento, desprazer, angústia. O prazer escópico é produzido pelo sucesso do logro, da elisão da falta contida no objeto causa de desejo, que se configura como uma estrutura de hiância, um vazio que recobre outro vazio. A falha nesse tamponamento deixa entrever o real da castração e remete o sujeito à angústia. “Em suas duas valências, o olhar traz o prazer quando escamoteia a castração - preenchendo a falta-a-ser do sujeito (...). E traz desprazer quando não cumpre a função de tampar o furo da falta (...). O que retorna então para o sujeito é sua própria castração e a angústia decorrente” (Quinet, 2002, p. 87).

3.1.3 - Objeto *a* e castração.

Em "A dissolução do complexo de Édipo" (Freud, 1924) Freud trata do complexo de castração como a via de saída do complexo de Édipo, o arranjo que permite ao pequeno ser humano seguir adiante em seu desenvolvimento libidinal graças à interiorização da interdição ao incesto. Momento de barragem ao gozo pulsional que garante a inscrição na cultura humana e que marca a queda da possibilidade de acesso ao corpo materno, suposto na

mitologia analítica como objeto perdido de gozo absoluto. Esse momento inaugural da constituição subjetiva só é efetivado pela visão impossível do sexo feminino, que faz ruir a teoria infantil da universalidade do pênis e dá força à ameaça de castração proferida no intuito de coibir a atividade masturbatória precoce. É essa ausência no campo visual (a ausência do falo materno) que o fetiche tenta ocultar, fazendo-se, inversamente, de monumento à mesma ausência, indicador impossível de ignorar da falta (Freud, 1927). Mas esse vazio, o falo materno ausente, ele está aí também presente, como fulcro das outras imagens do inconsciente, a fantasia e o sonho.

É pela percepção visual que a ameaça de castração ganha seu valor de marco da constituição subjetiva. O campo do escópico é por excelência o campo da castração, e, como indica Lacan, o campo no qual ela melhor se elide (Lacan, 1985a, p. 78). Esta elisão se efetiva através do véu que se joga sobre o falo faltante com a composição do campo visual, da realidade sustentada pela fantasia. Nossa composição da realidade se funda nesse momento de confronto com a falta no qual o sujeito realiza sua divisão entre uma atitude de recusa (*Verleugnung*) e reconhecimento. As modulações dessa aproximação à falta são aquilo que determina as estruturas clínicas que estão, por sua vez, relacionadas a diferentes modalidades de estruturação da realidade. "A divisão do sujeito repercute na realidade, mais especificamente naquilo que o sujeito colocará no lugar da castração do Outro. O neurótico, a fantasia; o perverso, o fetiche; o psicótico, o delírio" (Quinet, 2002, p. 98).

O olhar, então, como furo no campo do visual, como objeto faltante, está relacionado ao falo ausente representado na álgebra lacaniana pelo termo: $-\phi$.

Vale ressaltar o resgate que Lacan faz do conceito freudiano de castração. Ele o extrai da banalização a que certas leituras o haviam condenado, e que ainda vigora em algumas críticas e mesmo em alguns discursos que se propõem psicanalíticos, e devolve-o ao campo em que Freud já o situara: a linguagem e a cultura. No já citado "A dissolução do complexo

de Édipo" (1924) Freud indica que é através da fala que o complexo de castração inicia seu curso e através da imagem que ele ganha sua força. Quando o menino inicia a atividade masturbatória precoce ele descobre, nos diz Freud,

(...)que os adultos não aprovam esse comportamento. Mais ou menos diretamente, mais ou menos brutalmente, pronunciam uma ameaça de que essa parte dele, que tão altamente valoriza, lhe será tirada. Geralmente é de mulheres que emana a ameaça; com muita freqüência, elas buscam reforçar sua autoridade por uma referência ao pai ou ao médico, os quais, como dizem, levarão a cabo a punição (Freud, 1924, p. 194).

Essa fala ameaçadora não garante a sujeição da criança, no entanto, até que uma imagem de ausência, nomeadamente a do falo feminino, venha secundá-la.

A observação que finalmente rompe sua descrença é a visão dos órgãos genitais femininos. Mais cedo ou mais tarde a criança, que tanto orgulho tem da posse de um pênis, tem uma visão da região genital de uma menina e não pode deixar de convencer-se da ausência de um pênis numa criatura assim semelhante a ela própria. Com isso a perda de seu próprio pênis fica *imaginável* e a ameaça de castração ganha seu efeito adiado (Freud, 1924, p. 195, grifo nosso). É, então, uma ameaça veiculada pela fala que ganha peso com a visão do sexo feminino que traça essa linha de terror no psiquismo que não se pode ultrapassar. Essa fala ecoa, numa reversão cronológica, experiências mais primitivas de frustração e separação, das quais Freud cita como paradigmáticas o desmame e a exigência diária de evacuação quando do "treinamento" do bebê no uso do sanitário.

A ameaça referente à atividade sexual precoce é o protótipo da interdição ao gozo necessária à criação e manutenção da sociedade humana, e de seu meio de ligação e perpetuação, a cultura. Em "O mal-estar na civilização" (1930[1929]) Freud avança a tese de que a interdição à satisfação pulsional é condição *sine qua non* da existência humana em sociedade. O grau zero dessa interdição - que encontra seu desenvolvimento mais sofisticado no estabelecimento do Estado de Direito e dos códigos legais que regem a interação humana nos contextos sociais - é sua inscrição no psiquismo, o complexo de castração que encerra a impossibilidade de realização do complexo de Édipo. Tabu estabelecido na mitologia

psicanalítica como fundador do Humano enquanto ser de fala e de cultura. O falo ausente se estabelece então como operador simbólico, não correspondente diretamente ao órgão sexual masculino, e a castração como efetiva não apenas para as mulheres (ponto no qual se sustentam algumas ingênuas imputações de machismo à teoria psicanalítica), mas sim para todo ser de fala.

O objeto *a* como tributário desse gozo total que nos é sempre impossível está, então, colado ao significante fálico. É o acesso ao falo ausente a promessa falha que ele nos oferta e institui como horizonte inatingível do desejo, causando por essa via o sujeito.

Esse objeto vela, em sua promessa, duas faltas constitutivas que se sobrepõem e constituem o núcleo ao redor do qual as imagens que figuram o desejo, e o próprio sujeito do inconsciente, se engendram.

Uma é da alçada do defeito central em torno do qual gira a dialética do advento do sujeito a seu próprio ser em relação ao Outro – pelo fato de que o sujeito depende do significante e de que o significante está primeiro no campo do Outro. Esta falta vem lhe retomar a outra, que é a falta real, anterior, a situar no advento do vivo, quer dizer, na reprodução sexuada. A falta real é o que o vivo perde, de sua parte de vivo, ao se reproduzir pela via sexuada. Essa falta é real por que ela se reporta a algo de real que é que o vivo, por ser sujeito ao sexo, caiu sob o golpe da morte individual (Lacan, 1985a, p. 194-195).

Essa passagem estabelece a conexão entre a linguagem, a sexualidade e a morte, termos que nos permitem cerrar um pouco mais o cerco sobre o lugar e a função do olhar em sua dimensão de objeto *a*.

O olhar como objeto *a* se situa no mesmo ponto de $-\phi$. Esse ponto no campo do Outro, ponto que é alvo da pulsão, olhar invisível do Outro ao qual nos oferecemos em espetáculo. Ponto (re)velado na fruição estética, quando a dimensão prazerosa do gozo escópico se cumpre, mas através do qual se entrevê um fulgor de real que ameaça a integridade da cobertura imaginária.

3.2 - Cinema, sujeito e o objeto em causa.

O cinema ocupa, em seu próprio campo, posição análoga à da pulsão escópica. Ele é, também, em si um paradigma. Paradigma de um regime específico de obtenção de prazer escópico que permeia, na contemporaneidade, quase todas as modalidades de produção estética e deixa intocados apenas uns poucos redutos da vida cotidiana. Ele é o ponto de referência central à organização e codificação do campo do visual no século XX. Nossa época é particularmente marcada por uma intensa visualidade no campo da cultura, uma proliferação abundante de imagens rápidas, na qual o espetáculo, segundo a formulação de Guy Debord desse conceito crítico, se toma modelo vigente de mediação das interações humanas (Debord, 2004).

O cinema é um dos modelos mais precisos da relação entre subjetividade e imagem em nossos tempos. Como aponta Rivera: "Parece-me que o cinema apresenta algo modelar, paradigmático do funcionamento da imagem em relação ao sujeito, hoje. E isso de uma maneira que mostra uma insuspeitada aproximação entre o cinema e a psicanálise em torno da configuração atual do sujeito" (Rivera, 2005a, p. 1). Trata-se, em grande medida, nesta dissertação justamente de uma tentativa de articular esse modelo com a concepção de um trabalho de psicanálise que deve dar conta da dimensão imagética da subjetivação na prática cotidiana da psicanálise.

3.2.1 - Sujeito cinematográfico.

A teoria crítica do cinema buscou, nas últimas décadas, haver-se com o que efetua o cinema. Enquanto a primeira metade do século passado foi marcada, no terreno da teoria cinematográfica, por um otimismo utópico crente no poder de revelação da imagem, a

produção posterior à década de 1960 prima por uma compreensão crítica que denuncia o aparato cinematográfico como mecanismo de criação de ilusões colocado a serviço dos interesses do capital (Xavier, 2003b). Uma das fontes intelectuais que alimentam privilegiadamente as reflexões desta corrente é a teoria lacaniana do sujeito. Para além de uma postura política de condenação do "cinema comercial" como ferramenta de dominação do capital, a teoria cinematográfica que se apóia na psicanálise oferece uma compreensão riquíssima da experiência cinematográfica. Compreensão que permite circunscrever a função de produção de gozo escópico dessa tecnologia de "entretenimento" que, por vezes, se faz arte.

O que se segue é uma tentativa rápida de síntese (quando possível) do trabalho de alguns autores fundamentais desse campo teórico amplo e produtivo que foi construído, primariamente, ao redor da revista francesa *Cahiers du Cinéma*. Uma breve exposição dos avanços dessa corrente teórica servirá ao propósito de situar a experiência cinematográfica ao redor dos eixos do gozo escópico e do sujeito em relação à imagem. Espera-se que, feita a exposição, possamos oferecer alguma pequena contribuição ao campo em que buscamos uma inscrição, com base nos desenvolvimentos anteriores da dissertação.

A proximidade das imagens fabricadas pelo cinema com as formações do inconsciente é notável e decerto não passou despercebida por realizadores e teóricos desde sua aurora. A proximidade da situação espectral com a condição do sonhador serviu de mote a grandes obras teóricas e a aproximação entre filme e sonho foi premissa de dezenas de filmes, dos quais provavelmente o exemplo paradigmático e inaugural é "Um Cão Andaluz" (1929), dirigido por Buñuel em colaboração com Salvador Dalí. A crença surrealista no poder subversivo e libertário que possuiria o inconsciente, que ganha corpo imagético nesse filme seminal, aponta o contexto histórico do qual emergem tanto o cinema quanto a psicanálise. Contexto correlato à crise da subjetividade e à formulação de um sujeito do inconsciente,

radicalmente outro em relação ao sujeito da certeza cartesiana, esteio filosófico do salto da ciência positivista efetivado no século XIX.

A situação espectral no cinema apresenta algumas peculiaridades, centrais à plena fruição do filme, que suscitam ainda questões incômodas, apesar da naturalidade com que a elas nos *sujeitamos* atualmente. Encontramo-nos numa sala completamente escura e vedada a sons externos, de forma que toda a nossa atenção perceptual coloca-se à disposição dessa narrativa que nos será apresentada. Nossas funções motoras estão confortavelmente limitadas a uns poucos rearranjos de posição na poltrona, nossa possibilidade de fala, apropriadamente coibida. Quanto maiores os desenvolvimentos técnicos empregados na produção do filme e na organização de sua exibição, maior será o efeito de realidade que ele exercerá sobre nós quando o assistimos. Maior o poder de mimese que essa imagem, que me é apresentada como única realidade no momento da projeção, atingirá. Christian Metz (1980a) e Jean Louis Baudry (2003) - Metz de forma mais detalhada e crítica em relação a essa possível analogia, vale ressaltar - são dois autores que exploraram com propriedade uma analogia entre a situação da sala escura e o momento fundador da função do Eu e do registro do imaginário, o célebre estádio do espelho de Lacan.

O imaginário realiza, de fato, função central na experiência cinematográfica. *Assistimos* ao filme. Em grande medida, como espectadores, nós também o realizamos quando o vemos. Esse é o princípio que rege o fazer cinematográfico em sua promessa de prazer ao espectador, garantir que haja uma amarra entre o imaginário do espectador, que este encontre na *diegese* fílmica um espaço confortável no qual possa se aninhar para proporcionar o estofado de valor agalmático que constituirá o filme como objeto de prazer. Essa amarra, que não se faz senão custosamente, Jean-Pierre Oudart a nomeia “sutura”, retomando o termo lacaniano (Oudart, 1969). Essa “junção entre imaginário e simbólico”, essa “pseudo-identificação” (Lacan, 1985a, p.114) no filme é dada entre o campo da representação e o campo do ausente,

do qual o espectador é o referencial. Toda a codificação do filme clássico de ficção busca manter esse espaço do ausente completamente elidido, cindido da representação fílmica, de forma mesmo a garantir que a sutura opere com maior eficiência. O que se permite assim é uma identificação do olhar do espectador não com os personagens, os sujeitos representados na película (concepção clássica da teoria cinematográfica do início do século passado), mas sim uma identificação com o olhar da câmera, o ponto de vista organizador da representação. Núcleo organizador que é tributário - como bem lembra Jacques Aumont, ecoando o pensamento lacaniano - da organização geométrica do espaço surgida na renascença e que é correlata da gênese na filosofia do sujeito do conhecimento, essa consciência autotransparente que encontra seu ponto de decantação máximo no cogito cartesiano (Aumont et al, 1995).

Acerca desta "codificação" na forma da representação fílmica pela qual busca-se a perfeita elisão de todos os índices da "outra cena" cinematográfica, Pascal Bonitzer localiza um ponto fulgurante, um rasgo raro na máscara da representação e que as regras da realização cinematográfica clássica buscavam a todo custo manter suturado: o olhar dirigido de dentro da diegese fílmica para a câmera, e por conseqüência, para o espectador (Bonitzer, 1977). É bem verdade que em tempos de cinema auto-referente esse olhar perdeu muito, senão todo o seu efeito de transgressão. Historicamente localizado, no entanto, no momento de surgimento de uma teoria, mas também de uma corrente de produção cinematográfica crítica e subversiva que tem seu pico situado ao redor da *Nouvelle Vague* francesa, ele era denúncia virulenta do engodo dessa identificação - e ao promover essa *troca de olhares* causava um mal-estar, uma chacoalhada no lugar de voyeur reservado ao espectador, lançando a este último a questão de seu desejo.

O caráter de velamento e recobrimento de uma ausência constitutiva é, como desenvolvemos anteriormente, próprio a todo o campo do visual. O fetichismo intrínseco à imagem cinematográfica é inegável, ponto pacífico para os autores da tradição crítica que

aqui buscamos expor. O cinema oferece uma possibilidade modelar, então, para que pensemos o campo da representação visual, já que aquilo que na teoria analítica é de difícil concepção aqui ganha corpo e dupla representação. O cinema faz-se de uma profusão de imagens cuidadosamente construídas e produz efeito de realidade justamente por conseguir manter fora do campo de sua representação aquilo que condiciona seu discurso, o princípio técnico e econômico que permite que tais imagens sejam *montadas*. Esse olhar que me é dado por Outro, e ao qual me igualo como sujeito cinematográfico no momento da fruição de um filme.

Quando vamos ao cinema, sabemos que o que se projeta sobre a tela é uma peça de ficção, que foi primeiramente escrita, sua possibilidade de produção discutida em inúmeras reuniões de executivos que avaliaram a rentabilidade do projeto, o público-alvo que se buscaria atingir, a margem de lucro esperada, etc. Sabe-se que as "pessoas" que vemos são atores, que as emoções que representam são simulações e que se não fosse por toda uma miríade de procedimentos técnicos, organizados numa imensa logística empresarial, essa imagem não se faria.⁸ Sabe-se disso, sabe-se que há uma outra cena que deve ficar invisível por trás daquela. Mas é por que se pode recusar, ao nível imaginário, essa realidade, que o cinema se faz gozoso. É na oferta da simulação de um sujeito onipresente e onividente ao qual me igualo que se fia a busca de prazer, ao menos para o espectador médio.

Essa situação de plenipotência é, no entanto, absolutamente enganosa. Ao me igualar ao olhar da câmera me desfaço completamente como princípio organizador da realidade que gostaria de ver confirmado. O olhar a que me reduzo me é outro, pré-determinado em sua minúcia, o percurso que farei através da narrativa fílmica e da imagem que me é dada a ver é pré-estabelecido para além de qualquer possibilidade de intervenção. Como Ismail Xavier

⁸ O cinema documental deveria ser tratado, nesse ponto, em separado, já que a "encenação" está em princípio ausente de sua produção. No entanto, sua pretensa "objetividade" não altera a estrutura do sujeito cinematográfico e a função de registro "real" de sua narrativa já é colocada à prova e criticada desde o *cinema vérité* nos anos 60. Cremos assim que o documentário, ainda que sua especificidade convide a uma análise detalhada, não constitui um exemplo que invalide a generalidade da compreensão sobre o cinema que buscamos desenvolver.

aponta "Espectador de cinema, tenho meus privilégios. Mas simultaneamente algo me é roubado: o privilégio da escolha" (Xavier, 2003b, p. 36).

Fosse esta a única possibilidade de aproximação do cinema, estaria integralmente confirmada a produção teórica mais fatalista, que denuncia seu papel de apaziguar a massa, oferecer-lhe paraísos artificiais que facilitem suportar a existência banal num mundo organizado como uma grande fazenda, na qual o papel do homem médio é o de gado consumista. Mas há uma via outra de aproximação que se faz possível pelo fato de que podemos dizer a respeito do cinema, como do inconsciente: isso se lê.

É nessa possibilidade que se funda uma grande parte da produção teórica cinematográfica que ultrapassa o mero apólogo ou a prescrição técnica, a de que se lêem filmes. Essa leitura se situa, nos melhores casos, em outro registro que não o de uma busca pelo "verdadeiro significado" da imagem, suposto na intenção "comunicativa" do realizador. Cabe buscar uma caracterização das possibilidades e limites dessa leitura, bem como uma contextualização da tradição teórica na qual ela se insere.

3.2.2 - Cinema e linguagem.

Saber se o cinema constitui uma linguagem e, em caso afirmativo, quais as especificidades desta linguagem é uma das questões centrais da teoria cinematográfica. "Trata-se de saber como o cinema funciona como meio de significação com relação às outras linguagens e sistemas expressivos" (Aumont et al., 1995, p. 158). Essa questão já se coloca no surgimento da teoria cinematográfica. Vários autores seminais como Bela Balázs, Hugo Münsterberg e os formalistas russos já lidavam com essa questão.⁹

⁹ Ver os textos publicados na coletânea "A experiência do cinema" organizada por Ismail Xavier (Xavier, 2003a).

As formulações de Eisenstein sobre a forma de percepção e construção de unidades significativas a partir da montagem pavimentaram uma base sólida sobre a qual se erigiram, no entanto, uma série de prescrições, de gramáticas normativas que buscavam a codificação do “bom cinema” e que dominaram a produção nos anos 40 e 50 do século XX (Aumont et al., 1995). A partir de meados dos anos 50, com a introdução da semiologia e da lingüística de orientação saussuriana, a teoria cinematográfica problematiza em um grau de complexidade muito maior a possibilidade da linguagem cinematográfica e esbarra numa série de problemas ao tentar traçar os limites dessa linguagem. Abordaremos a seguir, de forma extremamente resumida, as principais propostas e impasses oriundos dessa empreitada teórica. Nosso objetivo não é fazer uma exposição extensiva e precisa do desenrolar teórico de questões extremamente complexas, para o que remetemos o leitor ao capítulo “Cinema e linguagem”, de Aumont e outros (1995), que traça um panorama geral dos desenvolvimentos da questão no âmbito da teoria cinematográfica e que nos serve de guia. Buscamos aqui, sim, estabelecer as balizas que orientam as possíveis leituras do filme e que servem de ponto de partida para nossa proposta.

A primeira questão crucial com a qual a teoria tem de se haver diz respeito à especificidade do material significante do cinema e das condições de sua fruição. Por um lado, há uma diferença essencial entre a relação do espectador com o filme e a relação entre dois indivíduos falantes (já que a linguagem verbal é o modelo originário em relação ao qual as outras linguagens são definidas como objetos teóricos): não há com o cinema possibilidade de diálogo. Por outro lado, o material significante do cinema, imagens e sons, é extremamente específico e resistente às análises necessárias ao estabelecimento de uma teoria descritiva de seu funcionamento.

Metz propõe uma diferenciação a partir de Saussure que permite avançar na teorização: o cinema pode constituir uma linguagem, mas não é uma língua. Tal proposta

inviabiliza todas as tentativas anteriores de gramáticas normativas que abordam o cinema como língua. Como linguagem, ele compõe-se a partir de inúmeros códigos específicos que podem mesmo englobar a linguagem falada e escrita; no entanto, nunca atinge o grau de especificidade e normatização nas relações entre significantes que é próprio as línguas.

A questão da analogia do material significativo do cinema também é específica à sua “linguagem”. “De fato, o material significativo de base no cinema, com certeza a imagem, mas também o som gravado, apresenta-se como ‘duplo’ do real, verdadeiras duplicações mecânicas. Em termos mais lingüísticos, o laço entre o significante e o significado da imagem visual e sonora é fortemente motivado pela semelhança” (Aumont et al., 1995, p. 178). Há ainda o problema de situar as unidades discretas dentro desse material significativo. É difícil delimitar, dentro do fluxo linear da narrativa cinematográfica, unidades mínimas de sua linguagem. Metz propõe que essa tentativa encontra-se falha de saída por sustentar-se numa confusão entre código e linguagem. Numa linguagem estão em ação vários códigos com diferentes unidades mínimas referentes a cada um dele. Não seria, portanto, possível delimitar uma unidade mínima universal para o cinema, assim como não seria possível fazê-lo para quaisquer outras linguagens, mas apenas para os códigos que as integram. No cinema, há uma enorme multiplicidade de códigos em funcionamento, os não-específicos, relacionados à inteligibilidade mais ampla do filme, como os códigos de nomenclatura icônica específicos de um certo contexto sócio-cultural, os códigos de narratividade, etc; e os códigos específicos do cinema, os códigos da montagem, da continuidade, entre outros (Metz, 1980b).

Esses desenvolvimentos levaram Metz a propor a noção de texto fílmico e o procedimento de “análise textual” como saídas para o impasse a que chegara a teoria cinematográfica e como possibilidades tratamento do cinema na especificidade de sua linguagem (Metz, 1980b). Essa idéia apresenta a vantagem de estabelecer com precisão o âmbito no qual a teoria pode trabalhar, mantendo no horizonte uma discussão semiológica

mais ampla. O filme é a manifestação concreta da linguagem cinematográfica: o texto. “Falar de ‘texto filmico’ é, portanto, considerar o filme como discurso significante, analisar seu(s) sistema(s) interno(s), estudar todas as configurações significantes que é possível nele observar” (Aumont et al., 1989, p. 201). Essa definição de texto filmico inclui o espectador na análise e descarta a noção de uma de significação última, “correta” a ser desvendada pelo analista, ensejando uma compreensão do sistema e dos códigos filmicos como construções a serem estabelecidas pela própria análise (Aumont et al., 1989).

A análise textual de filmes teve grande impacto e influência teórica, mas encontra-se hoje em franco declínio principalmente devido às dificuldades a ela impostas por sua necessidade de rigor e pelas dificuldades inerentes ao material filmico. Transformar o filme em texto implica uma transposição de um meio ao outro que exige um grande esforço de memória e escrita e esbarra no problema da pouca disponibilidade de acesso ao filme e na impossibilidade legal, econômica e técnica da sua manipulação pelo analista. Muitos desses problemas “práticos” são solucionáveis pela popularização das cópias magnéticas de uso doméstico e mais recentemente do vídeo digital. Mas a dificuldade essencial diz respeito ao fato de que, ao transformar-se o filme em texto, acaba-se por perder o objeto que se busca apreender. Tal impasse não se resolve pelo uso de recursos de diagramação (reprodução de fotogramas mais freqüentemente) de que se possa dispor. O que há de mais específico e precioso no heterogêneo discurso cinematográfico, aquilo que Roland Barthes chamou de “filmico” (Barthes, 1990a) é inevitavelmente perdido quando a imagem em movimento é fixada na página impressa.

Raymond Bellour propõe mesmo que a análise de filmes se tenha esgotado. “A análise de filmes tornou-se, enfim, uma arte sem futuro (...). Para dizer a verdade, ela nunca foi mais do que um objeto de ilusão” (Bellour, 1997, p. 20) O filme, por sua natureza polissêmica, analógica e icônica, colocaria a linguagem em cheque. O percurso das análises, no entanto, foi

o que permitiu, pelo congelamento das imagens, que se chegasse ao momento atual em que “gestos” sobre o cinema são possíveis e fecundos, ainda segundo Bellour. Destes possíveis gestos, o que ele percebe como mais produtivo e promissor é a reflexão sobre cinema que se dá dentro do âmbito do próprio cinema, cujo exemplo cabal são as *Histoire(s) du Cinéma(s)* de Jean-luc Godard.

A leitura a que acima nos referíamos talvez possa ser mais bem caracterizada, então, ao aproximar-se do gesto. Depurada, despida de sua pretensão ex-plicativa, da carga de significação final que pode portar o termo. Um olhar fugaz, de relance que capta, mas não encapsula - radicalmente diverso desse olhar total impossível a que almeja o eu. Gesto que aponta o limite da própria significação e demarca a dimensão de rasura da escrita, do filme ou da fala e que se aproxima da noção de interpretação que vimos desenvolvendo.

Lacan, ao falar sobre a pintura e o lugar do olhar em sua estrutura toca a questão do gesto. Ele pergunta: “Será que se um pássaro pintasse, não seria deixando cair suas penas, uma serpente suas escamas, uma árvore se desfolhar e deixar chover suas folhas?” (Lacan, 1985a, p. 111). E mais adiante:

Este momento terminal é o que nos permite distinguir de um ato, um gesto. É pelo gesto que vem, sobre a tela, aplicar-se a pincelada. E é tanto verdade que o gesto está ali sempre presente, que não se duvida de que o quadro é primeiro sentido por nós, como bem diz o termo *impressão* ou *impressionismo*, como mais afim ao gesto do que a qualquer outro tipo de movimento (Ibidem).

O gesto, que engendra sua significação por uma temporalidade reversa, é sempre um *dar-a-ver*, segundo Lacan. Uma oferta ao olhar que coloca em questão o sujeito da representação e fulgura o desejo contido por trás desta oferta ao olhar que, como desenvolvemos anteriormente, é constitutiva de todo o registro do escópico. Um gesto deixa rastro, uma impressão que pode ser o estopim da queda (ligeira, movimento de báscula) da representação imaginária e propiciar uma aproximação ao desejo que determina um sujeito. A interpretação como gesto é algo que abordaremos novamente adiante.

Capítulo 4

Interpretação e montagem, cinema e psicanálise: conclusão.

“O de que se trata no discurso analítico é sempre isto – ao que se enuncia de significante, vocês dão sempre uma leitura outra que não o que ele significa” (Lacan, 1985b, p. 52). A leitura proposta por Lacan implica em um trabalho que se insere na função de barra da linguagem. Essa barra que separa o significante e o significado é o que permite a leitura-escuta característica do discurso psicanalítico, que busca fazer deslizar a cadeia de significantes que se encontra acima da barra e que poderão se infundir de novas formas no significado, após o gesto de leitura. Será que podemos pensar numa dimensão de *escrito* (marque-se a diferença de “texto”) para o filme? E numa leitura que incida nessa disjunção entre significante e significado visando novos arranjos, novos efeitos de significação? E o que, em retorno, essa abordagem do cinema pode oferecer como modelo e refinamento da noção psicanalítica de interpretação? Tentaremos, por fim, esboçar respostas a estas questões.

4.1 - Uma leitura psicanalítica do cinema.

Já assinalamos a especificidade do material significante do cinema. Sua relação de analogia com a realidade representada é um de seus traços mais marcantes. Mas se as imagens audiovisuais do cinema são análogas às imagens da realidade cotidiana, elas não lhe são idênticas. Uma vez selecionadas, encenadas, captadas fotoquimicamente e montadas, as imagens cinematográficas estão tão distantes da realidade perceptual da vida cotidiana quanto possível, elas se tornam muito mais próximas da linguagem. A função de significação é dada por várias vias mais diretas que as da linguagem falada ou escrita, é bem certo. Mas ela se realiza em diferentes níveis e, se seguimos Barthes, o mais característico do cinema, o

“fílmico”, situa-se no terreno do inarticulável, do que escapa à significação. Esse sentido obtuso, para além da intencionalidade simbólica do realizador, que “impõe uma leitura interrogativa (a interrogação incide precisamente sobre o significante, não sobre o significado, sobre a leitura, não sobre a intelecção: é uma captação ‘poética’) (...) esse terceiro nível (...) é o da significância (...)” (Barthes, 1990a, p. 46 e 47).

Na clínica a intervenção analítica incide sobre os pontos em que, no discurso, falha a continuidade da consciência, sobre essas manifestações do inconsciente nas quais se entrevê um sujeito; existem, de forma análoga, esses pontos de fuga na narrativa cinematográfica. Pontos em que falha, ou é colocada em questão por uma operação do próprio discurso fílmico, a captação imaginária que me iguala ao olhar constituído pelo enquadramento da câmara e pelo princípio organizador da montagem. Vejo-me forçado então a uma leitura do significante fílmico que remeterá para além da significação óbvia ofertada pelo referente da imagem representada.

Na sessão de seu seminário XX que recebeu o título de “A função do escrito”, Lacan nos diz: “A barra, como tudo o que é da escrita, só tem suporte nisto – o escrito não é algo para ser compreendido. É mesmo por isso que vocês não são obrigados a compreender os meus. Se vocês não os compreendem, tanto melhor, isto lhes dará justamente oportunidade para explicá-los” (Lacan, 1985b, p. 48). Talvez seja a um *gesto* mais que uma explicação a que nos convida Lacan, um gesto criativo, *gesto analítico* – noção que Rivera (2005c) propõe a partir de Barthes e que retomaremos mais adiante.

Trata-se, pois, de uma leitura que exige um trabalho, mas não necessariamente um trabalho de organização, categorização, clarificação, como se poderia pensar. O que um escrito incita é a uma inscrição do leitor em seu discurso, que ele se deixe *marcar* por esse discurso, e imprima por sua vez sua marca no campo em que entra.

É, então, uma busca de novos arranjos significativos sustentados pela significância do material fílmico a que se pode almejar ao aproximar-se do cinema pela via da psicanálise. Em suma, interpretação. E aqui esse termo deve ressoar todo o campo semântico e operacional que lhe é próprio dentro do discurso psicanalítico, campo fundado com “A interpretação dos sonhos” (Freud, 1900).

Imaginamos já ter deixado suficientemente frisada a necessidade de evitar igualar os filmes a sintomas, e explicá-los, com essa visada quase divina, de cima. Ao contrário, devemos tentar lê-los *ao pé da letra*, da posição que nos é reservada *dentro* do discurso. Nessa tentativa, o recurso que nos parece mais adequado é centrar a atenção neste olhar que é construído e me é ofertado pela imagem cinematográfica como sendo meu por direito. Buscar entender os determinantes da narratividade e efetividade do cinema quer dizer aprender a ler os traços da feitura de seu discurso. A constituição deste olhar tem dois parâmetros essenciais, aos quais já nos referimos: o enquadre e a montagem.

A montagem, como já desenvolvemos anteriormente, encontra seu modelo inicial na frase escrita. Ela lineariza o tempo e homogeneiza o espaço através de recortes e colagens (Machado, 1997). A montagem veio estabelecer a sintagmática cinematográfica, permitindo o desenvolvimento de uma estética e de uma narrativa próprias que ultrapassam as tradições pictóricas e dramáticas das quais o cinema se destacou. A montagem, ao constituir o espaço e o tempo fílmicos, estabelece as condições básicas de apreensão da diegese fílmica. No entanto, sua plasticidade, e as possibilidades de rearranjo na representação que ela permite, são exploradas por cineastas desde as experiências de Eisenstein e Vertov. Perceber os efeitos de unidade e completude que a montagem tenta imprimir à imagem cinematográfica no filme de ficção clássico¹⁰ - criado sobre as premissas da verossimilhança e da impressão de realidade - ao mesmo tempo nos remete à fragmentação originária e inegável dessas pretensas

¹⁰ Vale lembrar que por esse termo nos referimos ao filme de ficção realizado segundo a forma cristalizada ao redor dos anos 1920/1930 pelos estúdios cinematográficos estadunidenses e que se tornou padrão (ainda que por negação) da produção cinematográfica mundial.

gestalts. São fragmentos, pedaços de um fluxo temporal congelado e posteriormente reanimado que são montados, construindo uma totalidade tensa, cuja pretensa unidade a análise denuncia de modo a ressaltar seu caráter artificial.

Da mesma forma, o enquadre, o uso da câmera para fatiar e captar certos blocos de realidade visual constitui, em conjunto com o arranjo que a montagem fará desses blocos, o olhar com o qual me identifico ao assistir um filme. Esse olhar objeto de desejo que ao mesmo tempo deve ser elidido para garantir que se extraia prazer dos filmes.

Esses dois eixos, em certa medida, permitem calibrar nossa leitura, nossa interpretação, para que ela possa incidir no “fora-de-campo” que determina a diegese fílmica. Esse ajuste de foco pode permitir uma abordagem “desiludida” da imagem cinematográfica, que busque circunscrever as emergências do olhar como objeto *a* no cinema, permitindo ao psicanalista situar os fulgores desse “sujeito cinematográfico”. É importante, no entanto, lembrar do que o percurso da psicanálise pelo campo escópico nos ensina. Esse olhar do Outro que sustenta a imagem do espelho e do qual quero me apoderar é *um olhar impossível*. O risco que se assume ao buscar uma abordagem que se oriente por esses objetivos é, finalmente, o de acabar por duplicar o mecanismo que o cinema já engendrou e criar um nível a mais de pseudo-identificação - um olhar de esteta, superior, crente em seus poderes explicativos. As propostas de Ismail Xavier e dos teóricos da *Cahiers Du Cinéma* carregam esse risco, justamente por serem fruto também de uma certa ideologia baseada na oposição entre aparência e essência; engodo da imagem na cultura de massa versus realidade da existência humana pré-industrial. O discurso psicanalítico, ao contrário, entende o registro do imagético como central à constituição do Eu e a alienação, a “cisão consumada no interior do homem” (Debord, 1997), como irreversível. Rivera marca essa diferença com propriedade:

Entre o homem e a realidade que o circunda, a psicanálise postula a existência de conflito e mal-estar. Por outro lado, a própria noção de eu obriga a pensar a imagem como constitutiva, ainda que sob sua forma notadamente alienante, como simulacro. O eu é acima de tudo um eu

corporal, como afirma Freud em *O Eu e o Isso*, e desde a noção de Estádio do Espelho o pensamento lacaniano sublinha sua natureza de configuração imagética (Rivera, 2004, p. 101).

Isso nos permite apropriar-nos das reflexões destes teóricos com uma certa reserva, e aceitarmos alojar a interpretação que nos seria própria no seio do imagético, na fonte mesma do engodo. Claro, sempre visando remeter àquilo que determina a imagem e seu impacto (de um lado e do outro da relação de produção e fruição) e que vem se atualizar a cada nova assistência.

A imagem cinematográfica contém em altíssimo grau isso que é o princípio suposto por Lacan no funcionamento da pintura: o olhar como objeto *a*. O cinema realiza também essa operação de apaziguamento do olhar que a pintura permite. Ele também porta olhar e faz esse convite a que se deposite ali, em seu quadro, o olhar desesperado e se encontre assim alguma pacificação. Na pintura, o *trompe l'oeil* pode ser denunciado do próprio interior de sua representação, é o que Lacan propõe que efetue o anamorfismo, do que um exemplo pungente é a caveira em forma de falo no quadro de Holbein (Lacan, 1985a). Isso nos parece ser explorado também no campo do cinema, esse rasgo, por momentos na representação fílmica, como o olhar dirigido à câmera, de que trata Pascal Bonitzer. Mas na construção do filme, através da montagem, se mantém em suspenso a possibilidade do olhar que me é oferecido; ela atualiza incessantemente o vazio que o constitui.

A montagem constrói unidades sintagmáticas que comportam sentidos, efetivam a narratividade cinematográfica. No trabalho de cineastas que buscam explorar, no entanto, a dimensão traumática normalmente elidida, para poder sustentar a imagem sua radicalidade em lugar de garantir um aparato de produção segura de prazer escópico, a montagem se torna recurso de denúncia e atualização do trauma ao desarranjar, embaralhar, subverter a cadeia significante. O olhar onividente da câmera, ao qual queremos nos igualar num júbilo identificatório e que ecoa a assunção da imagem do Eu, é evidenciado como função de corte quando a narrativa é embaralhada e reconstruída e a necessidade de leitura se faz presente no

momento mesmo da assistência e não apenas no momento posterior, de análise. O olhar total se torna impossível, os enredos se multiplicam e se recombinaem e as significações plenas estão barradas. O gozo escópico se dá então, por vezes, em sua vertente de angústia e obriga ao espectador que se redefina em relação àquele olhar. É preciso refazer um filme que revela a impossibilidade do olhar que ele oferta, é preciso lê-lo. Esse tipo de operação de subversão da linearidade estabelecida pela montagem, essa espécie de montagem traumática, calcada numa narratividade fragmentária, é algo que se encontra em filmes e momentos históricos diversos. Há exemplos pungentes em toda a breve história da cinematografia, de Eisenstein a David Lynch, realizadores que, intencionalmente ou não, trabalham justamente no desvelar do olhar ao redor do qual faz-se o filme. Nas últimas décadas do século XX e nesse início de século XXI, contudo, essa possibilidade do cinema parece vir sendo cada vez mais explorada, talvez mesmo devido aos extremos a que a própria reflexão teórica e a realização de vanguarda têm empurrado a “sétima arte”. É uma espécie de construção filmica que abraça o traumático em seu cerne, faz dele objeto de seu trabalho tanto quanto o é a criação de uma narrativa que mantém a função de apaziguamento do olhar. Tânia Rivera faz um interessante diagnóstico da tendência contemporânea de fazer um “cinema louco” ou um cinema do trauma, em seu estudo sobre *Irreversível*, de Gaspar Noé.

Ora, o cinema das últimas décadas parece engajado em tentar ser “louco por natureza”, ao mesmo tempo em que se caracteriza como um verdadeiro construtor de *lembranças encobridoras coletivas*. Por um lado, a imagem impõe-se aí com a mesma convicção perceptiva e o misterioso agenciamento com imagens ausentes que caracterizam a lembrança encobridora, e provavelmente suscita em cada espectador um movimento análogo de evocação singular de seqüências fantasmáticas. O cinema encobre, por esta vertente, o que pode haver de traumático na imagem. Por outro lado, ir ao cinema é uma experiência que apela fortemente para o corpo e o mantém imóvel, para que melhor as imagens possam colocar o sujeito em movimento (pulsional), à sua revelia (apesar de cada um perceber mais ou menos claramente o quanto se trata, ao adentrar a sala de projeção, de *assujeitar-se* a ela) (Rivera, 2005b, p. 06).

E mesmo quando tudo se passa, na tela, de forma “comportada”, o vazio central não se elide completamente. Ainda que a angústia não compareça, em geral, basta uma atenção treinada para ler os efeitos desse olhar impossível e aí, então, gestos, como os que Bellour propõe ou outros como o que aqui esboçamos, são possíveis. Gestos que explicam pouco, mas cingem, contornam o vazio que organiza a imagem, apontam o trauma que ela reveste e que lhe dá estofo.

Um conceito criado por Barthes para operacionalizar sua análise da imagem fotográfica pode nos ser de valia aqui, para sublinhar o foco, a fonte e o limite do trabalho de leitura que cremos possível. Barthes nomeia os dois elementos que definem seu interesse e sua forma particular de aproximação da fotografia por termos latinos: *studium* e *punctum*.

O *studium* compreende a apreensão da significação intencional de uma foto, seu caráter informativo, a empatia ou emoção média que ela possa provocar no observador. “Reconhecer o *studium* é fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las, mas sempre compreendê-las, discuti-las em mim mesmo, pois a cultura (com o que tem a ver o *studium*) é um contrato feito entre os criadores e os consumidores” (Barthes, 1984, p. 48). O *punctum* viria quebrar ou escandir o campo do *studium*, ele é aquilo que vem da foto - diferente da aproximação consciente e aplicada do *studium* – ferir, pungir o observador, marcá-lo.

O *punctum*, esse furo, essa mancha na imagem, guarda em si o caráter *pensativo* que a foto pode conter, para Barthes, e que é de fato aquilo em que ela pode ser subversiva, aterrorizante. O *punctum* é um detalhe, um detalhe vazio, um “objeto parcial” que “(...) não é, ou pelo menos não é rigorosamente, intencional” (ibidem, p. 76). O *punctum* não é codificável, em oposição ao *studium*, ele mantém um status de suplemento da imagem que remete o desejo do observador para além do representado. “O *punctum* é, portanto, uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela

dá a ver” (ibidem, p.89) e força a uma leitura que busca em vão nomeá-lo, para reduzir sua força traumática. Uma leitura que não captura o *punctum*, mas é trabalho necessário de norteamento dele: “O efeito é seguro, mas não é situável, não encontra seu signo, seu nome; é certo e no entanto aterrissa em uma zona vaga de mim mesmo; é agudo e sufocado, grita em silêncio” (ibidem, p. 83).

Barthes não acredita que a imagem cinematográfica contenha *punctum*. Não haveria acréscimo do observador à imagem, seu fluir temporal impediria a parada necessária para que desperte a qualidade *pensativa* da imagem. Mas ele reconhece algo no cinema que constitui um ponto cego na imagem e que vem ao encontro ao que propomos acima. A tela não é um enquadramento como o da fotografia, “(...) mas um esconderijo; o personagem que sai dela continua a viver: um ‘campo cego’ duplica incessantemente a visão parcial” (ibidem, p.86). O “fílmico” que Barthes propõe em seu estudo dos fotogramas de Eisenstein (Barthes, 1990a) talvez seja justamente o equivalente, no cinema, do *punctum*. Os pequenos rasgos na representação, quando ela aponta para fora de si mesma, momentos fugidios, mas freqüentes, em que a imagem fílmica deixa de funcionar como signo e revela o seu grão de significância. O trauma, então, remete de dentro da imagem - ecoando as propostas de Oudart, Xavier, Bonitzer e nossos desenvolvimentos próprios - ao fora-de-campo, à outra cena que determina a representação fílmica e que pode ser reduzida à oferta de um olhar.

Esse olhar é então o foco da análise, o lugar de onde ela pode se sustentar e ao mesmo tempo o limite de seu trabalho. Devemos tomar o olhar como um “umbigo do sonho”, esta noção apontada por Freud em “A interpretação dos sonhos” como limite, visada e motor do trabalho interpretativo. É a isso que pode almejar uma leitura psicanalítica de filmes: notar e delimitar os fulgores deste olhar no discurso fílmico, os momentos em que o desejo de um suposto “sujeito fílmico” é colocado em questão pela imagem *assistida*, momentos que podem tornar-se pivôs de novas articulações do desejo.

É a leitura de um *efeito* da obra sobre aquele que a assiste, inevitavelmente, mas que indica muito da estrutura discursiva que estabelece um filme, justamente por descrever como se dá a sutura do que se passa no *écran* com o que o espectador leva para a sala escura na forma de sua própria fantasia. Essa leitura possível teria, assim, uma pretensão de generalização muito menor do que a da “análise de filmes” que mencionamos anteriormente. Ela seria um tanto como os estudos de caso típicos da clínica, em que o estudo de um (des)encontro específico permite levantar questões, hipóteses e teorias acerca do campo mais amplo no qual se insere a relação estudada.

Resta, por fim, levantar a questão da pertinência de tal procedimento. A que propósito serviria tal leitura? Cremos, como Bellour (1997), que no campo do cinema o melhor (mas decerto não o único) recurso para fazer avançar a teoria sejam possivelmente os filmes que refletem sobre o cinema. Eles permitem ao próprio discurso cinematográfico, de seu interior, confrontar-se com o inefável em sua constituição como linguagem; buscar incessantemente e sem sucesso inscrever o além-do-sentido que determina o discurso, essa perda inerente à linguagem.

Fazer filmes não é, de hábito, habilidade requerida aos psicanalistas. No entanto, eles não costumam se furtar a interpretá-los. A relação entre arte e psicanálise é antiga, a psicanálise já nasce inspirando-se profusamente pela arte, como apontamos de saída¹¹. Esses esbarrões entre psicanálise e arte se fundam num mesmo “espírito de época” e se renovam até o presente, como desenvolve Rivera (Rivera, 2002). Aqui estas se esbarram novamente, de forma bastante produtiva. Cremos ter demonstrado acima as contribuições que a teoria psicanalítica, como um campo de saber, pode oferecer ao cinema como produção estética e teórica. Essas relações também não param de se renovar. A leitura de filmes, como a propusemos aqui, nos parece, no entanto, servir primariamente à psicanálise. Seu discurso

¹¹ Ver nossa introdução, p. 3.

necessita de novos significantes que mantenham em movimento a atualização de seus conceitos, buscando opor-se à fossilização dogmática para a qual tão facilmente ele desliza. O recurso a outros campos de saber, e principalmente à arte, sempre realizou essa função de constante renovação do discurso psicanalítico. Voltar-se para o cinema, forma artística emblemática de nosso tempo e que de certa forma cristaliza a relação tão crucial entre imagem e subjetividade, parece-nos necessário à vitalidade da psicanálise na contemporaneidade.

Assim sendo, cabe agora fazermos o retorno e buscar o que essa possibilidade de leitura pode, então, oferecer à psicanálise na tentativa de refinamento de seu único instrumento de trabalho: a interpretação.

4.2 - Interpretação: uma montagem ao redor do vazio.

A interpretação psicanalítica sustenta-se sobre a única verdadeira regra do *setting* analítico, a associação livre, e sua contraparte necessária, a atenção livremente flutuante. Nomes de um mesmo trabalho, trabalho inconsciente, designam um compromisso entre as duas partes envolvidas na situação analítica. Essa regra coloca de saída uma grande dificuldade para ambos os participantes: a de que abandonem, momentaneamente, o reino do *semblante* e permitam que *isso* fale e seja ouvido.

É desse estado de coisas que, espera-se, surge uma boa interpretação. Uma fala do analista, ou um silêncio, uma pergunta, a repetição de algo colhido da fala do analisando para que se escute isso que fala... A forma específica é variável tanto quanto o são as possibilidades do instrumento básico do trabalho analítico, a fala. O analista, contudo, no momento em que opera analiticamente, não sabe o que faz, enuncia algo para além do conhecimento teórico acumulado, algo que lhe vêm de outra parte, de um *fora-de-campo*

desta cena tão peculiar em que se encontram os dois termos da relação analítica. Um *fora-de-campo* que conforma e dá propósito a essa cena. É uma outra cena, que ainda não foi decantada em palavras e nem o pode ser totalmente, que aqui se busca atingir com a interpretação.

Nos interessa, aqui, tratar de dois aspectos da interpretação: seu caráter gestual e a dimensão em que ela realiza uma escrita, um tracejar - no que seguimos muito proximamente as idéias de Tania Rivera; e o seu limite e fonte, encarnados no objeto *a*. Por fim retomaremos nosso intento inicial, fazer da montagem um modelo funcional do trabalho interpretativo em psicanálise.

No capítulo anterior tratamos já da noção de uma interpretação como gesto, visando o cinema, de forma breve. Retomemos algumas características do gesto que haviam sido então expostas para partirmos daí. O gesto engendra sua significação *a posteriori*, numa reversão cronológica, ele é a suspensão de um ato que, justamente por não se completar abre as possibilidades de sentido para seu estímulo inicial. Lacan diz: “Essa temporalidade muito particular, que defini com o termo parada e que cria para trás de si mesma sua significação, é ela que faz a distinção do gesto e do ato” (Lacan, 1985a, p.113) O gesto é também algo situável no escópico por se pautar sempre por um *dar-a-ver*, Lacan propõe mesmo que ele seja o núcleo da pintura e da criação no campo escópico: “É por essa dimensão que estamos na criação escópica – o gesto enquanto movimento dado a ver” (ibidem). Extrai-se desses trechos e de um outro que anteriormente reproduzimos – em que o psicanalista francês propõe que se os pássaros pintassem, o fariam deixando cair suas penas (Lacan, 1985a) - a implicação não só desse momento de parada que inverte a cronologia da significação, mas também, e destacadamente, do corpo no gesto.

Ao tratar da obra do pintor norte-americano Cy Twombly, Roland Barthes também trata do gesto em sua conexão com o corpo e sublinha sua relação com a escritura, algo que

pode levar a uma compreensão enriquecida da interpretação. “TW diz à sua maneira que a essência da escritura não é nem uma forma nem um uso, mas apenas um gesto, o gesto que a produz, deixando-a correr: um rabisco, quase uma mancha, uma negligência” (Barthes, 1990b, p. 144). O gesto comporta então uma suspensão e uma escritura. Ele engendra por reversão suas possibilidades de significação e aponta para o corpo no trabalho de rasura, de marca, que a escritura pode realizar. Gostaríamos de pensar que a interpretação pode almejar, justamente, a uma suspensão, um momento de parada no fluir da fala; um *momento de ver*. O gesto interpretativo dá a ver o corpo marcado pela linguagem que produz a narrativa fantasmática, fantasística, através da qual o sujeito busca sua satisfação e na qual, por vezes, o sintoma acha suas fundações. A interpretação não desvenda magicamente o mistério desse signo que é o sintoma, mas possibilita que o falante se estranhe. É um gesto que rompe, ou ao menos afrouxa, a amarra entre significante e significado (que constitui o signo sintomático de formas rígidas, *repetitivas*) permitindo a interrogação a respeito da autoria da fala, uma interrogação que incide no significante e que pode resultar no surgimento do sujeito do desejo que dá razão à fala.

Rivera sintetiza essas idéias, retomando e ampliando o termo lacaniano do ato analítico em relação ao que propõe, com Marcel Duchamp, como *ato criador*. Ela escreve:

O analista ‘falha’ à maneira do artista segundo Duchamp, e graças à brecha assim aberta um gesto se produzirá, gesto transformador que faz o analista, o situa como tal, apenas depois de ter-se produzido junto ao analisando. O ato analítico é portanto criador como o de Duchamp, é *hi-ato*. Ele põe em questão os eus do analista e do analisando, fazendo surgir um sujeito desse ato, ou melhor, um ato-sujeito, um gesto-sujeito, um sujeito que não é mais que um gesto – parafraseando Barthes: um sujeito-artista enquanto gesto (Rivera, 2005c, p.69-70).

Lidamos anteriormente, de forma profusa, com a noção da interpretação como leitura. Ela vem agora se completar pela *escritura*. A escritura não na dimensão de uma comunicação ou de uma fixação de mensagens, sentidos, etc, mas na sua dimensão mais primária de risco, rasura. Anteriormente mencionamos a noção freudiana dos traços mnêmicos que marcariam a

psique constituindo a base sobre a qual se compõem as imagens de fantasias encobridoras constituintes da ficção do eu¹². Freud propõe mesmo o bloco mágico como modelo do aparelho psíquico (Freud, 1925[1924]). Esses traços feitos e refeitos marcam de fato o corpo e garantem sua erotização e a constituição de sua unidade narcísica, mas são igualmente traços fragmentários, primitivos, que permanecem subjacentes, referenciando as formações do inconsciente. Ao tomarmos essa vereda podemos propor a interpretação como uma leitura dos sinais derivados de tais traços que deve promover um trabalho de escrita e rasura, dos traços em sua insistência de repetição sintomática. Cabe ressaltar: essa leitura é de segunda mão, e a escritura a ela intimamente ligada – se a interpretação se quer efetiva – não é a escrita dos traços iniciais que marcam e demarcam o inconsciente. Ela é uma *construção*, uma ficção que não pode pretender igualar-se ao mito das origens, mas que deve funcionar dando lugar à emergência desse sujeito efeito do desejo que o anima.

A interpretação é um trabalho sem fim devido também a esse caráter inefável dos traços que se buscam com ela sulcar. É por palavras que operamos na interpretação, mas o que se tenta conformar com elas é, em última análise, o vazio instaurado pela entrada na linguagem – em seu grau zero, a castração. Retomemos Freud no momento histórico em que ele estabelece os princípios básicos do trabalho que abordamos, já demarcando aí sua impossibilidade:

Mesmo no sonho mais minuciosamente interpretado, é freqüente haver um trecho que tem de ser deixado na obscuridade; (...). Esse é o umbigo do sonho, o ponto onde ele mergulha no desconhecido. Os pensamentos oníricos a que somos levados pela interpretação não podem, pela natureza das coisas, ter um fim definido; estão fadados a ramificar-se em todas as direções dentro da intrincada rede de nosso mundo do pensamento. É de algum ponto em que essa trama é particularmente fechada que brota o desejo do sonho, tal como um cogumelo de seu micélio (Freud, 1900, p. 482).

O umbigo do sonho encarna esse ponto de fracasso da empreitada interpretativa, fracasso com o qual ela deve contar de saída, fracasso que é, no fim das contas, sua força.

¹² Ver p. 10-13.

Esse ponto de fracasso remete ao vazio constitutivo do sujeito falante, à castração e ao objeto de desejo dela tributário e que ao revestir-se de valor agalmático denomina-se, a partir de Lacan, objeto *a*.

Assim, podemos pensar o objeto *a* como o ponto a que mira e que motiva a interpretação e o ponto ao qual ela de fato não pode aceder. Ele permanece além (ou aquém) das palavras, sem sentido, já que é extraído do real. Contorná-lo e emprestar-lhe vestimentas linguageiras, sacudindo a fantasia que estabelece para ele o seu lugar, possibilitar dela alguma distância e demarcar na psique a impossibilidade que ele encerra -isso pode se atingir, o que já não é pouco. O trabalho de análise deve levar, em seu termo, à confrontação com a própria castração – esse é um ponto central que já abordamos anteriormente – da qual se sacará o sujeito do desejo.

A teoria é uma espécie de montagem. Lacan o deixa subentendido quando fala da desmontagem da pulsão que Freud realiza e que é, como uma colagem surrealista, “sem pé nem cabeça” (Lacan, 1985a, p. 161). O que se precipita aí não é, parece, uma crítica a qualquer falta de rigor, e sim um elogio (tanto mais quando se considera a enorme influência exercida sobre Lacan pelo surrealismo e o quanto sua própria teorização é “sem pé nem cabeça”) à possibilidade aberta por Freud de que a ciência se permita uma certa poesia em sua escrita. A relação entre teoria e interpretação é exemplar da psicanálise: ambas fundam-se sobre o mesmo método, o de construir uma ficção funcional que permita agir em conformidade com o desejo inconsciente que sustém um sujeito, a partir desse mal entendido que são as manifestações do inconsciente. O termo montagem, e não se pode supor que Lacan tivesse o cinema em mente quando o usou, mesmo que isso não seja impossível, nos parece mais rico ainda como modelo quando tomado a partir do cinema. Montam-se fragmentos imagéticos encenados e captados seguindo uma escrita que lhe dá origem. Já exploramos essa analogia e não iremos nos demorar muito mais nela, mas gostaríamos de marcar essa

caracterização possível do trabalho de interpretação em seu grau mais complexo e organizado: a construção como uma *montagem ao redor do vazio*.

A pontuação, organização, re-organização, desorganização, embaralhamento, desfilamento, algumas das possíveis operações realizáveis pela interpretação sobre a cena fantasmática e as imagens do inconsciente, que tem como ponto de mira o vazio da castração. Bem entendido, é de uma montagem traumática que estamos aqui falando, que assuma e trabalhe sobre sua fragmentação. Mais Godard do que John Ford, para usar um exemplo cinematográfico. Uma montagem que preze menos por efeitos de significação do que por aberturas de significância.

Retomando o que havíamos proposto a respeito da interpretação psicanalítica do cinema, diremos que se a interpretação opera por uma montagem ela deve buscar o “para além da representação”, mas não de forma explicativa. Interpretações exageradamente explicativas são denotativas de que o próprio analista ainda se acha por demais envolvido por sua captação imaginária e aninha-se no lugar de Outro que pode lhe ser reservado na situação analítica. A esse olhar do Outro o analista não pode identificar-se, é justamente sobre o vazio no lugar do Outro que ele poderá operar.

Já repisamos suficientemente o quanto a imagem está presente no âmago das formações do inconsciente que serão interpretadas na situação clínica, num atravessamento entre imagem e palavra que funciona, sempre, nos dois sentidos. Recortar essas imagens e encadeá-las em novos arranjos, refazer a escritura que lhes dá estofamento, rasurando e refazendo marcas no corpo é em grande parte o que analista e analisando se esforçam por conseguir. Não se desfaz totalmente a narrativa, é claro, isso equivaleria a atirar na loucura o analisando, o que, felizmente, está bem além dos poderes do analista. Às vezes trata-se mesmo de fazer o oposto, criar uma narrativa que recoloca em movimento uma imagem congelada, fixada

sobre o terror do vazio que comporta e que aprisiona na imobilidade neurótica o sujeito que a contempla incessantemente.

Seguindo em nossa analogia: o analista tem de conseguir operar como um mau montador - ou melhor, como um montador não-ortodoxo, subversivo - em suas interpretações, virando às avessas as seqüências que lhe são entregues pela fala do analisando ao ponto em que elas se transmutem em novas imagens, novas formações que permitam ir adiante no trabalho de análise. Nesse ir e vir entre fala e imagem, o termo esperado é um limite radical em que o estofo da imagem, o olhar, compareça como vazio, a falta no campo do Outro então inescapável. Desse confronto com a falta deve advir o sujeito, delineando-se no trabalho mesmo de articular esse desejo fundado em sua falta.

Referências Bibliográficas:

- AUMONT, Jacques et al.. Cinema e linguagem. In: _____. *A estética do filme*. Campinas: Papyrus, 1995, p. 157-222.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. O terceiro sentido. In: _____. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990a, p. 45-61.
- _____. Cy Twombly ou non multa sed multum. In: _____. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990b, p. 143-160.
- BAUDRY, Jean Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: Xavier, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*, Rio de Janeiro: Graal, 3ª. Edição, 2003, p. 383-399.
- BAUDRY, F. Fantasia. In: Kaufman, P. (Org.). *Dicionário Enciclopédico de Psicanálise. O Legado de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- BELLOUR, Raymond. A análise queimada, In: _____. *Entre-imagens*. Campinas: Papyrus, 1997, p. 20-25.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196.
- BONITZER, Pascal. Les deux regards. *Cahiers du cinéma*. Paris, n. 275, p. 40-46, abr. 1977.
- CELES, Luiz. A. Psicanálise e além do mais metapsicologia. In: Raul Albino Pacheco Filho; Miriam Debieux Rosa; Nelson Coelho junior; Ana Carolina Lo Bianco; Paulo Endo; Taeco Toma Carignato. (Org.). *Novas contribuições metapsicológicas à clínica psicanalítica*. Taubaté, SP: Cabral Editora Universitária, 2003, p. 143-155.

CELES, L. A. . Psicanálise é trabalho de fazer falar, e fazer ouvir. *Psyche*, São Paulo, v. IX, n. 16, p. 25-48, 2005.

CHNAIDERMAN, Miriam. Narrativa e imagem: movimentos do desejo. *Percurso*, n. 1, 1988. Disponível em <www2.uol.com.br/percurso/main/pcso1/artigo0125.htm>.

DEBORD, Guy, *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DUDAI, Yadin. The neurobiology of consolidations, or, how stable is the engram?. *Annual Review of Psychology*, Palo Alto, CA, USA, n. 55, p.51-86, 2004.

EISENSTEIN, Sergei M. Fora de Quadro. In: _____. *A Forma do Filme*, 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990a, p. 35-47.

_____. Do teatro ao cinema. In: _____. *A Forma do Filme*, 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990b, p. 15-25.

_____. Eh! Sobre a pureza da linguagem cinematográfica. In: _____. *A Forma do Filme*, 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990c, p. 105-115.

_____. Palavra e imagem. In: _____. *O sentido do Filme*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002a, p. 13-50.

_____. Forma e conteúdo: prática. In: _____. *O sentido do Filme*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002b, p. 105-145.

FREUD, Sigmund. (1899) Lembranças encobridoras. In: _____. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1972. Vol. III, p. 269-287.

_____. (1900) A interpretação dos sonhos. In: _____. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1972. Vol. IV/V.

_____. (1901) Sobre os sonhos. In: _____. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1972. Vol. V, p. 667-725.

_____. (1905) Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: _____. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1972. Vol. VII, p. 123-252.

_____. (1908) Fantasias Históricas e sua Relação com a Bissexualidade. In: _____. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. Vol. IX, p. 147-154.

_____. (1913) *Sobre o início do tratamento (novas recomendações sobre a técnica da psicanálise I)*. In: _____. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. Vol. XII, p. 163-187.

_____. (1915[1914]) Observações sobre o amor transferencial (novas recomendações sobre a técnica da psicanálise III). In: _____. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. Vol. XII, p. 207-223.

_____. (1915) Os instintos e suas vicissitudes. In: _____. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. Vol. XIV, p. 129-167.

_____. (1919a) O estranho. In: _____. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. Vol. XVII, p. 235-269.

_____. (1919b) Uma criança é espancada – uma contribuição ao estudo da origem das perversões sexuais. In: _____. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. Vol. XVII, p. 223-253.

_____. (1924) A dissolução do complexo de Édipo. In: _____. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. Vol. XIX, p. 215-224.

_____. (1925[1924]) Uma nota sobre o bloco mágico. In: _____. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. Vol. XIX, p. 283-290.

_____. (1927) Fetichismo. In: _____. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. Vol. XXI, p. 175-185.

_____. (1930[1929]) O mal-estar na civilização. In: _____. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. Vol. XXI, p. 75-171.

_____. (1937) Construções em análise. In: _____. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. Vol. XXIII, p. 273-287.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro XI: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2ª. Edição, 1985a.

_____. A função do escrito. In: _____. *O seminário, livro XX: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2ª. Edição, 1985b, p. 38 a 52.

_____. Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. In: _____. *Escritos*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p. 238-324, 1998a.

_____. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: _____. *Escritos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p. 96-103, 1998b.

LACOSTE, Patrick. *Psicanálise na tela: Pabst, Abraham, Sachs, Freud e o filme Segredos de uma alma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

LAPLANCHE, Jean. Da transferência: sua provocação pelo analista. *Percurso*, São Paulo, n. 10, p. 73-83, 1993.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 2002.

MANNONNI, Octave. Je sais bien, mais quand même... In: _____. *Clefs pour L'imaginaire ou L'autre Scène*. Paris: Ed. Du Seuil, 1969, p. 9-33.

METZ, Christian. *O significante imaginário: psicanálise e cinema*. Lisboa: Horizonte, 1980a.
_____. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980b.

LOUDART, Jean-Pierre. La suture. *Cahiers du cinéma*. Paris, n. 211, p. 36-39, abr. 1969.

PONTALIS, J.B. (1991). A estranheza da transferência. In: _____. *A Força de Atração*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991, p. 69-112.

QUINET, Antonio. *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

RAMOS, Fernão Pessoa. Teoria do cinema e psicanálise: Intersecções. In: Bartucci, Giovanna (org.). *Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação*. São Paulo: Imago, 2000, p. 123-149.

RIVERA, Tania. O fetiche, subversão do símbolo. *Percurso*, São Paulo, n. 19, p. 13-20, 1997a.

_____. Entre o que se vê e o que se escreve: ensaio sobre a interpretação. *Percurso*, São Paulo, n. 27, p. 27-33, 1997b.

_____. *Arte e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. A Imagem e o Sujeito - Por uma psicanálise inatual. *Psicologia clínica*, Rio de Janeiro, v. 16.2, p. 99-107, 2004.

_____. *Vertigens da imagem: sujeito, cinema e arte*. Manuscrito não publicado, 2005a.

_____. *Cinema e pulsão: sobre "Irreversível", o trauma e a imagem*. Manuscrito não publicado, 2005b.

_____. Gesto analítico, ato criador: Duchamp com Lacan. *Pulsional, revista de psicanálise*, São Paulo, ano XVIII, n. 184, p. 65-73, 2005c.

SCHEINKMAN, Daniela. *Da pulsão escópica ao olhar: um percurso, uma esquizo*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

VERSIANI, Estela R. Fantasia na análise. *Boletim de novidades pulsional*, n. 73, p. 53-58, 1995.

XAVIER, Ismail. *A experiência cinematográfica*. Rio de Janeiro: Graal, 3ª. Edição, 2003a.

_____. Cinema: revelação e engano. In: _____. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, p. 31-57, 2003b.