



@gente

revista digital de psicanálise

06



Escola Brasileira de
Psicanálise - Seção Bahia

@gente

revista digital de psicanálise • 20 • 07 • 2009

COMISSÃO EDITORIAL

:: EDITORA DESTE NÚMERO

Marcela Antelo

:: COMISSÃO DE PUBLICAÇÃO

Lêda Guimarães (COORDENADORA)

Ana Stela Sande

Marta Ines Restrepo

Jane Lemos (REVISORA)

PROGRAMAÇÃO VISUAL

E EDITORAÇÃO

Adriano Oliveira

Ueliton Silva

Editorial • MARCELA ANTELO (AMP/EBP-BAHIA)	3
O cinema e o mito • YVES DEPELSENAIRE (AMP/ECF-PARIS)	4
No escurinho do cinema • FERNANDA OTONI (AMP/EBP-MINAS GERAIS)	7
Nossas inquietudes ou o impossível de dizer • TERESA SAMPAIO (DELEGAÇÃO GERAL DA EBP-NATAL)	10
Três encontros com as nossa inquietudes • SILVIA TENDLARZ (AMP/EOL-ARGENTINA)	13

Editorial

MARCELA ANTELO (AMP / EBP-BAHIA)

Inelutável modalidade do visível: pelo menos, se não mais, pensado através dos meus olhos. Estou aqui para ler as assinaturas de todas as coisas, ovas e sargaços, a maré que se aproxima, essa bota corroída. Verderanho, azul de prata, ferrugem: sinais coloridos. Limites do diáfano. Mas acrescenta: nos corpos”

JOYCE, James. *Ulisses*, trad.port., Lisboa, Livros do Brasil, 1989, pp.65-66; 78-79.

O Núcleo “*Psicanalise e Cinema*” nasce do propósito de fazer o cinema falar. Se o homem, segundo definição de Giorgio Agamben, é o animal que vai ao cinema, a sala de cinema é caixa de ressonâncias da inelutável modalidade do visível, poeticamente nomeada por James Joyce. Pensando através dos olhos e com um ano de funcionamento, o Núcleo escolhe apresentar ao leitor do Agente algumas reflexões recolhidas sobre a experiência audiovisual.

Yves Depelseñaire cedeu amavelmente seu artigo O cinema e o mito publicado na imperdível revista italiana *La Psicanalisi* dedicada a Lacan e o

cinema. Graças ao cinema o mito não tem perdido seus direitos. O inconsciente leva as marcas da arte da sua época. Teatro de sombras, segunda realidade, a mitologia cinematográfica, a arte da fábula, é um artifício que permite enfrentar a impotência da palavra frente ao real sempre traumático.

Convidada das nossas Jornadas sobre a perversão, Fernanda Otoni nos falou sobre a satisfação que encontramos no escurinho do cinema: um cortejo permitido do objeto, *oh, pedaço arrancado de mim*, diz, se inspirando no poeta Chico Buarque de Holanda. O cinema como bem que nos aproxima do que foi subtraído do gozo nos esclarece sobre a função da ficção na estruturação da realidade. Sem sombras, a satisfação do sujeito com seu traço de perversão não seria possível.

Silvia Tendlarz e Teresa Sampaio comentam o mesmo filme, *Nossas inquietudes*, documentário de Judith Du Pasquier que a Escola Brasileira de Psicanálise teve o prazer de acolher em toda a sua extensão.

Silvia Tendlarz, convidada internacional também das nossas jornadas, aceitou passar pela

experiência de preparar seu comentário sem assistir ao filme, mas lendo a fala dos protagonistas. O resultado foi instigante ao descobrir que a fala encarnada implica uma outra dimensão, um Outro filme.

Teresa Sampaio, responsável pela biblioteca de Natal e por um já histórico espaço de projeção e debate na Aliança Francesa, considera o filme uma ocasião onde a palavra e a imagem dão conta do impossível de dizer da experiência de uma análise sem encharcar o espectador no sentido.

O corte é um elemento fundamental do filme para impedir este destino de sentido, tão visitado em outras experiências cinematográficas que tomam a análise como objeto. A autora distingue as operações da cineasta: reduzir, decantar, cortar, extrair o horror de Calcutá dos seis depoimentos que animam o documentário.

De olho na tela contemporânea o Núcleo se regozija de encontrar experiências semelhantes na extensão do campo freudiano.

O cinema e o mito

YVES DEPELSENAIRE (AMP / ECF-PARIS)

A *u dos de nos images* (Atrás de nossas imagens) é o belo título do diário de Luc Dardenne, recentemente publicado.¹ Alguns anos atrás quando os irmãos Dardenne não tinham ainda recebido sua primeira Palma de Ouro em Cannes — Luc tinha apenas lido algumas paginas na ocasião do encontro de psicanálise e cinema, encontro no qual tivemos alguma conversa.

Lembro de uma afirmação dele que me impressionou: o cinema, ele dizia, equivale a tomar o partido de Jocasta. Nesse mundo sem promessas,² testemunhado perfeitamente pelos filmes dos irmãos Dardenne, nesse mundo em que, como notava Lacan, perde-se cada vez mais o sentido da tragédia, o mito, graças ao

cinema, não perdeu seus direitos.³ Evocar um filme, quando se trata de um sonho, é um lapso freqüente e significativo em relação ao lugar ocupado pelo cinema no imaginário contemporâneo. Esse motivo em si já justificaria o falar de inconsciente cinematográfico, assim como Thierry de Duve tem falado em inconsciente fotográfico. De fato, o cinema e a psicanálise não nasceram na mesma data? Se a arte certamente mudou por conta da psicanálise, da mesma forma o inconsciente leva a marca das formas artísticas contemporâneas e, certamente em primeiro lugar, a do cinema. Repousa justamente aqui uma das faces mais sensíveis do inconsciente como discurso do Outro.

Paradoxalmente, o onirismo é traduzido com mais dificuldade pelo cinema. Sempre

parece existir uma tendência ao exagero, e que apenas os grandes como Buñuel, Fellini, Hitchcock, Kurosawa, Lynch, conseguem. A representação cinematográfica mostra em si mesma uma específica contigüidade em relação ao sonho e ao fantasma que se ilumina diferenciando-se da televisão. A televisão nunca comove como o cinema e para ter certeza disto, basta levar uma criança, acostumada com a televisão, para uma sala de cinema pela primeira vez: é sempre estupefação diante da lanterna mágica de Aladim. O cinema é o teatro das sombras, a Outra cena, aquela que a tragédia grega, o teatro elisabetano, a ópera e o Nô encarnaram. E se a televisão nos torna “voyeurs” o cinema nos torna observadores. A televisão é um olho frio que duplica a cena do mundo e a coloca numa caixa. Uma segunda realidade certamente artificial, mas no sentido de que a realidade é sempre artificial, estruturada de

1. J.P. Dardenne, L. Dardenne, *Au dos de nos images*, Seuil, Paris 2005.

2. A promessa é o título de um filme dos irmãos Dardenne.

3. Traduzimos com a palavra mito o termo Frances “fable”: do latim fabula, que também tem acepção de conto mitológico, de mito.

“O cinema é o teatro das sombras, a Outra cena, aquela que a tragédia grega, o teatro elisabetano, a ópera e o Nô encarnaram. E se a televisão nos torna “voyeurs” o cinema nos torna observadores. A televisão é um olho frio que duplica a cena do mundo e a coloca numa caixa.

forma não percebida por nós. Essa segunda realidade, então, não é distinguível da própria realidade, enquanto olhamos, em boa parte, o mundo através do olho da televisão. Acontece porém, que esse cenário oscila. Os atentados de 11 de setembro e os recentes Tsunamis, são exemplos disso. Mas em “Vertigo” o não é o próprio espectador que oscila do alto da torre, assim como, ao identificar-se com o navio, se imerge no oceano que se fecha sobre o Titanic? Lembremo-nos do pânico que toma conta do espectador nas primeiras imagens do trem, filmado a partir de uma máquina de filmar presa no meio dos trilhos.

Quanto a isso, mesmo sendo também artifício e produção imaginária de outra realidade, o cinema não tem nada a temer em relação

à televisão. Mas nos dias de hoje, o cinema é, por excelência, tanto o lugar da ficção como o lugar da verdade. Nesse lugar, ficção e verdade se atam em suas qualidades de verdade e de semblante, num efeito real que lhe é peculiar e que podemos reconhecer no fato que, em relação ao cinema, não falamos em encenação, mas em realização.⁴ A cena, de fato, não é a tela que surge de falhas inelutáveis como no caso do teatro filmado. Por outro lado, se lembrarmos que o sonho é a realização do desejo, não estranharemos o lapso do sonhador que nos fala de um filme e não de um sonho.

Assim, então, entendemos melhor em qual aspecto o cinema representa o tomar partido de Jocasta. A mitologia de nosso tempo que não implica nem um pouco no afastamento do real.

A afirmação de Luc Dardenne se entrelaça às afirmações de outros diretores fundamentais. O que é que John Ford, por exemplo, sugere quando diz que para fazer um bom filme bastam uma moça e alguns fuzis? E Homero não poderia ter dito que um poema épico nada mais é do que Helena e o escudo de Aquiles? Da mesma forma, Jean-Luc Godard diz que o caminho do melhor cinema consiste em

4. O francês emprega para o teatro e para o cinema duas expressões diferentes: mise en scène e réalisation, unificados em italiano na palavra “regia”.

brincar de astúcia com o mito. “O grande símbolo desse jogo de esconde- esconde – afirma em Histoire(s) du cinema- é a relação entre o cenário e os personagens, homens e mulheres e mais especificamente, mulheres: as estrelas. Uma estrela não é apenas uma atriz que faz cinema. É uma pessoa que possui, no mínimo, algum talento dramático, cujo rosto expressa, simboliza e encarna um instinto coletivo: Marlene Dietrich não é uma atriz como Sarah Bernhardt, mas um mito como Phryne?”

Phryne de Tespi era aquela cortesã grega, que de tão linda servia de modelo para Praxiteles e para Apolo, que nela via Afrodite saindo das ondas. Acusada de dissolução de costumes, foi absolvida pelos juízes por causa da perfeição de sua beleza. Reencontramos aqui o tomar partido de Jocasta. Mais uma vez, Godard relata ter encontrado o mito cinematográfico no estado puro em Armênia, em um filme que não existe: La vie de Charlot. (Charlie Chaplin). Os gestores de um cinema fizeram uma astuta montagem de todos os pequenos Charlots, e o resultado surpreendente se deu em um longa-metragem, extremamente longo, em que o mito aparecia “no seu estado puro”.

Quantas seqüências de Charlot não pertencem de fato à mitologia do nosso tempo? As maravilhosas Histoire(s) du cinéma de

Godard — já mitos em si— nada mais são do que meditações melancólicas sobre a mistura desse fluxo de imagens que vão do Anjo Azul e Charlot ao Encouraçado Potemkin, ao western, Tarzan, Nosferatu, ao Cidadão Kane ou à Dolce vita.

Essa mitologia cinematográfica atesta à força do cinema.

Mas talvez esta seja apenas a outra face da impotência da palavra, aquela sobre a qual Godard fez um filme- vídeo... inocentemente encomendado pela France-Telecom, cujo irônico título é Potência da palavra [*Puissance de la parole*]. Reduzida a migalhas, a palavra multiplicada é recebida como um barulho parasitário incessante, do qual os aparelhos modernos de comunicação acumulam os restos.

Talvez o cinema seja de alguma forma, assim como a psicanálise, uma resposta à impotência da palavra no mundo moderno da comunicação.

Em Hélas pour moi, Godard expressa esse conceito por meio de uma espécie de parábola: o pai do pai do pai conhecia o lugar onde fazer uma fogueira, mas não conhecia mais as palavras da reza. O pai sabia fazer uma fogueira, mas não conhecia mais o lugar na floresta. Sobra então para o filho, apenas reinventar uma estória.

Em nosso mundo, será esse então o lugar do cinema: o lugar da impotência da palavra, da falta irreduzível que esta gera em nós mesmos, lugar esse, em que caberá fazer a obra. Seu papel será ético, mesmo que conduzido de forma desigual. Quanto a isso, Godard é severo, crítico em relação à grave falta histórica do cinema em relação à Shoah. O fato de o cinema ser hoje o último refúgio do mito, não o exonera de sua responsabilidade diante do real.

Quanto a isso, deixarei a palavra com o genial Alfred Hitchcock. Este sonhou durante muito tempo com um roteiro que pudesse tirar proveito da seguinte situação: um homem e uma mulher estão diante de uma cadeia de montagem em uma fábrica de automóveis.

Certamente, o fato de tratar-se de montagem, nos alerta: estamos diante de um mito sobre o cinema. Um automóvel se forma, progressivamente, diante de seus olhos, metáfora irônica de uma relação sexual. Assim que o automóvel sai da cadeia de montagem, sua

porta se abre e... cai um cadáver!

Enfim, o Império dos sentidos na versão british! Por que diabo de motivo Hitchcock procurava um roteiro para filmar aquilo? Existe algo mais real do que esta estória impossível?

Texto publicado na revista La Psicanalisi, Revista italiana della Scuola Europea de Psicoanalisi, N ° 40, Roma: Casa Editrice Astrolábio, 2006. (79-83)

Direitos reservados do autor.

Tradução: Marcella Ferri

Revisão: Marcela Antelo

Talvez o cinema seja de alguma forma, assim como a psicanálise, uma resposta à impotência da palavra no mundo moderno da comunicação.

No escurinho do cinema

FERNANDA OTONI (AMP / EBP-MINAS GERAIS)

O problema que se coloca não é se nossos desejos encontram-se satisfeitos ou não, o problema é saber o que é que desejamos. Não há nada de espontâneo, de natural, no ser humano, nossos desejos são artificiais. O cinema é a arte perversa por excelência, não te dá o que desejas, te diz como desejar.” (ZIZEK, Slavoj – Filme: “O Guia cinematográfico do perverso” de Sophie Fiennes (2008).

Isto nos remete inevitavelmente que o objeto que o sujeito deseja está fora da realidade. Se estivermos diante de um sujeito que deseja é porque uma subtração do gozo foi realizada e desde então ele tem que se virar com este pedaço extraído de seu mundo que lhe deixou a desejar. Esse mal vai estar sempre por ai. Ora mais próximo, ora mais longe! Desde então, em torno desse furo se define o campo da realidade. Em verdade, para o sujeito,

a realidade é uma furada, o sujeito não pode gozar livremente, há restrições. A questão da liberdade encontra aqui seu justo limite!

Consideraremos que primeiramente a realidade estava, todavia, desinvestida da libido, ou seja, uma experiência que não existia, e depois, num segundo momento, a realidade se constituiu como realidade porque ela é furada, um pedaço deste quadro foi arrancado. Lacan vai nos dizer que é porque em sua realidade há um furo e é exatamente este pedaço arrancado da realidade que será investido pela libido.

“Ô pedaço de mim, ô pedaço arrancado de mim, exilado de mim, ô pedaço adorado de mim”
(BUARQUE, Chico).

O objeto do desejo é fora da realidade, trata-se aqui de uma irregularidade que insiste em se apresentar, da qual o sujeito não se



livra- seu mal. Como diz Zizek, esse objeto não é espontâneo, natural, normal! É qualquer coisa fora do enquadre, fora da ordem, a-normal, estranho. E o sujeito neurótico somente se aproxima dele à distancia, mas não o perde de vista. Fica ali, no horizonte do impossível.

Por esta via, vamos nos aproximando da nossa paixão pelo cinema, pelos filmes que nos causam e nos levam a desejar. O que faz designarmos um filme por um bom filme? Geralmente, quando ele causa um olhar fixo na tela capturado pela cena. Essa arte produz um enquadre para o olhar. Desse ponto, abre-se um portal que leva a algum lugar fora da realidade, Zizek concluiu: “[...] parte da realidade foi elevada a um nível mágico, se volta para a cena dos sonhos, isto é a arte cinematográfica em sua maior expressão.” O cinema é como uma maquina de ficções.

Mas na vida cotidiana também são as

ficções que estruturam o campo da realidade. Se as ficções deixam a realidade, se perde a realidade em si mesma, pois são as ficções que darão à realidade o seu enquadre. A fantasia é uma ficção, uma “mentira” da qual o sujeito pode se servir para se virar com o seu mal. As ficções são necessárias. A realidade é uma ficção. Então, qual elemento pode nos fazer distinguir as ficções cinematográficas e a realidade como uma ficção?

A REALIDADE COMO FICÇÃO:

Na realidade, a fantasia se estrutura em torno desse pedaço arrancado, desenhando um destino para a pulsão. O sujeito vai se virar com isto, lendo o mundo a partir de sua fantasia e se virando para ir gozando um pouquinho dos objetos parciais da pulsão. Pedacinhos de gozo. Parece que conseguimos esta satisfação, o pão nosso de cada dia, ao preço de uma culpabilidade recorrente que não deixa o sujeito descansado desse resto que se atualiza sempre. O mal existe e isto goza! Se o objeto se aproximar demais da cena da realidade, fica perigoso (na periferia do gozo). Perto demais do gozo. Quando se chega perto demais, o afeto aparece na forma da vergonha, da culpa, ou mesmo puro, feito a angustia.

AS FICÇÕES CINEMATOGRAFICAS:

No cinema é diferente!

Lembro de uma cena que Zizek nos apresenta: Um rapaz (o Norman de Psicose) tirando a mãe morta do andar de cima e levando pra baixo, lá onde fica o reservatório das pulsões ilícitas. A mãe diz: Como pode fazer isto comigo? Não te envergonha? Isto é um sótão! A partir dessa descida, a cena se torna obscena. Na realidade a culpa do supereu bombardeia com ordens impossíveis. Goza! A satisfação obtida pela obediência à esta ordem retorna

Na realidade a culpa do supereu bombardeia com ordens impossíveis. Goza! A satisfação obtida pela obediência à esta ordem retorna na forma da culpa. No cinema, ao avesso, a renúncia eo sacrificio não são respostas diante do imperativo de gozo, o convite pulsional que insiste em se apresentar leva o sujeito a cortejar o objeto que ali se insinua.

na forma da culpa. No cinema, ao avesso, a renúncia e o sacrifício não são respostas diante do imperativo de gozo, o convite pulsional que insiste em se apresentar leva o sujeito a cortejar o objeto que ali se insinua. No cinema, o encontro com esse pedaço será virtualmente dirigido e, aliás, permitido. Esta é a arte da direção cinematográfica: tornar possível e desejável a parceria do sujeito com o objeto, pois não há como sustentar a arte do cinema sem apontar para a satisfação que neste cortejo se realiza. É este o destaque que Zizek aponta em seu filme, quando anota o traço perverso da arte cinematográfica. Esta arte realiza uma satisfação e sua causa vem da transgressão. O cinema é um dispositivo transgressor.

Zizek nos diz: “O cinema é um lugar onde as inibições morais e sociais se suspendem, um lugar onde tudo é possível, o mais baixo sexo masoquista, obscenidades, maldades, o nível mais profundo de nossos desejos, aquilo que nem nós mesmos estamos dispostos a permitir sentir”. Os objetos que animam estas cenas geralmente desaparecem quando apertamos o botão da realidade, entretanto, quando apertamos o botão do cinema eles reaparecem e não causam nojo, horror, desmaios... Ao contrario, isso mexe com o sujeito, algo do sujeito ali se anima, o encontra vivo, ligado... É hilário! Lembram-se do filme brasileiro “O cheiro do

ralo”? Os objetos regressam e a gente sorri pra eles.

A subtração do objeto na realidade, tenta marcar uma borda, contornando o objeto para delimitar um dentro e fora, um campo permitido e outro inibido, interdito, etc., circunscrevendo que a aproximação excessiva desse elemento de gozo é perigosa. Se o objeto se insinua no campo da realidade, se mostrando “quase” acessível, surge uma vergonha, a culpa, o nojo. Mas no cinema eles regressam. E ficamos muito satisfeitos por isso.

Será que podemos reduzir a nossa satisfação com o cinema a este encontro com o objeto virtual da fantasia? Sim e não, pois esse suplemento virtual, também pode ser encontrado no dia a dia dos objetos parciais. Porém é verdade que o encontramos de um modo disfarçado. Trata-se mais de uma satisfação que se realiza por certo desvio da pulsão que se civiliza, desviando-se da sua causa, ainda que com ela na mirada, se satisfazendo com outros pedaços. Sabemos que, na realidade, um desvio sempre é necessário, a experiência cotidiana da satisfação exige artifícios. Mesmo nos sonhos, se a fantasia for por demais desnuda teremos um pesadelo. O sujeito sabe localizar um excesso em seus maus sonhos, sabe que é um sonho do mau e quer se distanciar disto. O gozo, na realidade da vida, é o mal do qual o

sujeito se defende.

Mas porque no cinema pode? Schreber me trouxe uma luz.

“A única coisa que pode parecer disparatada aos olhos de outras pessoas é o fato, já aflorado no relatório do perito, de que sou às vezes encontrado parado em frente ao espelho ou em outro lugar, com a parte superior de meu corpo desnuda e usando adornos femininos variados, tais como fitas, colares falsos e similares. Isso só ocorre, posso acrescentar, quando estou sozinho, e nunca, pelo menos na medida em que posso evitá-lo, na presença de outras pessoas. (Schreber)¹

Bem, esta confissão de Schreber sobre seu gozo privado, me trouxe à luz. Se o cinema precisa de parceiros para atingir seu fim — os telespectadores — estes se oferecem com prazer à esta parceria. Alain Merlet nos dizia ontem que o perverso quer fazer seu parceiro experimentar o gozo como um bem que falta à ele. O cinema é um bem que nos aproxima do que foi subtraído do gozo, nos leva a chegar bem juntinho do pior, sem que isto nos faça mal, alias é um mal que faz bem, uma via consentida pelo público, apesar das advertências sobre observar as restrições no momento do lançamento. Quando entramos para assistir

um filme, vamos ali para gozar um pouquinho. Todo mundo sabe disso.

Mas como podemos nos aproximar tanto disto, como poderemos satisfazer deste gozo, sem vergonha ou culpa? Aqui também, no cinema não podemos prescindir de alguns artifícios, uns truques. Aliás não é assim, à céu aberto!

Bem nos orientou Schreber! O acesso a este gozo inconfessável, só se pode admitir, se for de soslaio, sob o véu que se instala pelas luzes que se apagam. Todo mundo sabe que é no escurinho do cinema que o gozo se revela. O fato de apagar as luzes, não é sem conseqüências para a experiência do sujeito com seu traço de perversão. Um artifício, um anteparo, certa distância é necessária, para o pobre neurótico poder realizar um bom encontro com o mal.

1. FREUD, S. O caso de Schreber. In: Op. cit., v. XII. p.37

Nossas Inquietudes ou o Impossível de dizer

TERESA SAMPAIO

(BIBLIOTECA DE NATAL; DELEGAÇÃO GERAL DA EBP)

“O filme partiu de uma idéia muito simples: dar a palavra, a respeito da psicanálise, àqueles que passaram ou passam por esta experiência; àqueles a quem chamamos os “analisandos”. Pessoas comuns, como você e eu, que sofrem em suas mentes, em seus corpos, como todo o mundo. Eu queria ouvi-los afirmar esta evidência, tantas vezes colocada em causa, de que existe o inconsciente, e que “é preciso falar” – como diz um personagem do filme – para sofrer menos. Em um eco modesto às milhares de páginas de teoria, às vezes contraditórias, que se escrevem há mais de um século a partir das proposições freudianas, eu queria escutar a palavra simples, corajosa, inteligente e inteligível desses analisandos.”

JUDITH DU PASQUIER

Como falar do impossível de se dizer? Seis pessoas comuns colocam em palavras um recorte das suas experiências de análise, nesse filme-documentário, ousado e bastante cuidadoso.

Toda a equipe técnica já teve algum tipo de contato com a psicanálise, por exigência da diretora. O resultado disso é um filme que desmistifica falsas idéias correntes sobre a experiência analítica e sobre a figura do psicanalista.

Os relatos trazem conceitos cruciais da psicanálise, como a pulsão, a repetição, o inconsciente, a transferência, sem ter, no entanto, qualquer didatismo. Decepciona-se quem pensa encontrar nesse documentário alguma história romanceada, encharcada de sentido. Não, pois nisso não consiste a experiência analítica.



Também passa ao largo quem pensa encontrar nesses testemunhos da própria análise um final surpreendente, pleno de sentido, depois da descoberta de um trauma de infância, cuja decifração implicaria na cura imediata do sujeito, como nos filmes hollywoodianos. É o que acontece no filme de Hitchcock, “Quando fala o coração”, (Spellbound). A artificialidade da interpretação da neurose do protagonista torna o filme inverossímil e lança essa idéia falseada sobre a psicanálise.

O que vemos nos testemunhos destas experiências estaria mais próximo do grande enigma do ‘Cidadão Kane’, a sua única palavra antes de morrer, ‘Rosebud’. Jornalistas se põem a correr para resgatar na biografia do magnata da imprensa o que esta palavra queria dizer. Rosebud era apenas um brinquedo da infância de Kane.

Seguindo os seis depoimentos de Evelyne, Léandre, Agnès, Émilie, Gérard e Didier podemos ver com clareza que a experiência analítica “é uma experiência fora do tempo ordinário, demarcado. É um outro tempo que corre dentro da sessão. E a nossa fala toma o lugar todo...e você não trapaceia com a fala. (...) E as palavra na sessão, têm um valor que elas não têm em nenhum outro lugar”, como nos diz Evelyne

Como ocorre no cinema e na sessão analítica, o corte é um elemento chave. Neste filme as narrativas são lineares se tomarmos as seqüências de cada pessoa separadamente. Entretanto, a diretora optou por intercalar os depoimentos, cortar a palavra lembrando o corte numa sessão de análise. Vemos e ouvimos cada um falando por partes.

Quase sempre eles seguem uma lógica: primeiro falam sobre o que os fez buscar uma análise, em seguida sobre a transferência, sobre uma intervenção feita pelo analista que os leva a sair da posição de vítima ou a abrir mão da posição de gozo, marcando a entrada em análise propriamente dita; falam também sobre a passagem ao divã e finalmente dos ganhos que obtiveram nessa travessia.

Evelyne chega ao término da sua análise. Ela tem um nível de elaboração que lhe permite falar sobre toda a sua experiência,

eliminando o que é dispensável, descartável, sem perder de vista o essencial.

Ela fala sobre o não encontro com um analista, na sua primeira tentativa; em seguida sobre o encontro com o analista, que para ela encarnava, na transferência, o equilíbrio, a calma, a dádiva. Também traz a repetição, a necessidade da repetição, para assim se dar conta de que a própria análise era quem trazia “a coisa”. “Talvez fosse preciso fazer a coisa aparecer de forma repetitiva e depois... é o que me resta por que eu lhe digo.”



“Como ocorre no cinema e na sessão analítica, o corte é um elemento chave.”

Não é mais a coisa, é o resto da coisa, o que a palavra reduz dessa coisa.

O que a faz deixar enterrados os cadáveres que apareciam em meio às ondas que a invadiam é uma intervenção do analista. Ele a faz perceber que já é hora de se desvencilhar disso, ao invés de fazer disso um estilo de vida, um orgulho. Podemos dizer que ele localiza e barra o gozo em que ela vivia mergulhada.

Finalmente ela fala sobre a pulsão, uma força de morte que a arrastava desde o início e uma escolha pela vida que vai ocorrendo, substituindo os seus sonhos terríveis com cadáveres pelos sonhos com flores.

A sua travessia ela compara com “atravessar Calcutá”. “Atravessar o horror, mas, uma vez atravessado... é só.”

Léandre procura um analista por que precisa fazer o luto do pai. Depois de 27 anos de coisas não ditas ele procura o analista, mas falta às sessões, voluntária ou involuntariamente, até se dar conta que ele faz isso por que se negligencia e num determinado momento ele não quer mais se negligenciar.

Fala sobre a passagem para o divã e um não saber onde colocar os pés. É bem isso o que ocorre na passagem ao divã: perdemos um pouco o chão. Alguns não sabem o que fazer com as mãos, ou perdem o chão, ou perdem o olhar do analista. É um corte na relação com a

imagem do outro. Muitas vezes não sabemos o que fazer com esse corte.

Agnès faz um doloroso descolamento do irmão autista ou deficiente. Ela desmistifica ao longo da análise a idéia de que esta leva a um conhecimento de si mesma.

Émilie acha que nunca irá passar ao divã. Ela marca uma retificação da sua posição subjetiva ao sair da queixa, da posição de vítima para se implicar na análise. Isso ocorre através de uma pontuação do analista que a faz sair da posição de doente para a de analisanda.

Numa sessão em que fala sobre a sua feminilidade o analista diz que, na próxima, ela poderia “se deitar”, se assim o quisesse.

Gérard tinha muitos preconceitos com relação à psicanálise, principalmente com relação ao pagamento. Ele sabe depois que há uma falsa idéia de que não se faz análise se não se tem dinheiro. Ele havia parado de trabalhar, achava que não podia, pois os seus sintomas eram bem graves. O analista o acolheu, mas depois o fez pagar, voltar a trabalhar para pagar as sessões. Algum tempo depois, quando ele

realmente consente com a análise, consente em falar, consente com o inconsciente, diz: “E eu só tinha uma pressa: era a quarta-feira seguinte... e minha vida era a quarta-feira seguinte. Faz sofrer, mas, é bastante engraçado mesmo assim.”

Didier tinha problemas para assumir a homossexualidade. Isso o fazia matutar e não falar, o que lhe trazia angústia e a sensação de aniquilamento. Entretanto, isso lhe servia de morte para a sessão seguinte e assim ele começa a falar o que queria evitar. “A análise é um negócio impensável”, diz ele. “(...) pode se tecer um laço amoroso entre um cara que ouve você e você que se deita, que se abandona sobre um divã... (...) É como se nessa experiência amorosa, a gente conseguisse captar aquilo que faz sofrer.”

Enfim, Judith Du Pasquier conseguiu, ela também, reduzir, decantar, cortar, extrair o horror de Calcutá do seu filme, transmitindo, quase com sofisticação, os pequenos grandes ganhos que podemos obter numa análise, numa travessia aonde não se chega a nenhum Shangri-la.

“Judith Du Pasquier conseguiu, ela também, reduzir, decantar, cortar, extrair o horror de Calcutá do seu filme, transmitindo, quase com sofisticação, os pequenos grandes ganhos que podemos obter numa análise, numa travessia aonde não se chega a nenhum Shangri-la.”

Três encontros com as nossas inquietudes

SILVIA TENDLARZ

(AMP / EOL - ARGENTINA)

Tive três encontros com o filme. O primeiro encontro foi sem o filme. Não tinha possibilidade de assistir, Marcela Antelo me deu o texto. E o li. E foi um efeito estranho; porque ao lê-lo era como se fosse um narrador só. Tive a impressão viva de que era uma narração entre vários. Como uma grande conversa feita um por um. Que é um pouco o paradigma da época. As narrações se constroem entre vários; porém, as narrações guardam singularidades.

O segundo encontro com o filme foi ontem. Marcela Antelo me deixou no hotel uma copia do filme e fiquei com muita curiosidade de saber quem eram os que falavam. Então foi um encontro entre a palavra escrita e os personagens, e as pessoas. As palavras estão encarnadas em corpos. As palavras não circulam sozinhas senão que pertencem a corpos que se mexem, que se deslocam, que têm vozes, que têm gestos. E tive o encontro entre as palavras e os corpos.

A terceira oportunidade para assistir ao filme foi hoje, com vocês. E aí tive a oportunidade de dar um passo a mais. Já não era a narração como um coro grego de uma cacofonia de vozes. Um grande coro que vai falando e vai prestando desde suas pequenas singularidades a idéia do que é uma análise desde o começo ao fim; senão que descobri pequenos detalhes.

Já conhecia o texto. Já sabia quem falava; mas, descobri a cozinha, os copos que estão nas prateleiras, os livros. Os diferentes jardins. Descobri detalhes que não são menos importantes do que as vidas encarnadas em corpos, porque eles pertencem a nossas cotidianidades.

Então, a primeira lição do filme para mim foi que não há um universal da análise. Que a narração entre vários nos dá uma idéia de que as análises começam de diferentes modos, se desenvolvem de acordo a cada sujeito e seus finais são múltiplos.

É uma seqüência que nos ensina que não

há uma análise estandar; que não há um universal de uma análise nem como analisar-se. Marcela (Antelo) me dizia ontem, contra Freud, dar testemunho. Dar testemunho de que as análises existem de muitos modos, para cada um. De acordo a seu 'tempo'. De acordo a seu sentimento do tempo e a sua possibilidade de ouvir-se; com diferentes alternativas; com escansões; com esquecimentos; com diferentes relações com as palavras.

“Então, a primeira lição do filme para mim foi que não há um universal da análise.”

Quando assisti ao filme pela primeira vez me impressionou ver o vazio dos quartos. Esses primeiros planos de janelas, de quartos sem móveis. Havia uma oposição entre o vazio desses espaços e o pleno das palavras. O pleno das

palavras que na medida em que os narradores as iam desenvolvendo; iam tomando cada vez mais corpo. Iam personificando-se.

Há um livro de Raimond Queneau onde ele começa falando de um personagem. Há uma multidão numa estação de trem, em preto e branco; e na medida em que vai dando detalhes, vai tomando cor, vai tomando um nome, vai tomando um corpo. O filme nos produz esta familiaridade; onde tudo transcorre nos vazios dos quartos, com janelas, com pequenos movimentos.

E na medida em que vão transcorrendo as narrações, as análises com pequenos detalhes; o final conclui com pessoas que são quase próximas. Onde não sabemos muito deles, mas, o suficiente como para sabermos do efeito que teve para cada um deles as análises.

Então, a primeira pergunta é que é uma psicanálise?

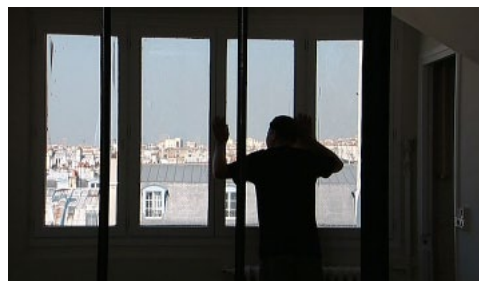
É exatamente isto. Palavras encarnadas em corpos. Sofrimento encarnado por sujeitos e, como dizia Lacan, são vidas que se confessam.

Quando lhe perguntaram numas conferências americanas o que é uma análise; ele diz é a demanda que parte de um sujeito, da voz de um sujeito. É a voz de cada um deles fazendo-nos participes de seu sofrimento. Isso é uma análise. Nem mais nem menos.

Nós como espectadores do filme nos

convertemos em receptáculo desses sofrimentos. Porque é particular. O grande ausente desse filme é o analista. A câmera captura essa voz, essa narração dos protagonistas; e depois que filmou essa narração, que fez as perguntas, desaparece. É um efeito paradoxal porque somos nós os que ficamos frente a frente com elas, ouvindo suas narrações. Como no carro, ficamos detrás deles; como nas análises quando alguém se estende sobre um divã; ouvindo suas narrações.

O grande ausente, por mais que falem, são os analistas. Porém, nós mesmos, os espectadores; faz-nos passar a experiência de estar perante alguém, um sujeito que apresenta seu sofrimento e nos o empresta.



É o mais próximo do que se pode levar da transmissão para uma pessoa que não conhece o que é uma análise. É esta experiência de estar perante alguém que confessa seu sofrimento, sua vida perante vocês.

Então, me parece uma torção moebiana muito particular, o modo como esta diretora

captura esta experiência.

Por que. Porque consultar? E novamente temos seis vozes. Pelo luto pelo pai morto, que se transforma numa dificuldade para falar. Pela impossibilidade de se levantar. E esses sonhos cheios de cadáveres. E pela crise de conversão histérica e a impossibilidade de falar daquilo. E a fantasia sexual. E finalmente a morte do irmão. Por uma escolha sexual que não responde às regras; que não responde ao chamado do pai. Pela doença do irmão. Ou um sujeito que começa totalmente neutro, um sujeito feminino, a mais nova, onde é absolutamente descritivo seu modo de apresentar e termina falando do enigma de sua feminilidade. De sua relação com o corpo.

E como o fazem? Como falam disto? Como o desenvolvem?

Vão dando-nos amostras, aos poucos, do que sucede numa análise. Esta mistura de acaso e destino. Estas contingências que se vão involucrando nestes relatos, nestas narrações de suas próprias vidas; estas pontuações que recebem nas sessões; estas narrações não são alheias. Este é o artifício do filme mostrar que poderiam falar perante uma câmera. Porque, na verdade, estas narrações involucram os corpos dos que falam e involucram também a presença do analista.

Não é sem analista. São narrações sob

transferência. Com esta experiência de amor. Porque não dizer que também é uma experiência amorosa? Com um tempo que é diferente para cada um. Quando um dos sujeitos diz, poderia ter falado de entrada, mas, se o tivesse feito teria me suicidado. Não teria suportado a culpa.

Porque é isso. A análise não é um interrogatório. Não se trataria de saber a verdade sobre a verdade. Trata-se de que é um tempo subjetivo, pessoal, de regimento do ser. Um tempo parcial de ser. Um tempo para poder dizer sem morrer de culpa. Um tempo para achar as boas palavras. Um tempo para perder-se; para faltar à sessões; para esquecer das sessões; para voltar a achá-las. Um tempo para saber-se não mais doente e simplesmente desejar falar para saber algo mais.

Para dizer algo a respeito dessas vidas encarnadas em corpos. Dormiam-se. Esqueciam-se. Não lhe queriam, quando a analista lhe diz que não está doente e ela chora e lhe pergunta por que chora e ela experimentava que a deixava cair; quer dizer que não a queria, que o choro era uma demanda de amor.

Tudo isso acontece sobre o que chamamos transferência. Dizendo, um analista encarna a soma de todas as singularidades, de todas as narrativas, porém, para cada uma encarna o mais íntimo. Para um seria a voz de quem o

ame. Para outro será o saber sobre crianças e por isso poderá recebê-lo, porque ele poderá falar de sua própria infância. Para outro será o que a deixa cair, que não responde a sua demanda de amor.

Cada um constrói seu analista na transfe-

“É o mais próximo do que se pode levar da transmissão para uma pessoa que não conhece o que é uma análise.”

rência. Constrói seu objeto a quem dirigir seu sofrimento, tentando achar as boas palavras que sempre faltam para dizer o impossível de dizer; para tropeçar em seus laços; para dizer o que não queriam dizer; para dizer que em Valerie está tudo o vale de arroz que se pode achar e que impede que algo possa ser dito. Para dizer que há uma dívida que se desconhecia e que se diz mais além das palavras.

E como termina isto?

Temos novamente seis vozes para falar dos desfechos. Eu não percebi quando o li. Eu não percebi quando assisti pela primeira vez. E hoje, ao assistir pela segunda vez, percebi que não todos terminam. E foi uma surpresa. Um

dos sujeitos fala que espera poder achar suas palavras. Ele está em análise. Não todos os protagonistas concluíram suas análises.

Aquele que não podia aproximar-se a Natalie ao lado do mar segue buscando mais um pouco para conseguir dizer algo. A mulher racional, busca algumas palavras mais para falar de seu problema e relação a sua feminilidade. A mulher que consulta pelo irmão e derrama todas as lágrimas que podia derramar, rios de lágrimas. E não pôde chorar em sua infância. Poderíamos nos perguntar por que as crianças não podem chorar? Esse entorno, a vida que lhes toca viver é real. Não há choro para alguns e ela pode achar onde esse choro possa ser acolhido. E sua conclusão é que a análise lhe permite ter certa liberdade de pensamento. Nada diz do decurso de sua relação com a análise, porém, pode pensar com mais liberdade. Já não fica prisioneira de seu destino.



Aquele que não podia falar de suas lembranças de guerra, conta –é o único que fala o nome do analista, um psicanalista francês, mostra como é necessário pagar por essas palavras. O vemos às escuras, num rincão. Diz que não concluiu totalmente de elaborar sua relação com a guerra. Há um resto; ou seja, ouve toda essa experiência do analista, que fazia à vezes de dormir-se, de desinteressar-se, de introduzir a queda desse excesso de sentido; mas, ouve um resto que não fica elaborado, que não fica dito e que é tanto melhor assim. É a análise onde algo permanece como não dito como aquilo que é impossível de dizer e que talvez para esse sujeito é melhor que não seja dito mais nada. É melhor que tenha perdido seu sentido, que tenha esquecido, que não tenha vontade de continuar falando.

Outro dos sujeitos, aquele que quando começou tinha essa desesperança, onde era quase um suicídio social pela perda de seu trabalho, onde teve que reconciliar-se com sua escolha homossexual; termina dizendo que finalmente esse analista que era todo-poderoso para ele, termina sendo mais um com quem conversar. Nesse momento perde o sentido; já não tem mais interesse falar com ele. Cai o lugar transferencial mais não cai o efeito subjetivo de haver atravessado uma análise. Isso é seu e não depende da presença do

analista. Ele se desprende do analista, mas não se desprende do ganho subjetivo que teve sobre ele atravessar pela experiência analítica.

E finalmente, a ultima das protagonistas, a que sonhava com cadáveres e ondas que a cobriam, e que a análise muda seu inconsciente. Porque todos eles têm este recorte particular da diretora. Mostra o trabalho do inconsciente. Dá mostras da existência do inconsciente e como a ação analítica muda as formações do inconsciente. E com a interpretação do analista quando diz que são somente sonhos e a faz despojar-se dessa idéia de que tinha que ter um estilo de gozo perante estes pesadelos que a perseguiriam. É ela a que diz que finalmente a análise foi atravessar o horror; e uma vez que se atravessa, já está.

O já está com que conclui o filme é nem bem nem mal. É isto; e com isso conclui a análise; e com isso conclui o filme.