

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

Mariana da Costa Schorn

**O *EU* E O ESPELHO (DO CINEMA):
FICÇÃO E REALIDADE**

PORTO ALEGRE

2011

Mariana da Costa Schorn

O *EU* E O ESPELHO (DO CINEMA):
FICÇÃO E REALIDADE

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Psicologia Social e Institucional

Orientadora: Dra. Maria Cristina Poli

PORTO ALEGRE

2011

Mariana da Costa Schorn

O *EU* E O ESPELHO (DO CINEMA):
FICÇÃO E REALIDADE

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Psicologia Social e Institucional

Aprovada em 06 de abril de 2011.

BANCA EXAMINADORA

Dra. Denise Costa Hausen – PUCRS

Dr. Edson Luiz André de Sousa – UFRGS

Dra. Liliane Seide Froemming – UFRGS

Dra. Lucia Serrano Pereira – UFRGS

*Dedico este trabalho a todos aqueles que
gostam de brincar entre a ficção e a realidade.*

AGRADECIMENTOS

À minha mãe por se constituir para mim como o porto mais seguro. E por ter me instigado desde pequena sobre isso que é a psicanálise. Minha maior incentivadora, desde ti parto segura a alçar o meu vôo singular.

Ao meu pai por me ensinar sobre história e gentileza. Desde as bases que construímos, aprendi que toda e qualquer pessoa merece meu mais profundo respeito. A começar por mim mesma.

Ao meu irmão Caio por estar sempre comigo, mesmo à distância. Por haver compartilhado os primeiros jogos. A memória deles me faz crer nisso que escrevo sobre ficção e realidade. E obrigado por me ensinar a ler e escrever. Desde então pude ir longe no mundo dos símbolos...

À minha irmã Isabela que, sendo criança, me faz visitar o mundo da fantasia através do atalho que toda criança conhece.

À minha querida avó Cloty. Pela oportunidade de visitar o passado em suas histórias.

Ao Maurício Borges pelo amor e companheirismo. Pelas longas conversas que me permitem visitar outras concepções e outros lugares. E por me demonstrar com seu exemplo que em todo adulto vive uma criança, pois somos todos potentes em imaginação.

Às amigas com quem compartilho minha vida e minhas ficções. Carolina Cunha, Isadora Souza, Fernanda Rezende, Janaína Veríssimo, Laura Haeser, Luciana Torres, Marina Gorsky, Paula Larruscahim, Rossália Gonçalves e Suellen Silveira. Cada uma com suas qualidades próprias apresenta-me o espelho e o seu avesso. Obrigado por tudo.

Aos colegas que dividiram comigo as dores e alegrias de ser um mestrando. Especialmente aos amigos Andréa Duarte, Camila Backes, Joana Horst, Francis Londero e Leandro Inácio.

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul e ao PPG Psicologia Social e Institucional. Sobretudo, aos professores Edson de Sousa – pelo ensinamento da potência utópica, à Lucia Pereira – pelo incitamento à ficção e à Simone Rickes – pela aprendizagem da delicadeza.

À Capes, pelo incentivo à minha pesquisa.

Finalmente, à Maria Cristina Poli, por desde o início ter acreditado na potência das minhas idéias, e ter apostado nelas. E pelo ensino rigoroso que me causa admiração e inspiração.

Muito obrigada por ter possibilitado um espaço para a minha criação, que não seria a mesma sem a sua valorosa parceria.

RESUMO

Situado no paradigma psicanalítico e em acordo com uma ética que valoriza as produções artísticas e culturais enquanto provedoras de um rico material aos analistas, o presente trabalho propõe um diálogo entre a psicanálise e o cinema. O ponto de partida se constitui no desdobramento do conceito de estádio do espelho, de Lacan, o qual cria cancha para que a autora faça alusão à tela do cinema como um espelho, no sentido que lhe conferiu Lacan. Dentre os muitos aspectos ligados à dialética especular, esta dissertação se ocupa do espaço em que a imagem especular – de caráter identificatório - deixa entrever sua constituição ficcional. Assim, o objetivo é trabalhar na tensão entre ficção e realidade, situada na lógica especular - no espelho e no cinema. Para tanto, a escrita se entrelaça a recortes cinematográficos, literários e teatrais. O filme “Abraços Partidos” de Pedro Almodóvar, a obra “Cem anos de solidão” de Gabriel García Márquez e a peça “O Balcão” de Jean Genet dividem a cena com os conceitos teóricos. A aposta é de que produtos de diferentes artes podem contribuir na elaboração argumentativa da pesquisa. É diante do espelho, do outro, que o *eu* advém, enquanto identidade imaginária. Mas somente na presença de um terceiro o sujeito pode se situar no coletivo social. Desviado do poder de captura que a imagem comporta, a palavra vem a ser a ferramenta com a qual ele pode construir algo. Imagem e palavra estão ligadas. Devido à fragilidade das instâncias imaginária e simbólica que o sustenta – por se tratarem de engendramentos, não estruturas fixas – o sujeito não cessa de reconstruí-las. O desenvolvimento do texto culmina na compreensão de que a ficção e a realidade coincidem lado a lado na estruturação psíquica. O processo de desidentificação – este que se desencadeia quando a identificação se torna consciente, visado na análise, pode também ser produzido por certas construções imagéticas. Mas não são todas as imagens que têm potência para fazer mostrar isso que as sustentam.

Palavras-chave; Psicanálise. Cinema. Estádio do espelho. Ficção. Realidade.

RÉSUMÉ

Situé dans le paradigme psychanalytique et en conformité avec une éthique qui valorise les produits culturels et artistiques en tant que fournisseur de matières riches pour les analystes, ce document propose un dialogue entre la psychanalyse et le cinéma. Le point de départ est constitué dans le déroulement de la notion de stade du miroir, de Lacan, ce qui crée space par lequel l'auteur fait allusion à l'écran du cinéma comme un miroir, en ce sens que Lacan lui a donné. Parmi les nombreux aspects de la dialectique spéculaire, cet travail s'occupe de l'espace dans lequel l'image spéculaire - de caractère identifiant – laisse qu'on voie sa constitution fictionnelle. Ainsi, l'objectif est de travailler dans la tension entre fiction et réalité, située dans la logique spéculaire – au miroir et à l'écran. Pour cela, l'écriture se fait entre des coupures cinématographiques, littéraires et théâtrales. Le film «Abraços partidos » de Pedro Almodovar, le livre «Cem anos de solidão » de Gabriel García Márquez et la pièce « O Balcão » de Jean Genet partagent la scène avec les concepts théoriques. Le pari est que les produits de différents arts peuvent aider dans l'élaboration argumentative de la recherche. Il est devant le miroir, de l'autre, que le *moi* devient, autant qu'identité fictive. Mais seulement en présence d'un tiers le sujet peut se situer dans le collectif social. Dévié de la puissance de capture que l'image apporte, la parole devient l'outil avec lequel il peut construire quelque chose. Image et parole sont liés. En raison de la fragilité des instances imaginaire et symbolique qui le soutient – il s'agit de constructions, pas de structures fixes – le sujet ne cesse pas de les reconstruire. Le développement du texte aboutit à la compréhension de que la fiction et la réalité coïncident à la fois dans la structure psychique. Le processus de désidentification - ce qui est déclenchée lorsque l'identification devient conscient, visé par l'analyse, peut également être produit par de certaines constructions imagétiques. Mais ne sont pas toutes les images qui ont le pouvoir de montrer ce qui les soutient.

Mots-clés ; Psychanalyse. Cinéma. Le stade du miroir. Fiction. Réalité.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. O ESPELHO E O CINEMA	13
2.1. O ESTÁDIO DO ESPELHO.....	14
2.2. O EU E O ESPELHO DO CINEMA: FICÇÃO E REALIDADE.....	27
3. A TELA ESPECULAR	33
3.1. CINEMA: PRODUTO SOCIAL E ARTÍSTICO.....	34
3.2. A PSICANÁLISE E O CINEMA.....	39
3.3. O CINEMA DE PEDRO ALMODÓVAR.....	43
3.4. ABRAÇOS E ESPELHOS PARTIDOS.....	48
4. A IMAGEM NO CAMPO POLÍTICO	61
4.1. GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ E “CEM ANOS DE SOLIDÃO”.....	61
4.2. IMAGEM: UMA INFLUÊNCIA SOCIAL.....	65
4.3. REPETIÇÃO: A INSISTÊNCIA DO REAL.....	72
5. “O BALCÃO” E O JOGO DE ESPELHOS	84
5.1. PSICANÁLISE E TEATRO.....	85
5.2. O ESTÁDIO DO ESPELHO E A <i>MIMESIS</i>	88
5.3. “O BALCÃO” DE GENET: A CASA DOS ESPELHOS.....	91
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
REFERÊNCIAS	101
ANEXO	105

1. INTRODUÇÃO

Na concepção de Freud, a arte autoriza a ciência e não o contrário. A justificativa se encontra na compreensão de que a arte traz à tona os verdadeiros anseios humanos, quando, com relação à ciência, tratar-se-ia de outra coisa (FREUD, 1996 [1906-07], [1907-08]). A arte está mais próxima do inconsciente, enquanto a ciência é uma aposta consciente do homem, na maior parte do tempo. O pai da psicanálise esteve atento a isso e produziu uma teoria que procurou se sustentar, ao mesmo tempo, em material oriundo das ciências, da observação clínica e das artes.

No tocante ao cruzamento entre arte e psicanálise, vale marcarmos que temos objetivos claros: não buscamos interpretar obra ou artista, mas procuramos conhecimento sobre o psiquismo humano nas obras. Dizemos por “arte” também a relação que se estabelece entre o público e a produção artística, isso que suscita nos homens a partir do encontro com a obra.

A psicanálise e o cinema são invenções contemporâneas, ambas surgem no final do século XIX. Freud, que esteve muito referenciado às artes clássicas, não se deteve na arte cinematográfica. Outros psicanalistas, porém, interessaram-se pela nova arte desde o início do século XX, e sobre ela trabalharam. Citamos Lou Andréas-Salomé que considerou que os filmes apresentavam algo que diria da dinâmica de nosso sistema psíquico de representação (RIVERA, 2008). Cada vez mais o produto fílmico está relacionado aos estudos psicanalíticos, junção que contribui ao desenvolvimento de ambos os campos.

Nós nos colocamos nesta esteira. Temos o cinema, bem como as outras artes, como manancial que pode prover ao analista um conteúdo muito precioso e indispensável. No tocante à produção cinematográfica, especialmente, analisamos que esta reúne muitos aspectos interessantes ao estudo psicanalítico da constituição psíquica. A produção fílmica se presta a muitas analogias: a película pode ser compreendida como um sonho “aberto”, a câmera como um olho ambivalente (que olha para dentro da tela e para fora, em direção ao espectador), e finalmente, a tela ser como um espelho. Esta será a nossa abordagem do cinema. Mais especificamente, trabalharemos a lógica lacaniana do estádio do espelho para

desde aí sustentar alguns pontos que ligam o cinema ao espelho, como este é percebido na psicanálise de Lacan. Sendo ainda mais diretos, interessa-nos abordar alguns pontos em que no jogo entre palavras e imagens, algo se deixa ver da construção especular. Para tanto escolhemos trabalhar com a questão da imagem do cinema.

Elegemos três obras como fontes de argumentação para o desenvolvimento de nosso texto. Uma cinematográfica, outra literária e uma obra teatral. Ainda que nosso objeto de estudos seja a constituição do eu em imagem a partir do que a imagem do cinema nos provoca, julgamos ser interessante não tomar como material de análise recortes exclusivos da produção cinematográfica. Primeiro, porque pressupostos oriundos da literatura e do teatro influenciaram sobremaneira a invenção da técnica do cinema – bem como a fotografia – e continuam a fazê-lo. Desde aí poderíamos compreender os fundamentos disso que no cinema nos é oferecido. Segundo, porque apostamos que neste afastamento pode surgir uma potência de análise que estaria impossibilitada se estivéssemos detidos exclusivamente dentro do mundo do cinema.

O propósito é de tomar o cinema não como uma ilha, mas em conexão com outras formas de arte. Percorremos diferentes terrenos também no intuito de não seguirmos um caminho linear. Uma escolha que poderia ser perigosa, pois poderíamos nos perder do nosso foco. Mas aceitamos o risco e apresentamos ao leitor nossa linha de pensamento.

No primeiro capítulo trabalharemos acerca do conceito lacaniano de Estádio do Espelho para dar conta de como se engendra o *eu* diante de sua imagem, na concepção de Lacan. No final deste, chegamos ao ponto que nos é mais caro e que se constitui como o norte da pesquisa: as fronteiras da ficção e da realidade não são tão fixas na construção do *eu*, bem como a imaginação e a realidade se enlaçam em certa dialética nas obras artísticas. A partir de então, nos próximos capítulos trabalharemos alguns aspectos ligados a esta compreensão.

No segundo capítulo, o jogo de espelhos que nos proporciona a produção cinematográfica de Almodóvar nos parece um campo fértil por onde questionar a produção ficcional e a realidade. Trataremos de uma cena de “Abraços Partidos” (2009) que aponta questões sobre (1) as relações entre as personagens do filme – entre câmeras, ausências e presenças – cerceados por imagens e palavras; (2) o campo que se estabelece entre o espectador e a imagem em uma cena como a abordada, em que a imagem é duplicada de

forma a colocar em evidência a posição do espectador em relação ao filme. Uma questão de metaficção.

No próximo capítulo, escolhemos trabalhar com a obra literária “Cem anos de solidão” (1957) de Gabriel García Márquez, porque neste texto o autor relata o advento do cinema na cidade de Macondo de modo muito peculiar. O escritor colombiano nos apresenta um espanto por parte dos moradores da cidade ao se verem diante de uma história mentirosa em imagens. Espanto que desencadeia uma revolta agressiva dirigida aos responsáveis pela sala. Ficamos sensibilizados por esta forma de abordagem do cinema, que nos fez pensar a respeito de que espaço inédito se abre na relação entre as pessoas quando se concebe a possibilidade da criação de uma história com tamanho grau de veracidade. García Márquez nos apresenta de modo fantástico um espanto que não é habitual das pessoas no encontro com as imagens cinematográficas. Também a repetição ganha espaço na obra do literato. A partir de tais alusões, ensaiaremos algumas argumentações acerca da função da imagem no campo político dos homens. Julgamos que o artista busca colocar em evidência, a partir da ficção fantástica, justamente a realidade vivida pelos povos latino-americanos.

E, para finalizar, mencionamos a peça de teatro “O Balcão” (1956), de Jean Genet. Justificamos a visita ao campo do teatro com a exposição da grande contribuição deste ao campo da psicanálise. A peça torna-se interessante, sobretudo, por trazer de forma instigante uma apresentação do aspecto mimético ligado ao desejo das personagens. Este ponto será retomado do conceito de estádio do espelho e será tratado desde isso que nos aponta a obra de Genet: é diante do outro e do Outro que o sujeito reconhece a si e ao seu desejo.

É importante ressaltar que nosso interesse está voltado ao desenvolvimento de uma teoria relacionada à clínica. Desta forma, mesclamos isso que a arte nos apresenta (no cinema, na literatura e no teatro) com o material que provêm da experiência da clínica e ainda com exemplos não clínicos. O intuito é aprendermos mais sobre o funcionamento psíquico no tocante à construção do *eu* – sua identidade imaginária – e das voltas que o sujeito deve dar para, vez ou outra, refazer sua base de sustento identitário – estando colocado que esta não é fixa, o sujeito deve se reengendrar a todo o momento.

2. O ESPELHO E O CINEMA

A presente dissertação propõe uma discussão sobre Psicanálise e Cinema. A psicanálise é o campo do qual partimos e logo elegemos como norte do nosso trabalho o conceito lacaniano do Estádio do Espelho. Assim, dentre outras possíveis vias de discussão que ligam os dois campos, ensaiaremos estabelecer um diálogo baseado no aspecto especular presente no referido conceito, considerando que no cinema podemos vislumbrar características que nos permitem avaliar um aspecto análogo ao mesmo.

Esse primeiro capítulo serve para desenvolvermos nossa compreensão, sobretudo, acerca do conceito do espelho. A tomada do cinema enquanto um espelho, no sentido psicanalítico dessa palavra, será desdobrada ao longo da dissertação, tendo como base alguns apontamentos do presente capítulo. Podemos citar alguns pontos do cinema em alusão a essa concepção de espelho desenvolvida por Lacan: a tela do cinema que proporciona ao sujeito uma imensidão de imagens, as quais reproduzidas em tamanho grande causariam uma sensação de realidade; a luz da tela que hipnotiza; o escuro da sala que leva o espectador a um ambiente análogo ao do sonho; a narrativa ficcional que lembra uma história de vida e que produz identificação em quem assiste.

Objetivaremos colocar luz sobre a possibilidade de que o sujeito se veja no cinema, mas a essa compreensão agregamos as condições que o espelho, no sentido lacaniano, nos impõe. Assim, não trataremos da obviedade, acreditamos que seja mais condizente com isso que produzira o psicanalista francês apontar os detalhes que deixam escapar à própria constituição que o sujeito engendrou a partir do espelho – a ficção de si e do mundo que o rodeia. Podemos enunciar assim a nossa questão de pesquisa.

Na última parte deste primeiro capítulo lançamos as questões que sustentarão as elaborações dos próximos. Nosso trabalho será conduzido pela exposição de três recortes: um do cinema, outro da literatura e um último do teatro. Ainda que busquemos estreitar a compreensão acerca da relação entre o sujeito e a imagem, pelo viés da imagem do cinema, parece-nos muito importante não tomar como material de análise recortes exclusivos da produção cinematográfica, pois a literatura e o teatro a influenciam fortemente. Além de

podermos estar recuando dois ou três passos – como faz o pintor diante de sua tela, afim de que possamos, pela potência do leve distanciamento, analisá-la melhor.

2.1. O ESTÁDIO DO ESPELHO

*Vem ver esta sanga funda
com remansos de água clara:
lá embaixo o céu se aprofunda,
a nuvem passa e não pára.*

*Numa cisma vagabunda,
olhando-me cara a cara,
quantas vezes me abismara:
água clara... alma profunda.*

*E que estranho era o meu rosto
no momento em que o sol-posto
punha uns longes na paisagem!*

*Aprendi a ser bem cedo
segredo de algum segredo,
imagem, sombra de imagem.
Sanga Funda – Augusto Meyer
(apud SCHULER, 1994, p. 145)*

Ensaaiemos compreender o percurso do pensamento de Lacan que culminou na construção do conceito que veio a ocupar um lugar central na teoria do imaginário. Lacan, no ano de 1949, produziu um denso texto intitulado “O estádio do espelho como formador da função do eu como nos é revelada na experiência psicanalítica”. Neste escrito estão reunidas e desenvolvidas as principais concepções que envolvem o referido conceito. Esta é a obra central de tal concepção, o que não significa que o autor tenha teorizado acerca dela exclusivamente neste documento. Pelo contrário: o pensamento lacaniano tem um desenvolvimento muito marcante, suas idéias foram ampliando com o passar dos anos e suas concepções se aprofundando no decorrer dos seus escritos. Foram justamente as elaborações que o psicanalista havia desenvolvido antes do texto de 1949 – e as questões decorrentes das

mesmas – que o influíram a conceber o conceito de estádio do espelho. E, como veremos, após 1949, Lacan não cessa de buscar justificativas e explicações a respeito do processo especular.

Segundo Roudinesco (1998), o psicanalista francês proferiu duas conferências em 1936 nas quais expôs sua tese sobre o espelho. Desta segunda exposição resultou um texto, o qual se perdeu. Alguns trechos foram anotados por Françoise Dolto, os quais comporiam um texto produzido por Lacan acerca dos complexos familiares, uma encomenda de Henri Wallon. Este escrito integra a *Encyclopédie Française* em 1938. Nele Lacan considera a trama familiar como fator primeiro na constituição do psiquismo. O conceito de complexo estava muito enraizado à organização do complexo de intrusão – a concepção de que a presença do irmão era um primeiro organizador do *eu* coloca a dialética especular em um segundo plano.

Contudo, em 1932, duas eram as preocupações de Lacan: a primeira a respeito da determinação da dimensão social sobre a experiência psíquica e a segunda versava sobre a operação do complexo e da *imago* no psiquismo (SALES, 2005). No referido texto do estádio do espelho Lacan se detém especialmente em questões decorrentes do segundo grande tema – da função da *imago* na constituição do *eu*.

O argumento inicial da discussão a respeito da construção especular é construído a partir da consideração da insuficiência corporal do bebê humano nos primeiros meses de vida. Lacan refere uma “prematuração específica do nascimento no homem”, exemplificada pelo fenômeno conhecido como “fetalização”, que designaria a “prevalência dos chamados aparelhos superiores do neuroeixo” (1998 [1949], p. 100). Tal fato proporcionaria ao lactante um desconforto devido principalmente à falta de coordenação motora que ele experimenta. Tal característica do bebê humano serve de apoio a Lacan para sustentar a proposta de que a construção de uma imagem de si serve para cobrir a lacuna produzida pela falta, apaziguando as ansiedades decorrentes de tal carência do corpo.

Sales (2005) refere que Lacan teria anunciado que seu esforço com o estádio do espelho seria no sentido de elucidar o conceito de narcisismo. O empenho na elaboração desta compreensão então seria de desenvolver o conceito do narcisismo a partir da referência à imagem do próprio corpo. A identificação a uma *imago* é, para Lacan, a “relação psíquica *par excellence*” (LACAN, 1951, p. 3, *tradução nossa*). A identificação é “a transformação

produzida no sujeito quando ele assume uma imagem” (LACAN, 1998 [1949], p. 97). O autor constrói sua teoria do espelho como sendo um narcisismo originário, ponto que funda o *eu* quando este está identificado à sua imagem especular.

O termo narcisismo remonta à história de Narciso da tradição grega antiga e nomeia o amor que o sujeito tem por si mesmo:

O mito refaz a história das origens, história sagrada. Se das origens, universal. Quanto mais primitivo, mais de todos. Todos vimos nossa imagem refletida em alguma superfície lisa algum dia e ficamos perturbados. Os contornos refletidos são os nossos? Vemos outro ou vemos a nós mesmos? Por isso Narciso nos interessa, por isso é que ele é histórico. (SCHULER, 1994, p. 13)

Freud – o autor com quem Lacan dialoga constantemente – havia elaborado o conceito de narcisismo enquanto fenômeno libidinal em seu texto “Sobre o narcisismo: uma introdução” (1996 [1914]). O psicanalista cunhou dois tempos para o narcisismo: um primário e um secundário. O primário referiria à onipotência que se observa presente nas crianças, que representa um amor a si em um momento em que não tem plena capacidade de reconhecimento dos objetos externos. Esta primeira etapa pode ser compreendida como contemporânea ao momento de constituição do *eu*, segundo Roudinesco (1998, p. 531) – o tempo do estádio do espelho. Lacan considera que “o narcisismo originário constitui-se no momento em que a criança capta a sua imagem no espelho”, cita-nos Roudinesco (1998, p. 532). Para Freud (1996 [1914]), o narcisismo secundário designaria a retirada da libido dos objetos investidos pelo sujeito e a dedicação desta libido para o *eu* – fato que marca o retorno do investimento em si.

Schuler, por sua vez, questiona a equivalência da experiência do espelho ao momento do narcisismo primário. Este, para o autor, seria anterior à visada do bebê no espelho. Pois quando vê o outro no espelho – o *eu* – já não se trataria de primário, o outro está ali em imagem, propenso à identificação. Para o autor a ferida narcísica é causada no momento em que se rompe sua unidade primitiva, quando lhe surge o espelho do lago, quando o *eu* indiferenciado se fende. Desde aí “o contemplador se torna objeto de si mesmo” (SCHULER, 1994, p. 29). Menciona ainda que Narciso não tenha visto a si mesmo, mas a imagem ideal de si – esta lhe captura irremediavelmente. Schuler refere que a alteridade ampara o sujeito, no mesmo lance que o funda. Pelo encontro com a alteridade o sujeito se vê como parte do todo.

Lacan menciona no texto sobre o estágio do espelho que o bebê, por volta dos dezoito meses, apresenta um comportamento peculiar quando colocado diante do espelho. Reconhece

a imagem refletida e experimenta animar tal imagem no espaço virtual em que ela se encontra. Tal situação causa uma alegria marcante no infante, o que surpreende Lacan, levando-o a comparar tal fato ao comportamento que o bebê macaco apresenta na mesma fase do desenvolvimento. Constata Lacan, referindo-se a experimentos realizados por Wallon, que o bebê macaco supera nesse momento a maturidade intelectual da criança humana: o animal não presta atenção na imagem especular por reconhecer que a mesma não passa de uma imagem virtual.

Tal fato faz com que Lacan se questione sobre o motivo da criança não se dar conta do aspecto vazio da imagem quando o macaco o faz – importante frisar que o bebê humano não tinha sido ultrapassado em termos de desenvolvimento intelectual pelo bebê macaco até este momento. Na leitura de Lacan, não só o aspecto vazio da imagem não se torna relevante à criança a ponto de o reflexo ser abandonado pelo infante, como há um importante processo ocorrendo em consequência desse encontro com a imagem do espelho. Certamente, a forma como está organizada a constituição física e psíquica do bebê possibilita que este encontro com a imagem especular seja desencadeador de um processo específico. É a insuficiência corporal do bebê, mencionada acima, que abre a brecha. A construção do *eu* em imagem vem tamponar uma lacuna causada por sua imaturidade corporal.

Lacan consulta pesquisas realizadas por estudiosos da psicologia comparada a respeito da incidência da imagem refletida em diferentes espécies de animais. O psicanalista francês encontra estudos que referem à maturação corpórea em relação de dependência à visão de um animal da mesma espécie. Cita dois casos: “a maturação da gônada” em um tipo de pombas e a “transição da forma solitária para a forma gregária” nos gafanhotos migratórios (1998 [1949], p. 99). Estas fases do desenvolvimento destes diferentes animais estariam condicionadas à visão de um membro de sua classe, ou de sua imagem especular – que cumpriria a função delegada à visão do animal real. A ocorrência leva Lacan a inferir que a visão da imagem especular poderia ser ainda mais determinante em um grupo de animais no qual os qual bebês nascem menos desenvolvidos corporalmente: os humanos.

O bebê demonstra satisfação ao ver a imagem virtual de si, alude-nos Lacan. Ele acredita que é porque neste momento de reflexão o infante pode experimentar a sensação de constituir um corpo-unidade. O corpo produz sensações desagradáveis graças à sua insuficiência motora. Assim, o que prevalece é uma experiência de despedaçamento e impotência que causa angústia ao bebê. “É imaginário o registro do corpo unificado, sede

representacional do eu (*moi*). Não por acaso, a experiência aterrorizante do corpo fragmentado indica a crise psicótica.” (KEHL, 2009, P. 236).

A este respeito, aludimos ao filme *Cisne Negro* (ARONOFSKY, 2010), que apresenta a personagem principal, encenada esplendidamente pela atriz Natalie Portman, em meio a uma crise psicótica. Seus delírios são representados pela visão de uma imagem que não corresponde à sua refletida no espelho. Mais tarde, percebemos que o delírio consistia na transformação de seu corpo em *Cisne Negro*, a personagem na peça de balé – encenada pela jovem – que deveria expressar agressividade e sensualidade no palco. A jovem não conseguia voluntariamente os expressar, quem fazia era o seu “duplo”, o que acarretou em uma “divisão” do *eu*. A morte parece ser inevitável quando ela atua esse lado mais agressivo, pois ela não encontrou outro meio de representá-lo em si que não fosse em seus derradeiros atos – no balé e na vida. Edson de Sousa em explanação a respeito do “duplo” do sujeito, representado em produções artísticas, alude:

É importante sublinhar aqui o método de [Otto] Rank na abordagem deste tema, pois, apesar das multiplicidades de citações e referências diversas, ele se preocupa em acentuar os traços comuns entre todas as obras literárias – em que encontra a incidência do duplo. [...] Assim, Rank chega a algumas conclusões, reunindo os pontos comuns de todas as histórias, como, por exemplo, o fato do duplo se assemelhar traço por traço ao herói da estória (mesmo nome, mesma voz), este duplo se opõe sempre às ações do seu par (o herói). Frequentemente, as narrativas terminam em um suicídio quando da tentativa de assassinar seu duplo¹. (2001, p. 131).

O entendimento do estágio do espelho introduz outra característica da obra lacaniana: o estudo da estruturação do *eu*, em detrimento de uma psicologização do indivíduo. A estrutura psíquica do *eu* determina a forma como o mesmo pode se organizar na relação com o Outro e os outros. Não como um estágio do desenvolvimento “normal” humano, o estágio do espelho diz respeito à matriz estrutural do sujeito. Não se trata de uma fase que o sujeito ultrapassaria, mas antes, um suporte estrutural permanentemente ativo na vida do sujeito, quer dizer, fazendo-se valer nas diferentes ocasiões em que o *eu* entra em questão. Mais do que um ponto de partida para as construções do texto, a insuficiência na qual o bebê se encontra no momento de seu nascimento é a condição que torna possível que, em um plano de estudos maior de Lacan que tem a referência ao social como um caráter primordial, considere-se algo antes desta dimensão social. Que o bebê esteja na situação que está e que isso lhe cause

¹ Mais adiante no texto trataremos mais detidamente sobre a questão do “duplo”.

tamanho desconforto, eis a configuração necessária ao engendramento que faz com o espelho. A noção de imago enquanto fundamento na constituição do *eu* determina uma ênfase central e nova na teoria do imaginário. Nesta, o olhar e a voz que se dirigem ao bebê produzem para ele uma imagem fictícia à qual se identificar. Como se estes fossem os operadores da “perspectiva” pela qual a criança se enxerga e se concebe.

Em seu texto sobre os chistes, Freud (1996 [1905a]) havia feito uma analogia entre a pulsão de ver e a de tocar, referindo que a vontade de ver os órgãos sexuais tem a ver com uma vontade antiga de tocá-los, constituindo essa nova possibilidade como um dos componentes da libido. Freud referira-se à pulsão de ver já em seus “Três ensaios” como uma fixação, segundo Assoun (1999). Quando Freud (1996 [1905b]) alude ao ato de dirigir a atenção visual como uma prova de amor dos pais para o filho, na mesma esteira que os atos de beijar, abraçar, cheirar, pegar no colo, dar carinho, ele toca nisso que é o narcisismo do sujeito. Quando se refere a uma pulsão de ver o outro e seu corpo, surge o amor entre eles e a dimensão da identificação.

Que o bebê perceba que está sendo visto por seus pais, este é um gesto compreendido como enaltecimento do narcisismo – do amor que tem de si – do bebê. Freud vale-se de ferramentas conceituais como a “pulsão”, o “objeto pulsional”, a “castração”, entre outros – para se referir à lógica do ver em ligação ao narcisismo. Nos diferentes momentos de sua elaboração, Lacan cunhou outros termos e conceitos, Contudo, utilizou-os para dialogar com isso que Freud produzira e para expandir a compreensão da lógica inaugurada por ele. Lacan estabeleceu, por exemplo, o “objeto *a*” para designar o objeto ao qual o sujeito estará dirigido quando fala de relação de objeto. Um único objeto – o objeto *a* – representante do objeto primordial perdido quando do momento de entrada do campo do Outro (o equivalente à socialização que acarreta a subordinação do sujeito à castração).

O objeto *a* não se distribui como os objetos parciais de Freud, mas significa uma precipitação da função central da falta (da separação da mãe), como uma retórica da castração. Lacan (1998 [1964]) irá promover o olhar² e a voz a representantes pulsionais do objeto *a*, o que permite colocá-los na dimensão de desejo do Outro, diferente do lugar de demanda ao Outro, como estariam situados os objetos orais e anais de Freud. “Olhar e voz

² Ainda que não nos dediquemos à tal diferenciação, vale apontar que existe a distinção entre as compreensões do *ver* e do *olhar* em psicanálise.

constituem estes objetos com o que o sujeito *se suplementa*, com respeito à castração” (ASSOUN, 1999, p. 92). O olhar opera no *eu* como marca do desejo do Outro.

Freud estabelece em “Pulsões e seus destinos” a lógica escópica ternária: (1) olhar o objeto estranho; (2) abandonar o objeto; (3) olhar o próprio corpo e ser olhado. A conclusão da sucessão incide na produção de um novo sujeito, para o qual algo se mostra para ser olhado por ele. Isso que dá a ver busca pelo olhar – desejo – do sujeito. Também o sujeito se mostra ao olhar –desejo – do outro. “O mais revelador é que, nesta alquimia completa da *Schautrieb*³, cada componente pulsional – ativo/passivo – longe de ser dissolvido no outro, permanece ‘contemporâneo’ de seu vizinho” (ASSOUN, 1999, p. 51). Ativamente ele procura o objeto; passivamente, sendo objeto, seu narcisismo é conservado. Segundo Assoun, estaria colocada uma questão metafísica aqui, pois não há, distintamente, objetos para serem olhados e seres que os vêem. Existem objetos e sujeito para serem olhados e verem.

A imagem que o bebê enxerga no espelho não corresponde exatamente à realidade da sua situação de desenvolvimento – trata-se aqui de uma imagem “melhor” do que realmente é o bebê neste momento, em termos de desenvolvimento corporal. Lacan refere que a partir do espelho o bebê pode se identificar a uma imagem que se constitui e se fixa: a imagem do *eu ideal*. Esta imagem ideal está vivenciando uma potência que o bebê não conhece a partir de sua sensibilidade motora – mas da experiência de seu corpo no virtual do espelho. É em um momento anterior à diferenciação entre *eu* e mundo que a imagem do espelho instiga o bebê e lhe promove a uma dimensão fictícia. A *imago* cumprirá a função de servir à identificação do *eu*. Assim, o *eu* é primeiramente este outro fictício. Esta produção é inconsciente e acompanhará o sujeito em toda sua vida. Futuramente, também as identificações secundárias que o sujeito virá a estabelecer estarão relacionadas ao *eu ideal*. O *eu* reflete a partir dos outros que rodeiam o sujeito – seus semelhantes lhe servem como espelho.

Antes de poder elaborar simbolicamente, o lactente se orienta através de operações miméticas. Safatle refere que “para orientar seu desejo, o bebê mimetiza um outro na posição de tipo ideal” (SAFATLE, 2005, p. 21). O processo de constituição do *eu* enquanto “centro funcional e instância de auto-referência” (SAFATLE, 2005, p. 21) inclui também a organização da dialética que guia o desejo do infante. Quando introjeta a imagem refletida do outro que lhe serve de espelho, a criança está no estágio derradeiro do processo de

³ *Pulsão de ver*, referido por Freud em seus “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade” (1996 [1905b]).

diferenciação da simbiose com a mãe e os objetos parciais. Desde uma ruptura que ele realiza com estes objetos parciais (seios, fezes, olhar, voz), relação que se estabelecia a partir da simbiose com a mãe, o bebê poderá constituir seu corpo em uma unidade. A imagem do corpo próprio possibilita a organização do esquema corporal do bebê. Não mais numa relação aos objetos parciais, agora nos referimos a um esquema corporal apoiado na concepção do seu *eu*.

A lógica do espelho nos remete a um “duplo”, conforme Sousa (2001). Freud no texto “O estranho” (1996 [1919]) aponta para o caráter das coisas que são ao sujeito estranhas e familiares ao mesmo tempo. O psicanalista faz um apanhado lingüístico e chega aos termos alemães *heimlich* (familiar) e *unheimlich* (estranho), cujos significados não são antônimos, podendo até mesmo coincidir em determinadas circunstâncias. “A qualidade de estranheza só pode advir do fato de o ‘duplo’ ser uma criação que data de um estágio mental muito primitivo, há muito superado – incidentalmente, um estágio em que o ‘duplo’ tinha um aspecto mais amistoso” (FREUD, 1996 [1919], p. 254). O estranho seria um material conhecido do sujeito, mas que fora recalcado – por isso, quando retorna ao consciente se apresenta sob um aspecto estranhamente familiar.

Sousa (2001) aponta para o fato do “duplo” se apresentar, em diversas passagens literárias, e mesmo cinematográficas, realizando coisas que o sujeito não quis, “não pôde” fazer. Desta forma, o “duplo” diria algo do desejo do sujeito, que a este estaria impossibilitado realizar pela ocorrência do recalçamento – por esta “ordem” que segue o neurótico. Mas o “duplo”, ainda assim, está aí para não deixar o sujeito se esquecer do seu desejo. A ocorrência do duplo seria como uma permanência de algo que rejeita a castração, pois ele reenvia o sujeito, em um momento posterior a este estágio, a algo que compõe a fonte do seu desejo – isso que captou do desejo do Outro – e que teve de ser recalcada no momento de entrada na lei.

O duplo aponta para a bipartição inerente à constituição do sujeito. Lacan com sua elaboração do estágio do espelho liga imagem e ficção, pois a concepção do *eu* (do próprio corpo) se dá no que se imagina ser ao olhar do outro, logo, em uma ficção – que impõe para sempre o *eu* em dependência ao outro. O *eu* é o que o outro me devolve disso que enxergou de mim.

Os objetos do sujeito também passam pelo crivo do outro e do Outro. O experimento do bebê diante do espelho serve a fazer orientar o seu desejo. Conforme Sales (2005), temos

em Lacan o entendimento de que a irremediável dependência do outro a que o *eu* está lançado confere uma característica paranóica à relação do *eu* com o Outro e os outros. Trata-se de um desajuste na percepção do *eu* que está condicionado por este enlace com o outro.

[...] o momento em que o *eu* ideal confere ao *eu* a adjetivação de ficção irredutível ocorre antes de qualquer determinação social e [...] o fenômeno da captação espacial expresso pelo estágio do espelho é anterior à dialética social que confere ao conhecimento humano sua característica paranóica. (SALES, 2005).

A característica paranóica estaria situada do lado do sujeito, que sente como se o outro o perseguisse. O sujeito acusa o outro de ser o causador dos males que o atingem, outro a quem o *eu* se identifica fortemente. Lacan também compreendeu que a agressividade do sujeito é uma reação à condição de dependência ao outro, ao Outro e ainda à ordem do recalcado – disso que não quer se revelar: a consistência do *eu* enquanto construção ficcional. Como se o sujeito direcionasse agressão ao outro por não suportar que este possa estar influenciando diretamente na sua própria concepção de si e das coisas. O Outro impõe ao sujeito leis as quais condicionam o reconhecimento do sujeito. Estas formas de reação do sujeito demonstram o quão complexa é a ligação dele aos semelhantes e à sociedade – bem como, apresenta o difícil aspecto a que está colocado o *eu*: uma ficção o sustenta, colocando-o em presença de um duplo, e não há como se desembaraçar de tal dialética.

Gagnebin (*apud* BERLINCK, 1998) expõe um ponto de vista interessante no tocante à relação do *eu* ao outro quando de sua constituição. A potência que confere o outro ao *eu* no momento de concepção de si é ressaltado pela autora. Ela afirma que o confronto com o outro no jogo especular possibilita ao *eu* uma construção coerente e plena de si. Segundo Gagnebin, tal produção não possuiria tais qualidades se tivesse condicionada a uma mera reprodução de traços. Estando colocado que a constituição do outro no espelho equivale à construção da imagem do corpo próprio, refere Gagnebin que “somente a mediação pelo outro permite esta auto-apreensão segura de si mesmo”. (GAGNEBIN *apud* BERLINCK, 1998, p. 50).

Dois pontos serão remarcados por Lacan no texto de 1949. Primeiro: é em uma miragem que a forma total do corpo se funda, assim, a estrutura do *eu* é constituída em um processo de identificação a um outro, uma alienação. Segundo: o *eu* se projeta em uma estátua de si e a esta elaboração se ligarão todas as fantasias do *eu* e que irão nortear a relação do mesmo com a realidade.

No seu Seminário proferido entre os anos 1953 e 1954, Lacan retoma o tópico do imaginário. Neste momento, menciona um experimento físico para tratar da questão óptica situada no estádio do espelho: o do buquê invertido⁴. A menção é sobre a produção de uma imagem real pelo espelho esférico: colocando um vaso sobre uma caixa oca diante de um espelho esférico, percebemos que por um fenômeno físico, forma-se uma imagem do buquê na parte inferior da caixa. A explicação:

A cada ponto de um raio luminoso que emana de um ponto qualquer de um objeto colocado a certa distância, de preferência no plano do centro da esfera, corresponde no mesmo plano, por convergência dos raios refletidos sobre a superfície da esfera, um outro ponto luminoso – o que dá do objeto uma imagem real (LACAN, 1983 [1953-54], p. 94).

O autor afirma que isso ocorre quando o sujeito vê uma imagem no espelho, pois ele veria algo lá onde ela não existe. Uma condição para que o sujeito veja a imagem do seu lado é de que o seu olho esteja dentro do cone. Se estiver fora, não há construção imaginária. O esquema “permite ilustrar de uma forma particularmente simples o que resulta da intrincação estreita do mundo imaginário e do mundo real na economia psíquica” (LACAN, 1983 [1953-54], p. 95). A visão das coisas depende, em alusão ao que disse a respeito do olho dentro do cone, da posição do sujeito. E esta fala da situação do sujeito no mundo simbólico. Essa posição dirá se ele está ou não dentro do cone, ou seja, se está em relação ao simbólico na posição adequada para produzir a imagem ideal que sustentará seu *eu*. Em referência ao posicionamento do sujeito diante de um espelho plano, Lacan alude que a inclinação do mesmo seria comandada pela voz do Outro. Essa é a relação simbólica, como nos diz Lacan. A regulação do imaginário, então, depende de algo que se situa de modo transcendente – a ligação simbólica entre os seres humanos.

Ainda nesse seminário, Lacan com a ajuda de Leclaire elabora a respeito da diferença e relação entre o *eu ideal* e o *ideal do eu*, que estivera presente no texto “Uma introdução ao narcisismo” de Freud. O eu ideal teria a ver com o prazer infantil que o sujeito não quer recusar, buscando retomá-lo “sob a forma nova do seu ideal do eu” (FREUD *apud* LACAN, 1983 [1953-54], p. 156).

Freud afirmou, pois, a existência do eu ideal, a que chama em seguida o ideal do eu, ou forma do ideal do eu. Diz que, daí a procurar as relações da formação do ideal à sublimação, não há mais que um passo. A sublimação é um processo da libido objetal. A idealização, ao contrário, concerne ao objeto que é aumentado, elevado, e

⁴ A figura do esquema óptico encontra-se em anexo, página 105.

isso sem modificações da sua natureza. A idealização é possível tanto no domínio da libido do eu quanto no da libido objetal. (LECLAIRE *apud* LACAN, 1983 [1953-54], p. 157).

A idealização está no campo do imaginário, enquanto que a sublimação se situa no simbólico. Cita Lacan que “o eu ideal é um organismo de defesa perpetuado pelo *eu* para prolongar a satisfação do sujeito”. O autor aponta, contudo, que essa instância ideal marca a “função mais deprimente, no sentido psiquiátrico do termo” (1983 [1953-54], p. 11). Já o ideal do eu participaria do conjunto das leis, e a partir dele se constitui. Esta instância engendraria uma possibilidade de satisfação ao sujeito, de forma a se desviar do recalque⁵.

A imagem especular é para Lacan “o limiar do mundo visível” (1998 [1949], p. 98). No estádio do espelho vemos se fundar a instância do *eu* na dimensão imaginária, da mesma forma que o sujeito é iniciado no mundo simbólico. O que se fala do bebê compõe a imagem que ele produz a si. Poli (2008) afirma que as imagens são formadas por palavras. O sujeito não se relaciona com a imagem, de outra forma que não seja pela via simbólica. A palavra não tem imagem colada em si e é justamente onde falta, por não poder completar o que busca representar, é por isso mesmo que a cadeia significante se movimenta.

Explanando sobre a experiência da castração e a entrada na lei, Jerusalinsky (2002) vale-se da metáfora lacaniana do Nome do Pai para demonstrar como não são equivalentes estes termos:

Que o humano constitua sua condição pela via do significante não determina de um modo automático que essa via o conduza a uma configuração edípica. [...] Que a matriz simbólica se articule sob a forma da matriz edípica, vai depender – segundo Lacan – de uma ponte fundamental. Essa ponte se chama “Nome-do-Pai”. Ele constitui a chave que permite ou não essa passagem. É ali que se constitui a posição social da subjetivação. Ou seja, segundo Lacan, é da consistência e posição que esse “Nome” tenha no inconsciente que depende o tipo de laço social que venha se estabelecer. Há uma hierarquia; a imagem do bebê narcísico entrará neste esquema hierárquico pela via da linguagem, esta é a função do nome do pai. (JERUSALINSKY, 2002, p. 53).

A menção a este outro que não é igual ou equivalente ao sujeito instala este na dialética de seu meio social. A partir do espelhamento estamos referenciados pelo imaginário, logo, nessa relação que coloca o outro – e o Outro – presente em toda e qualquer constituição: da realidade, das coisas, das relações, de tudo. A imagem do eu ideal figura já a imagem do *eu* inserido em um contexto simbólico. É pela simbolização, em outra dimensão, que o sujeito

⁵ A questão do eu ideal e do ideal do eu será retomada no capítulo sobre “O Balcão” de Jean Genet, onde abordaremos o aspecto do mimetismo presente na lógica do espelho.

pode construir algo para além do engendramento imaginário. Pela linguagem o sujeito edifica novos significados. Mas as palavras, malgrado seu esforço, não representam fixamente as coisas, ou seja, a palavra não é a coisa. Assim, há vacilo na representação da coisa pela palavra – este será um ponto que servirá de pressuposto ao nosso desenvolvimento ulterior sobre o vacilo da imagem – ou da palavra que constrói a imagem.

Compreende-se que a concepção do próprio corpo se dá nos níveis imaginário e simbólico: a imagem do próprio corpo é uma mediação na constituição do *eu*, mas por trás dessa cena imaginária do espelho – e sustentado-a – está se iniciando a cadeia simbólica do sujeito. O espelho, ou o olhar do outro, então, serve a fazer constituir um corpo ao sujeito, nessa visão que se pensa ser para o outro. Daí a concepção de que é o amor da mãe que faz do bebê algo mais que um pedaço de carne – advém aí um sujeito – pelas palavras que lhe dirige ajuda-o a constituir uma imagem (ficcional) de si.

Ana Costa (2001) diz que no limite mais radical da compreensão do estágio do espelho, conceber-se-ia “que o corpo só funciona pelo complemento da imagem especular, a tal ponto que real e imagem se equivalem, não se diferenciando” (2001, p. 36). Assim, as fronteiras entre “interioridade e exterioridade, indivíduo e outro, real e símbolo” (2001, p. 36) se desfaleceriam, ao ponto de tais termos se confundirem. Essa noção favorece a compreensão de muitos processos somáticos que encontramos na clínica.

Continua Costa na sua compreensão do que sustenta o corpo do sujeito. Refere que a representação da ausência do corpo da mãe só é possível pela marca que fez enquanto presença – a partir do amor que a mãe transmitiu ao filho este pode representá-la quando não presente. Esta lógica da presença/ausência permite ao bebê que situe os orifícios de seu corpo. São estes que sustentam as bordas do corpo da criança, “são essas bordas corporais que insistentemente precisamos refazer, elas não estão feitas, constituídas, de uma vez por todas” (COSTA, 2001, p. 40).

Schuler aponta que Lacan, na mesma esteira de Freud, destronou o *eu* do lugar que o haviam colocado no classicismo setecentista: para os psicanalistas “o eu já não lhe é o rei que anuncia a verdade” (1993, p. 53). O inconsciente é a instância que reafirma a inoperância do sujeito consciente no comando disso que é a sua vida. A verdade só estaria acessível a partir do conjunto dos fenômenos culturais e o sujeito é apenas uma aparição da linguagem – “em vez de falarmos, somos falados” (1993, p. 53). Os reflexos que recolhemos disso que os

outros nos devolvem constituem o sujeito, que deve se refazer a todo momento. Compreende-se que no estágio do espelho a palavra condiciona a visão da imagem refletida. Aqui o imaginário cumpre uma função estruturante essencial, mas a partir daí, afirma-nos Lacan, é a lei que rege os significantes que dão consistência aos processos psíquicos do sujeito, onde os “fatores imaginários [...] neles não figuram senão como sombras e reflexos” (LACAN, 1998 [1956], p.13).

O sujeito, na concepção psicanalítica, está possibilitado de emergir na linguagem porque passou pela estruturação alienante do *eu*. Esta construção primordial permite que a criança se ancore em algo ante o vazio que o real comporta. Lacan (1983 [1953-54]) afirma que reenviaria o imaginário à relação do sujeito ao real. Real que está fortemente presente na experiência da separação. Mas, é no momento que o *eu* se separa que ele forja as possibilidades de vir a ser sujeito. No tocante ao real, produzimos elaborações no instante mesmo em que este nos escapa, ou, produzimos no momento em que está apagando o traço que ainda não foi feito. Não há possibilidade de captura do real. Imagem e real, trauma e sentido se confundem na percepção dos sujeitos pela simultaneidade do acontecimento e da imagem, diz-nos Maria Rita Kehl (2008).

É por conta do difícil suporte do sujeito frente ao real que se engendra o sustento imaginário, como uma proteção ao traumático. O real de um corpo frágil que não se sustenta – como mencionamos como o argumento principal de Lacan na teorização do estágio do espelho. O real nos atinge de forma traumática, ao que podemos “nos defender” pelo imaginário, funcionamento que abranda a sua invasão (Kehl, 2008). Segundo a autora, o imaginário fornece uma matriz de “compreensão” (é essencial apontar para o aspecto manco dessa compreensão) que se faz antes do pensamento. As imagens familiares teriam como uma áurea, pois são imagens que nos dispensam do trabalho de pensar, no encontro com elas nos sentiríamos confortáveis. Tratar-se-ia de um encontro com o real traduzido em imagem de si mesmo, que contempla a sua própria plenitude, sem o peso traumático e seu caráter de enigma. O imaginário, assim, dispensar-nos-ia da falta de verdade, sendo o campo das certezas e ilusões totalizantes.

2.2. O EU E O ESPELHO (DO CINEMA): FICÇÃO E REALIDADE

*Nada sou, nada posso, nada sigo.
Trago, por ilusão, meu ser comigo*
Fernando Pessoa, 1960, p. 675

É no inconsciente que se registra a inscrição do corpo no campo do imaginário, sob a forma da imagem do *eu*. Ela se apresenta especularmente, mas protege uma falta real, inerente ao corpo do sujeito. A frágil imbricação entre imagem e palavra confere ao *eu* uma unidade. Em alguns momentos a bipartição estrutural do sujeito – sua composição baseada em ficção e realidade – se deixa ver. O. Mannoni a este respeito questiona “como opor o real e a fantasia, uma vez que a realidade não exclui aqui o irreal e permite a fantasia?” (O. MANNONI, 1992, prefácio).

Para aludir à construção de um representante do real, Costa cita a produção do cinema. “Ela é essa película que mantém aberta essa janela, que permite passar de um lado a outro da ficção/real, fazendo-nos outros nesse trânsito” (2001, p. 45). Uma importante citação, que faz referência ao momento de a ficção se dobrar sobre si mesma e fazer aparecer algo do real. E nesse processo, o sujeito está colocado em questão, ele não passa ileso. A condição de realização de tal função é a possibilidade de que exista uma “janela” e uma perspectiva – como não problematizar a imagem do cinema a partir do jogo especular?

A nítida diferença entre realidade e ficção já não se sustenta, não é mais tão clara. Enquanto uma certeza, essa distinção asseguraria aos sujeitos a imagem de si, as suas verdades e até mesmo a sua sanidade. Sobre a harmonia e o equilíbrio tão ansiados pelos homens, Sousa (2001) opõe a criação freudiana. Ele aponta para o caráter repugnante disso que seria tal apaziguamento e enaltece isso que desmonta o princípio inercial:

A vida inscrita no pequeno detalhe revela um filme visto pelo seu avesso, pois somos agora capturados pela vida que sonhávamos ter. Tanto mais intenso e luminoso este sonho, mais cegos ficamos às pegadas que vamos deixando na areia. A esperança que Freud tentou transmitir à humanidade foi de que dirigir o olhar a essas pegadas vacilantes, restituindo a partir delas uma história, permitiria que cada um pudesse eventualmente estar mais próximo da ficção de sua origem. (SOUSA, 2001, p. 125)

Sousa (2001) aponta na expectativa de Freud do despertar do sujeito isso que na arte seria uma de suas funções: a de apontar o contexto de alienação em que vivem os homens. Um ato de (re)invenção da vida. Marcando a quantidade infinita de possibilidades de criação ao sujeito, Sousa (2001) sinaliza aqui o encontro entre arte e psicanálise, no que tange ao comprometimento do sujeito com a postura crítica frente ao contexto de sua história de vida.

O. Mannoni (1992) alude à realidade psíquica como um *palco*, estabelecendo a ligação disso que acontece no palco do teatro ou na cena do filme ao que se passa no psiquismo do sujeito. As produções cinematográficas e teatrais poderiam ser compreendidas como uma extensão do *eu*, situadas ali possibilidades análogas às engendradas pelo imaginário do sujeito.

O autor apresenta argumentos a defender a idéia de que há um acordo tácito a respeito da ilusão – o sujeito sabe que não se trata de verdade isto que o filme ou o teatro lhe apresenta, mas deve agir como se não soubesse. O mínimo detalhe revelador da fantasia tem o poder de findar a graça própria a essas produções. Contudo, o autor apresenta uma compreensão peculiar quando faz menção a alguém a quem o sujeito tivesse propenso a enganar quando colocado como espectador de uma peça de teatro, ou de um filme. Como se no jogo que se estabelece entre o espectador e os atores houvesse uma cumplicidade entre ambos que atuaria com o propósito de iludir um terceiro, e que a ocorrência da ilusão produziria prazer aos comparsas – espectador e ator. Este que seria enganado não participa do acordo estabelecido relacionado à ilusão consentida. Então, O. Mannoni cogita que possa ser uma parte do próprio *eu* que se objetivaria iludir.

Sentimos mais obscuramente a pressão do inconsciente sob a forma de uma inquietação particular, na origem do nosso interesse, e também esse sentimento de estranha novidade, que fazem parte do *efeito teatral* e que acompanham, como se sabe, o retorno não-reconhecido do recalcado. (O. MANNONI, 1992, p. 21)

A dimensão do duplo, que tem origem no esquema especular, seria abordada nas produções teatrais e cinematográficas. O material psíquico ligado à imagem que se constrói ao *eu* quando do momento do estádio do espelho é inconsciente. Assim, O. Mannoni pode conceber que este *alguém* que se procura iludir esteja separado do sujeito, por não estar presente na sua consciência – sendo tomado por algo diferente do *eu* quando se trata de algo que o compõe, mas que fora recalcado. Por isso, conforme o autor, malgrado as resistências do *eu*, tanto no cinema quanto no teatro (e possivelmente na literatura) vemos incidir algo do

material inconsciente de maneira lúdica. Tal ocorrência confere prazer ao sujeito, pois sua fantasia pode vir à tona de forma segura.

Tudo isso é dosado e desfaz-se aos poucos. Sabemos que tudo se explicará. Como diz o mordomo de comédia citado por Freud: tudo se esclarecerá na seqüência dos acontecimentos. [...] a inquietação e a tensão provocadas pela solicitação do inconsciente serão, no fim das contas, reduzidas a zero. (O. MANNONI, 1992, p. 21)

Ao mesmo tempo em que o conteúdo inconsciente pode vir à tona, a forma como é instigado permite que se o faça de modo a tranquilizá-lo em certa medida a respeito de suas bases sustentadoras. Ou seja, que o espectador possa visitar algo de seu desejo, que tem a ver com suas fantasias inconscientes e recalçadas, sem com isso ter de abrir mão de sua segurança quanto a sua estrutura psíquica⁶ – o que viria a ser avassalador para o sujeito (como referimos quanto à crise psicótica, acima).

O. Mannoni, quanto ao prazer que é proporcionado ao sujeito quando diante de produções em que não há sátira nem herói – porque onde há a presença de um ou de outro o mecanismo de prazer estaria associado a outro esquema – fala do prazer não-tendencioso. “O prazer resultaria então da simples facilidade com a qual as diferentes potências do *eu* se colocam em movimento, em lugar de permanecer como que petrificadas”, alude-nos O. Mannoni (1992, p. 22). Aqui, a economia psíquica está situada na dispensa dos esforços de inibição.

Esta seria uma entre as formas de prazer que o teatro ou o cinema nos proporcionaria. Outra forma seria o acontecimento de um engendramento satisfatório quanto à narrativa que se apresenta ao espectador. E o autor nos cita ainda outra, que tem a ver com a reestruturação de identificações produzida pela dialética identificatória-desidentificatória que estaria presente na interação espectador-personagem/ator. Quanto a essa dialética, nos deteremos um pouco mais.

Não haveria, segundo O. Mannoni, outra forma de interpretação da identificação que não passasse pela via da desidentificação. O processo identificatório é inconsciente, portanto, quando se torna consciente um aspecto relacionado à identificação, a mesma já está situada em outro processo: o de desidentificação. Consideramos este como algo análogo à

⁶ Mais para o final do capítulo retomamos tal ponto, com a exposição de uma cena que aponta para algo da construção lúdica e os processos de identificação/ desidentificação.

desconfiança pelo sujeito quanto a isso que constitui o *eu* – bem como isso que o rodeia, através de uma dinâmica que seria como um estranhamento diante do espelho.

No cinema, como no teatro, tudo se encena como se fosse realidade, ainda que os sujeitos estejam cientes da fantasia. Esta é uma das bases destas produções artísticas: o acordo entre todos sobre a ilusão. Desta forma a narrativa diverte e distrai o público. As identificações estão presentes e não há problemas com isso, pelo contrário, elas produzem satisfação ao espectador, como vimos anteriormente. Contudo, se o sujeito percebe a si mesmo identificado ao que se passa na peça ou no filme, desencadeia-se o processo desidentificatório. Este distancia o sujeito de sua construção singular – quando ele estranha algo, possibilitando o vislumbre pelo sujeito de algo que participa disso que o sustenta.

“Freud foi levado a conceber o eu como um cebola, composto de sucessivas camadas de identificação. Mas, sendo assim, também é o efeito de desidentificações sucessivas”, afirma-nos O. Mannoni (1992, p.98-99). Como o analisante em análise, o espectador se distancia de si para se aproximar disso que serve de apoio ao *eu*. “Haveria ainda muito trabalho a fazer para saber como se produzem – e de que natureza são – os efeitos do tratamento analítico, o qual não é feito de um ensino, nem de uma aquisição de hábitos, mas provavelmente dos efeitos da desidentificação” (O. MANNONI, 1992, p. 99). Também Poli nos direciona nesta via quando garante que “se a psicanálise tem alguma serventia é a de liberar o sujeito dessas amarras, promovendo desidentificações”. (2007, p. 18). Nossa ocupação com a questão se justifica com os argumentos destes psicanalistas sobre a potência analítica situada neste processo.

A desidentificação não bane a ligação do sujeito com isso que servia de identificação, pois certamente o sujeito permanece referido aos aspectos identificatórios. Porém, há algo de novo. O que seria? O. Mannoni propõe como analogia uma imagem:

A dos Peles-Vermelhas. Identificavam-se o bastante com os seus inimigos para combatê-los, mas guardavam-lhes os escalpos, com os quais se cobriam. Todos os humanos estão cobertos de escalpos que resultam do jogo da identificação e desidentificação. (1992, p. 100).

Lembramos de um exemplo que nos foi relatado. Não se trata de um caso clínico. Contudo, ele suscita questões que ligam o processo de identificação/desidentificação e o espelho – por isso resolvemos trazê-lo à discussão. Trata-se de uma menina que tem por volta de dois anos e meio. Quem nos conta o ocorrido é a mãe, que presenciou a cena. A menina

estava diante do espelho contando à sua imagem uma história. A mãe refere que a criança, sem perceber que estava sendo observada, agia como se estivesse falando com outra pessoa, pois havia um tom de diálogo, como se ela conversasse com essa outra menina. Quando a mãe preparou uma câmera para filmar a cena, a menina se volta para ela e num sorriso desmancha sua construção imaginária. A mãe ainda relata que era como se ela *falasse com o sorriso*: “ah, não vai me pegar...”.

Existe o aspecto lúdico muito forte neste exemplo. O ponto que liga a história à questão da identificação/ desidentificação não se apresenta pelo susto da menina ao perceber que estivera identificada – sustentando seu *eu* - em um aspecto da cena. Ela tinha total discernimento disso que é a sua imagem no espelho, e parece-nos que em momento nenhum da brincadeira – e mesmo no fim desta – este ponto não esteve claro.

Também essas identificações lúdicas – assim como as outras – desempenham um papel na formação da personalidade. Tanto mais que a desidentificação está assegurada e mesmo, por assim dizer, desde o começo. Eis um efeito precioso da cultura literária. Jogos e mascaradas podem ter efeitos análogos sobre o desenvolvimento da personalidade. (O. MANNONI, 1992, p. 108).

O prazer é assegurado pelo acordo de que nas brincadeiras, na literatura, no teatro e no cinema, estamos *fazendo de conta*, mas sabemos o que é a realidade. Contudo, diante do fato de que a menina demonstrou vergonha diante da câmera, inferimos que existia algo que não deveria ser revelado. Isso deveria ser escondido, recalcado. Ela não quis se deixar registrar nisso que seria uma ilusão de conversa. Não sabemos se é o material que ela construía na sua história – ou o *deixar-se levar* pelo espelho – que a constrangeu. A marca do embaraço representa alguma coisa, não sabemos o quê. Mas apontamos aqui que não houve ilusão completa por parte dela, nem houve uma consideração de brincadeira em seu aspecto mais corriqueiro. Nessa relação que estabelecia com a sua imagem no espelho havia algo pelo que se envergonhar/embaraçar.

A menina estava identificada a um outro que a identificava. O. Mannoni acredita que “para ser reconhecido por um outro, seja preciso invocar o reconhecimento de um terceiro” (1992, p.109). Está aí a regra geral. No exemplo que trouxemos, o terceiro imaginário não poderia ser representado pela mãe – a fantasia dela ia muito adiante do que a mãe considerou da cena. Ousamos dizer que ao desmanchar a fantasia diante da presença da mãe, a menina conserva a si um espaço íntimo de criação – o que vem a demonstrar independência de sua

produção fantasiosa em relação à mãe – a mãe não vai saber de *tudo* – no mesmo lance que vemos fulgurar a imaginação dela no campo do Outro.

O aparelho psíquico, assim como Freud o concebera na “interpretação dos sonhos” não comportava a fantasia ou a imaginação, segundo Maud Mannoni (1982). Elas se desenvolvem em “outra cena” que não a realidade, enquanto a alucinação e o aparelho psíquico em sua totalidade participam do real – assim compreendera M. Mannoni a partir do que escrevera Freud. A autora coloca a ênfase, no entanto, para que se preste atenção às fantasias, pois elas comporiam isso que é o discurso do neurótico. Frisa fortemente que o que importa ao analista não é o que se passa *na* cabeça de seu paciente, mas o que surge *entre* ele e o paciente. Freud afirmara sobre isso, ainda que não concebesse no tempo da “Interpretação” a fantasia em relação à realidade psíquica. “É o ordenamento de um espaço (para a fantasia) que autoriza a passagem da palavra de um lugar para o outro” (M. MANNONI, 1982, p. 16).

A fantasia é um campo potencial de análise, é o que se constitui entre o sujeito e o objeto de separação. O campo imaginário se estabelece como uma reserva que se fundou na dura passagem do princípio do prazer ao de realidade, segundo M. Mannoni (1982). Ele é um substituto que pode produzir ao sujeito satisfação quando seu material deve ser rejeitado na vida real. Sua produção, assim como os sonhos, refere a desejos inconscientes do sujeito. Figura também como uma forma de resolver impasses subjetivos sem o peso da realidade.

Nos próximos capítulos buscaremos desenvolver algumas considerações que envolvem alguns pontos ressaltados do conceito do estágio do espelho e da relação que estabelecemos com a produção cinematográfica. Desde já apontamos para a inexistência de um desenvolvimento linear que chegaria a um ponto final. Pelo contrário, os pontos abordados foram surgindo no decorrer do trabalho. Buscamos coerência com a teoria que vem sendo desenvolvida a respeito no campo psicanalítico, estabelecendo diálogo com diferentes autores, ainda que nosso norte seja proporcionado pelas elaborações de Freud e Lacan.

3. A TELA ESPECULAR

A única arte original do século XX não poderia deixar de carregar consigo as características de seu tempo – o individualismo e o peso do mercado são marcantes no campo cinematográfico desde seus primórdios. Espetáculos envolvendo celebridades servem a enaltecer o sentimento de grandeza do *eu*. Toda a tecnologia é investida para que a indústria do cinema continue a dominar grande parte do terreno do entretenimento mundial. Esta é a grande indústria cinematográfica – sua influência é muito grande no mundo todo. Ainda que julguemos ser de extrema importância o estudo acerca dos fenômenos que acompanham o desenvolvimento da grande indústria do cinema, não nos deteremos no nosso trabalho sobre este ponto.

Nem tudo que circunda a produção de filmes se passa nessa lógica. Há um enorme campo de produção, teoria e crítica do cinema que é muito interessante e cresce em um espaço outro que não este da grande indústria. Estudiosos e cineastas pelo mundo todo trabalham duro para fazer do cinema uma produção cada vez mais apaixonante. Diferentes domínios se debruçam sobre o produto cinematográfico. As disciplinas humanas se preocupam com os efeitos do ato de ver um filme, a influência do estrelato, as narrativas e isso que elas fomentam, entre outras questões. As disciplinas mais técnicas desenvolvem os meios mais tecnológicos para que a combinação de imagem e som se aperfeiçoe. Os críticos do cinema analisam o desenvolvimento do mesmo no passar dos anos, percebem as tendências e o aspecto artístico da obra.

Neste capítulo buscaremos produzir uma volta pelo mundo do cinema. Iniciamos por um breve recorte sobre a história de sua criação. As diferentes abordagens do mesmo serão referidas – a social que toma o cinema como produto, a estética que o toma como arte. Adiante, aludimos à análise psicanalítica de um produto cinematográfico pelos diferentes vieses. Muitos artifícios presentes no cinema levam os psicanalistas – acostumados a escutar – a poder ver isso que é uma construção ficcional/fantasiada. O ato de ver condiciona um dos prazeres que o cinema proporciona aos espectadores – dentre eles o psicanalista, por que não? Mas não é pela busca de prazer que este adentra a sala escura. Ele ali entra para tentar compreender algo da dialética que lhe é apresentada.

Aqui, destacamos a diferença entre fazer uma leitura da produção cinematográfica baseada na psicanálise e o que seria uma “psicanálise aplicada ao cinema”. Compreendemos que a primeira abordagem tem a ver com procurar nos detalhes da obra algo que possa dialogar com a teoria psicanalítica no sentido de fomentá-la. E a segunda seja como uma aproximação desta como um saber a priori, no sentido de explicar o que se passa no filme. Nosso trabalho procura se desviar desta forma de abordagem, pois acreditamos que o interessante seja analisar o produto cultural sem ter o peso do saber absoluto consigo. Pelo desenvolvimento da psicanálise, é preciso se lançar ao encontro do desconhecido, considerando a teoria psicanalítica como a caixa de ferramentas com a qual novos pensamentos e conceitos possam ser criados. Não para dizer o que já se sabe, como uma confirmação de seu saber, mas para pensar sobre algo para o qual ainda não haja respostas prontas. E a produção fílmica constitui, no nosso entendimento, um material valioso de análise nesse sentido.

Na segunda parte do capítulo, visitaremos o cinema de Pedro Almodóvar, eleito por apresentar uma produção cinematográfica característica. Adentramos seu mundo no intuito de conhecer sua concepção singular disso que é o seu fazer-cinema. E por fim, realizaremos a análise de recortes do seu último filme, “Abraços Partidos” (original “*Los Abrazos Rotos*”), de 2008.

3.1. CINEMA: PRODUTO SOCIAL E ARTÍSTICO

A primeira projeção disso que viria a ser um filme data de 1896, realização dos famosos “irmãos Lumière” – os franceses Auguste e Luis Lumière. Nos primórdios da técnica, acreditavam seus produtores que as imagens projetadas por esta tecnologia que surgia serviriam aos estudos científicos, e não ao entretenimento, segundo Turner (1997). Teria sido uma triste surpresa a Thomas Edison – um americano também pioneiro do cinema – o rumo

que o desenvolvimento do mesmo tomara quando enveredou para a prática do entretenimento e da diversão.

O cinema esteve em constante comparação à literatura por muito tempo, conforme Turner (1997). Está evidente que muitos dos termos que são utilizados neste meio têm sua origem no meio literário, como “narrativa”, “personagem”, “leitura” do “texto” do filme. Décadas se passaram até que os críticos e estudiosos do campo cinematográfico valorizassem mais os aspectos próprios a ele – e que o diferenciam de outros meios de arte ou culturais, conforme Turner (1997). A atração própria refere ao ato de ir ao cinema, de entrar na sala escura e ali vivenciar a experiência de visualização da narrativa contada em imagem e som. Não mais como comparação aos pressupostos da literatura, a obra cinematográfica vem a se emancipar como produto com suas próprias características.

Há duas formas de discussão que cercam essa produção, conforme Turner (1997). A primeira e mais tradicional alude à estética do cinema, reunindo argumentos contra e a favor do mesmo tomado enquanto arte. A segunda o trata como atividade social, destacando um prazer relativo ao ato de assistir um filme na sala escura diferente do que é proporcionado pela literatura e as belas artes. Esta abordagem destaca os aspectos envolvidos na relação que se estabelece entre o público e o produto cinematográfico.

As discussões que o tomam como produto social partem do princípio de que o mesmo desempenha um papel muito importante junto ao público. Elementos como a ocorrência do estrelato e a relação dos astros e estrelas com o público podem ser abordados. Outros muitos elementos, dentro os quais destacamos: a indústria cinematográfica; o domínio norte-americano nesta; as políticas públicas que envolvem este meio; a produção nos diferentes países, linguagens, culturas e valores dos diferentes gêneros; as narrativas, os códigos e as convenções; as produções alternativas. Até mesmo o evento em si de ir ao cinema é objeto de estudos. Enfim, este campo na perspectiva social é muito amplo.

A oposição entre as duas correntes de abordagem da obra cinematográfica – a visada estética e a social – em certos pontos poderá se esfacelar. A elaboração que cada uma engendra pode vir a tocar o que seria o campo da outra. Como acontece com a própria arte em relação à política, por exemplo. A arte não tem uma função definida por convenção. Para alguns ela não serve a um objetivo determinado, enquanto para outros ela pode sim servir a muitos propósitos, entre eles o questionamento político, ou a problematização a respeito da

situação social de determinado povo. Aspectos relativos à estética estariam ligados, desta maneira, à construção social e histórica.

Certamente alguns diretores cinematográficos têm sua preocupação voltada ao arranjo estético de seus filmes. E ocupam seu tempo e trabalho exclusivamente a conceber um filme satisfatório ao nível técnico. Porém, cremos que muitos diretores estão propensos a colocar em suas películas algo que diga mais do que a produção técnica. Não só o arranjo, mas o conteúdo é problematizado. Não vêem seus filmes fora do mundo, mas inseridos na lógica que rege o mesmo. Muitos diretores estão abertamente utilizando seus filmes para expor suas críticas ou posições políticas. Acreditamos que o campo cinematográfico seja um potente espaço para se mesclar estética e política.

Na esteira de discussão da estética própria à produção cinematográfica, encontramos várias correntes de produção teórica e prática acerca do mesmo. O expressionismo alemão e a montagem soviética são dois exemplos importantes que atuavam no cerne da reivindicação do título de sétima arte à técnica cinematográfica.

Serge Eisenstein foi talvez a figura mais influente da sua época na tarefa de explorar o significado e a potência do cinema. O teórico e cineasta russo, que o tomava como arte expressiva, debruçou-se a entender sua linguagem própria e via na edição a principal ferramenta para transformar um filme em um *enunciado*, conforme Turner (1997). Na visão de Eisenstein, “dois pedaços de filme, de qualquer tipo, ao se juntarem inevitavelmente combinam-se num novo conceito, numa nova qualidade, que surge da justaposição; essa nova qualidade é construída pelo espectador” (Turner, 1997).

Quando as “formas de representação de um filme – a manipulação específica da imagem e do som – são mais importantes na produção do significado do que seu ‘conteúdo’ ou tema” (TURNER, 1997), estamos referidos à concepção do cinema chamada “formalista”. Nesta, a distinção entre forma e conteúdo se dissolve na afirmação de que a forma *é* o conteúdo. Na compreensão de Eisenstein e de seus colegas formalistas, o cinema não representaria imagens da realidade, mas, em lugar disso, viam-no como uma forma de comunicação que poderia funcionar a *transformar* a realidade, a partir da particularidade mesma da técnica. Ao invés de *captar* o mundo real, os formalistas acreditam poder *transformá-lo*.

Outra corrente de discussão do valor estético é a “realista”. Dentre outros fatores, o advento do som foi determinante para a impressão de realidade nos filmes. Produções de cunho social e documentários também valorizavam este aspecto na construção de suas obras. Citamos, da mesma forma, a ocorrência do cinema neo-realista, que pregava a dispensa de atores – e a participação de pessoas comuns, a preferência por filmagens exteriores – em detrimento de filmagens de estúdio, para captar isso que seria os fatos verídicos da vida cotidiana (TURNER, 1997).

André Bazin – expoente cineasta francês, fundador do periódico “*Cahiers du cinéma*” – é considerado como o representante central do realismo, conforme Turner (1997). Inversamente a Eisenstein que valorizava o encadeamento das tomadas, Bazin irá marcar a composição da tomada em si – a *mise-em-scène*, termo utilizado para designar a composição dos elementos no quadro ou na tomada. O movimento e o arranjo em uma só tomada será cuidadosamente armado nesta perspectiva. A busca de Bazin condiz com a representação da realidade, pois acredita que o real e o estético não se separam.

O cinema de autor e de gêneros passa a ser reconhecido a partir da metade do século XXI, alude-nos Turner (1997). Antes disso não era o diretor quem assinava pela película, mas sua equipe. Esta nova visão do cinema de autor permite aos críticos que classifiquem os filmes em segmentos diferenciados. O diretor passa a ser considerado como o autor da obra. E as películas estariam divididas em gêneros específicos, como o faroeste, comédia, policial, terror. Cada segmento possuiria uma linguagem específica, na qual estariam colocados os valores próprios ao grupo. A partir de Turner (1997), o movimento que pensa a produção cinematográfica nestes moldes de classificação é fortemente influenciado pelo estruturalismo no tocante a fazer evidência no que é comum aos filmes de determinado autor ou gênero, e deixando um pouco a parte os aspectos que os diferenciam. De fato, as próprias características de um autor ou gênero vão se modificando – a estrutura do gênero não é fixa – e este movimento será abordado pelos estudiosos do cinema.

Vem a ser curioso que o advento da cor na produção fílmica não se caracterizou como um grande acontecimento, como fora com o som. Conforme Turner (1997), desde o início do século XX já era possível colorir as imagens – muitos filmes mudos eram coloridos. Duas razões para a resistência dos produtores no uso das cores. Primeiro, uma só empresa dominava o segmento, a *Technicolor*, constituindo um monopólio que aparentemente irritava os produtores (TURNER, 1997). Mas, a razão que destacamos é a segunda. Contrastando com

a suposição de que o objetivo do cinema consistia em produzir sensação de realidade ao máximo, Ed Buscombe (*apud* TURNER, 1997, p. 30) alude que “de fato, a questão nunca foi o que *é* real, e sim o que *é aceito* como real; e quando pela primeira vez tornou-se tecnicamente viável, a cor, ao que parece, não sugeria realidade, mas o oposto”.

No princípio, o colorido esteve presente em criações nas quais o espetáculo e a fantasia eram os elementos constituintes, como nos musicais, comédias, filmes de faroeste e cartuns, como nos refere Turner (1997). A cor funcionava a ornamentar, a ser artifício, e não para provocar ilusão de realidade. Aqui, o filme poderia ser compreendido como um produto a contar histórias. A cor será banalizada quando, com o advento da televisão, proliferarem os comerciais e programas em cores. Então, o colorido perde sua conotação de fantasia.

Pelo filme se transmite uma narrativa. Mas, diferente da linguagem que tem sua gramática bem estabelecida, no cinema os meios são outros (TURNER, 1997). Não havendo a norma de construção da mensagem, como seria a regra gramatical em relação à organização de uma frase, cabe ao cineasta criar seus artifícios. Talvez a única regra seja de que as tomadas estejam em seqüência a proporcionar uma lógica à narrativa. Desde aí muitas combinações são possíveis: posições da câmera, movimentos da mesma, as luzes, as sombras, o som, o ritmo, os diálogos, a produção visual, entre muitos outros elementos que podem vir a compor uma cena.

“Podem diferir de outros tipos de narrativa – ficção literária, por exemplo – quanto ao meio de comunicação empregado e às convenções representacionais; por outro lado, compartilha com estas a estrutura básica e as funções da narrativa”, cita Turner (1997) a respeito dos filmes. As narrativas, segundo o autor, estão presentes em todas as culturas humanas, seja na forma de contos, de mitos ou lendas, conferindo à história um papel que supõe ser fundamental ao psiquismo.

O mundo “vem até nós” na forma de histórias [...]. Isso não significa dizer que todas as nossas histórias explicam o mundo. Em vez disso, a história na qualidade narrativa nos fornece um meio agradável, inconsciente e envolvente de construir nosso mundo. (TURNER, 1997, p. 73).

Torna-se um consenso que a contação de histórias desempenhe funções sociais diversas, dentre elas a de reunir os sujeitos identificados em torno de uma história de fundação. Muito do que não pode ser aceito pelo psiquismo, como a morte, poderá ser explicado aos sujeitos pelas narrativas míticas, que não têm um fundamento na realidade. O

que não pode ser resolvido na realidade poderá ter sua resolução simbólica a partir de uma história.

3.2. A PSICANÁLISE E O CINEMA

No início do subcapítulo anterior referimo-nos à decepção dos primeiros produtores do cinema quanto ao uso deste como entretenimento, quando suas aspirações eram de que a nova criação servisse a estudos científicos. O que ocorreu de fato foi o estabelecimento da obra cinematográfica como uma produção cultural popular – atualmente o acesso às salas de cinema está mais restrito se comparado ao período do início do século passado – que se presta ao entretenimento de seu público. Também situamos alguns aspectos que estão colados à concepção dos filmes, dentre eles o comercial, o cultural e o artístico. A respeito de cada um destes e de outros aspectos há muita discussão, e pouca convenção, sobre o que seja afinal o cinema.

No tocante ao cinema enquanto manifestação artística, não podemos deixar de destacar aqui a ligação que a teoria psicanalítica estabelece entre a ciência e a arte. Freud no texto “Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen” concebera que o artista está avançado em relação ao analista:

Os escritores criativos são aliados muito valiosos cujo testemunho deve ser levado em alta conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais a nossa filosofia ainda não nos deixou sonhar. Estão bem adiante de nós, gente comum, no conhecimento da mente, já que se nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência. (1996 [1906-07], p. 20).

O artista abordaria elementos do psiquismo humano de maneira rica, abrindo caminho para que o analista pudesse se aproximar dos processos psíquicos dos sujeitos. No texto “Escritores criativos e devaneio” (1996 [1907-08]), Freud equipara a atividade do artista a esta da criança que brinca, sob o argumento de que ambos criam para si um mundo imaginativo próprio, forjando uma nova organização dos elementos de sua vida, a fim de que

se configurem de maneira satisfatória. Estaria situada no aspecto imaginativo a condição de possibilidade de que o sujeito possa extrair prazer, via jogo fantasioso, de uma configuração que a princípio não lhe seria agradável. Desta forma, fazendo alusão ao desapontamento dos criadores do cinema sobre o que seria um “mau uso” da sua técnica, viemos a discordar dos mesmos. Pois, para além do prazer que o filme pode proporcionar ao seu público, os psicanalistas, bem como estudiosos de diversas áreas distintas, têm no campo cinematográfico um terreno precioso de análise social, cultural e psíquica.

A experiência de estar em uma sala de cinema comporta algo que poderíamos citar como uma sensação de liberdade e de distanciamento do mundo. São em média duas horas em que o sujeito está imerso em um contexto diverso do seu, proporcionado pela tecnologia que mescla imagem, som e luz. É como se estivesse separado da realidade durante este tempo – e algo que pode parecer muito simples, mas, a nosso ver, do mesmo modo interessante, é de que há segurança de que voltará à sua vida normal. Talvez aí resida uma parcela do que é a promoção de prazer do cinema. Octave Mannoni (1992) confirma: o retorno garantido à vida normal é um fator de prazer inerente a este tipo de produção. E quando sai do escuro da sala, esta sensação de *retorno de viagem* ainda é realçada. Acontece algo como a dissolução das fronteiras entre realidade e imaginação, onde a representação pode ser tida como percepção.

As características referidas acima possibilitam a analogia do cinema aos sonhos. Estes, que têm diante de Freud o status de via régia do inconsciente, podem contribuir muito à análise das películas enquanto acontecimento. Muitas características de ambos os produtos coincidem. O conteúdo do sonho, bem como do filme, não é real, porém deixa no sujeito a marca de uma experiência. Trata-se de duas construções em que pensamentos são expressos por imagens, e sob a forma narrativa. Ainda, estudiosos de ambos os campos, do cinema e da psicanálise, consideram os produtos filme e sonho como regressivos. Ou seja, que o processo inconsciente do sujeito está presente em ambas as experiências. Elas favoreceriam o incremento do princípio do prazer, que é o princípio de busca por prazer e recusa de desprazer, anterior à ordem do princípio de realidade o qual insere o fator realidade na dialética. O princípio do prazer atua justamente na fantasia, e desde aí compreenderíamos que os espectadores retiram prazer em vivenciá-la na sala escura. Assim, apesar da alta tecnologia aplicada à produção cinematográfica, a mesma proporcionaria ao seu público um prazer primitivo.

Citamos a tese de doutoramento da psicanalista Liliane Froemming, intitulada “A montagem no cinema e a associação livre na psicanálise”, de 2002, como um rico trabalho que liga os dois campos tendo o estudo dos sonhos de Freud como fundamento. O sonho, compreendido seu valor para além do de imagem pictórica, porta seu significado nos caracteres que possuem significado somente na seqüência com que se apresentam, segundo a psicanalista. A autora busca bases comuns situadas tanto no trabalho do analista na interpretação das falas de seu paciente quanto no do montador do filme que, a partir dos recortes de tomadas, compõe a narrativa cinematográfica. A autora afirma sobre a importância do trabalho do imaginário em ambas os processos – este da análise e o da montagem. “Um analista não busca o sentido quando interpreta. É seu trabalho incidindo sobre a cadeia significativa que tende a provocar efeitos de sentido para o analisante, articulando inusitadas vias de associações até então sequer cogitadas”, cita Froemming (2002, p.48).

O cinema foi criado muito depois do teatro, quando os valores do individualismo estavam arraigados na sociedade. O contexto histórico é propício para a invenção da câmera fotográfica e, em seguida, da câmera filmadora. A visão a partir destes aparelhos se assemelha àquela de um olho. Também a invenção da psicanálise vem nessa esteira da ideologia do indivíduo. Configuramos aqui o segundo ponto de aproximação entre as duas disciplinas. A compreensão da câmera enquanto um olho proporciona à psicanálise um gancho onde se prender para produzir sua análise do cinema. Este campo de estudo dá grande importância ao olhar. No cinema, a câmera representa o que seria o olhar do narrador, na maioria das vezes, porém pode também se situar como o olhar das personagens.

Outra abordagem da psicanálise ao cinema se faz via noção especular. O cinema enquanto espelho do mundo – ou espelho promovedor de identificação ao sujeito – aproxima-se ao conceito de estádio do espelho de Lacan (1998 [1949]).

Nossa fascinação pelos filmes agora é considerada não tanto uma fascinação com determinadas personagens e enredos quanto uma fascinação pela imagem em si mesma, baseada numa primitiva “fase do espelho” de nossa evolução psíquica. Assim como fomos confrontados com a gloriosa visão de nós mesmos no espelho, quando crianças, agora nos identificamos com a apresentação gloriosa de um espetáculo na tela. (ANDREW *apud* TURNER, 1997, p.115)

Tais analogias – da câmera ao olho/olhar, da tela ao espelho – fazem com que compreendamos que os espectadores podem produzir identificações com um personagem, ou com vários personagens, em diferentes momentos. A própria vida pode estar sendo refletida na tela, o que, a nosso ver, proporciona ao espectador descargas de prazer ao mesmo tempo

em que aspectos de sua vida são tensionados. A pluralidade de identificações colabora no reconhecimento de um *eu* que muitas vezes não condiz com o da identidade que se imagina a si. O que equivale dizer que em alguns momentos da vida do sujeito sua identidade é colocada à prova e ele não se reconhece. São momentos de mudança, os significantes que serviam de suporte a certa posição já não mais a sustentam. Existe uma ambigüidade presente no sentimento de identidade: ao mesmo tempo em que ele é ilusório – pois o sujeito constrói imaginariamente uma concepção de si a partir do outro, uma imagem do *eu* fictícia –, ele também é organizador da noção de realidade, um suporte ao sujeito. Estar distanciado disso que servia de identidade a si mesmo é muito angustiante. cremos que a possibilidade de identificações que cumpram a função de estabilizar minimamente esta identidade é de grande valia, e tal recurso pode ser proporcionado pelo cinema.

No capítulo anterior mencionamos sobre a noção de desidentificação. Ela está associada ao processo analítico – como fazendo parte disso que é produzir tensão sobre as bases que sustentam a configuração de vida do sujeito. O. Mannoni (1992) apontou para a ocorrência de tal processo na experiência do cinema. Produzir-se-ia um estranhamento quando da tomada de consciência da constituição de uma identificação do espectador. Acima, referimos algo que não é contrário disso, quando falamos que no filme o sujeito pode encontrar algo com o qual produz identificação quando sua noção sobre si já está abalada. Trata-se, pois, nos dois casos, da relação do sujeito com sua produção ficcional. São vias diferentes deste processo, as quais situamos na interação do sujeito com o material fílmico.

Turner (1997) refere que uma das críticas à aproximação da psicanálise ao cinema diz que a mesma dissolve a diferenciação dos filmes, tratando o cinema como um todo. Na pretensa semelhança ao sonho, o cinema perderia valor por estar sendo tomado somente em seu aspecto de fantasia. Da mesma forma, os críticos da psicanálise aludem a um reducionismo o fato de tomar o contato do público com seu filme somente pela via do inconsciente. Justificariam afirmando que muitos outros sistemas de significação estão atuando simultaneamente na experiência do cinema. Aos psicanalistas é recomendado que *leiam* os filmes.

Ana Costa aposta ser pelo jogo de linguagem que a produção artística proporciona o fator que possibilita a aproximação e o diálogo da psicanálise no tocante à arte. Seria “pelos jogos de linguagem e posições enunciativas [...] que poderemos tecer nossos diálogos” (COSTA, 2008, p.26). No recorte que trataremos à discussão, procuraremos evidenciar o

aspecto enunciativo que se constitui a partir da composição de cena proposta por Almodóvar, em um jogo entre imagem e palavra.

Quanto às críticas que a psicanálise recebe quando de sua aproximação às artes, ou mais especificamente, ao campo cinematográfico, no nosso ponto de vista, é importante dar ouvidos às críticas e elaborar a respeito. Aliás, este não é o forte do psicanalista, dar ouvidos e devolver algo que possa contribuir à elaboração de uma coisa nova? Pois, se existe o julgamento – muitas vezes negativo – deste enlace que os psicanalistas buscam fazer, talvez seja porque coisas foram ditas como interpretações (como um *saber sobre*) e que não condiziam com os propósitos dos criadores, ou de quem aprecia a arte, talvez coisas que até tenham diminuído valor da mesma.

Que os psicanalistas devam “ler” os filmes, estamos de acordo. Que não cheguem como superiores, pois detentores “do” saber, também concordamos. Contudo, que não deixem de se aproximar das obras artísticas, inclusive do cinema, para delas colher material que problematize o seu campo de saber, e a partir de então, que se produza mais conhecimento sobre o psiquismo humano. O campo das artes é um terreno valioso para a psicanálise. No meio cultural e artístico estão expostas as verdades do nosso tempo. O psicanalista, alguém que trabalha com as pessoas no seu aspecto mais íntimo – seu psiquismo, não deve abrir mão de estar em contato com a produção cultural e artística, sob o risco de que sua prática caia em um vazio de sentido.

3.3. O CINEMA DE PEDRO ALMODÓVAR

Elegemos o espanhol Pedro Almodóvar para nos acompanhar nessa incursão ao mundo cinematográfico. Procuraremos conhecer algumas características do percurso de Almodóvar como cineasta, bem como alguns dos pressupostos que baseiam sua concepção de cinema. Para tanto, utilizamos o livro de Frédéric Strauss “Conversas com Almodóvar”

(2008). O escritor e crítico de cinema acompanhou o trabalho de Almodóvar por mais de dez anos, realizando entrevistas em diferentes lugares, quando o cineasta esteve envolvido com diferentes trabalhos. Esta explanação se constitui como nossa porta de entrada no universo de produção do diretor espanhol. Mais adiante, no próximo item, analisaremos uma cena do filme do mesmo, “Abraços Partidos”.

Almodóvar, que nasceu na década de 50 na região da Mancha, almejou se tornar cineasta na década de 70. Chegou a Madrid em 1968, mas só depois de três anos trabalhando em uma telefônica – e economizando dinheiro – pôde comprar sua primeira câmera. Nunca estudou cinema, aprendeu autonomamente, na prática. A partir de 1972, fez muitos curtas-metragens cuja única tecnologia disponível era sua câmera “super-oito”. Seus amigos eram os atores e a improvisação era a palavra de ordem. Muitos jovens em Madrid também produziam filmes desta maneira, mas Almodóvar sentiu certa diferenciação por parte deste grupo que filmava com o mesmo tipo de câmera e condições. O motivo era que os filmes de Almodóvar contavam histórias, quando os outros não. Sentiu-se marginalizado, como relatou a Strauss (2008), mas acrescenta que seu desejo sempre estivera ligado à vontade de contar histórias. O que produzia era apresentado em casa de amigos, bares, discotecas e escolas de cinema que estavam sendo criadas em Madrid. Tínhamos Almodóvar ao lado da tela fazendo as vozes de todas as personagens – era muito difícil gravar som em “super-oito” – cantando, fazendo comentários e críticas. Havia também um pequeno gravador que permitia agregar música à película. Almodóvar refere a estes momentos como uma festa, segundo Strauss (2008).

O irmão mais novo de Pedro Almodóvar, Augustín Almodóvar, o acompanha desde 1972, época em que chega a Madrid, vindo da província onde morava a família, como nos refere Strauss (2008). Participava dos meios que o irmão freqüentava, sentindo-se um privilegiado por poder se aventurar nos lugares mais interessantes da cidade. Segundo Strauss (2008), Augustín pensava que o envolvimento de Pedro com o cinema não passaria de passatempo, pois imaginava que sua produção permaneceria como “marginal” – no bom sentido, explica, pois carregava consigo a liberdade de não ser integrado ao sistema. Pois o sistema reconheceu o cinema de Pedro Almodóvar.

Os irmãos fundaram a produtora “*El deseo*”, a qual ocupa um espaço paradoxal, na visão de Augustín Almodóvar: participa do mercado mantendo sua singularidade. Menciona Augustín:

A “*El deseo*” nasceu da insatisfação de Pedro ao trabalhar com produtores, o que muitas vezes resulta num enorme desperdício de energia criadora, por existirem dois projetos competindo pelo mesmo filme: o projeto do diretor e o do produtor. Esse desperdício não existe em nosso trabalho na “*El deseo*”. Toda energia criadora é posta no filme. (ALMODÓVAR *apud* STRAUSS, 2008, p. 100).

A empresa criou regras próprias, como a não venda antecipada de um filme, pois não acreditam poder dizer do que se tratará exatamente a película antes de terminada, segundo Augustín (*apud* STRAUSS, 2008). Também possui uma boa equipe e aparelhagem, mantém uma produção regular e com peso orçamentário importante (citam a cifra de até cinco milhões de dólares) sem, contudo, entrar na lógica na qual é o dinheiro que manda. O segredo: cada filme que fazem é como se fosse o primeiro e se vêem como uma equipe em torno de um artista, não como uma produtora “tradicional”. Mesmo as atividades sociais que envolvem os filmes produzidos remetem Augustín à lembrança das reuniões na casa dos amigos e discotecas dos anos 70, conforme Strauss (2008). A diferença: atualmente, encontram outras pessoas, em lugares mais sofisticados e eles estão vestindo smoking.

O fato de Almodóvar ser espanhol, trabalhar privilegiando atores e características de sua terra – o colorido muito presente em seus filmes, os cenários de Madrid e da Espanha, as músicas espanholas, somados à fuga dos padrões habituais de produção, remetem o cinema de Almodóvar à classificação de cinema alternativo. Este segmento cinematográfico abrange filmes que trabalham com uma linguagem – portanto um código de valores – diferente da utilizada pelos filmes das grandes produtoras norte-americanas. Contudo, seus filmes estão acessíveis a um grande público e podem competir com grandes títulos das superprodutoras do cinema, fato que o desqualifica como um cinema alternativo tradicional – pois este segmento é reconhecidamente desprovido de grande abrangência de público. Esta é uma das peculiaridades de seu trabalho – participa do mundo do cinema, no qual os alternativos participam a muito custo, mantendo sua produção livre para representar suas concepções singulares.

As concepções que regem o cinema de Almodóvar o aproximam de uma criação autêntica no mesmo lance que o afastam da lógica mercadológica tão presente no universo cinematográfico.

Pedro Almodóvar [...] manifestou um desejo de independência e liberdade radical com filmes cujo êxito passava pela criação de uma nova ligação com o espectador. Filmes que se ligam a nossa emoção, fazendo-nos rir ou chorar, e que nos ligam à liberdade, liberdade de espírito e de todos os desejos. Uma forma de amar o cinema – e de fazer com que ele seja amado – que tem uma dimensão fantástica e vai direto ao coração. (STRAUSS, 2008, p. 12)

Strauss (2008) menciona que há uma alusão constante presente na crítica do diretor de que todos seus filmes poderiam ter o mesmo título: “Labirinto de paixões”. De fato, este é o nome de uma película sua. A justificativa se faz pela constatação de um mote comum em seus filmes, que diz respeito ao desejo – sua potência, aspectos de sua incidência. Nos primeiros filmes está privilegiado o desejo sexual, mas com o tempo outros espaços se abrem: o desejo de ser mãe, de dar a vida a um ser, ou de devolver a possibilidade de viver – a doação de órgãos. O desejo se encontra no cerne da criação disso que Strauss chamou de um “cinema obsessivo”⁷ (2008, p. 10).

É a marca de seu desejo que Almodóvar procura estampar em seus filmes. É o próprio cineasta quem afirma que se almejamos falar de desejo, só podemos fazê-lo a partir de nós mesmos, e referindo-nos ao nosso desejo (STRAUSS, 2008). O reconhecimento que demanda – e possui – como cineasta se faz pela via mesma que é sua temática fixa: o desejo. Como motor de seu trabalho, o (seu) desejo é colocado como prerrogativa para a sua produção. Esta é a condição de possibilidade de que ele seja visto por isso que é sua marca singular.

Apesar de se achar disciplinado, o diretor diz gostar da indisciplina. Mistura gêneros do cinema – comédia, drama. “Para Almodóvar, o controle deve abrir caminho a outros excessos”, nos cita Strauss (2008, p. 85). Completa dizendo que o cineasta espanhol acredita que no cinema tudo é possível. Reformula os gêneros do cinema, bem como os gêneros sexuais. Almodóvar atualiza em seus filmes a discussão a respeito da sensibilidade gay, sempre trazendo um aspecto diferente e interessante deste mundo o qual busca afastar da obscuridade e indiferença.

Quanto a isto que lhe tocou tecnicamente, o diretor cita que as comédias norte-americanas dos anos 40 o “agradavam mais que tudo” (ALMODÓVAR *apud* STRAUSS, 2008, p. 23). Mas também o expressionismo alemão e o neo-realismo italiano o fascinavam. As obras formalistas e as realistas o influenciaram do mesmo modo, segundo Strauss (2008). Vemos Almodóvar valorizar a montagem como um dos elementos que mais lhe interessam, da mesma forma que o temos totalmente preocupado com a composição da cena – a *mise-en-scène*. A miscelânea de influências resulta em um dos cinemas mais significativos e particulares de nossa época. Almodóvar afirma a Strauss (2008) que é a história do filme, o

⁷ Torna-se curiosa esta expressão quando a colocamos ao lado de uma película de Almodóvar. Pois em termos de conteúdo, a temática dos filmes de Almodóvar é muito “histórica” – sobretudo em seus primeiros filmes.

conteúdo dos diálogos, a personalidade das personagens, somado ao trabalho da equipe que darão o ritmo ao filme. Outra concepção de técnica de trabalho é a continuidade da escrita durante todo o processo. Tem escrito seu argumento, mas até começar a rodar diz já tê-lo modificado e aprofundado muito desde o texto inicial, e mesmo durante as gravações não cessa essa atividade de escrita (STRAUSS, 2008).

Almodóvar diz privilegiar o gesto de criação passional, instintivo e visceral ao ato de falar, de racionalizar a respeito de seus filmes (STRAUSS, 2008). Refere que tem uma crença muito grande no poder da imaginação, argumentando que esse poder liberta e leva o sujeito a lugares muito distantes – e seriam estes mesmos lugares que o aproximam de sua própria vida. “Pode-se assim estabelecer uma ligação entre a inventividade mais desenfreada e a realidade”, conclui Strauss (2008, p. 19). Bernardo quando se refere ao “espelho da ficção” explica que este “não nos devolve a realidade refletida tal e qual: antes a inverte e depois nos leva para outro lugar; este lugar se situa além da realidade de que partimos e além do espelho – além da ficção” (2010, p. 09). O autor se vale do termo “metaficção” para dizer disso que está para além da ficção. A ficção dentro da ficção – esta duplicação que é cara a Almodóvar, como veremos adiante – permite que a mesma se dobre e desdobre, de dentro para fora, levando o sujeito a visitar um lugar outro – estranho e familiar ao mesmo tempo. Freud no seu texto “O estranho” menciona que “um estranho efeito se apresenta quando se extingue a distinção entre imaginação e realidade” (1996 [1919], p. 261) quando, por exemplo, o sujeito toma algo como imaginário e isso se apresenta a ele na realidade.

Almodóvar, (*apud* STRAUSS, 2008, p. 33-34) alude que no cinema o que lhe interessa é “algo que fala da realidade, que é verdadeiro, mas que, para ser perceptível, deve se tornar uma representação da realidade”. Uma pessoa para representar a si mesma no vídeo deveria *imitar* a si mesma, pois ser natural não seria muito convincente – essa é a idéia, segundo Almodóvar (*apud* STRAUSS, 2008). “Aquilo que gosto mesmo é essa parte de artifício que entra no trabalho do diretor. É nesse artifício que se podem projetar todas as intenções do cineasta” (STRAUSS, 2008, p. 34). A alegoria vem a ser o meio pelo qual seria possível atuar a realidade. O diretor de cinema diz considerar o cinema como, talvez, a arte que mais se aproxima da realidade. “A arte desperta no homem o que há de mais agudo e essencial, trazendo à tona, por uma brecha fulgurante, o que faz dele um sujeito” (RIVERA, 2008, p.9).

Almodóvar gosta de considerar as salas de cinema como “espelho do futuro” (STRAUSS, 2008, p.275). O diretor produz em seus filmes cenas em que, logo após cometer um assassinato, o matador vai ao cinema e ali se depara com a cena de um homicídio (Matador, 1986; Má Educação, 2004), assistindo a algo que pode ser tomado como comparável à sua vivência. No filme “Má Educação”, o assassino Berenguer chega a se expressar: “É como se todos esses filmes falassem de nós”.

3.4. ABRAÇOS E ESPELHOS PARTIDOS

Jamais me olhas onde te vejo.
Lacan (1998 [1964], p. 90)

A película que propomos analisar, “Abraços Partidos” estreou no Brasil no final do ano de 2009. Como é característico de Almodóvar, a obra tem o tom de melodrama que se mistura a uma iconografia pop num contexto multicolorido que mescla humor e simbolismos. Contudo, encontramos características de uma nova fase. Dentre elas, o culto à cinefilia – o filme está pleno de auto-referências e alusões a outras produções cinematográficas. Este viés também é retratado no abuso de referência a isso que *dá a ver* – a produção de um filme, uma espionagem incansável, as placas de raios-X do corpo da personagem. O ápice da referência ao mundo visível será a mudança radical na vida do diretor que fica cego. Mais adiante no texto, elaboramos um resumo para que o leitor que não viu o filme possa se familiarizar com o conteúdo do mesmo.

Almodóvar forja como artifício a imbricação de uma ficção dentro de outra, um esquema que já estivera presente em outros filmes seus – “Má educação” (2002) e “Fale com ela” (2004). O diretor demonstra exímia eloquência no trabalho com as imagens. Como havíamos citado acima, já dissera Turner (1997) que o cinema possui uma linguagem própria. A linguagem que tem na palavra seu ponto de ancoragem, orientada pela gramática, é

diferente da “linguagem” do cinema. Esta deve ser criada: a partir de alusões, significados são tecidos. Uma norma própria surge, como uma língua ou idioma de um dado lugar – é específico deste território. A arte do cineasta está na produção mesma dessa linguagem que mescla imagem e palavra – isso que se torna inteligível ao seu público a partir da sua criação singular.

Em “Abraços Partidos” a história se divide em dois momentos: 1992 e 2008. No primeiro momento, Magdalena (ou Lena, como será chamada), ex-secretária do rico empresário Ernesto Martel e agora sua esposa, tem o desejo de ser atriz. Soube que um novo filme será produzido e realiza testes no intuito de conseguir um papel na película. Já de início há um encantamento entre ela e o diretor, Mateo Blanco. O obcecado marido de Lena, Ernesto, se propõe a ser o produtor do filme. Possuído por ciúmes ordena a seu filho que faça um documentário a partir das gravações do filme. Para isso, o jovem Ernesto Filho vive seguindo Lena empunhando a sua câmera. Os amantes – Lena e Mateo – são flagrados por Ernesto Filho e a partir daí a trama se complica. Finalizam as filmagens, mas a situação se torna insustentável e resolvem ir para longe. Quase um mês depois descobrem que Ernesto se apoderou das filmagens das tomadas e vai lançar o filme. Mateo, neste momento está utilizando o pseudônimo Harry. Ele decide voltar a Madrid ao saber que a estréia do filme havia sido um fracasso. Mas, antes dele sair da ilha onde estava, acontece um acidente: o carro em que se encontra com Lena colide com outro carro. O acidente é grave, pois mata Lena e deixa Harry cego. A partir de então, este é o nome pelo qual responde o ex-diretor que agora, em 2008, trabalha só com produção literária.

No segundo momento, acompanhamos a vida de Harry, sua colega e amiga Judith e seu filho adolescente Diego. Um dia, após a anúncio da morte de Ernesto Martel no jornal, seu filho Ernesto Filho procura Harry. Ele quer escrever uma história que iria manchar a memória de seu pai – Ernesto Filho é homossexual e sempre fora rejeitado por Ernesto Martel. Harry se nega a fazer o texto, Judith assustada adverte a Ernesto Filho que fique longe de Harry. Judith está viajando a trabalho e Diego sofre um acidente envolvendo drogas. É Harry quem toma conta do menino, e nestes dias os dois conversam sobre isso que sempre esteve silenciado. Diego pergunta o motivo de a mãe ter medo de Ernesto Filho, e Harry para explicar-lhe deve remontar a 1992. É assim, com Harry contando a Diego que sabemos dos fatos de 1992. Conta sobre a produção do seu último filme e sobre a história de amor que

acabou em tragédia. Fala sobre seu nome Mateo Blanco. Quando Judith volta, Diego se refere a Harry como Mateo.

Judith parecia ter medo de falar sobre alguns assuntos, os quais Diego a questionava. Esses assuntos foram tratados por Harry/Mateo quando ela esteve fora. E agora era ela que estava angustiada com o silêncio do filho. Quando se reúnem os três ela menciona isso acrescentando que tem algumas revelações a fazer. É o tempo de contar que colaborou com Ernesto Martel quando este destruiu o filme de Mateo. Fizera-o por ciúmes e raiva. Mas Mateo/Harry também descobre que as filmagens das tomadas foram guardadas por Judith e ele pôde, finalmente, finalizar seu trabalho. Estas são as últimas frases do filme: “O importante é terminá-la. As películas devem ser terminadas mesmo que seja às cegas”.

Primeiramente, marcaremos algumas auto-referências presentes em “Abraços Partidos”. Almodóvar nesta obra atualiza algumas de suas crenças a respeito da produção de um filme. Primeiro, temos presente a influência negativa que um produtor pode ter sobre um filme. Ernesto, o marido traído é o produtor do filme do diretor Mateo Blanco. Além de influenciar diretamente nas gravações – restrições à agenda da atriz principal, sua esposa, e impor a presença de seu filho fazendo a gravação do *making-off* – Ernesto arruína o filme que Mateo fizera. Almodóvar é um dos únicos cineastas que participa de todo o processo – é roteirista, diretor, produtor, além de contribuir nas outras etapas que compõem a produção. Como mencionou Strauss (2008) a respeito do que A. Almodóvar referira, realmente existe este problema de disputa de poder entre o diretor e o produtor do filme. Os interesses destes divergem e isso causa problemas à produção. Strauss aponta a criação pelos irmãos Almodóvar da produtora *El Deseo* como uma forma de fugir deste embaraço.

Segundo, também em entrevista a Strauss (2008), Almodóvar refere que gosta muito da preparação da atriz no camarim. Também a cena em que o diretor trabalha intensamente as expressões que a atriz pode produzir, conforme o que o diretor pede, está documentada. Neste momento a atriz reproduz as expressões de atrizes celebridades do cinema, o que tomamos como um elogio a este campo artístico. Estas duas alusões produzidas pelo cineasta se referem ao cinema visceral que menciona como sendo o seu. Da mesma forma, falam da ligação intensa que estabelece com seus colegas de trabalho quando está fazendo um filme e da liberdade que o diretor precisa ter para poder trabalhar nisso que é a sua arte.

Há uma cena que nos marcou especialmente. Apontaremos-la e discorreremos uma análise na qual ela serve como argumento. Trata-se da tomada em que Magdalena *fala junto com a sua imagem* ao marido traído. Ernesto Martel, o marido, está assistindo às imagens gravadas pelo seu filho, Ernesto Filho. *Na imagem* Lena estava sendo perseguida pelo seu enteado – a pedido de Ernesto pai, que a filmava e já havia descoberto a relação amorosa que Lena mantinha com o diretor do filme, Mateo Blanco. Ernesto Filho flagra Lena saindo do quarto do amante. Ainda no vídeo, a atriz tenta fazer com que o jovem Ernesto desligue a câmera, e não tendo sucesso, dirige-se à filmadora para dar um recado a seu marido. O recado é dado duplamente, pois neste momento Magdalena já está na sala em que Ernesto assiste ao vídeo e repete junto a ela mesma *em imagem*:

Enfoque-me. Ernesto, ouça-me bem. Sim, estou falando com você. Acabo de estar com o homem que amo... e nunca fui tão feliz na minha vida... Porque esse homem também me ama... e muito. Não se preocupe, em breve vou deixar você em paz. Não precisa mais nos espionar. Não há nada que esconder. (Fala de Lena em “Abraços Partidos”, 2009)

Havia uma intérprete que lia os lábios das pessoas no vídeo para Ernesto Martel. Mas como Lena chegou no momento mesmo em que ela em imagem falava à câmera, é a sua voz que interpreta a sua imagem. Esta serve como consistência à sua voz. Nesse cruzamento entre a imagem da tela e a sua voz ela pôde falar a Ernesto sobre algo que até agora estivera impossibilitado de ser enunciado. Não bastou a mensagem reproduzida, o recado foi transmitido pessoalmente por ela. Mas de uma forma muito peculiar: sua imagem da filmagem serviu a ela mesma como espelho. Ela se vale da imagem dela – essa imagem que havia sido feita a seu contragosto – como uma metáfora visual de uma nova condição, fazendo com que a imagem jogasse a seu favor.

A posição a qual Magdalena ocupava enquanto *só* imagem – vigiada pelo enteado – fazia parte de um mundo de imaginação, de paranóia, onde imperava a obsessão de seu marido. A traição estava muito explícita com a constante presença de Ernesto Filho e sua câmera filmadora. A atitude de Lena de estar ciente disso e ainda assim manter esta situação não fazia outra coisa senão reiterar um esquema onde a imaginação dominava. Este esquema imaginário para se conservar deveria ter os elementos em seus lugares fixos: as personagens amantes, o câmera-enteado e o marido traído. Posições que apesar de causarem sofrimento, tinham enredo próprio, bem como suas cadeiras cativas às personagens. Promoviam certo gozo pela própria estabilidade que o imaginário proporciona. Quando se dirige à câmera ela fala algo que desestabilizaria a relação perpetuada até então. Com sua presença e voz, a sua

fala é significativa, produz um ato. Ele coloca todos em uma situação não mais tão segura, na qual os elementos deverão se reorganizar. Faz-se o rompimento pela constituição de sua responsabilização pelo que diz. Cai fora do campo da imagem pura, seu enunciado abre outro espaço. E marca o fim do triângulo amoroso da maneira como estava sendo feito.

É perturbadora a cena que destacamos. Talvez por se tratar desse excesso de *ver* que preenche o filme, o qual tem neste momento um ápice. No nosso entendimento, este é um momento de virada do filme – que coexiste ao lado de outros giros que podem ser citados dentro da narrativa. Percebemos que a partir desse momento, do corte que fora operado, as posições das personagens se reorganizam. Especialmente em relação aos amantes, os grandes interessados da quebra que ocorrerá. As posições de cada um deles vão desde então, no jogo entre imagem e palavra, reinventando-se no transcorrer das cenas. O “saber” de sua condição, a partir da re colocação do desejo, vai sendo apoderado por estas personagens e por aí se podem delinear as dialéticas relacionais. São as palavras ditas de um ao outro que vão desacomodando as posições subjetivas, forjando novos modos dos sujeitos se situarem em relação ao Outro, com o compromisso de apropriação de seu desejo.

Esta é uma leitura psicanalítica de uma cena fictícia, são suposições acerca disso que o diretor criou, não passam de hipóteses sobre a construção psíquica das personagens. Podemos nos sentir tentados a realizar edificações teóricas sobre o material explicitado por um autor acerca das figuras dramáticas que sustentam uma narrativa. Freud mesmo baseou muito de sua teoria sobre personagens e histórias fictícias. O perigo é tomar o saber da psicanálise como uma verdade única e óbvia, rejeitando os detalhes que enriqueceriam a análise.

Há uma construção metaficcional em Almodóvar: imagem de Lena na tela – uma representação fictícia – confunde-se com a presença e voz de Lena, dentro de outra ficção que é o próprio filme. O cineasta produz a cena alternando as imagens de Ernesto Martel na sua sala assistindo às imagens e a disputa “ao vivo” de Lena e Ernesto Filho. Os cortes nas tomadas vão intensificando o tom que beira o suspense. Até o momento em que ela finalmente se vira para a câmera. Neste momento, ela entra na sala em que está Martel e desde aí a cena se passa somente na sala – a imagem de Lena e Mateo Filho não é mais colocada como “ao vivo”, mas como imagem sendo reproduzido pelo projetor.

Questionados sobre o motivo de Martel não ter se virado para Lena quando ela chegou ao recinto, supomos que ele estava preso à imagem especularizada de Lena, uma imagem

ideal. No tocante a isso, remetemo-nos a Platão e o mito da caverna. A cena é esta: Martel está olhando para a imagem fictícia, e Lena está atrás dele, reproduzindo o que ele vê. Ele não vira para ela, mantém-se ligado à imagem dela, isso que no mito é a sombra que produz a ilusão visual.

Se tomarmos a tela do cinema como um espelho, esta cena nos faz imaginar a saída da imagem do mesmo. O cineasta duplica a ficção e coloca não só Ernesto no espaço existente entre a ficção e a realidade, como também remete o público do filme a este terreno. Não estaria Almodóvar provocando seus espectadores a repensarem se esta configuração na qual ele se enxerga não é ela mesma uma construção especularizada? Como encontrar “o fio da meada” nessa situação?

O que se produz no espectador a partir da visão de uma imagem tem como sua estrutura uma ficção. Para Berger (1999, p. 10) “a maneira como vemos as coisas é afetada pelo que sabemos ou pelo que acreditamos”. O autor cita a experiência de ver uma chama de fogo como exemplo. O fogo esteve em outras épocas associado à crença de existência do inferno, logo, carregava outro significado. Neste exemplo, temos a significação social colocada em questão. Contudo, ainda as significações singulares incidem sobre isso que os sujeitos vêem. Continua o autor referindo que “nunca olhamos para uma coisa apenas; estamos sempre olhando para a relação entre as coisas e nós mesmos” (1999, p.11).

Para pensarmos nessa questão remetemo-nos ao lugar que ocupa a fantasia no psiquismo e como ela é manejada em análise. É sobre ela que o neurótico sustenta suas identificações e seus sintomas – suas verdades. Lacan (1998 [1953]) recomenda aos jovens analistas que possam se desvencilhar disso que o paciente traz que se aparenta a uma “novela” familiar. O desvio que o analista opera deve se dar, segundo Lacan, como um questionamento ao paciente acerca de suas certezas de modo que o analista possa colocar em evidência a inconsistência das mesmas. “Mas é importante afirmar que o trabalho contra os espelhismos imaginários, com ênfase na cadeia significante e nas estruturas simbólicas que ela determina, não é um trabalho *contra* o imaginário”, adverte-nos Maria Rita Kehl (2009, p. 231). A autora se empenha nisso que é um esforço de elucidação do valor positivo relacionado ao imaginário no intuito de fazer contraste junto à constatação de uma recorrente desvalorização da instância imaginária por parte de muitos analistas. A desmedida exaltação do simbólico, como se fosse um domínio independente do imaginário e do real, seria o viés tomado por essa inadvertida concepção.

O imaginário é fundamental à constituição psíquica, sendo um dos três pilares constitutivos do sujeito, assim como o simbólico e o real. A própria instância do *eu* enquanto imagem encontra seu apoio no imaginário. A elaboração imaginária e a capacidade de o sujeito constituir identificações permitem ao sujeito que se afaste do vazio de sentido que permeia o real, afirma-nos Kehl (2009). “Não se concebe um sujeito sem fantasia. Além de dar consistência às defesas neuróticas e tentar tornar o sintoma egossintônico, a fantasia tem a função vital de representar, no campo dos possíveis, o objeto causa do desejo” (KEHL, 2009, p. 234). A elaboração fantasiosa – bem como o sonho – cria enredos que contêm notícias do desejo do sujeito.

Contudo, pode ocorrer de, através das construções imaginárias, a culpa herdada do complexo de castração lançar o sujeito frente ao Outro como se este fosse um “ser de amor” (KEHL, 2009, p. 231). A posição do neurótico equivale aqui a de alguém que perdeu o amor do Outro, estando esta posição do sujeito frente ao Outro imaginário o sustentando no fantasma. A demanda imaginária do Outro – sempre impossível de ser atendida, e por isso uma grande fonte de angústia – comanda, aqui, as escolhas do sujeito.

A visada lacaniana se daria no sentido de desinflar as construções fantasiosas do paciente, não de suprimi-las. Objetiva destituir a onipotência da fantasia, que o sujeito se conceba como esse que a produz – e que compreenda que a mesma o produz no mesmo lance. É importante que ele possa se enxergar enquanto ativo na situação. Tal operação coloca o sujeito diante de um vazio de sentido inerente ao reconhecimento de sua castração simbólica. Desta forma, o analista trabalha na valorização do conteúdo fantasioso enquanto produção singular. Almodóvar produz sua cena retratando o encadeamento ficcional de forma a constituir um ponto de dúvida quanto à verdade das imagens que vemos. A respeito da metaficção, Bernardo (2010, p. 13) questiona: “por que a ficção precisa falar tanto da própria ficção?”. Tratar-se-ia, na concepção do autor, de uma busca por resposta que se funda sobre a incerteza da própria origem e constituição do homem. Como se a pergunta verdadeira a se fazer fosse “quem sou eu?”. A ambigüidade presente na relação entre sujeito e fantasia – aquele produz esta que produz aquele – é a fonte do equívoco. Para Lacan (1998[1964]) quando olhamos algo, forjamos quadros nos quais nos colocamos. A visão de algo contaria com o olhar fora de nós, pois nos veríamos inseridos na configuração da cena. Dar-se conta do equívoco provocado pelo olhar quanto a isso que é realidade e o que é a montagem

subjetiva do quadro é o mesmo que reconhecer a diferença entre metáfora e verdade. O que o sujeito constrói a si é sua verdade, mas funciona como uma metáfora.

Aquilo que chamamos de “verdade” é já uma espécie de catacrese, isto é, de metáfora que não se reconhece mais como tal. O problema não reside em tomarmos metáforas por verdades – não há como pensar ou falar de outra forma -, mas sim em esquecer o que fazemos. Reconhecer ficção na verdade não a torna menos verdade, ao contrário – torna-a a nossa verdade, aquela que foi feita por nós. (BERNARDO, 2010, p. 16)

A metáfora é um artifício da linguagem que Almodóvar sabe utilizar muito bem em sua obra. Na sua cena metaficcional, Almodóvar faz o espectador assistir enquanto tal à reação de outro espectador – Ernesto Martel – diante de um jogo entre imagem e palavra. Um voyeur⁸ – o espectador do cinema – assiste ao momento em que outro voyeur – Ernesto Martel – é pego em flagrante. Sim, porque não só Lena está sendo desmascarada neste momento, mas a própria espionagem tem aí *son échec*. Os limites estabelecidos quanto à invasão do outro são colocados em questão: pode um marido – ou qualquer pessoa – ter o direito de espionar outrem? A obsessão de Martel por Lena, esse sentimento que o autoriza a usar todo e qualquer artifício a controlá-la, não seria da ordem de um aniquilamento do outro – da Lena? Isto que move sua ânsia de saber dela, de vê-la, de controlá-la, tem a ver com a vontade de uma apreensão disso que é completamente escorregadio: o desejo que a move.

Remetemo-nos aos espectadores do cinema, estes outros “voyeurs” os quais citamos. O que podemos alegar quanto à relação que se estabelece entre eles e uma cena como esta que viemos trabalhando? Primeiro, existe um prazer no ato de olhar. Tal emoção povoa o mundo do cinema, é a busca dos espectadores e o caminho que se oferece a eles. A vida dos outros: sua intimidade, seus segredos, enfim, suas histórias, tudo interessa a esse que assiste. O cinema traz à tela narrativas ficcionais – ainda que baseadas em fatos reais, ainda que documentários, serão sempre verdades construídas, um lado da história. Por se tratarem de uma criação, isentam os espectadores do papel de intromissão do que é o campo do outro. O cinema tentaria, assim, sanar a nossa sede de olhar⁹. Uma vontade de ver que remete a um

⁸ Referimo-nos a um “voyeur” aqui – e mais adiante no texto – mais pela força da palavra do que pelo que ela realmente significa em psicanálise. Sabemos que não se equiparam o espectador do cinema e o voyeur. Já em relação ao segundo emprego de “voyeur” – relacionado a Martel – não dizemos o mesmo, pois poderíamos aqui levantar a hipótese de voyeurismo.

⁹ Esta conotação do prazer que o cinema proporciona – um prazer voyeurista – remete-nos ao funcionamento do programa Big Brother. Aqui, ao espectador no seu mais alto grau de voyeurismo é possibilitado ver tudo que se passa no cotidiano de pessoas em situação de confinamento. Elas são elevadas ao patamar de celebridades. Há uma compreensão de que no tocante ao fenômeno “celebridade”, a própria “estrela” é tomada pelo público como

querer participar, estar dentro da trama. Pelo menos, esta é uma conotação presente no olhar de Ernesto sobre as imagens de Lena. Ele gostaria de ser o alvo da paixão de sua mulher. Não podendo ser seu objeto de amor, participa como voyeur.

A câmera enquanto espelho de uma história serviria ao espectador como suporte no qual ele pode projetar sua vida. Enéas de Souza, a respeito do objetivo do cineasta, diz ser este uma fundição do espectador à personagem, dando-se através do que chama as “peripécias dramáticas” (2006, p.33), que objetivaria levar o espectador a um princípio de distanciamento. Quanto a isso, aludimos ao abandono temporário disso que é o *eu*, numa espécie de visitação a outra configuração de vida que não a minha. Este ponto de distanciamento justificaria o prazer de ver um filme. Apoio sobre o que se sustentar, a imagem das personagens podem possibilitar ao espectador um lugar “seguro”¹⁰, pois acabada a sessão, volta-se à vida normal.

Um filme que questiona as verdades do sujeito pode servir a produzir nele um corte cuja conseqüência seria irreversível – desde aí impossível continuar a ter as mesmas verdades. Ou pode servir somente a transportá-lo temporariamente a alhures – e só. O cinema se revelaria como essa dupla possibilidade em relação à sua incidência sobre o sujeito. Por vezes o acomoda e o tranqüiliza, mas também pode desacomodar o sujeito de seu lugar enquanto tal. A consistência do sujeito é uma edificação imaginária, por isso as imagens podem colar nisso que é essa construção imaginária ou podem ocasionar certa fissura nas verdades forjadas por ela.

Tania Rivera (2008), acerca da produção cinematográfica, diferencia a imagem-muro da imagem-furo. A primeira nos remete às imagens que dizem por si, que são totais, que

personagem. Este argumento justificaria a grande curiosidade que produz nas pessoas. Compreendemos que são diferentes os processos psíquicos envolvidos no ato de acompanhar um sujeito que expõe sua vida como espetáculo – Big brother, e no ato de ir ao cinema e assistir a uma narrativa fílmica. Existem os casos das séries de filmes, mas isso também é outra coisa.

¹⁰ Aludimos ao relato de uma colega a respeito de uma ida ao cinema com grupo de psicóticos. Nesta situação, para estes sujeitos, isso que acontece no filme possui um poder *de realidade* muito importante. Eles não concebem a narrativa como uma mentira, mas como um fato da realidade. O recorte possibilita pensarmos que a incidência da fantasia no neurótico não ocorre no psicótico da mesma forma. Quanto a isso, Kehl (2009, p.231) afirma: “Lacan, ao comentar o ‘Caso Schreber’, sugere que o resultado do trabalho com psicóticos implica uma restauração da estrutura imaginária a partir de determinações simbólicas. Guardadas as devidas diferenças entre a neurose e a psicose, assim como a especificidade das estruturas imaginárias de uma e de outra, toda direção da cura em análise implica em alguma restauração do imaginário”.

mostram um mundo homogêneo e organizado. A autora menciona que estas imagens seriam antianalíticas, pois vão contra a concepção freudiana de que o eu não é senhor em sua própria casa, ou seja, não deixa entrevermos que o inconsciente concebe o sujeito e seu mundo a partir de uma ficção. As imagens-furos, contrariamente, seriam produções que dão margem a que vislumbremos, mesmo que de relance, algo de irreconhecível que compõe o sujeito e seu mundo.

São as imagens-furos de Tania Rivera que reenviam os sujeitos a posições outras, e que possibilitam a constituição de algo que escapa da ordem linear. Assim como o trabalho do psicanalista, no que tange ao manejo da transferência, que trabalha com o que escapa, com o tropicão do paciente. A analogia da imagem-furo se justifica como a brecha por onde se embrenhar, colocar mais em evidência isso que constitui a fantasia do sujeito. Isso que por estar demasiadamente presente, faz-se quase imperceptível.

Lucia Serrano Pereira alude ao “efeito de vertigem” relacionado a isto que suscita no sujeito a partir do encontro com o estranho familiar. Uma “zona de contato, de passagem, de jogo com o avesso, trato ficcional dos enigmas da condição humana” (2008, p. 16). A autora cunha tal concepção a partir de seu estudo sobre os contos machadianos, situando neles tal operador. A obra de Machado de Assis, sobretudo seus contos, conteria uma “desestabilização inquietante” ligada à própria estrutura narrativa. O efeito se produz como uma analogia ao fato de que o sujeito está sempre às voltas com o real, tendo que criar novos engendramentos quando a vida lhe impõe os cortes. Em alusão à elaboração de Pereira, Sousa menciona a vertigem como “condição de possibilidade de um sujeito que ainda possa imaginar, pensar, transpor, criticar, e assim arriscar-se” (2008, p.42).

Acreditamos que Almodóvar na cena problematizada menciona a respeito da incidência das imagens como a montagem de uma dialética. Tendemos à compreensão de que, de alguma maneira, o diretor objetiva causar estranhamento aos sujeitos que se encontram com essas imagens. As questões que se desdobram, no tocante à disposição especial das imagens, dizem respeito às posições em que circula Lena enquanto sujeito falante e a relação, indissociável entre a imagem e a palavra.

Se é evidente que a alienação à imagem que nos é atribuída desde a mais tenra idade tem efeitos constitutivos nada desprezíveis ao longo de toda a vida, cumpre também indicar o espaço de ruptura e de separação que permite ao sujeito a apropriação de uma experiência que lhe é de início estrangeira. (POLI, 2008).

Foi uma escolha de Almodóvar que Lena venha a falar sobre o relacionamento que estava tendo – disso em que estavam todos da trama envolvidos, de uma forma ou de outra – para a câmera. O diretor, nisso que é sua construção de linguagem de cinema, evidencia com a cena a potência que tem a imagem – sem deixar de lado isso que é um artifício: a repetição da palavra em imagens sucessivas. O encadeamento das imagens com a mesma fala dá o significado reforçado que a mensagem porta. Como a transposição de dois negativos de filme, as duas cenas se justapõem sob o mesmo dizer. A composição – a arte do autor – constitui-se como o sustento de uma enunciação que altera o rumo da trama.

Lena estava sob o olhar de seu marido a todo tempo, para além da extensiva exposição às câmeras da filmagem. Ela é o próprio objeto dado a ver, fígado pelo olhar do outro. Há uma diferença drástica entre a importância que confere ao olhar do amado e a esta que outorga ao olhar do marido. Diante das câmeras daquele, todo o esforço e entrega são dispensados, enquanto só se mostra farta quanto às filmagens que o enteado produz dela ao pai. O olhar do amante vem a ser isso que Lacan (1998[1964]) equipara ao objeto *a*. Este surge a partir da separação primitiva, pois a própria esquizo do sujeito está ligada ao objeto *a*. Lacan menciona que “o olhar enquanto objeto *a* pode vir a simbolizar a falta central expressa no fenômeno da castração [...] deixa o sujeito na ignorância do que há para além da aparência” (1998 [1964], p. 77). Acrescenta ainda que neste contexto não haveria queda do sujeito. Isso equivale dizer que na reciprocidade entre o olhar e ser olhado – o olhar de apaixonamento dos amantes – está dado o alibi ao sujeito. O olhar do amante completaria imaginariamente o *eu*, tapando o espaço da falta que é própria à constituição do sujeito. Por se constituir como um remendo no qual muito facilmente sua condição se deixa ver, o sujeito não cessa de buscar o olhar – como isso que pode completá-lo, mas que não o faz de maneira absoluta. O motor do desejo do sujeito é a procura pelo objeto *a*. Seria na queda do olhar que o desejo opera – quando o olhar não pode tamponar a falta, aí surge o sujeito do desejo na sua procura.

Faz-se interessante notarmos que na cena da confissão os olhares não se encontram entre as personagens Lena e Ernesto. Ela está olhando para a tela e para ele de costas, ele, por sua vez, olha a tela onde ela olha a câmera. Somente aí eles se olham – tendo a tela como intermediário. Eles, significativamente, não trocam olhares. Não há busca no outro disso que é seu olhar – e seu desejo. Não há reconhecimento mútuo entre essas personagens a partir dos seus desejos, isso que qualifica o ser humano como sujeito. Ao mesmo tempo, sobra o olhar

dominador do marido à Lena. O dela a ele expressa um vazio, ali não há o signo do desejo. Por isso a palavra – essa que é capaz de operar uma mudança na perspectiva, uma recolocação do desejo – foi tão marcante entre os dois.

Antes de finalizarmos, marcamos ainda alguns pontos interessantes da trama de Almodóvar. Um deles diz da mudança de nomes do diretor no filme. É simbólica esta troca – de Mateo Blanco a Harry Caine. O primeiro, seu nome legítimo, assinava as obras cinematográficas. E havia a broma, uma autopermissão de ser outro em alguns momentos: era Harry Caine quem assinava os textos literários e roteiros. Quando viaja com sua amada à ilha de Lanzarote, com o propósito de ficar longe de Madrid e de Ernesto Martel, ele vive como Harry Caine – no hotel se apresenta desta forma e o que produz são textos. Aqui, seu pseudônimo o protege da perseguição de seu opositor, e serve como símbolo de uma vida nova. Mas, acontece o acidente no qual perde Lena e fica cego. A partir daí, Harry diz que Mateo havia morrido. Aceitamos a hipótese de Judith de que ele não poderia aceitar estar sem a visão, por isso Mateo morreria para dar lugar a Harry. Este deve se acostumar com o vazio de imagens, com o mundo literário, com a impossibilidade de voltar a enxergar. Não é a Mateo que é imposta esta nova condição.

Quando os segredos começam a ser revelados entre Harry, Diego e Judith, o nome – significante – Mateo volta a circular. E também a vontade de retomar seu último trabalho cinematográfico – aquele que fora destruído por Ernesto Martel. Reeditar o filme, contar novamente esta história, agora de uma maneira que o satisfazia, vem a se configurar como uma possibilidade de que possa conviver com esta parcela de sua história. Algo de traumático vem a ser simbolizado e é como se ele pudesse voltar a se identificar com Mateo, com esta parcela de sua vida que teve fim com o acidente. É como se o nome Harry o tivesse sustentado enquanto ele não pudera simbolizar a mudança que ocorria na vida de Mateo. Para fazê-lo não foi preciso que voltasse a ver as imagens, mas que simbolizasse aquelas que se mantinha em sua memória – que pudesse agregá-las a sua história de vida, na criação de uma nova narrativa.

Esta analogia da reedição do filme com a possibilidade de recontar sua história de vida nos permite pensarmos no processo de análise. O paciente em análise não faz outra coisa que não seja reeditar sua história. Contando-a repetidamente, pode encontrar novos significantes a sustentá-lo, sucessivamente, até que sua história se torne algo com a qual ele se sinta melhor. Voltar ao passado rememorando situações significativas não se constitui como uma

experiência simples. É como aprender a relacionar sentimentos a situações e a posições. Kehl (2009) nos lembra que o registro da memória também é imaginário. Poder se lembrar e compartilhar fatos de sua vida diz da simbolização dos mesmos, o contrário de um vazio de sentido. Referir-se aos diferentes momentos de sua história – felizes, tristes e de lutos – significa poder ver o conjunto como sua vida, faz com que o sujeito possa se conceber como o mesmo durante todo o percurso. Os traços de identificação que o sustentaram, bem como a medida das transformações ao longo do tempo são significados quando rememora o passado. Ainda, contar suas histórias ao grupo social no qual participa permite que o sujeito crie laços de pertencimento à comunidade na qual vive.

4. A IMAGEM NO CAMPO POLÍTICO

O presente capítulo abordará dois diferentes prismas do tema “imagem”, os quais analisamos como sendo importantes à discussão psicanalítica a respeito do espelho. São eles: a imagem no campo político – na relação entre os homens, e a repetição. Como argumento que servirá a fazer movimentar nossas questões, recortamos alguns trechos do exitoso e prestigiado livro “Cem anos de solidão”, do escritor colombiano Gabriel García Márquez, publicado em 1967.

4.1. GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ E “CEM ANOS DE SOLIDÃO”

Obra que rendeu a García Márquez o Prêmio Nobel de Literatura em 1982, “Cem anos de solidão” permanece até hoje como um texto-referência da literatura da América Latina e da língua espanhola. Trata-se na narrativa da vida e morte da família Buendía na remota cidade de Macondo. Os Buendías fundaram o povoado, que mais tarde vem a se municipalizar e até mesmo a atingir certo nível de desenvolvimento. Após o ápice, Macondo sofre a inevitável decadência, que parece ser determinada pelo declínio dos Buendías. Valendo-se de uma escrita de tom fantástico, o escritor colombiano tece a narrativa muito fluidamente e a todo o momento expressa sensibilidade ao abordar as sutilezas da alma e sentimentos humanos que estão intrincados nas histórias que compõem a saga que une família e cidade.

Strathern (2009) refere que o objetivo de Márquez era tornar crível a história de seu país e continente. As questões sociais, políticas e existenciais dos povos latino-americanos seriam expostos aos olhos do mundo. Seus leitores compatriotas poderiam ver suas vidas nas páginas de “Cem anos de solidão” e os outros povos saberiam um pouco mais acerca das

condições de vida das pessoas nas Américas. O escritor relata os mitos do continente de forma a fazer aparecer ao mundo a vida e a história da América Latina. Almejou deixar às claras uma realidade que poderia parecer fantasiosa para marcar que aqui aconteciam coisas absurdas que eram tidas como normais. O autor apontou no título esta menção, pois, segundo Strathern (2009), a solidão de que se trata é a que, na compreensão do escritor, é própria aos latino-americanos que, em sua maioria, vivem suas vidas absurdas/fantásticas sem que ninguém tome conhecimento do que verdadeiramente se passa nessa região.

Gabriel García Márquez nasceu em 1928 em uma pequena cidade no norte da Colômbia chamada Aracataca, onde fazia muito calor e seguidamente ocorriam tempestades violentas, conforme Strathern (2009). A pesquisa deste sobre a biografia do escritor relata os fatos da cidade natal do mesmo – observamos a semelhança existente na descrição desta e de Macondo, a cidade fictícia do romance “Cem anos de solidão”. Em Aracataca também se instalou uma companhia americana que plantava bananas em grandes áreas da região, o que trouxe certo progresso ao povoado. Naquela época, viam-se mulheres nuas dançando aos magnatas da banana em festas dignas de aristocratas. Os ricos acendiam seus charutos em notas de dinheiro. O desenvolvimento atraiu uma leva de prostitutas, trabalhadores de lugares muito distantes e caçadores de fortunas. A esta imigração a avó de Márquez se referia como “a revoada”. No início do século XX uma praga de gafanhotos invadiu a cidade, fato que foi concebido como um castigo aos pecados que estavam ocorrendo em Aracataca. Após o fim da peste, os salões e bordéis voltavam a festejar como se nada tivesse ocorrido.

O literato não viveu o auge da cidade, como nos cita Strathern (2009). Quando nasceu, Aracataca já havia decaído, ainda que persistisse a companhia de bananas, conservando entre as plantações uma que se chamava Macondo. Todos os fatos da cidade referidos acima foram contados ao escritor, ele não os vivenciou, segundo Strathern (2009). O autor menciona que, contudo, estas histórias fisgaram Márquez em sua juventude, ecoando na vida dele de forma cada vez mais marcante. Irão compor a fantástica história de “Cem anos de solidão” estas narrativas e outras – fatos em que ele próprio esteve presente, algumas histórias influenciadas pelas obras do escritor americano Faulkner e outros casos criado, conforme Strathern (2009).

Em relação ao conteúdo de seus textos, o escritor gostava de anunciar que “cada linha, em cada livro meu, tem seu ponto de partida na realidade” (MÁRQUEZ *apud* STRATHERN, 2009, p.12). Advém da realidade e é temperada pelo toque fantástico do autor. Esta é a genialidade de García Márquez: forjar um jogo de escrita onde a ficção é ferramenta de

denúncia da realidade latino-americana. Ele escreve de forma a produzir a impressão de que se trata de fatos extraordinários. No entanto, quando é revelado que são narrativas criadas a partir de acontecimentos ocorridos, a ficção assume outro estatuto.

Strathern (2009) conta que o escritor colombiano estudou direito e foi jornalista em diversos jornais de diferentes cidades. Tornou-se o responsável pela seção internacional de um destes jornais, o que o ajudou a assimilar melhor a inscrição da América Latina em um contexto mundial. Foi correspondente no exterior, onde conheceu muitos exilados políticos. Ele próprio ficou como exilado no velho continente, quando a ditadura na Colômbia estava muito rígida e seu nome representava uma ameaça ao governo. Voltaria ao seu país somente quando o comando militar tivesse sido destituído.

Durante este tempo escreveu alguns romances. De volta a Aracataca depois de muitos anos, García Márquez se depara com uma cidade totalmente diferente, conforme Strathern (2009). Escutou muitas histórias do que havia se passado ali e teve a impressão de que estava em uma cidade fantasma. Refere Márquez (*apud* STRATHERN, 2009) que as narrativas que lhe contaram se encontravam em um círculo vicioso e que, a despeito do exagero com que eram referidas, possuíam uma realidade própria a elas. O escritor ficou sensível a estas histórias e as comparou aos seus escritos. Julgou sua produção como mera construção intelectual quando colocada diante das histórias das vidas dessas pessoas, segundo Strathern (2009). A partir de então, o literato prestaria uma atenção diferenciada a tudo que escutasse. Começava a crescer em sua mente a história de “Cem anos de solidão”.

Márquez construiu narrativas nas quais a história de uma pessoa comum era retratada como um microcosmo – a vida singular do sujeito – referida ao macrocosmo – a situação do país e do continente em meio às dificuldades sociais e políticas. Em certas passagens de suas obras, o autor faz com que a fala de um homem reflita a realidade de vida de uma população inteira.

García Márquez teve como influência literária as ficções fantásticas do escritor argentino Jorge Luis Borges, conforme Strathern (2009). Com ele percebeu que poderia escrever casos fantásticos para falar disso que era a realidade. Acreditamos que a referência aos espelhos de Macondo também pode ser uma influência do escritor argentino que se valia de espelhos e labirintos em suas ficções. Mas, diferente deste, o literato colombiano se

engajou desde sempre em ser um escritor latino-americano com posicionamento político crítico, fazendo com que seus escritos viessem a denunciar a realidade do continente.

Em relação ao posicionamento político, Márquez se aproxima do escritor chileno Pablo Neruda. Este possuía um estilo por vezes vago e surrealista, ou enigmático e sensual. Contudo, sabia como falar de questões políticas com lirismo e produzir poesia acessível aos leitores menos assíduos, sempre com um grande toque de vitalidade. Segundo Strathern (2009) a questão da acessibilidade se tornaria uma lição ao escritor da Colômbia, que aprendeu como unir poesia e política em suas ficções.

No discurso proferido pela entrega do prêmio Nobel em 1982, vimos um divertido García Márquez contar histórias extraordinárias que sempre estiveram ligadas ao imaginário relacionado à América Latina (STRATHERN, 2009). Da busca por Eldorado aos governos mais desprezíveis, o escritor ressalta as histórias bizarras que estão ligadas até hoje às terras latino-americanas. O tom vai se alterando e quando chega à história atual do continente não temos mais um literato alegre. Neste momento, Márquez se vale do espaço que lhe outorgam para fazer isso que vem buscando em cada um dos seus escritos. Denuncia atos contra o desenvolvimento político da América Latina: “Por que recebemos um reconhecimento sincero de nossa originalidade na literatura quando nossas tentativas, face às maiores dificuldades, de realizar mudanças sociais nos são negadas por toda sorte de desconfiança?” (MÁRQUEZ *apud* STRATHERN, 2009, P. 85-86). Referências às tomadas dos governos pelos militares nos países da América Latina no momento em que, democraticamente, haviam sido eleitos governos de esquerda nestas nações. A escolha do povo não havia sido respeitada. E a interferência internacional mais potente ocorreu como apoio aos militares.

Sua crítica é contundente com relação à interferência na política da América e ao imperialismo que lhe é inerente. Seu pedido era de que a realidade da América Latina não fosse avaliada pelos padrões alheios da Europa e América do Norte. O escritor apresenta destreza ao ligar arte e política, situando sua produção literária na discussão dos interesses dos seus conterrâneos. Passada a premiação – enquanto um escritor reconhecido mundialmente – ele continua a defender a cultura artística e política da América Latina.

As lendas de Macondo estão colocadas entre a ficção e a realidade. Esta relação nos é interessante, na medida em que viemos trabalhando este ponto pelo viés da imagem. As histórias do escritor chamam atenção para a realidade histórica e existencial da América

Latina pela trilha do fantástico, e também por esta via surpreendeu-nos quando tocou em questões relativas ao cinema, à repetição e ao olhar. A abordagem de tais temas se destacou em nossa leitura, e a partir desta primeira impressão, ensaiamos uma leitura psicanalítica a respeito de questões que perpassam os pontos referidos.

4.2. IMAGEM: UMA INFLUÊNCIA SOCIAL

Proporemos neste subcapítulo uma discussão a respeito da imagem e a dimensão política. Buscaremos tocar em alguns aspectos que são intrínsecos ao ato de ver uma imagem e a partir dela se relacionar com os semelhantes. Partiremos de uma passagem de “Cem anos de solidão” que narra o primeiro encontro dos cidadãos de Macondo com as imagens projetadas do cinema.

O narrador menciona o cinema como as “imagens vivas” (MÁRQUEZ, s/d [1967], p. 201) e relata como ocorreu a estréia da sala de cinema na cidade. A multidão de espectadores se enfureceu quando se deparou, ao assistir o segundo filme que rodava na sala, com o personagem por quem haviam derramado lágrimas pela morte no filme anterior. Os cidadãos tomaram por atitude enganadora a do comerciante Bruno Crespi – esse promovia a produção cinematográfica – e quebraram as poltronas da sala de projeção por indignação. Tamanho ódio suscitado nos cidadãos, houve a necessidade de intervenção do alcaide no tumulto. Era preciso acalmar os espectadores do cinema, então o religioso “explicou num decreto que o cinema era uma máquina de ilusão que não merecia os arroubos passionais do público” (MÁRQUEZ, s/d [1967], p. 202). Muitos não voltariam ao cinema por julgarem muito dispendioso chorar por “infelicidades fingidas de seres imaginários” (MÁRQUEZ, s/d [1967], p.202).

A invenção do cinema gerou em um primeiro momento a repulsa em boa parte da população de Macondo. Essa passagem sobre o cinema no livro se aparenta a uma espécie de

auto-ironia de García Márquez, uma referência metaficcional, como diria Bernardo (2010), pois questiona os limites entre ficção e realidade – tal como a própria novela “Cem anos de solidão” se apresenta. Este seria um caminho possível de questionamento a respeito do sentido da menção do escritor: a que exatamente se referiam os habitantes de Macondo quando se irritaram com o fato de que uma história contada em imagens pudesse enganá-los? Quando tentavam destruir a sala de projeção, o que visavam aniquilar? Poderíamos considerar que Macondo possuísse particularidades que imprimiam nos cidadãos características psíquicas distintas e tais atributos teriam tornado inevitável a reação agressiva das pessoas ao cinema?

A cidade de Macondo era geograficamente quase inacessível. Tanto que a maioria dos habitantes, conforme a narrativa, viveu sua vida inteira entre os limites do povoado. Poucos foram os que atravessaram estas fronteiras e foram conhecer com seus próprios olhos o que havia no resto do mundo. Os que saíam, circulavam em outros lugares e voltavam a Macondo, eram os únicos a fazer chegar algumas novidades na cidade. Esses é que expunham ao povo de Macondo o que nos outros lugares havia de inovações tecnológicas, bem como as histórias contadas de mundos diferentes. Histórias estas que se tornavam fantásticas, pois eram diferentes de tudo o que os cidadãos de Macondo poderiam supor existir. Era a demasia na distância entre as realidades de alhures e a realidade de Macondo que conferiam o teor de esplendor aos contos. Melquíades, o sábio cigano que vinha à cidade com sua família todos os anos para trazer novidades e notícias de outros lugares, tornou-se uma referência no quesito “novidades de alhures”. Desde cedo ele ocupou esta função e a sua chegada era uma festa. Todos vinham conhecer o que os ciganos traziam de “mágico” e incrível das mais diferentes partes do mundo.

Vale apontar para a clara alusão à identidade do povo de Macondo: contemporâneos latino-americanos de García Márquez. A partir de seu livro, o escritor objetivou surpreender seus leitores estrangeiros com as fantasias quase reais da realidade de vida de seu povo. O elemento que causa a admiração é justamente a distância entre as realidades. Também na sua narrativa o literato coloca tal elemento como promovedor da surpresa – porque uma realidade é muito diferente da minha a promovo ao status de maravilha que beira o irreal.

A cidade apresentava a característica de ser retirada da civilização, fechada em si mesma. Com o passar do tempo, o povoado cresceu e progrediu. Com o desenvolvimento, ocorreu a vinda de três tecnologias importantes quase ao mesmo tempo: o cinema, o telégrafo e o trem. Três importantes meios de ligação com o mundo exterior poderiam incitar um

movimento de maior troca entre os habitantes de Macondo e os de outras localidades. Quanto ao advento da projeção fílmica, focalizemos nossa atenção na primeira reação das pessoas de constrangimento ao se darem conta de que os filmes não contavam histórias reais. Da posição de espectadores das apresentações de Melquíades, os cidadãos vão ocupar uma posição crítica. E percebemos que há uma agressividade dirigida a essa nova tecnologia chamada cinema. O mesmo foi entendido como uma produção de histórias fictícias e é justamente este o ponto que desagradou o povo.

Talvez seja interessante elaborarmos um entendimento acerca da diferença entre ficção e ilusão. O povo se sentiu iludido pela ficção que o cinema lhe apresentou. É interessante frisar para um acontecimento que não ocorre, pois os espectadores costumam aceitar o jogo da ficção. Paradoxalmente, essa rebeldia do povo de Macondo com a ficção revela seu próprio caráter ficcional. Octave Mannoni (1992), sobre sua percepção da reação dos espectadores no teatro, nos diz que ali temos como um acordo tácito a respeito da atuação da ilusão. O autor faz analogia com os jogos infantis, dizendo que também as crianças concordam com o aspecto “mentiroso” da brincadeira, sendo este um pressuposto que possibilita a ação da fantasia, e desde aí decorreria o prazer na brincadeira. Freud havia apontado a proximidade entre a atividade do artista e a da criança que brinca no texto “Escritores criativos e devaneios” (1996 [1907-08]), semelhança situada no uso da fantasia como operador de transformação de conteúdos não agradáveis em prazer.

Aceitamos o argumento de O. Mannoni que aponta que “a natureza da ilusão teatral” – aqui em analogia ao cinema – “não pode ser compreendida, em absoluto, em referência a um problema de *crença*” (1992, p. 4). O sujeito não acredita nas máscaras ou nas narrativas cinematográficas ou teatrais como sendo reais, contudo, elas lhe causam emoções. Estes artifícios não o tocam pelo que seriam *verdadeiramente*, mas pela potência que têm de evocar as imagens das fantasias do sujeito, segundo O. Mannoni (1992).

Mas não podemos nos distanciar do fato de que estamos trabalhando com uma obra ficcional de García Márquez. Portanto, o que temos como material é uma estratégia narrativa. Essa passagem da história – a chegada do cinema a Macondo – faz parte desse esforço do autor.

Comprendemos que ele aponta para a existência de algo que se assemelharia a uma inocência nas pessoas, uma pureza dos cidadãos justamente por eles se conservarem distantes

do que se passava no mundo. A tecnologia “ordinária” em outros lugares, ali teria o aspecto de maravilha. Uma história que eles vissem acontecer não poderia ser uma história de mentira, esse era o estatuto que regia a compreensão deles. A imagem não enganaria. Quando García Márquez usa o termo “imagens vivas” aponta justamente esse aspecto que o cinema teria captado do que se passava na vida real¹¹: os filmes fariam “viver” as cenas expostas aos espectadores. Os habitantes de Macondo estariam acostumados com as histórias fantásticas – mas, supostamente reais – contadas de mundos longínquos. A evidência da imagem teria feito reforçar o aspecto de veracidade das cenas.

A primeira emoção dos habitantes da cidade poderia ter sido mencionada por García Márquez como uma surpresa: o homem já sabia inventar história de mentira em imagem, que interessante! Mas, não, o escritor nos conta a respeito da ocorrência de um sentimento de raiva por parte das pessoas. Reagiram com agressividade porque eles haviam investido suas emoções naquele primeiro filme. Se concebermos que somos puros até que algo nos corrompa, podemos considerar que os cidadãos de Macondo eram puros até o momento de saberem que já se podia contar uma mentira em imagens. Mas de que pureza se trata? Uma constituição “pura” em relação à verdade, livre do que não é verdadeiro. Mas, a possibilidade de invenção de uma história não-real carrega em si o aspecto pejorativo, indubitavelmente?

Primeira ligação que fazemos a partir das questões acima remontará à concepção de constituição do *eu*. Como vimos no capítulo inicial, o momento de constituição do *eu* – a identidade imaginária – dá-se no jogo especular com o outro. A entrada do outro na percepção psíquica do bebê proporciona ao mesmo uma produção em imagem de algo que compõe o narcisismo. O *eu* enquanto imagem que o bebê pode fazer de si é modulado pelo que se percebe ser ao olhar do semelhante. Assim, a entrada do outro na compreensão psíquica é como um marco inaugural da instância do *eu*, que será a base à formação do sujeito. É com o bebê refletido no espelho que o *eu* se identifica, estabelecendo a ligação a este outro fictício por toda sua existência, visto ser essa imagem parte da própria estrutura do sujeito.

A imagem inconsciente que se engendra nesse momento primordial não corresponde à exata imagem refletida do bebê, e sim, é uma construção. Como sujeito não é, nem será nunca, possuidor de uma identidade fixa, pois o que produz simbolicamente o promove a

¹¹ O “real” de que se trata aqui é o que poderíamos chamar de “realidade”. Aludimos a isto para diferenciá-lo do “real” enquanto conceito de Jacques Lacan. A este “real” nos referiremos no próximo subcapítulo, ao tratarmos da repetição.

diferentes posições diante do Outro. A identidade imaginária, o *eu* que se estabelece diante do espelho, proporciona um sentimento de existência ao sujeito. Por ser imaginária ela não sustenta psiquicamente a criança frente às questões que lhe chegarão daqui em diante, às quais o sujeito terá de responder pela linguagem.

Existe um momento em que o sujeito percebe esse engendramento que o constitui? Não é de prevermos que se trataria justamente de uma infeliz percepção de que o que rege a concepção que se tem de si não passa de um jogo de espelhos? Nesse jogo os elementos se organizam conforme algumas posições e não conforme a realidade pura. A partir do conceito de estádio do espelho, podemos inferir que na cena citada a agressividade das pessoas aludia à dolorosa desconfiança quanto às imagens que constituem os próprios sujeitos e às coisas que os cercam. Dito de outra maneira, as imagens que nos constituem o fazem de maneira silenciosa. Contudo, há momentos em que os elementos se arrumam de modo a pôr em questão a própria constituição.

As imagens que vemos nos servem de base identificatória. Os cidadãos de Macondo podem ter se visto nas imagens dos filmes. E, ao perceberem que as imagens eram falsas, não aceitaram de bom grado que tivessem se afetado emocionalmente por histórias irreais. “Os papéis com que nos identificamos revelam então até que ponto as imagens são suscetíveis de ser mentirosas e como certezas adquiridas e demonstrações de autoridade se alimentam de nosso desconhecimento”, cita O. Mannoni (1992, Prefácio).

A agressividade foi como uma resposta automática que tentou abolir a origem da insegurança que a suspensão de identificação imagética acarretou. Como uma tentativa de tentar se desvencilhar disso que não é verdade e que serve de apoio. A questão, no entanto, é mais complicada, pois o que serve de apoio – a imagem refletida, apesar de se sustentar na realidade, será sempre uma construção singular. Portanto, uma ficção. Por outro lado, os sujeitos respondem à dependência em que estão em relação às imagens que lhe cercam com agressividade. Não é satisfatório se ver irreversivelmente preso a um jogo de espelhos e ter de admitir isso.

Para pensarmos o segundo ponto, ensaiamos uma abordagem da relação política entre os homens. Vínhamos discutindo acerca do que é para o sujeito lidar com o aspecto imaginário do *eu*. Quando essa construção imagética não der mais conta das questões que surgem à criança, ela ensaia construir suas respostas conforme as leis da linguagem às quais

seus pais a vêm inserindo desde a época do útero. É na ocorrência de um terceiro, o Outro, que o sujeito advém. O Outro representa a cultura, a linguagem, como lei que é anterior à existência do sujeito, e que o atravessa. Este deve se conformar à norma que rege a linguagem para que possa se fazer entender – forjar sua posição de sujeito. A linguagem coordena a relação intersubjetiva, assim todos devem se submeter e agir referenciados a ela. O sujeito pode se situar, de uma forma ou de outra, diante do Outro. Pela linguagem somos reconhecidos como fazendo parte do coletivo, assim como podemos demandar algo que diz do desejo singular.

Então, como se dá, em relação ao Outro essa construção ficcional? Lacan afirmou que a ficção serve a pensar isso que seria a estrutura da verdade (LACAN, 1998 [1964]). Isso equivale dizer que a constituição dos sujeitos e das coisas acaba se dando em uma organização que não conta com a verdade pura. A relação entre os homens é sustentada por leis feitas pelos homens, as quais são produzidas e mantidas por um sistema de consenso. O narrador de “Cem anos de solidão” alude que na época da fundação de Macondo, “o mundo era tão recente que muitas coisas careciam de nome e para mencioná-las se precisava apontar com o dedo” (MÁRQUEZ, s/d [1967], p. 7). Vale dizer que as concepções não são leis naturais, não estavam prontas antes que os homens as forjassem. Assim sendo, as relações políticas são constituídas de verdades estruturadas pelos homens, e não verdades a priori.

A população de Macondo percebe, não sem indignação, que se pode contar uma história não real em imagens. Essa forma de contar a ficção tem um grande potencial de se passar por fato verídico. A ficção surpreende por ter sido elevada a um status de verdade? Pode se inaugurar uma nova relação política desde aí? Há algo de novo admitido no campo intersubjetivo? Cremos que a percepção quanto à possibilidade de fazer um fato fictício passar por verdade abre um espaço novo nas relações entre os cidadãos.

Desdobraremos a discussão em dois motes a partir daqui. O primeiro diz da inserção do sujeito na esfera coletiva. Buscamos ressaltar o aspecto ético e político que perpassa essa passagem. Ao tomar conhecimento da dependência do jogo de imagens e palavras na concepção das coisas, vislumbramos que o sujeito possa experimentar reconhecer sua posição diante do Outro. É muito difícil que admita que a própria história pessoal, que inevitavelmente irá conceber como sendo a mais pura das verdades, de fato está imbuída de percepções singulares. Talvez esta lucidez seja possível somente através da análise pessoal. Porque o próprio psiquismo se defende disso que o coloca como uma instância incerta. Mas,

se puder ter isto claro, acreditamos que a relação entre os homens vem a se favorecer. Pois, estando possibilitada uma via de conhecimento disso que é sua construção de fantasia, de desejo, de medo, entre outras construções psíquicas, o sujeito se responsabiliza por sua posição diante dos outros e do Outro. Conceberia a coexistência de histórias reais, e outras nem tão reais, na própria biografia e “estaríamos longe de uma ilusão que seria a apresentação de um falso real” (O. MANNONI, 1992, p.5). Além do mais, da mesma forma que se esclarece sobre suas construções, o sujeito pode vir a enxergar um pouco mais do que é a alteridade. E ser mais compreensivo estando um pouco mais “fora de si” para ver o seu lado e o do outro. Abre o espaço para se compreender a si mesmo inserido no conjunto de sujeitos.

O segundo mote – que se cruza com o primeiro – refere sobre o poder de convencimento da imagem. A imagem é como uma cola social, diz Juremir Machado (2007). Serve a integrar e a fazer existir. No campo político, a característica de persuasão da imagem comporta o risco de que a imagem por si só se justifique como verdade. O perigo é a demasia da imagem e a ausência de crítica quanto a isso que a instituiu. A cultura em que estamos inseridos é composta pelos ideais construídos pelos conjuntos de sujeitos no decorrer do tempo e dos acontecimentos. Ocorre que olvidamos o aspecto de imbricação entre imagens e palavras significantes que conferem o estatuto de verdade para determinados valores. As posições que cada um ocupa em conformidade ou não com estes valores serão também mensuradas a partir destes. A elucidação deste aspecto faz ver que há uma possibilidade muito grande de re-arranjos. A construção singular de algo confere ao sujeito a retomada disso que toca no seu desejo. Além de livrá-lo da busca maçante por um lugar diante de um conjunto de valores que lhe são estrangeiros.

O cinema em Macondo apenas faz evidenciar este ponto: as imagens são construções, não verdades. A raiva dos cidadãos está dirigida à sala de projeção e ao seu responsável, mas, de fato, é um sentimento que pode estar representando o pesar quanto a outro desvelamento. O que pode estar em xeque, de fato, é a confiança das pessoas nas próprias imagens que estiveram consolidando suas atitudes e sentimentos até aquele momento. Evidenciamos, com o pasmo dos espectadores de Macondo, que nem todas as imagens têm potência para provocar tensão entre realidade e ficção. No cinema que García Márquez nos apresenta em “Cem anos de solidão”, excepcionalmente, a seqüência de imagens de filmes fez revirar a estrutura da verdade, produzindo um corte nas certezas baseadas em imagens.

Imagens que têm força para produzir tensão no seu próprio estatuto devem, para tanto, no jogo de espelhos que mescla imagem e palavra, deixar escapar como é feita a sua injunção. Essa mostra de sua produção desnaturaliza o que é visto, corroborando a característica da imagem de ser produzida. Afirmamos que nem todas as imagens carregam em si uma brecha para que se vislumbre tal constituição. Em relação às imagens cinematográficas, da mesma forma, nem todas proporcionam ao espectador essa possibilidade de entrever algo para além da imagem em si. E, certamente, elementos próprios ao sujeito contribuirão ou não para esta percepção.

Em nosso trabalho invocamos o cinema produzido pelo diretor espanhol Pedro Almodóvar, sob a justificativa de que este diretor busca em seus filmes produzir o “tensionamento” entre ficção e realidade. A nosso ver, Almodóvar é exitoso em sua proposição. Em se tratando do cinema de forma genérica, acreditamos que grande parte das montagens dos filmes proporcione, no mínimo, uma desconexão das lógicas de tempo e espaço as quais os sujeitos estão habituados. Tais lógicas garantem, enquanto percepções psíquicas fixas, certa segurança ao sujeito ao forjar a este uma identidade. Isso é uma armadilha imaginária, pois o sujeito não tem, a priori, uma identidade. Pensamos que o contato com os filmes e seu *non-sense* podem fazer aparecer alguns furos dessa produção forjada de si e das coisas. A partir do contato com o que não é nossa vida, não é nosso tempo, nem nosso espaço, viemos a questionar o próprio lugar que ocupamos frente ao Outro.

4.3. REPETIÇÃO: A INSISTÊNCIA DO REAL

*Existir [...] é viver o desamparo na profunda
revisão em palavras e imagens do seu viver.*
Enéas de Souza (2006)

No final da história de Gabriel García Márquez, confrontamo-nos com uma cena no mínimo instigante. Em toda a história, o autor valorizou o caráter fantástico, mas se supera na finalização com o desfecho que confere à obra. Avaliamos que neste recorte estão sendo abordados aspectos referentes à repetição, os quais são caros à psicanálise, como veremos adiante.

Como nos conta Márquez, o ancião Melquíades escrevera um grande livro de presságios a respeito da história completa dos Buendías. Os pergaminhos não puderam ser lidos durante muitos anos porque o velho cigano os escrevera em uma língua desconhecida. Este foi o primeiro a morrer nesta cidade que não conhecia a morte. No entanto, Melquíades não gostou do mundo dos mortos e retornou à casa da família Buendía onde encontrou um quarto em que pôde permanecer. Ali passaria trancado por muitos anos. Nesta época escreveu o manuscrito em uma língua jamais vista. O texto ficou guardado neste quarto que se conservava apesar do tempo.

Aureliano, neto de José Arcádio e Úrsula Iguarán, havia estudado muitas línguas e gostava de permanecer no quarto em que Melquíades havia morado após a morte. Foi em um acesso de lucidez que pôde ler o manuscrito do velho cigano. Tais escritos relatavam a história da vida da família Buendía, com todos os momentos descritos com muita exatidão. Desde as aventuras do jovem José Arcádio Buendía em seus esforços na fundação de Macondo, os nascimentos, as mortes, os episódios felizes e as desventuras. Até a breve existência do filho de Aureliano (este que lia) estava ali referida. O bebê tinha o temido rabo de porco o qual a Úrsula houvera dedicado uma vida inteira a evitar que pudesse realmente advir em uma criança da família. A anormalidade ocorreria no bebê fruto de um amor incestuoso. E foi precisamente o que aconteceu.

O narrador diz que era como se Aureliano “estivesse vendo a si mesmo em um espelho falado”. Márquez se refere à Macondo como “a cidade dos espelhos (ou das miragens)” (s/d [1967], p. 364) explicitando a peculiaridade da cidade de proporcionar aos habitantes, aqui destacados os Buendías, uma sorte de repetição de imagens e palavras. Essa repetição toma as proporções de fator decisivo no final da narrativa, quando vemos um círculo vicioso do tempo se fechar. Fora da casa, um vento “repleto de vozes do passado, de murmúrios de gerânios” está a soprar. Na medida em que a personagem vai se aproximando do fim das predições certeiras de Melquíades, um “furacão bíblico” vai arrasando a cidade, e acaba por liquidá-la da memória dos homens (MÁRQUEZ, s/d [1967], p. 364).

Em outras passagens, o escritor colombiano já havia se referido à infalível repetição que se passava na história daquela família. Narra, por exemplo, um encontro entre Aureliano – aquele que lerá mais tarde as premonições de Melquíades – e a antiga amiga da família, Pilar Ternera. Neste momento ela declara ao jovem que “a história da família era uma engrenagem de repetições irreparáveis, uma roda giratória que continuaria dando voltas até a eternidade, se não fosse pelo desgaste progressivo e irremediável do eixo” (MÁRQUEZ, s/d [1967], p. 347).

Sobre o que fala o autor nessas passagens onde vemos fulgurar o enlace entre o espelho, o futuro e o passado, a memória, a morte e a repetição? Esta questão que toca cada um destes aspectos subjaz a referida cena. No intuito de desdobrarmos a relação que liga tais noções, valemo-nos do conceito de repetição em psicanálise. Tal conceito esteve no âmago das elaborações freudianas, estabelecendo-se como um conceito chave à compreensão de outras construções de Freud acerca da *psyché* humana. Na obra de García Márquez esse elemento da repetição ganha consistência na ficcionalização da realidade que a repetição apresenta. Assim também acontece no campo da fantasia neurótica.

Neste momento, antes de iniciarmos as elaborações teóricas, julgamos ser de extrema importância explicitar a ligação que ensaiamos realizar entre a passagem literária de García Márquez e as elaborações psicanalíticas acerca da repetição e do jogo especular. O caráter clínico está arraigado às teorias que trazemos à presente discussão. Ainda que reconheçamos muitos pontos de aproximação entre menções do autor e a teoria do psiquismo, não podemos afirmar que o autor se baseie em compreensões deste campo para construir suas histórias. Entendemos que Márquez não faça teoria sobre o psiquismo. Contudo, sua produção nos parece interessante por se apresentar sem tais pretensões. Freud (1996 [1906-07]) já apontara sobre a riqueza do material dos artistas, sob o ponto de vista de este ser uma fonte de conhecimentos na qual o psicanalista deve se nutrir. Primeiro ponto: a aposta é de que nessa liberdade de escrita sobre a vida de uma família e seus membros vivendo em uma dada cidade possa haver algo de interesse aos psicanalistas que buscam compreender as dinâmicas psíquicas dos sujeitos. Em resumo, confiamos que a via da construção artística dá dicas para conhecermos um pouco mais da *psyché* humana.

Segundo ponto: não queremos fazer explicação com a teoria sobre o que se passou com os personagens. Não queremos encontrar os motivos, muito antes, nossa proposta é de tentar abrir mais questões sobre os aspectos que estão convergindo no contexto exposto por

García Márquez. O que chamou a nossa atenção foi a imbricação de elementos como a repetição, o espelho, a morte, o futuro e o passado, a memória. Esta composição nos remeteu aos conceitos conhecidos e que trazemos à tona. Julgamos ser uma boa oportunidade de atrelarmos conceitos como o estádio do espelho – que nos serve de norte nesta volta percorrida da dissertação – e o de repetição.

Ilustraremos como se deu a composição da teoria da repetição. Freud desde os primórdios de sua produção já questionava sobre isso que consistia a repetição, ou a compulsão à repetição. Procurava maneiras de explicar como algo que, ainda que tenha sido em sua origem fonte de sofrimento, volta sempre na vida do sujeito. Dois textos de Freud reúnem grande parte das elaborações do psicanalista acerca da repetição: “Recordar, repetir, elaborar”, de 1914, e “Além do Princípio do Prazer”, de 1920.

No primeiro, o psicanalista alude à transformação que havia acontecido em sua clínica: Freud abandonara a técnica hipnótica e estabelecia a clínica propriamente analítica, primando pela associação livre em detrimento daquela. A compreensão da repetição serviu como um dos pilares teóricos a esta mudança, a partir do momento em que Freud concebeu que ela cumpria uma função essencial na transferência. A recordação possibilitada pela hipnose estava livre das resistências que o psiquismo engendraria normalmente. Não estando hipnotizado, o sujeito recordava o que era possível de ser lembrado. O que se repete, por outro lado, é da ordem do inconsciente e encontra resistência do próprio psiquismo para vir à tona, por se tratar de algo que foi recalcado. Esse material psíquico que retorna é composto de imagens e palavras. Freud apontara desde cedo o caráter forçoso da repetição e associou a este termo o de “compulsão”. O processo repetitivo é inconsciente e, por isso mesmo, não pode ser controlado pelo sujeito. A repetição, tendo sido compreendida desta maneira, situa-se como uma das dimensões constitutivas da noção de inconsciente. A forma pela qual o material psíquico se apresenta é em atuação – *acting out*, que em análise poderá ser trabalhado no manejo da transferência realizado pelo analista.

A repetição é, conforme Freud, “uma transferência do passado esquecido, não apenas para o médico, mas também para todos os outros aspectos da situação atual” (Freud, 1996 [1914], p. 166). A análise engendrada por Freud se propõe a apontar ao analisando isso que não está sendo lembrado, mas que é marcado no seu lapso, na sua atuação. A transferência é o campo em que a repetição encontra espaço para ser posta em questão. A orientação de Freud é de que o analista faça com que o sujeito, a despeito de sua resistência, possa se

familiarizar com isso que é da ordem inconsciente e lhe concerne como sujeito. E que este caminho de apropriação do lugar de sujeito de sua ação seja elaborado via palavra – que o significante entre no lugar da atuação.

Na vida do sujeito a repetição age a partir de forças que atualizam elementos do psiquismo que não podem ser rememorados. Marcamos, a partir deste aspecto da teoria da repetição, uma aproximação com isso que García Márquez escrevera a respeito da história dos Buendías. O escritor se refere a algo que não poderia ser lido – os escritos de Melquíades – mas que esteve sempre presente na vida familiar. Eles não estavam acessíveis à leitura, bem como o material inconsciente dos sujeitos. O inconsciente do sujeito foi citado por Freud como o “estranho familiar” (1996 [1919]). Os produtos inconscientes possuem uma ambigüidade quanto à sua relação com o consciente, são ao mesmo tempo muito presentes e muito alheios a esta instância.

Descreve-se o inconsciente como sendo ético e possuidor de um saber, não obstante, agiríamos como se não soubéssemos do que se trata. Ressalva: agiríamos conscientemente como se não soubéssemos. Freud esteve atento a isto e perspicazmente nos apresenta os lapsos, as repetições, as atuações, os chistes, os sintomas e os sonhos como construções oriundas do inconsciente, as quais encontraram uma forma de se mostrar, driblando os processos de recalçamento e resistência. Estas construções deixam entrever isso que rege o inconsciente, a sua ética.

O que foi lido nos pergaminhos era uma previsão do que viria a acontecer. Como conceber que estaria antevisto estes acontecimentos da família? A vida repete o que está escrito nos livros. E no momento de exposição desta antecipação que sempre esteve presente na família como uma determinação, neste momento, um furacão arrasa não só a família como toda a cidade, esta que era tida como a “cidade dos espelhos”. O que liga o espelho, a repetição e a morte aí? O que repete no espelho? Por que a repetição enquanto revelada em seu aspecto determinado vem a ser fatal?

Freud, em 1920, concebe que há algo que funciona “Além do princípio do prazer”. Este texto inaugura a segunda tópica freudiana em um giro no pensamento do psicanalista de Viena. Anteriormente, Freud havia concebido que o psiquismo humano refutava o que lhe causava desprazer, ao mesmo tempo em que buscava pelo que lhe proporcionasse prazer. Este é o princípio do prazer.

A teorização de Freud decorre de uma análise de seu neto brincando com um carretel e repetindo fonemas que o analista julgou serem expressões das palavras “*fort*” (saiu) e “*da*” (voltou). Estas palavras estariam relacionadas com a experiência de afastamento da mãe, a qual vivenciava o menino. Este momento deveria estar acompanhando de um sofrimento grande, no julgamento de Freud. Pela compreensão que desenvolvera a respeito do princípio de prazer, não havia justificativa para que o menino repetisse algo que lhe causasse dor e angústia. A partir deste fato, acrescido da constatação de que os ex-combatentes de guerra rememoravam situações traumáticas a despeito do mal que lhes ocasionavam tal recordação, Freud questionou suas próprias elaborações a respeito do princípio de prazer. Tais indagações resultaram na publicação de “Além do princípio do prazer”, escrito no qual o autor refere à compulsão como uma força pulsional que repete, em um movimento de regressão, um conteúdo desprazeroso que acaba por proporcionar também certo aspecto de prazer ao sujeito, o gozo. Consta-se uma nova função na repetição, a de re-elaboração: ela agiria em favor do sujeito, compreensão que marcará também a noção de pulsão.

No texto de 1920 encontramos uma nova organização do campo pulsional em Freud. O princípio do prazer não poderia explicar como na compulsão à repetição um impulso do inconsciente faz com que o sujeito reviva um momento penoso do passado. Freud frisa para o aspecto “demoníaco” presente na repetição, onde forças internas coagem o próprio psiquismo a um retorno ao estado anterior à vida. Como um retorno à origem, a *psyché* buscaria pelo estado de não vida: eis a pulsão de morte. A referida pulsão age de forma contrária ao que seria um impulso de procura por vida. Freud considerou que em todos os seres vivos vamos encontrar a pulsão de morte atuante, agindo contrariamente a isso que seria a pulsão de vida.

Desta forma, temos a repetição apresentando seu aspecto contrário à vida: algo que pede o retorno ao estado de calma completa, a morte. A repetição na história da família Buendía está relacionada aos nomes dos homens, que não são outros senão Aureliano e José Arcádio, às características relativas à personalidade e às histórias de cada um dos membros da família Buendía. Um incessante voltar à origem dos primeiros Buendías, é isso que representa tais repetições? E, para além disso, pode estar aludido algo além do retorno à origem? O fato de não proporcionarem outros nomes às crianças da família denota uma falta de outros lugares possíveis a estas? Ou, o que se busca com a repetição de nomes? É a repetição dos nomes e da história da família que produz a sua própria morte?

Consideraremos a história de García Márquez como sendo alegórica, pois o autor joga com os elementos que destacou na história e forja um percurso miraculoso com tais noções. Uma delas é a repetição e ela em um primeiro momento vai sinalizar a aproximação com a morte. Recorremos a Lacan e sua elaboração teórica acerca da repetição e destacamos o que o autor considerou como sendo sua função. Lacan tomou o conceito freudiano de repetição como um dos “quatro conceitos fundamentais da psicanálise” – este foi o título do livro “O Seminário”, referente às classes que ministrou no ano de 1964. Sensível ao enlace entre repetição e inconsciente operado por Freud, Lacan afirma que na repetição não se trata de uma reprodução idêntica. Ela estaria a serviço do sujeito em sua busca por significação. O psicanalista tem a repetição como um movimento, um impulso por um objeto que está sempre inacessível.

A marcação de Márquez é sobre as posições demasiadamente refletidas, sobre as histórias de vida tão tramadas umas às outras, com as significações que suportam a constituição dos sujeitos estando bastante enrijecidas. Lacan alude que nada se constitui ao acaso, sempre há uma estrutura de significantes que suporta a circunstância. Acrescenta: ao nível do inconsciente, “o mapa já está feito, os pontos de referência significantes do problema estão inscritos nele, e a solução não irá além deles” (LACAN, 1998 [1964], p. 42).

As significações que voltam continuamente na repetição da família compõem, no inconsciente, a problemática de vida e o desenrolar dos acontecimentos. O livro de Melquíades vem a delatar essa determinação que as palavras conferem às histórias de vida dos Buendías. As palavras estavam ali descrevendo os fatos antes mesmo que eles ocorressem, mas não eram acessíveis à leitura. No momento em que se tornam acessíveis, acabam com a vida da família e da cidade. Emblematicamente, marca-se assim a impossibilidade do desvelamento completo disso que constitui o inconsciente.

A repetição, na concepção de Freud, segundo Lacan, não demanda algo do passado, não é da ordem da necessidade. Mas pede pelo novo e, através do lúdico, faz do novo sua dimensão. Para se elaborar algo da ordem do novo, é necessário que se faça terreno, que se produza significação. Algo que se repete variavelmente afasta sentido para outros espaços. A novidade é demandada por todos, crianças e adultos. Lacan refere que o deslizamento que comporta a novidade, na verdade vela o que chama de “o verdadeiro segredo do lúdico” (LACAN, 1998 [1964], p.62). A diversidade mais profunda presente na repetição, esse é o segredo.

Em toda construção, sempre se trata de reconstrução, jamais reprodução. A linguagem comporta este aspecto de não garantir a colagem da significância à coisa, proporcionando uma gama de possibilidades de simbolização. A falta de significação produz angústia ao sujeito, assim como a construção simbólica comporta um aspecto de prazer ao sujeito. Lembra Lacan da insistência por parte das crianças para que se conte e reconte as histórias, exigindo-se que haja consistência na história. Tal fato demonstraria que a significância não comporta capacidade de memorização suficiente a colar significância no lugar exato da coisa – há sempre uma brecha na significação. Esta variação permite ao sujeito se desprender da visada da significância, transformando o ato em brinquedo e conferindo valor de prazer ao momento, que está sendo coordenado pelo princípio do prazer.

O prazer está situado no processo de significância, onde estão colocadas as possibilidades e não a fixidez – significante e significado não estão amarrados. A potência da construção acarreta prazer ao sujeito, onde podemos vislumbrar um encontro entre o princípio de prazer e a produção ficcional. O que se cria na brincadeira da criança, apesar de se saber “de mentira”, é levado muito a sério pela mesma. Freud, a respeito disso, afirma que “a antítese de brincar não é o que é sério, mas o que é real” (1996 [1907-08], p. 135). O jogo comporta um valor de significação que incide sobre o sujeito como angústia ou prazer. E ainda possui a leveza de poder vacilar na construção. Pois, malgrado o fracasso da construção e a angústia que o acompanha, ao nível da economia psíquica, observa-se que a criança constata com prazer que o que se perde no vacilo não é de verdade.

A brecha na significação é o que motiva o processo. Esta fresta de possibilidade motiva a cadeia de significantes na busca por expressão. Em alusão ao jogo do carretel do neto de Freud, o que marca a falha não ocorre em relação ao reflexo do *eu* no outro. A falta está situada nisso que funciona a ligar o *eu* aos outros objetos, mesmo que tenha sido já separado do *eu*: o próprio carretel do jogo do *fort-da*. A ausência da mãe movimenta a criança a criar para si um objeto que a ajuda a transpor o fosso que se criara entre o *eu* e o fora. O carretel ainda faz parte do que constitui o sujeito, mesmo que dele tenha se separado, e é com ele que a criança salta para fora do seu domínio, e daí se inicia seu processo simbólico.

Sendo verdade que o significante é a primeira marca do sujeito, quando este participa ativamente da linguagem podemos, seguindo Lacan, tomar o objeto que funcionou como oposição ao *eu* como algo do *eu*. É ali que designamos o sujeito, nesse objeto que denomina Lacan “objeto *a*”. Essa atividade que procuramos compreender acima, Lacan a denomina

como repetição, remarcando que não se trata de maneira nenhuma de um pedido de retorno da mãe. A repetição do momento em que a mãe se ausentaria vai situar uma visada àquilo que, em essência, não está aí em representação.

Para o psicanalista francês, “toda a descoberta por Freud da repetição como função só se define com mostrar a relação do pensamento com o real” (LACAN, 1998 [1964], p. 52). Lacan concebe o real enquanto o resto que não pode ser simbolizado e que se configura como o núcleo do inconsciente. Refere o autor que na repetição haveria um encontro marcado com um real que sempre escapa, como um ponto inapreensível. O real não encontra representação possível, mas não deixa de demandá-la. Em torno do não-simbolizável orbita a cadeia significante que não cessa de tentar constituir significação onde está a falta. Por isso a repetição como um ensaio de representar o que é da ordem da falta.

Lacan alude a isso que o sujeito não consegue expressar, por mais que se esforce. A tentativa é a repetição, ou seja, a procura por simbolização. Esta tentativa é incessante e a partir da configuração desse não-encontro intangível poderíamos compreender a respeito do estatuto da relação de objeto, entendendo como “único” o objeto *a*. Este, para Lacan, é o objeto inalcançável. O desejo está no movimento de busca por ele, que marca a falta estrutural do sujeito. A falta faz o sujeito se mover, demarcando onde está seu desejo. O desejo não se apresenta no movimento consciente, mas quando o inconsciente determina o processo. O desejo do sujeito tem a ver com a busca que faz desse objeto inapreensível que é o objeto *a*.

O sujeito repete por contingência psíquica, e esse processo demonstra a potência do simbólico de produzir significantes na busca pelo objeto. O desejo, para Lacan, “não faz mais que veicular para um futuro sempre curto e limitado o que ele sustenta de uma imagem do passado” (LACAN, [1964] 1998, p. 35). Menciona ainda que Freud teria afirmado que tal imagem primordial seria indestrutível.

Visitaremos as concepções lacanianas de *autômaton* e *tiquê*, termos cuja origem se situa na teoria das causas de Aristóteles. No desenvolvimento da teoria da repetição ligada aos termos referidos, dois aspectos ambíguos são destacados por Lacan como estando ligados à compreensão da repetição: o retorno dos signos (*autômaton*) e o encontro com o real (*tiquê*). O *autômaton*, segundo Lacan (1964), está referido à função da pulsão de morte, como um retorno ao passado – uma volta como insistência dos signos – movimento orientado pelo princípio do prazer. A repetição simbólica aqui não se trata de uma reprodução do mesmo,

mas o empuxo à origem (LACAN, 1998 [1964]). Este aspecto se aproxima da compulsão à repetição, como o designara Freud, que virá a determinar a função da pulsão de morte. O âmbito do *autômaton* é o da teoria lacaniana do significante, referindo-se à repetição primordial que constitui o sujeito e determina os aspectos mais enrijecidos da determinação das posições que o sujeito ocupará na vida.

Já o termo *tiquê*, Lacan o utiliza para designar o encontro com o real. O real está para além do *autômaton*, que designaria a volta à origem. O espaço do real, como Lacan o assume, se dá por trás do *autômaton*. O aspecto da *tiquê* na repetição se apresenta como o acaso. Sendo o encontro com o real, o acesso possível é via linguagem e a repetição do mesmo conota a tentativa mesma de simbolização.

A insistente repetição que é relatada a respeito dos Buendías poderá ser compreendida por estas duas vias. Pelo termo *autômaton* concordamos que se trataria de uma compulsão que retorna ao princípio da constituição familiar onde algo falta a simbolizar, algo que diz da origem, do nascimento. Esse retorno parece se efetivar no momento em que Aureliano acaba de ler os manuscritos e a vida se extingue na cidade. Os significantes que determinaram a vida dos seus antepassados retornam nos escritos e no vento que traz as vozes do passado. Ali onde o fim está se concretizando podemos vislumbrar isso que é a pulsão de morte, o quanto de energia se canaliza na repetição dos signos e que este movimento se esgota em si mesmo. Como em um movimento de não sair de si mesmo, a repetição que se aproxima da origem age contra um movimento do novo.

Contudo, Lacan ressalta a função de busca pelo novo no movimento de aproximação do núcleo do real. *Tiquê* é como a repetição ao acaso na tentativa de nova significação. Supondo que na repetição que vislumbramos na família poderia haver algo de busca por nova configuração, aí estaria o papel de criação relativo ao encontro com o real. Porém, a impressão que temos é de que García Márquez usa um tom peculiar quando se refere à repetição. Conscientes do desejo de García Márquez de que os aspectos da vida dos sujeitos estivessem atrelados à realidade denunciada da América Latina, consideramos que a repetição de que se trata comporta uma crítica complexa.

O autor parece estar se referindo à reprodução do mesmo como o fator que produz sofrimento aos sujeitos. Isso que era a configuração política da época, que vinha se perpetuando há séculos, e que se valia dos mesmos jargões significantes para se manter. A

cidade distante de tudo, cuja lei é criada e mantida por si só. Também a sobrevivência desse povo depende somente deles. A chegada da companhia estrangeira de frutas e todo o alvoroço que causou à cidade, da mesma forma, servem de exemplo ao estado de deriva que se encontravam os cidadãos de Macondo.

A repetição, por esta via de compreensão, denunciaria uma multiplicidade de Macondos existentes nas Américas. À custa das vidas das pessoas que aí moram, a repetição serviria a manter a mesma política que se instalou no continente quando de seu processo de colonização, a partir do século XVI. Desde aquela época, muito pouco teria mudado em relação ao desenvolvimento político, considerando o tempo que já se passou. Uma repetição que age silenciosa e incessantemente como retorno à origem. Os sujeitos que eram beneficiados naquela época seriam os antepassados dos que ocupam estas posições atualmente. Pois, como referiu Márquez, mencionando os Buendías, “estirpes condenadas a cem anos de solidão não têm uma segunda chance na Terra” (1967/ sem data, p. 364). Os Buendías representariam a grande massa das Américas que depende da própria sorte para sobreviver.

Contudo, não podemos deixar de apontar para isso que Márquez parece se esforçar por colocar em evidência em seu texto – a capacidade inventiva desse povo, a acessibilidade afetiva dos sujeitos, a paixão e fé que os movem. Esses aspectos estão arraigados às linhas de “Cem anos de solidão”, e não admitimos que se trate de uma pura busca pela origem. Pois, ainda que seja verdade que a repetição como retorno acabou por liquidar a cidade inteira, não podemos apagar a ocorrência de vida na cidade. As voltas que cada um realizou, em repetição, levaram-nos a ocupar posições diversas, a construir diferentes arranjos. O fim se deu como consequência disso que, acreditamos, seja fundamental a Márquez – certo modo de configuração política inerente ao nosso continente, que não possibilita muitos espaços aos seus cidadãos. O discurso de Márquez na vida “real” falava disso quando questionou do porquê de os outros países não darem crédito ao movimento de criação dos povos da América Latina. Isso é como uma aposta do escritor no poder de invenção – da própria vida, da sua realidade social – e o devido descontentamento com a falta de confiança por parte dos outros que nos “assistem”.

Como nosso campo é a psicanálise, e o fazer deste se consagra especialmente ao trato com os sujeitos na clínica, aproveitamos para finalizar fazendo um enlace do mesmo nesta questão da difícil realidade na qual o sujeito possa estar inserido. Márquez cumpriu seu papel

de denúncia disso que seria uma vida injusta de seus conterrâneos. E o fez através de seu *métier*, a saber, a literatura. Na nossa compreensão, cabe também ao analista fazê-lo nesse que é o seu espaço de trabalho.

A este respeito, Maud Mannoni afirma:

O analista [...] serve-se da expressão de uma “dificuldade de viver” para incitar o sujeito a se situar em relação ao que ele quer, através de uma exigência de verdade. Ocorre que o analista tenha por vezes de estimular no paciente a tomada de consciência do absurdo que são as estruturas sociais em que se acha envolvido. (M. MANNONI, 1982, p. 73)

A autora afirma que o psicanalista tem o dever de trabalhar com o paciente no sentido de que ele possa “enfrentar o que o questiona, perturba ou destrói” (1982, p. 73). Essa virada é realizada com a singularidade que ele possa engendrar em análise. Esta é uma questão cara à autora, que afirma ainda que ao analista não cabe um esforço de adaptação do paciente a isso que o entorna. Estamos de acordo com o que a autora refere. Ao profissional que busca pela saúde do seu paciente, torna-se necessário o envolvimento com isso que são as questões sociais de seu tempo e sociedade, visto que tais condições provocam grande parte dos males dos sujeitos que nos chegam à clínica.

5. O BALCÃO E O JOGO DE ESPELHOS

Propomos uma elaboração acerca do aspecto mimético presente na dialética do estádio do espelho. Compreendemos que Lacan tenha se esforçado em evidenciar que o *eu* mimetiza uma imagem que, na dimensão da imaginação, está diante do olhar do outro e do Outro. O aspecto a ser mimetizado não é a imagem em si, e sim, a imagem que se supõe ser vista pelo Outro. Não se imita o outro pelo que ele simplesmente é, mas pelo que é diante de um terceiro. O estádio do espelho é o momento em que percebemos a lógica 1:3:2 se efetuar. O que era um no princípio (indiferenciado), vem a ser dois (*eu* separado do mundo), porque um terceiro está presente, formando a dialética ternária.

Haveria, conforme Safatle no texto “Espelhos sem imagens: *mimesis* e reconhecimento em Lacan e Adorno”, um uso em Lacan da racionalidade mimética como “elemento fundamental para uma teoria do reconhecimento” (SAFATLE, 2005, p. 21). Para elucidar o que pode ser compreendido como reconhecimento em psicanálise, remontaremos a 1949, ao texto “O estádio do espelho como formador da função do eu como nos é revelada na experiência psicanalítica”, no intuito de trazer os elementos desta concepção lacaniana acerca da constituição do *eu* na relação com o outro.

Para animar nossa discussão, valemo-nos da peça de teatro “O Balcão” Do escritor e teatrólogo francês Jean Genet, de 1956. Esta obra nos apresenta de forma impressionante a captura do sujeito nisso que o outro pode representar de si – do sujeito. Genet, um escritor de muito talento, toca nisso que é muito caro à psicanálise: o desejo do sujeito. É por essa via que a dialética de reconhecimento se engendra. Vamos ensaiar compreender como se colocam os elementos na cena, tentando captar nisso que o artista organizou como produção teatral algo que aponte na direção do estatuto do reconhecimento do sujeito.

Neste momento, procuraremos justificar a inclusão de um capítulo que trate do teatro em um trabalho maior sobre psicanálise e cinema.

5.1. PSICANÁLISE E TEATRO

Explicaremos nossas justificativas quanto à “escapada” do cinema e a aproximação de uma peça de teatro. Expusemos no decorrer do trabalho a importância que Freud conferira às artes. Em seu texto “O estranho”, o psicanalista (1996 [1919]) se refere à ficção como um terreno mais fértil que a vida real pelo fato mesmo de que aquele não deve se submeter ao teste de realidade. Os ficcionistas poderiam trabalhar na representação tanto do que é realidade, como seria possível que se afastassem desta o quanto quisessem, nos remetendo a lugares outros. O autor (1996 ([1907-1908])) se interessou pelo efeito que poderia a tragédia acarretar nos sujeitos, e chegou a conceber que o artista dispõe de muito mais sabedoria a respeito do inconsciente do que o psicanalista. Freud objetivou estabelecer para estas artes as quais se interessava (como a literatura, a pintura e o teatro - os clássicos, enfim) um “respeito maior”, como este conferido à ciência, por acreditar mesmo que as artes estavam embebidas de conhecimento referentes ao homem.

A psicanálise e o cinema são contemporâneos, ambos são invenções do fim do século XX. Contudo, o pai da psicanálise, mesmo sendo um amante das artes, nunca chegou a se debruçar sobre a arte cinematográfica, embora tenha elaborado analogias entre o aparelho psíquico e o aparelho óptico (LACAN, 1983 [1953-1954]; RIVERA, 2008). O psicanalista nunca escreveu nada a respeito. Rivera (2008) acredita que tal fato tenha se dado pelo efeito de “narcose” que as imagens dos filmes poderiam provocar nos espectadores. Outros psicanalistas se interessaram por esta que seria a “cinderela das artes” (RIVERA, 2008, p. 10). Mesmo contemporâneos de Freud, como Lou Andréas-Salomé que em 1913 escreveu em defesa do cinema argumentando que “a rapidez da sucessão de imagens permitida pela técnica cinematográfica corresponderia mais ou menos às nossas faculdades de representação e imitaria também, em certa medida, sua versatilidade”, segundo Rivera (2008, p. 10). A psicanalista afirma ainda que como domínio cultural, as películas possibilitam que pensemos na constituição psíquica dos sujeitos, pois concebe esta como a construção de “sujeitos cinematográficos” (RIVERA, 2008, p. 10).

Freud, um homem de gosto clássico, não se convenceu com a tecnologia dos filmes (RIVERA, 2008). Ele analisava aquilo que compreendia, e encontrou em peças de teatro um espaço propício ao desenvolvimento de sua teoria. O analista valorizava muito o conteúdo contido nas peças de teatro, delegando a ele o sustento de parte importante de sua teoria. Peças como “Édipo Rei” de Sófocles e “Hamlet” de Shakespeare o conduziram à criação de conceitos primordiais à sua doutrina. Rivera (2007) afirma que “Freud concede à arte [...] um papel de peso na própria fundação da psicanálise”. Aponta que a importância de Édipo Rei na teoria psicanalítica se justificou pelo fato de Freud ter considerado o fator de universalidade presente no enredo da peça. Como se todas as pessoas pudessem se ver na trama edípica. O psicanalista, a partir desta constatação, inaugura sua clínica apoiada no que a arte lhe tocou. Estabelece a noção de complexo – isto que estaria no âmago da estrutura do sujeito e que se configurará como base da compreensão psicanalítica do psiquismo.

O analista de Viena percebeu também que Charcot produzia uma cena teatral na apresentação das histéricas. Freud capta a dimensão do *dar-a-ver* e provoca uma reviravolta em sua técnica. Abandona a hipnose e passa a explorar o trabalho de simbolização disso que estava ali colocado em ato. “Freud converteu o ‘visível’ em audível [...] desconstruindo suas evidências e os gozos do espetáculo para introduzir esta dimensão de ausência da palavra” (ASSOUN, 1999, p. 194). Assim, o papel do teatro na obra de Freud se situa desde a fundação – quando concebe a noção de universalidade do complexo, isso que esteve representado no teatro de Sófocles e ele leva à sua clínica – e perpassa a sua idéia de técnica – considerando o “teatro neurótico”, dá à palavra um valor diferenciado, criando a clínica propriamente analítica.

Freud produziu muito sobre teoria psicopatológica estando baseado em personagens do teatro. E também escreveu sobre o efeito do teatro nos espectadores. Essa sua produção não é tão extensa quanto aquela que orientou a psicopatologia, mas ainda assim, vale visitá-la. O principal texto do analista neste tema é “Personagens psicopáticos no palco”. Nele, Freud (1996 [1905-06]) menciona que o objetivo do drama é “abrir fontes de prazer ou de gozo” na vida afetiva do espectador. O psicanalista refere que a condição de participante do jogo dramático confere ao sujeito o que seria o brincar para a criança. Seria o “autor-ator” (FREUD, 1996 [1905-06], p. 292) do drama quem possibilitaria ao sujeito que ele se identificasse ao personagem. Possibilidade ímpar, por livrar o mesmo dos percalços que deveria provavelmente enfrentar para alcançar tal status na vida real.

São tema do drama [...] todos os tipos de sofrimento, e deles o espectador tem que extrair algum prazer; daí resulta a primeira condição dessa forma de criação artística: ela não deve causar sofrimento ao espectador, mas saber compensar a comiseração que desperta mediante as satisfações que daí possam ser extraídas. (FREUD, 1996 [1905-06], p. 293).

Para que o sofrimento que vemos no drama possa vir a ser fonte de prazer ao sujeito, é preciso que estejam presentes na peça as condições que levaram a narrativa ao ponto da aflição: “o drama precisa de uma ação que engendre o sofrimento” (FREUD, 1996 [1905-06], p. 294). Dentre muitos tipos diferentes de dramas, Freud destaca o psicopatológico. Nesta classe de drama,

a fonte de sofrimento de que deveríamos participar e extrair prazer já não é o conflito entre duas moções dotadas de consciência quase igual, mas entre um impulso consciente e uma moção recalcada. Aqui, a condição do gozo é que o espectador também seja neurótico. (FREUD, 1996 [1905-06], p. 295)

O psicanalista aponta que seria possível somente ao neurótico que se produza prazer e não só repúdio pelo reconhecimento em si – mais ou menos consciente – de instâncias psíquicas recalcadas. Haveria uma verdadeira luta psíquica no neurótico frente a este drama que lhe causa tanto prazer quanto resistência. Pois no mesmo golpe em que reconhece algo de seu material recalcado – o que lhe outorga prazer, o próprio recalçamento produz a resistência contra o afrouxamento de seu material, constituindo a resistência. A instabilidade da condição do recalque se mostra por esta reação psíquica do espectador neurótico.

Mas parece condição desse modelo artístico que a moção que luta por chegar à consciência, por mais notória que se revele, não seja chamada por seu próprio nome; assim, o processo consoma-se de novo no espectador, com sua atenção distraída, e ele se torna presa de sentimentos, em vez de se aperceber do que está acontecendo. Poupa-se desse modo, sem dúvida, uma certa dose de resistência. (FREUD, 1996 [1905-06], p. 296)

Estando cientes desta função primordial do teatro no campo psicanalítico, sentimo-nos autorizados a discorrer sobre ele em nosso trabalho. Ponderamos que esta pode ser uma via de aproximação da psicanálise ao cinema. Este carrega consigo uma influência muito forte de outras artes que se instituíram antes e lhe serviram de suporte – como a literatura, a fotografia, o teatro. Sob esta premissa, julgamos ser interessante podermos trabalhar sobre os aspectos da imagem do cinema visitando outros campos – como viemos fazendo durante o trabalho, com relação à literatura no capítulo anterior e agora propomos fazê-lo com o teatro.

A produção teatral, como citamos, forneceu (acreditamos que continue fornecendo) muito material ao desenvolvimento da teoria e técnica psicanalíticas. Muitas são as

possibilidades de abordagem deste tema no nosso campo. Ensaiaremos agora destacar o aspecto mimético situado no cerne da constituição do *eu*. Vamos apontar o que, no nosso entendimento, Lacan quis indicar sobre este tema no seu conceito de estágio do espelho.

5.2. O ESTÁDIO DO ESPELHO E A *MIMESIS*

O conceito do estágio do espelho de Lacan (1998 [1949]) se desenvolve a partir da constatação a respeito da insuficiência corporal em que o bebê se encontra no momento do seu nascimento. É na falta – de coordenação, de suporte muscular – que a imagem do *eu* se constitui. E o faz de maneira a superar imagetivamente – ou imaginariamente – a incapacidade do bebê.

Lacan toma a imagem especular como matriz que servirá de apoio à constituição do *eu*. Imagem do espelho – ou a imagem do bebê que ele enxerga nos olhos da mãe - com a qual ele se identifica, e, assumindo o lugar da imagem na dimensão virtual, experimenta mover seu corpo e interagir com o meio desde este outro lugar. O estágio do espelho é concebido como identificação, colocando luz sobre a relação entre o *eu* e a estátua¹² em que o mesmo se projeta e aos fantasmas que constituem a realidade psíquica do sujeito. Está evidenciada a ambigüidade entre a permanência mental do *eu* – compreensão do *eu* enquanto *eu* – e a relação com a imagem alienante: o eu *é* a partir de uma imagem alheia.

O estágio do espelho tem como uma de suas funções estabelecer uma relação entre o organismo e a sua realidade, na qual a formação do indivíduo está configurada de forma a antecipar uma maturação corporal que não coincide com a realidade. Ou seja, a imagem que o eu fixa não condiz com sua situação de dependência e carência que o corpo do bebê apresenta

¹² O termo é citado pelo próprio Lacan no referido texto do estágio do espelho.

nessa fase do desenvolvimento. A imagem à qual o *eu* se projeta vem a ser uma imagem ideal – o eu ideal – que acompanhará o sujeito em todo o seu desenvolvimento.

Está dada a situação problemática: quem é o *eu*, se o *eu* é um outro? O aspecto de alienação do *eu* é intrínseco à própria constituição do mesmo. Vejo-me onde está o outro – por isso a dimensão de dependência do *eu* ao outro, sobretudo no tocante a sua existência.

Lacan citou em 1949 os estudos de Roger Callois quanto o papel do mimetismo na psicastenia legendária. Com base nos estudos do mimetismo em insetos, Callois havia refutado a idéia de que o mimetismo se explicasse como uma estratégia defensiva. Callois concebia a noção de que na psicastenia legendária se trataria de uma manifestação de um instinto de abandono, como uma tendência à despersonalização, acarretando uma confusão do sujeito com o meio – isso que seria a perda da noção do que é o *eu* e o que é o outro. Lacan refere à teoria de Callois como isso que fornece “lampejos” sobre o que se trataria o aspecto mimético.

O psicanalista retoma quinze anos depois a menção à teoria de Callois. Em seu Seminário Livro XI, Lacan (1998 [1964]) cita Callois como alguém que perspicazmente rejeitou a idéia de adaptação como elucidação do fenômeno do mimetismo, mas afirma que também não se trataria – como quisera Callois – de um fato de despersonalização. Lacan provoca um deslocamento na questão, da *mimesis* ele parte ao olhar.

Para o psicanalista francês, não se imita o outro por adaptação ou pela simples perda da noção de si, mas pela pretensão de ocupar o lugar que o outro ocupa diante de um terceiro. Que seja visto pelo Outro como o outro é visto, este é o que se almeja no processo mimético. Na concepção de Lacan da lógica do espelho, o reconhecimento de um *eu* só é possível quando da existência do outro. Ocupar imaginariamente a posição de um outro vem a ser a única forma de que o sujeito considere uma identidade ao *eu*. Por isso, compreende-se que o desejo do sujeito é o desejo do Outro – os objetos carregam em si a marca do Outro.

Na dialética especular, em um primeiro momento, ocorre a identificação à imagem especular, e na conclusão do estágio do espelho, engendra-se a identificação à *imago* do semelhante e a instituição do “drama do ciúme primordial” que ligará, a partir de então, o “eu a situações socialmente elaboradas” (LACAN, 1998 [1949], p. 101). Com esta elaboração, chega-se ao entendimento de porque os objetos do sujeito serão definidos pelo Outro, ou

pelos outros. O sujeito não é um ser autônomo, auto-suficiente, e sim, depende do Outro e dos seus semelhantes para sustentar sua posição subjetiva.

Em relação à dinâmica clínica psicanalítica, Safatle (2005) refere que para Lacan importa “sustentar o princípio de subjetividade, embora o desprovendo de um pensamento da identidade” (SAFATLE, 2005, p. 24). Trata-se da consideração da subjetividade humana enquanto carente de identidade fixa: o sujeito deve engendrar-se a si mesmo constantemente.

O verdadeiro desafio da psicanálise lacaniana não é postular a desintegração do sujeito, mas encontrar a força de cura própria a estas experiências de não identidade e de descentramento que quebram tanto o círculo de certezas narcísicas do eu quanto o quadro controlado de trocas intersubjetivas previamente estruturado (SAFATLE, 2005, p. 28)

Compreendemos com Safatle que é papel do analista trabalhar ciente da inexistência de identidade fixa do sujeito, mas, sem com isso, almejar a desestabilidade do sujeito. Que as coisas não devam permanecer como estão, certamente. Para tocar o sujeito nisso que é o âmago da sua questão, Sousa em seu Seminário sobre a Utopia¹³, no ano de 2010, utiliza uma metáfora. Ele refere a um alfinete que penetra num corpo denso. Assim, o psicanalista aponta para a delicadeza no trato com os analisandos. Refuta isso que seria uma intervenção “bomba”. Tal ensinamento se torna muito rico, pois sabemos o quão fragilizados já se encontram os sujeitos no questionamento de sua vida em análise. A instabilidade da identidade é sentida pelo paciente como angústia. Mas aí existe uma potência também – a ser problematizada na clínica. Trata-se da potência utópica, que encontramos na essência dos processos criativos – eis o caminho para a produção de singularidade.

¹³ Proferido na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional.

5.3. “O BALCÃO” DE GENET: A CASA DOS ESPELHOS

A rica imaginação de Jean Genet em seu texto “O Balcão”, mostra-nos de maneira interessantíssima como o jogo de espelhos pode funcionar a conferir lugar aos sujeitos na sociedade. A peça de teatro retrata o cotidiano de um bordel peculiar: ali estão disponíveis as fantasias de diferentes personagens da cidade encenando diferentes situações. Os sujeitos que freqüentam o estabelecimento se satisfazem em encenar o papel escolhido por eles. As pessoas que ali trabalham cumprem a função de representar juntamente ao cliente. É justamente esta co-encenação que confere possibilidade de a fantasia ser incorporada pelo freguês.

Em um ponto da peça, Irma, a cafetina, cita os personagens que estão sendo representados:

Há dois reis de França, com cerimônias de sagração e rituais diferentes; um almirante desaparecendo na popa de seu torpedeiro; um rei de Argel, capitulando; um bombeiro, apagando um incêndio; uma cabra amarrada a uma estaca; uma dona-de-casa voltando da feira; um saqueador; um assaltado amarrado e espancado; um São Sebastião; um fazendeiro em sua granja... nada de chefe de polícia... nem de administrador das colônias, mas um missionário morrendo na cruz, e Cristo em pessoa. (GENET, 1956, p. 31)

Notamos a variedade de casos disponíveis a serem incorporados. Dos mais altos postos aos mais triviais, de Cristo a uma dona de casa que volta da feira, ou uma cabra amarrada. Pois nos parece que o importante não é somente o status no meio social, mas como cada fantasia vem colar na história de vida de cada um, sua narrativa singular.

Genet escreve o enredo da peça com um argumento muito peculiar: as fantasias reproduzidas no bordel não retratam isso que esperaríamos de tal ambiente, ou seja, não são simplesmente fantasias eróticas. O que poderia ser esperado, pois se trata de uma casa de prostituição. Podemos levantar uma hipótese a este respeito. O autor é um *poeta maldito*: considera-se assim os artistas que mantêm um estilo de vida controverso à norma social, a sociedade é para eles uma organização hipócrita, contrária à liberdade dos sujeitos. Ele

povoou suas peças e romances com personagens do submundo, como bandidos e prostitutas, além de ter vivido ele próprio entre o submundo e a alta classe dos artistas. Assim, podemos inferir que ele vem fazer uma crítica à sociedade, na qual os indivíduos-prostitutos encenariam os papéis sociais – e este seria o próprio sustento da sociedade. É interessante pensar nesta denúncia que o escritor faz. Ela aponta para a coletividade como portadora da responsabilidade quanto à sua organização. O aspecto da prostituição aí está explicado, pois manteríamos as coisas tal como são em troca do reconhecimento que é devolvido pela sociedade – este seria o pagamento.

A nós psicanalistas torna-se ainda mais interessante este aspecto ligado à sexualidade. No campo sexual as fantasias se mantêm mais vivas, aludiu-nos Freud (1996 [1905b]), quando nas outras esferas da vida do sujeito, as fantasias estão recalçadas de modo mais rígido. O princípio de realidade teria sido mais brando no campo sexual, segundo Freud. Quer dizer, no âmbito do sexual, aos sujeitos está mais acessível o “fantasiar”.

O escritor uniu a questão social – a idéia de pacto social – à menção do desejo dos sujeitos. Poli nos lembra que

Freud estabelece as origens da sexualidade como registro de uma satisfação perdida que buscamos reencontrar. Trata-se de uma “experiência alucinatória” que inaugura a produção das fantasias de desejo. O desejo é, pois, relativo à representação de uma perda, isto é [...] relativo ao desejo do Outro. (2007, p. 14)

A autora demonstra como, desde Freud, a psicanálise não toma a sexualidade e o desejo humano como dependentes da noção de identidade – masculina ou feminina. A construção das bases que virão a sustentar o sujeito do desejo é construída na dialética com o outro e o Outro. A entrada do sujeito no campo do Outro – na linguagem – marca a ruptura com este que seria o objeto primordial, que Lacan designou como o objeto *a*. A busca por este objeto perdido movimenta o sujeito do desejo. Importante ressaltar que o desejo do sujeito está intrinsecamente ligado ao desejo do Outro, desde o princípio. Quando Genet (1956) aponta para a ligação do desejo do sujeito e sua posição social, parece dialogar com a psicanálise, pois também ele marca que o sujeito não sustenta seu desejo sem a presença do Outro – e do outro.

É na circunstância, estilo e modalização lógica nas quais o sujeito é enunciado pelo outro, que ele encontra os traços primários de seu *eu*. A partir dali ele irá se reconhecer nessa peculiaridade (unária, porque única) do olhar do Outro, que vira maiúsculo, em primeiro lugar, porque adquire o poder de reconhecer ou desconhecer

esse sujeito e, em segundo lugar, porque passa a nomeá-lo – nesses traços enunciativos – de um modo *próprio*. (JERUSALINSKY, 2001, p. 57)

Genet não expõe a problemática sexual em sua concepção de masculino/feminino. Não é esta diferenciação que está em jogo, e sim o desejo do sujeito como estando ligado ao papel que ocupa na sociedade. O dramaturgo parece ter bebido de fontes psicanalíticas quando aponta para a fantasia dos desejos realizados antes de uma determinação na posição sexuada. É interessante marcar que ele faz isso ainda em alusão à sexualidade, pois situa como cenário o prostíbulo. Lacan afirmou que “a possibilidade de deslocamento, a dimensão imaginária, ilusória, é essencial a tudo que é da ordem dos comportamentos sexuais” (1983 [1953-54], p. 162).

O texto evidencia o fato de que ser representado por outra pessoa confere ao dono da posição na sociedade um reconhecimento especial. Cito um breve recorte de diálogo do texto: o chefe de polícia pergunta se já foi representado, ao que Irma responde que “ainda é cedo, [...] seu cargo não tem a nobreza suficiente para sugerir aos sonhadores uma imagem que sirva de consolo” (p. 31). Compreendemos que não se trataria de nobreza, mas sim de reconhecimento de tal posição como uma posição privilegiada – com valor fálico. Reconhecimento do Outro quanto ao posto que eu ocupo. O chefe de polícia demonstra querer que alguém vista sua fantasia/posição justamente porque tal fato revela que o Outro confere valor fálico à sua posição subjetiva.

Freud mencionou raras vezes o termo “falo”. Em contrapartida, o adjetivo “fálico” lhe serviu de ferramenta para que desenvolvesse muitas de suas teorias, segundo Roudinesco (1998). Ele ocupa um lugar primordial na teoria da libido única (essencialmente masculina), na doutrina que orienta a sexualidade feminina e que rege a diferenciação sexual, bem como na concepção dos diferentes estágios: oral, anal, fálico e genital (ROUDINESCO, 1998). Freud, no que tange sua compreensão da dimensão fálica, é acusado de desenvolver uma construção “falocêntrica” da teoria da sexualidade.

Em Lacan, temos outra noção de falo. Esta remete ao falo como o “próprio significante do desejo”, conforme Roudinesco (1998). Segundo a autora esta concepção está situada na dimensão imaginária – o falo imaginário, o falo da mãe; e na simbólica. Em um estágio primitivo, o bebê seria o falo da mãe – esse objeto que a completa. Quando a mãe não o toma como seu falo, neste estágio, isso representaria uma falta de amor. Não poder engrandecer a mãe pelo fato de ser seu filho, reduz o “valor” do bebê. Posteriormente, no

desenvolvimento da criança, é necessário que deixe de ser o falo da mãe e possa conceber a si mesma como “possuidora” de um falo. Aqui, referimo-nos ao falo simbólico. Nesse sentido, ele representaria a potência daquele que o possui: ter o falo é ser investido de poder diante do Outro, não ter representa não possuir tal atributo¹⁴.

A peça apresenta como, na lógica mimética, não basta possuir os predicados, ou seja, ser o próprio comissário de polícia. Torna-se uma condição para que tal posto seja interessante que o Outro confira o valor fálico à posição. A partir da peça, inferimos que a dialética mimética é como “contrária”. Explicamos nossa compreensão: o comissário de polícia tem como propósito poder se identificar com isso que é seu papel na sociedade, mas que este seja atribuído de valor fálico. O engedramento se faz como uma ida e uma volta – se é que podemos falar em “ida” e “volta” em referência ao psiquismo. Outros termos são competentes para isso que queremos designar: um efeito de bumerangue, ou de ricochete. O que importa é que vai e volta: ele quer que o outro se fantasie de comissário de polícia – a partir de seu desejo de sê-lo – para que esteja mais confortável em sua identificação ao papel. Talvez o termo “confortável” não seja o ideal também. O certo seria: para que torne viável que ele se identifique à função. Compreendemos que ele quase duvida da legitimidade do seu papel enquanto ninguém o representa. O interessante da questão é esta volta, que caracteriza o aspecto contrário do mimetismo. O desejo do comissário é de que alguém desejasse sê-lo, encenando este papel: quem deve mimetizar é o outro, para que o *eu* – nesta posição – esteja reconhecido.

Poderíamos citar que a personagem apresenta um caso que teria a ver com projeção. Quer dizer, que ele quer ver no outro isso que é de si. Quanto ao conceito de projeção, O. Mannoni (1992) adverte que Freud não falou em lugar algum sobre projeção. E, no desenvolvimento que viemos fazendo sobre a dialética do espelho, o próprio mimetismo compreendido nesta explica o efeito de ricochete da lógica do “Balcão” – este é o nome do bordel e da peça.

O chefe de polícia ainda irá comentar que “a maioria dos truques desse bordel são truques de espelho” (p. 31). De que espelho se refere ele senão o espelho a que Lacan alude? Pois *estes espelhos* não dão como retorno a imagem exata. O ser humano capta no espelho, ou melhor, no outro que serve à identificação, o que o Outro concebe do *eu*.

¹⁴ A noção de “falo” é muito mais abrangente e complexa. Julgamos importante mencioná-la, porém não desenvolveremos extensivamente a respeito.

Quanto a este ponto de identidade não fixa, como dependente do Outro, convocamos Lacan:

Apenas a mentalidade antidialética que, por ser dominada por fins objetivantes, tende a reduzir ao ser do eu toda atividade subjetiva, pode justificar a surpresa produzida em um Van den Steiner pelo Bororó que diz “Eu sou uma arara”. [...] nada tem de mais surpreendente para a reflexão do que afirmar: “Eu sou médico”, ou “eu sou cidadão da república francesa”, e com certeza apresenta menos dificuldades lógicas do que promulgar “Eu sou um homem”, o que, em seu pleno valor, só pode significar: “Eu sou semelhante àquele em quem, ao reconhecê-lo como homem, baseio-me para me reconhecer como tal.” (LACAN, 1966, p. 117)

À lógica mimética empregada na concepção do estágio do espelho, acrescenta-se o entendimento de que “a referência a si só se constitui através da mediação pelo que é posto como marca de alteridade” (SAFATLE, 2005, p. 35). É o outro, enquanto diferenciado do *eu*, que dá sentido ao *eu*. Este se coloca sempre a demandar o reconhecimento do Outro e desde a posição que é a que foi concebido o seu eu ideal. Este reconhecimento que o Outro lhe confere atribui um lugar na qual o sujeito pode se situar. Não há possibilidade de reconhecimento do *eu* por si só, sem a mediação do outro e do Outro.

Lacan (1983 [1953-54]) menciona que a experiência analítica se desenvolve na junção do imaginário com o simbólico, e que seria este o ponto da estruturação do sujeito. Ele está trabalhando com a ocorrência dos termos “eu ideal” e “ideal do eu” no texto de Freud “Introdução ao narcisismo”, em abordagem à tópica do imaginário. Compreende-se que o eu ideal está constituído na dimensão imaginária, assim como o ideal do eu está do lado da simbólica. Freud fala de um afastamento do narcisismo primário pelo “deslocamento da libido para um ideal do eu imposto pelo exterior e a satisfação resulta da realização desse ideal” (FREUD *apud* LACAN, 1983 [1953-54], p. 159). O que é imposto pelo exterior é o desejo do Outro, em termos lacanianos. O ideal do eu, desde aí, atuaria na sublimação.

É a palavra, a função simbólica que define o maior ou menor grau de perfeição, de completude, de aproximação, do imaginário. A distinção é feita nessa representação entre o Ideal-Ich e o Ich-Ideal, entre o eu-ideal e o ideal do eu. O ideal do eu comanda o jogo de relações de que depende toda a relação a outrem. E dessa relação a outrem depende o caráter mais ou menos satisfatório da relação imaginária. (LACAN, 1983 [1953-54], p. 165)

O ideal do eu é tomado por Lacan como o outro que troca com o sujeito, o outro falante, que tem para além da dimensão imaginária uma relação com o sujeito. Lacan marca a imbricação das dimensões imaginária e simbólica na *psyché* humana e na relação entre os sujeitos.

Segundo O. Mannoni (1992), o ator tornaria acessível ao espectador uma gama de possibilidades de personagens com os quais esse possa se identificar. A própria permissão de que ocupe imaginariamente outro lugar está contribuindo na produção de prazer pelo psiquismo do sujeito. Na peça em questão, o bordel designado pelo nome de “balcão” pode se justificar pela forma de funcionamento do estabelecimento. Ali, o indivíduo chega ao balcão e escolhe a personagem a encenar. Também aqui a possibilidade de experimentar outras vidas está ligada à noção de prazer.

O ator quando encena um personagem como um papel dá a dica, segundo O. Mannoni (1992), aos espectadores, possibilitando que estes percebam que talvez eles também representem papéis nas suas vidas. Na obra de Genet, a personagem que poderia fazer esta alusão não é o chefe de polícia – que quer ter seu valor fálico reconhecido na fantasia. Quem tem mais ou menos claro da dialética que constitui o desejo dos clientes é a cafetina. Ela é quem coordena a casa e sua ordenação. E é ela, em suas falas quem fornece as dicas ao espectador. Há como uma revelação disfarçada ao sujeito espectador disso que seja a montagem psíquica relativa ao desejo da personagem do comissário de polícia – e dos seus outros clientes – e do papel que a fantasia exerce na mesma.

Recordamos a afirmação de O. Mannoni (1992) acerca da existência de alguém que está se iludindo na cena teatral. Em alguns casos seria supostamente um espectador. O acordo sobre a ficção existiria entre espectadores e atores, exceto este “alguém” que fica de fora da combinação. O. Mannoni (1992) aponta para uma parte do *eu* que seria enganada no jogo teatral – e que tal efeito ocasionaria prazer. Considerando a referência de O. Mannoni, mencionamos que no teatro de Genet, o papel do iludido estaria representado do lado dos atores. Mais precisamente pelo comissário, que fica na dependência da fantasia para sustentar o status de seu papel na sociedade.

Outro aspecto interessante na peça: nas representações dos papéis pelas “prostitutas” e os clientes, sempre havia um detalhe que assegurava a realidade. Poderia ser um objeto pequeno, algo que não estivesse marcando muito a sua presença. Mas deveria estar ali, situado na cena. Ele garantia o prazer da encenação fantasiosa ao manter uma porta de ligação com isso que é a realidade. Por mais que adentrassem no ambiente da imaginação, não estariam presos neste. Lembramo-nos do filme “A Origem” (NOLAN, 2010) que apresentava uma narrativa na qual sonho e realidade se misturavam e que também faz alusão a um detalhe de

realidade – um pequeno objeto ou algo assim – que servia a orientar as personagens quanto à ficção e à realidade.

O real se deixa ver somente no detalhe. O detalhe das cenas montadas assegura a realidade. A construção é ficcional, ou melhor, metaficcional – pois comporta a ficção dentro da ficção – e novamente nos deparamos com a constituição da fronteira entre ficção e realidade problematizada. No teatro, ou no cinema, qual é o detalhe que assegura a realidade? Seriam os outros espectadores que, colocados diante da tela, ao lado do próprio sujeito, demonstrar-lhe-iam que ali se trata de criação ficcional? Ou, a própria plaquinha de saída, que não se apaga como todas as luzes? E na vida do sujeito, existem estes detalhes? Pois, parece que sim. O real é como o inconsciente, ele está tão presente quanto ausente. É um detalhe que passa quase despercebido. Quase. Freud foi genial em percebê-lo incidindo sobre os sonhos, os sintomas, os chistes e os atos falhos.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Findadas as elaborações que nos suscitaram a abordagem da dialética do espelho em ligação com alguns produtos artísticos, em referência maior à arte do cinema, restam algumas considerações a fazer. Iniciamos por uma confissão. Quando havíamos decidido escrever sobre a arte do cinema, preocupávamo-nos com a idéia de que a imagem por si não diz muito, que é muito vazia quanto ao conteúdo – como um balão: ostentador no tamanho, mas oco, e que pode até ser perigosa pelo seu caráter ilusório.

Acreditamos que tal apreensão tenha se dado por muitas vezes escutarmos se referirem a respeito da elaboração imaginária com certa ressalva, a partir do argumento de que o imaginário é enganador por ser o campo das representações fixas. A psicanálise tem na palavra sua mais importante ferramenta de trabalho. Tal constatação nos fizera duvidar a respeito do valor que tem o trabalho com as imagens, pois este estaria muito ligado à construção imaginária, quando o que “importa” ao trabalho psicanalítico se encontra situado na produção linguageira do sujeito.

Sobre a idéia de que a imagem comporta uma fixidez da qual só a palavra a “salvaria”, acreditamos que se trate de uma concepção que se alimenta de preconceitos com relação ao imaginário, em proveito de uma superestimação da palavra. Desenvolvido o trabalho, estamos convencidos disto que antes suspeitávamos: a palavra só se sustenta – ainda que fugazmente – pelo suporte que o imaginário pode engendrar com ela. A estruturação do sujeito se dá na imbricação entre o imaginário e o simbólico, como advertiu-nos Lacan em seu estudo sobre a tópica do imaginário (1983 [1953-54]). Tomar o simbólico como uma instância que atua por si só, sem considerar a íntima ligação ao imaginário, acaba por se constituir como uma idealização da linguagem – processo eminentemente imaginário – enquanto um domínio onipotente.

E, justamente, para “falar” da imagem, já estamos simbolizando. Já vemos a imagem – a menção a esta aponta para a construção imaginária – engendrada à palavra, eis a edificação simbólica. Desviado do poder de captura que a imagem comporta, a ferramenta que o sujeito dispõe para, a partir dela, construir algo é a palavra. Essa é a própria compreensão de Lacan (1983 [1953-54]) quando aponta para o desenvolvimento que o sujeito engendra na sua

constituição, desde o narcisismo: o *eu* se edifica na dialética do espelho, onde o outro confere ao *eu* seu reconhecimento, mas é em relação a um terceiro, ao Outro, que o sujeito pode se situar no coletivo social. Ele simboliza a partir do que constrói imaginariamente, ali onde falta significação. É assim que se dá a estruturação do sujeito. Analogamente, assim ensaiamos estas palavras ao leitor.

O que movimentou nossa busca foi a falta: a falta na imagem. O espaço que ela deixa ver sua imbricação, no detalhe que não a deixa ser completa, perfeita. Assim, nossa preocupação inicial já esboçava isso sobre o qual nos deturíamos na escrita. Somente podemos nos referir ao aspecto ilusório da imagem porque por trás dela algo se dá, para falarmos em termos cinematográficos, isso seria o *making-off*. O incômodo da imagem alavancou nossa pesquisa. As críticas ao imaginário, que primeiramente entendemos como inadvertidas, acabaram por contribuir no direcionamento do nosso estudo.

Tendo arquitetado as elaborações a respeito do jogo de espelhos enquanto dialética de constituição do *eu*, desde diversos aspectos que pudemos ressaltar das elaborações lacanianas acerca do conceito de estágio do espelho, em discussão com os recortes artísticos acrescentados ao trabalho, chegamos à outra concepção. Lacan, em seu desenvolvimento teórico, exalta o aspecto da não-identidade do sujeito e o incessante processo de subjetivação a que estamos todos destinados seguir.

A noção da constituição do *eu* diante do espelho, bem como a noção de cinema, vêm se desenvolvendo. Uma baseia a teoria do psiquismo, outra se configura como uma técnica artística. Ligamos as duas, não como analogia, mas pela consideração de uma linha tênue que separa a ficção da realidade, que enxergamos situada em ambos os campos referidos. A nossa busca foi no sentido de “tensionar” essa fronteira e o que resulta desse trabalho não se constitui como uma conclusão fechada, e sim como alguns apontamentos.

A nosso ver, torna-se indispensável aos psicanalistas conferir as devidas características à dimensão imaginária: suas potências e impotências para precisamente termos ferramentas com as quais trabalhar. O engendramento do *eu* é ficcional e se faz passar como verdade. Mas esta verdade é abalada a cada vez que a própria constituição imaginária deixa aparecer sua imbricação. Aí o sujeito se vê com isso que é seu sustento. Desde aí, o processo de desidentificação está se dando, mas novas identificações se edificam para dar conta disso que é o *eu*.

A psicanálise se orienta sobre esse pressuposto. E se esforça, não para elucidar ao sujeito do real que o cerca – impossível empenhar-se nesta tarefa, nem aos psicanalistas o real é tão acessível. Mas estes buscam fazer com que o sujeito se dê conta minimamente do que é a construção da sua posição subjetiva – essa que é o resultado de suas construções imaginárias e simbólicas, para que, a partir daí, o sujeito possa se ver como o responsável pela mesma.

A produção artística, no caso do nosso estudo, mais especificamente o cinema, se mostrou muito profícuo quanto ao provimento de prazer aos sujeitos, na sua potência de engendramento de ficção e realidade. E, para além da produção de prazer, interessa-nos apontar para a possibilidade de construção de singularidade que julgamos ser inerente à experiência do prazer ocasionado pela vivência da fantasia.

No sentido de uma avaliação da pesquisa, agora que chegamos ao final dela, mencionamos um ponto: ainda que nossa dissertação conecte cinema e psicanálise, a contribuição do nosso trabalho parece ser mais proveitosa para esta última. Esse é nosso campo de trabalho e de partida, era de se esperar que isso ocorresse. A este respeito, podemos apontar para o fato de termos visitado um número muito menor de autores do campo do cinema – quando comparado ao de autores da psicanálise – como um dos motivos disso que constatamos. Proporcionar o cruzamento teórico de diferentes autores do campo do cinema proporcionaria ao nosso estudo outras ferramentas com as quais trabalhar. De qualquer forma, ficamos com esta lição para um estudo futuro. Ainda assim, aos leitores do cinema, também se torne interessante conhecer isso que a teoria analítica tem a dizer sobre a metáfora do cinema como um espelho, este em seu sentido peculiar, o da psicanálise.

Consideramos este trabalho também como um elogio ao cinema. Pois, pudemos a partir da sua problematização linear muitas idéias que dizem respeito ao psiquismo humano. A técnica cinematográfica tem todas as justificativas para requerer o título de Sétima Arte, em nossa opinião. Da ficção cinematográfica e sua relação com o sujeito, muitos caminhos de questionamentos se mostram. Percorremos alguns, poderíamos ter optado por outros percursos nos quais outras questões relacionadas às imagens se colocariam. Este é um campo imenso de possibilidades. Muitas outras perguntas se fazem nesse momento.

REFERÊNCIAS

A ORIGEM. Christopher Nolan (diretor), Christopher Nolan/Emma Thomas (produtores). EUA/ Reino Unido: Warner Bros./ Syncopy (produtoras), 2010. (cinema)

ABRAÇOS PARTIDOS. Pedro Almodóvar (diretor), Augustín Almodóvar (produtor). Espanha: El Deseo S. A./ Universal Internacional Pictures (produtoras), 2008. (DVD)

ASSOUN, P. L. *O olhar e a voz*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1999.

BERGER, J. *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco. 1999.

BERLINCK, C. O que é psicopatologia fundamental? In: *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*. São Paulo, v. 1, n. 1, p. 46-59, mar., 1998.

BERNARDO, G. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

CISNE NEGRO. Daren Aronofsky (diretor); Scott Franklin/ Mike Medavoy/ Arnold Messer/ Brian Oliver (produtores). EUA: Protozoa Pictures / Phoenix Pictures / Cross Creek Pictures / Fox Searchlight Pictures (produtoras), 2010. (cinema)

COSTA, A. *Corpo e escrita: relações entre memória e transmissão da experiência*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

_____. Sobre Esaú e Jacó. In: *Correio da APPOA*. Porto Alegre, n. 172, p. 23-30, set., 2008.

FALE COM ELA. Pedro Almodóvar (diretor), Augustín Almodóvar (produtor). Espanha: El deseo S.A. 2004. (DVD)

FREUD, S. Chistes e sua relação com o inconsciente [1905a]. In: FREUD, S. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standart brasileira*. Rio de Janeiro: Imago: 1996.

_____. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade [1905b]. In: FREUD, S. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standart brasileira*. Rio de Janeiro: Imago: 1996.

_____. Personagens psicopáticos no palco [1905-06]. In: FREUD, S. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standart brasileira*. Rio de Janeiro: Imago: 1996.

FREUD, S. Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen [1906-07]. In: FREUD, S. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standart brasileira*. Rio de Janeiro: Imago: 1996.

_____. Escritores criativos e devaneio [1907-08]. In: FREUD, S. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standart brasileira*. Rio de Janeiro: Imago: 1996.

_____. Sobre o narcisismo: uma introdução [1914a]. In: FREUD, S. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standart brasileira*. Rio de Janeiro: Imago: 1996.

_____. Recordar, repetir, elaborar [1914b]. In: FREUD, S. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standart brasileira*. Rio de Janeiro: Imago: 1996.

_____. O estranho [1919]. In: FREUD, S. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standart brasileira*. Rio de Janeiro: Imago: 1996.

_____. Além do Princípio do Prazer [1920]. In: FREUD, S. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standart brasileira*. Rio de Janeiro: Imago: 1996.

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

GENET, J. *O Balcão* [1956]. Disponível em <<http://www.desvendandoteatro.com>>. Acesso em: 18 jan. 2011.

JERUSALINSKY, A. Atualidade e vigência do Complexo de Édipo. In: *Correio da APPOA*, Porto Alegre, n. 101, p. 51-59, abr., 2002.

KEHL, M.R. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009.

_____. *A fratria órfã*. São Paulo: Olho D'água, 2008.

LACAN, J. O estádio do espelho como formador da função do eu como nos é revelada na experiência psicanalítica [1949]. In: LACAN, J. *Escritos*. Rio De Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

LACAN, J. Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise [1953]. In: LACAN, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

_____. *Some reflections on the ego* [1951]. Disponível em: <<http://www.ecole-lacanienne.net/pastoutlacan50.php>>. Acesso em: 15 mar.2011.

_____. *O Seminário – livro I: os escritos técnicos de Freud* [1953-54]. 3ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1983.

_____. *O Seminário – livro II: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* [1964]. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

MÁ EDUCAÇÃO. Pedro Almodóvar (diretor); Pedro Almodóvar/ Augustín Almodóvar (produtores). Espanha: El deseo S.A. (produtora), 2002.

MACHADO, J., GUTFREIND, C. *Guy Debord: antes e depois do espetáculo*. Porto Alegre: Edipucrs, 2007.

MANNONI, M. *A teoria como ficção: Freud, Groddeck, Winnicott, Lacan*. Rio de Janeiro: Campus, 1982.

MANNONI, O. *Um espanto tão intenso: A vergonha, o Riso, a Morte*. Rio de Janeiro: Campus, 1992.

MÁRQUEZ, G.G. *Cem anos de solidão*. [1967]. 27ª ed. Rio de Janeiro: Editora Record, s/d.

PEREIRA, L. S. *O conto machadiano: uma experiência de vertigem – ficção e psicanálise*. Rio de Janeiro: Cia. de Freud, 2008.

PESSOA, F. *Obra poética*. [1960]. Rio de Janeiro: Aguilar, s/d.

POLI, M.C. *Feminino/ Masculino*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed., 2007 (Passo-a-Passo; v. 76)

_____. O psicanalista como crítico cultural: campo da linguagem e a função do silêncio. In: *Revista Mal-Estar e Subjetividade*. Fortaleza, v. VIII, n. 2, p. 365-278, jun., 2008.

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

_____. O sujeito na psicanálise e na arte contemporânea. In: *Psicol. clin.* [online]. Rio de Janeiro, v.19, n.1, p. 13-24, 2007.

ROUDINESCO, E.; PLON, M. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1998.

SAFATLE, V. Espelhos sem imagens: *mimesis* e reconhecimento em Lacan e Adorno. In: *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 28, n. 2, p. 21-45, 2005 .

SALES, L. S. Posição do estágio do espelho na teoria lacaniana do imaginário. In: *Revista do Departamento de Psicologia UFF*, Niterói, v.17, n.1, jan/jun, 2005.

SCHULER, D. *Narciso Errante*. Petrópolis: Vozes, 1994.

SOUSA, E.L.A. Uma estética negativa em Freud. In: SOUSA, E.L.A.; TESSLER,E.; SLAVUTZKY,A. (orgs.). *A invenção da vida: arte e psicanálise*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.

SOUZA, E. *Sarabanda* e o pensar cinematográfico. In: *Teorema: crítica de cinema*, Porto Alegre, n. 10, p. 29-33, dez., 2006.

STRATHERN, P. *García Márquez em 90 minutos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009. (Coleção Escritores em 90 minutos).

STRAUSS, F. *Conversas com Almodóvar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

TURNER, G. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.

ANEXO

O esquema óptico (LACAN, 1983 [1953-54])

