

Entrevista com Miriam Chnaiderman*

Miriam Chnaiderman é psicanalista, documentarista, escritora e professora do Instituto Sedes Sapientiae (<http://sedes.org.br/site/instituto-sedes-sapientiae>)

* Por Janaina Namba e Ana Carolina Soliva Soria

APRESENTAÇÃO:

Em maio de 2015, estreou *De Gravata e Unha vermelha*, documentário que ganhou o prêmio Felix no festival do Rio de Janeiro desse ano. O longa-metragem foi produzido por Reinaldo Pinheiro e idealizado e dirigido pela cineasta e psicanalista Miriam Chnaiderman.

A entrevista com Miriam Chnaiderman, concedida à *Ipseitas*¹, apresenta ao leitor algumas de suas ideias sobre a confecção e realização de seu primeiro longa-metragem. Além disso, apresenta também uma parte de sua trajetória pessoal e de seu pensamento teórico que resultou, justamente, nessa união entre psicanálise e cinema.

IPSEITAS: Gostaríamos antes de iniciar nossa conversa sobre o filme *De gravata e unha vermelha* com uma pergunta que toca um momento anterior à sua confecção. Como começou sua história com o cinema?

MIRIAM CHNAIDERMAN: Desde a minha adolescência tenho uma tendência a juntar as coisas que me formaram, que fizeram parte da minha vida. Eu escrevia ficção desde os treze, quatorze anos, além de dançar. Eu fazia dança seriamente, seis vezes por semana. Assim como escrevia nessa mesma frequência. Escrevi coisas que hoje penso em publicar: ficção. Antes mesmo de ler Guimarães Rosa ou Joyce, eu tinha um estilo que surpreendia a todo mundo. Meu pai – eu sou filha do

¹ Entrevista realizada em 27/12/2016. Transcrição do áudio: David Ferreira Camargo, Felipe Thiago dos Santos, Priscila Aragão Zaninetti. Revisão e notas: Ana Carolina Soliva Soria e Janaina Namba.

Boris Schnaiderman – não me deixou publicar. Mas eu tinha também muita curiosidade: aos quatorze anos, eu fui ver *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, no Cine Bijou, onde, sabidamente, menores de idade conseguiam entrar –, não podia, mas deixavam entrar... até que um dia fui tirada pelo juiz. Mas eu vi muito cinema, tinha muita curiosidade, até que essa ânsia transformou-se num curso sobre expressionismo alemão, na Cinemateca. Então havia esta rotina aos dezesseis anos: eu saía do colégio e ia para a Rua Sete de Abril onde ficava a Cinemateca. Desde cedo acompanhava muito meu pai. Como chegavam ao Brasil filmes mudos e outros filmes russos com as legendas em russo, o Paulo Emílio (Sales Gomes) pedia para o meu pai traduzir, ao vivo, nas sessões da Cinemateca, e ele sempre me levava. Assisti ao primeiro cinema russo lá, *A Mãe*, A Trilogia do Gorki. Minha mãe também tinha esse interesse, essa curiosidade. Em casa acontecia de tudo: havia eventos onde os irmãos Campos liam poesia; meu pai lia em russo, e eles liam as traduções, era uma coisa muito viva.

Minha mãe foi se tornando psicanalista, inicialmente ela era química, e quando eu tinha onze anos, ela entrou novamente na faculdade, fez psicologia e se apaixonou pela psicanálise. Havia por parte dela uma pergunta bem explícita: “para quem vão ficar meus livros?” E eu, querendo fazer filosofia e escrever, ao mesmo tempo com essa pergunta, “para quem vão ficar meus livros?”. Tudo isso somado a um encantamento com o que é o ser humano.

Na época eu vivia uma coisa bem dura, porque meu irmão entrou na militância política, na clandestinidade com dezesseis ou dezessete anos – a gente teve uma história política bem sofrida, dura. Quando fui fazer o vestibular, eu prestei as duas carreiras: psicologia e filosofia. Isso foi logo depois do AI 5. Fui fazer então psicologia e filosofia, pois naquela época era possível cursar as duas faculdades. Então veio a cassação do Bento Prado, do Giannotti e de tantos outros. No vestibular para filosofia havia um exame oral feito por professores do curso e eu fui examinada pelo Bento Prado Jr., pelo Paulo Arantes, e pelo Vitor Knoll. Eu lembro até hoje desse exame oral. Depois teve a cassação, e resolvi trancar a filosofia e fazer só psicologia, mas depois de um ano voltei. E de volta ao curso de filosofia, me encantei com a semiótica, com os cursos do Armando Mora de Oliveira, sobre Peirce. Era um grande encantamento com algo que senti que poderia juntar minha paixão pela arte e pela psicanálise. Não me formei em filosofia, mas fiz o que me interessava. Formei-me em psicologia e fui me apaixonando mesmo pela psicanálise. Na minha história acadêmica, eu fiz um percurso por onde eu tento juntar pedaços da minha história: fui fazer meu mestrado com Haroldo de Campos, sobre literatura e psicanálise, e, meu doutorado com Jacó Guinsburg sobre Stanislavski e Freud – a questão do ator.

Por volta do final dos anos 80 ou começo dos anos 90, eu escrevia muito para a *Ilustrada*, sobre cinema. Muitos desses textos estão publicados em, meu primeiro livro, *Ensaio de psicanálise e semiótica (1989)*. Mas o fazer cinema começou com uma história de amor. Fui procurada pelo Reinaldo [*Pinheiro*], que é meu marido – os dois vindos de outros casamentos – para escrever um roteiro de ficção. Eu fiquei atordoada, porque o fazer cinema era algo inatingível para mim.

IPSEITAS: Mas era um desejo?

MIRIAM: Não era nem uma possibilidade. Eu sempre escrevi, não parei de escrever ficção, além de cantar e dançar. Mas o cinema era algo muito longínquo e muito idealizado também. Acompanhei meu pai no curso que ele deu sobre Eisenstein, na PUC. Reinaldo me procurou para escrever um roteiro, lindo, mas que nunca aconteceu. Foi algo super intenso, e o roteiro falava de um momento muito rico: os anos 80, nascimento do PT, Lira Paulistana. Era um filme que dava pra gente viajar à beça. Acho o roteiro lindo, a gente lutou muito para ele acontecer, mas o cinema tem disso, às vezes não acontece! Foi uma experiência muito intensa, e, bom, estamos juntos até hoje. Nesse momento (em que nos encontramos), o Reinaldo já tinha dois curtas-metragens muito bonitos: o *Mais Luz* e o *Dia de Visita*. Eu me encantei com a linguagem de curta. Adoro *curta*, acho que é um *haikai*. Fazer curta é muito difícil. Todo mundo diz que se inicia no cinema pelo *curta*, mas acho uma bobagem, até porque você não cresce quando faz *longas*. Acho que fazer curta é muito difícil.

Eu me encantei com os dois *curtas* do Reinaldo, e ele estava com um projeto de um *curta* documental sobre o louco de rua, a partir de um poema do Leminski: “Todo bairro tem um louco que o bairro sabe quem é”. E ele me disse “por que você não faz esse documentário?” Havia um Prêmio Estímulo da Secretaria de Cultura, por volta dos anos 89, 90. O *Dizem que sou louco* é de 94, mas entre ganhar e fazer, leva tempo. Era começo dos anos 90. Eu precisava apresentar um roteiro, mas ninguém sabia o que era fazer um roteiro para documentário. Agente “ficcionei” uma suposta situação, depois de algumas pesquisas na rua, para poder ganhar o prêmio, e de fato ganhamos. Naquele momento eu estava com meu consultório, dava aulas no Sedes, e, já era conhecida como psicanalista, uma psicanalista que escrevia sobre cinema. O *Dizem que sou louco* foi uma aventura que me marcou; principalmente sobre como eu penso a clínica ea cidade. Até chamei uma equipe de acompanhantes terapêuticos para trabalhar comigo, foi um trabalho muito, muito rico.

Dizem que sou louco tem onze minutos de duração, e é um filme de que gosto muito ainda hoje. Foi um filme bem importante na luta antimanicomial. Era frequente apresentarem o documentário do Helvécio Ratton, o *Barbacena: em nome da*

razão, que era sobre aquele terror do manicômio de Barbacena, junto com o meu “Dizem que sou louco”, de contraponto. Eu apresentava a rua como algo libertário. Aliás, o filme foi bem criticado, mas continuo achando que a rua pode mesmo ser libertária.

IPSEITAS: Uma vez a Adela [*Stoppel de Gueller*] mencionou, numa aula proferida no COGEAE-PUC², o caso de uma menina que frequentemente saía da instituição e ia para rua. Ela apontava justamente isso: “Na rua, eu consigo ser vista. Eu posso ser vista, eu posso ser olhada”.

MIRIAM: Eu escrevi sobre isso. Eu tenho um texto que está num livro, organizado pelo o Mário Eduardo [*Costa Pereira*]³, sobre a experiência do *Dizem [que sou louco]* que, na verdade é um pensamento sobre a cidade. E de fato, pensei muito sobre esse processo. Mas, então, como é que faço documentários, como é esse processo? Desde que iniciei, eu ia com uma questão para a rua. A questão era: quem é o louco? Quem é o louco do bairro, o louco de rua numa cidade como São Paulo?

No *Artesãos da Morte*, também parti de um tema: o que é a vida e a morte para trabalhadores que tocam o morto? Algumas questões que a gente leva para o mundo e vê de que jeito o mundo fisga a gente. O que, por exemplo, é bem diferente do que o Eduardo Coutinho fazia. Ele mandava uma equipe de pesquisa e quando ele aparecia para entrevistar, era porque as filmagens iam acontecer. Eu gosto de fazer a pesquisa, de ir junto e registrar.

IPSEITAS: Como é que se dá a seleção das pessoas, dessas personagens? É a partir dessa questão? Como é que eles preenchem a questão para você?

MIRIAM: Isso varia bastante. Posso falar de vários processos. No *Dizem*, que foi filmado nos anos 90, eu estava com muito pouco dinheiro, e, por isso, tivemos que sair para pesquisar muitas vezes com câmeras caseiras, super-VHS. Eu aproveitei esse material misturando diferentes texturas. A seleção acontece na ilha de edição. Dessa forma, alguns personagens entram, mas outros não. Eu me encanto por edição, porque acho que o documentário vai nascendo, enquanto narrativa, na própria ilha. E é como se as imagens fossem determinando o processo: eu acho que é um mergulho, ou, para usar o jargão psicanalítico: acho que eu saio pela cidade com a atenção flutuante, e, na ilha de edição as imagens podem ser associadas livremente. É uma

2 Curso de especialização em Teoria Psicanalítica na Coordenadoria Geral de Especialização, Aperfeiçoamento e Extensão da PUC-SP (COGEAE-PUC).

3 PEREIRA, M. E. C. (Org.) *Leituras da Psicanálise – estéticas da exclusão*. Campinas, Editora Mercado Letras, 1998.

livre associação, mas, claro, devo encontrar uma narrativa. E o que puxa o quê? Vai se criando uma estrutura. Costumo transcrever todas as entrevistas eu mesma, o trabalho começa antes da ilha de edição. Não gosto de pedir para ninguém porque acho que é nesse momento que faço um mergulho no material e daí brotam os temas. É a partir dessa transcrição, na ilha de edição, que eu posso “enlouquecer”, é ela que me dá esse chão. Então o processo é esse, aliás, tem sido esse.

IPSEITAS: Em *O oco da fala* algumas personagens e cenas estão misturadas, não é? Por exemplo, aparece um carro de polícia, um rapaz conta que ouviu uma sirene e começa a imaginar que a casa estava caindo e que tudo aquilo estava relacionado a ele, mas na verdade, aquilo tudo era uma criação dele. Ainda outra cena em que outro rapaz conta uma história: toda vez que via uma meia no chão, imaginava quem teria sido a pessoa que teria usado essa meia. Ele criava uma história em cima de um vestígio que encontrava no mundo e que um mundo brotaria para ele a partir daquele vestígio.

Mas para voltar à questão da institucionalização, o *Procura-se Janaina* trata da história de uma pessoa que não tem voz, que foi completamente calada e desprovida dos seus desejos mais fundamentais. É emocionante. Achei que não iria encontrar essa pessoa, mas ela aparece. E acho que é essa a situação de muitas pessoas que não têm voz.

MIRIAM: No ano passado *Procura-se Janaína* foi apresentado na semana antimanicomial, em Sorocaba. Levaram a Janaína, e eu assisti ao filme, ao lado dela.

IPSEITAS: Como ela estava?

MIRIAM: Olhava, mas não se conectava. Eu fiquei ao lado dela. Ela até ria... mas fiquei triste.

IPSEITAS: No *Gravata* há uma problemática bastante psicanalítica. Como surgiu e como foi a ideia das diferenças entre as personagens. No *Gravata* entra a questão de gênero?

MIRIAM: Novamente a questão do não institucionalizado, ou ainda, da poeira embaixo do tapete. Mas só para voltar um pouco, depois do *Procura-se Janaína eu fiz Sobreviventes (2009)*, junto com o Reinaldo. Foi um filme duro, mas que gosto muito, e tem uma questão psicanalítica. Todos, no final, têm uma questão psicanalítica. Quando Freud define o trauma, ele se refere sempre a um aspecto quantitativo, a um excesso de estímulos que invade o “eu”. Quis pensar, e isso surgiu num grupo de trabalho sobre intolerância que havia no Sedes, se o fator qualitativo não interferiria na possibilidade de simbolização do trauma. Porque

o trauma para a psicanálise fica encapsulado como um corpo estranho, fazendo mal, é tóxico, você fica repetindo e repetindo, tentando elaborar. Comecei a me indagar: será que a vivência de alguém que foi torturado no regime militar e de alguém que sofre um choque no tratamento psiquiátrico é a mesma? A invasão *qualitativa* de estímulos seria a mesma? Será que alguém que vem do nordeste, que vivencia o exílio, uma desterritorialização, seria igual à de alguém que veio da Segunda Guerra, do nazismo, que teve que fugir e veio para o Brasil? Será que alguém que vivenciou a discriminação racial seria igual à de alguém que vivenciou uma discriminação de gênero? Transformar isso tudo em imagens para elaboração de um filme foi um processo riquíssimo. Eu tinha um projeto de pesquisa estruturado e, pensei em transformar isso num roteiro, e deu certo. Penso que foi bom dirigir com o Reinaldo, porque eu cuidava muito das entrevistas, as pessoas iam para falar de algo muito dolorido, e, o Reinaldo cuidou da câmera. Eu dava um suporte para que as pessoas pudessem falar. É um filme de que gosto muito.

Mas na minha história, há também alguns conflitos entre o cinema e a psicanálise. Eu já havia filmado muita coisa em M'Boi Mirim, para fazer uma película sobre violência, mas que não ocorreu. Quando foi aberto um edital da prefeitura sobre a história dos bairros, pensei em usar esse material que havia captado, no começo de 2002, para o que seria o "De arma na mão". Tendo em mãos esse material, acabei ganhando o edital para fazer o vídeo sobre M'Boi Mirim. Chama: "*M'Boi Mirim, dos índios, das águas, dos sonhos*". Adorei fazer, porque M'Boi Mirim é um bairro que lutou muito: o poste de luz, assim como água corrente encanada, foram super batalhados pela população de lá.

Quando esse documentário terminou, eu tinha decidido parar com o cinema, pois trabalho muito na clínica, escrevo e trabalho no Sedes. Sempre me defini como psicanalista, me sinto uma psicanalista que faz cinema, e permanece muito difícil dizer "sou cineasta", apesar de eu já ter feito treze filmes, incluindo o *De Gravata* que ganhou o Festival do Rio. Talvez seja até um jeito de me proteger: eu me sinto uma psicanalista que faz cinema. Por isso, eu nunca precisei arrumar um tema para continuar fazendo cinema. Os temas me pegam, me interessam e eu vou.

Eu estava nesse momento de não querer mais fazer cinema, cuidando do meu consultório, trabalhando muito, sentindo o consultório como o meu lugar! Mas quando pintaram as entrevistas da Laerte, eu me encantei e falei: é um filme que eu faria... [*risos*].

IPSEITAS: A ideia do De Gravata veio daí?

MIRIAM: Veio daí. Consegui o telefone da Laerte e fui conver-

sar com ela. De repente me vi indo lá para o Butantã, pensando que o cinema me leva por caminhos na cidade pelos quais eu nunca iria. E lá fui eu para mais uma aventura! A Laerte foi super receptiva, acolhedora. Mas ela não queria ser protagonista, sentia-se muito iniciante. Então fiz um projeto de acordo com o edital do MinC. Descobri que, na verdade esse mundo para o qual a Laerte enveredou me interessava, assim como era para mim um desconhecido total! Fui fazer a pesquisa. Marquei uma conversa com o João Nery que é o primeiro trans-homem do Brasil. Depois fui conversando com outras pessoas e o material foi ganhando outra forma. O João Nery deu muitas dicas de quem procurar. Então reelaborei o projeto e fiquei me perguntando se o mandava ou não para o edital do MinC. Pensei que não queria mais, afinal estava trabalhando muito no consultório. O Reinaldo, que é o produtor, me disse para mandar. E pensei, que não ia ganhar mesmo... [risos]. Bom, acabei ganhando! E tinha que fazer!

IPSEITAS: O dinheiro que era o mais difícil, você já tinha conseguido!

MIRIAM: Até que o dinheiro não era tanto, mas tinha que fazer. Nem fiz esse filme com muito dinheiro, mas para mim era. Foi um luxo ter duas câmeras, viagem. E quem disse que a Laerte queria dar as caras?! Disse que estava cansada, tinha feito um curta...

IPSEITAS: O *Vestido* de Laerte?

MIRIAM: Eu gosto desse filme, é da Claudinha [*Claudia Priscilla*]. Mas a Laerte disse que estava muito cansada e tinha que acordar muito cedo para fazer cinema... [risos]. Hoje em dia a gente tem estado em falas juntos, e ela diz: “Ah, eu te tratei muito mal, se eu soubesse que ia ficar tão bonito...” A gente tem falado em vários debates juntos porque virou um filme militante nessa questão. E história (de como começou o filme), eu sempre conto: na padaria da esquina do consultório, eu sempre via uma figura linda, com uns brincões, olho pintado... e ainda muito homem! E o que me espantava é que o pessoal da padaria, (um pessoal super conservador) adorava essa figura. Então soube que era o Dudu Bertholini, dono de uma importante confecção, a Neon. Lá na padaria mesmo eu perguntei: “Dudu, estou com um projeto etc”. E ele falou o seguinte: “sabia que eu sempre olhava para você? Também porque você é colorida” [risos]. Marcamos um encontro e ele encampou não só o projeto, mas fez o filme acontecer. O Dudu foi incrível e teria sido outro filme se não fosse ele. Pelo Dudu cheguei até Ney Matogrosso e em alguns ícones dessa batalha toda. O Zé Miguel (Wisnik)⁴, escreveu um

texto sobre o filme onde a ponta para quatro momentos importantes do filme que falam da história dessa questão no Brasil: a Rogéria, o Bayard (do Dzi-Croquettes), o Ney Matogrosso e a Laerte, que ao seu ver são lutadores desse assunto.

Assim foi nascendo o filme, junto com o Dudu, junto com o João Nery, com quem eu já tinha falado. Segui os conselhos do João Nery e entrei no Facebook. Sem o Facebook eu não teria feito o filme. Cheguei na Letícia Lanz via Facebook, e, também em vários outros personagens. E é engraçado, porque vários convites são feitos pelo Facebook. É impressionante!

IPSEITAS: Algo que achamos muito interessante foi o encadementamento do filme: o modo como as tiras da Laerte apareceram, falas encadeadas umas com a outras que parecem remeter diretamente à psicanálise. Um exemplo seria o Johnny, a questão era com os outros: “eu sabia que eu era homossexual desde os sete anos, o problema eram os outros. Quando os meus pais eram chamados, por que os *meus pais* eram chamados, e os dos outros não eram?”, seguida da fala do Ney Matogrosso que pensava que também havia um problema com os outros, mas o problema era, na verdade, em como ele lidava com os outros, com a sua opção sexual.

MIRIAM: Mas o Ney também fala de uma coisa que me faz pensar: “o que eu fazia desse desejo que era *irreversível*”. Será que na sexualidade existe irreversível?

IPSEITAS: O oposto do “perverso-polimorfo”, a necessidade de que uma única via se cumpra.

MIRIAM: São jeitos de viver o desejo. Eu fiquei impressionada, porque essas escolhas homossexuais ou LGBT ou infinitos nomes que podemos dar, bancamos o próprio desejo, contra tudo e contra todos. Isso implica num grau de liberdade grande. Mesmo o Ney Matogrosso, apesar de afirmar a irreversibilidade do seu desejo, sente e afirma uma liberdade que impressiona: “Eu não me restrinjo a um espaço de homem ou ao espaço da mulher”. Em meus documentários, todos viraram grandes heróis para mim. São figuras heroicas, que só pelo fato de se disporem a estar lá, aparecerem, já são heroicos. Escrevi sobre isso na revista *Periodicus*⁵, sobre a sustentação pública do desejo.

IPSEITAS: Algo que chama a atenção são os aspectos do corpo

ca: Corpos, Sexualidade e Diversidade, realizada no Instituto Sapientiae, em junho de 2015.

5 CHNAIDERMAN, M. Com qual sexo se faz qual sexo se somos mil sexos. *Periodicus*, Salvador, n. 5, v. 1, maio-out.2016. Revista de estudos indisciplinados em gêneros e sexualidades Publicação periódica vinculada ao Grupo de Pesquisa CUS, da Universidade Federal da Bahia – UFBA ISSN: 2358-0844 – Endereço: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus>

e do prazer. Num determinado momento do filme há o relato de alguns deles a respeito de quando começaram a tomar hormônio e o que motivou cada um a tomar, como, por exemplo, a Rogéria, que menciona que o verdadeiro hormônio é o amor de mãe. E para além do hormônio, há também a modificação em geral do corpo, como a retirada dos seios, dos ovários. A questão da manipulação do corpo também aparece muito no *Gilete azul*, e como a artista plástica consegue dar forma palpável, visível para esse tema.

MIRIAM: A Taís, que é toda foucaultiana, diz que a gente pensa que é dono do próprio corpo, mas que, na verdade, é o Estado.

IPSEITAS: Ela fala: “eu não sei o que é ejacular há muito tempo, mas eu sinto prazer”, como se tivesse nas personagens uma espécie de “desgenitalização”, quase um movimento freudiano, uma “desgenitalização” da sexualidade e seu espalhamento.

MIRIAM: É o sexual. Tem um texto do Laplanche, que está no último livro que foi lançado, em que ele faz uma diferença entre a nomeação, assexuação – que é genital: castrado ou não castrado –, e o sexual, que é aquilo que o sexo reprime e nessas figuras emerge, que é o polimorficamente perverso e que existe em todos nós. Quando eu pensei no *Gravata*, não queria fazer um filme sobre trans; eu queria fazer sobre a sexualidade, porque acho que tudo isso faz parte de toda e qualquer sexualidade. Claro, eu queria quebrar com o binarismo de gênero, e o que me encantou na Laerte foi a pergunta que ela se fazia: “por que é que eu tenho que me submeter ao que a cultura determina como sendo feminino ou masculino?”, e isso ao falar do binarismo de gênero como uma limitação da vida sexual ou da formação sexual de todos nós. Mas depois ela acabou dizendo que gostaria de ter seios, que quer pôr prótese, e foi parecendo que ela gostaria, sim, de ser mais mulher. Essa é uma diferença importante: acho que tem os *genderfuckers* como o Dudu, o Eduardo Laurentino, e, os trans, que penso ser muito sofrido. O João Nery fala no fim do filme “eu quero ser visto como um homem, eu quero sair na rua e ser visto como um homem”, ou a Bianca e a Samanta que falam “a gente quer ser amada, quer ser interpelada como mulher”. Elas não querem ser travestis, prostitutas; elas querem um lugar para ir ao cinema, a um jantar de família.

Fui a um debate sobre o *De gravata* em São Carlos, e levaram duas travestis, duas trans da cidade. Uma delas ficou brava com o filme e disse: “eu quero, sim, ser vista como uma mulher. Não acredito nessa história que o binarismo de gênero acabou”. Elas querem o binarismo. Discuti muito isso com a Letícia Lanz, personagem do filme, que, inclusive, em um momento do *De gravata*, afirma: “eu sou uma mulher de pênis, eu

gosto tanto dos meus seios como do meu pênis, os dois são fontes de prazer para mim”. Ela é a figura mais coesa do filme, e coesa no seguinte sentido: tem a carteira de identidade com o nome dela, Geraldo Eustáquio, que ela não quer mudar, e com a foto dela como Letícia. Então, quando ela vai ao banco, vai embarcar num avião, ela está fazendo um ato político, uma vez que não quer abrir mão de ser pai dos filhos dela, porque a mãe é a sua companheira, com quem ela está casada há trinta ou quarenta anos. É bem revolucionário.

Quando fui fazer o filme, o que eu pensava, muito influenciada pelas entrevistas da Laerte, é que toda sexualidade, para ser vivida na radicalidade do desejo, transgride o binarismo de gênero. Você tem que brincar de ser homem, de ser mulher, poder se descobrir. Eu não acho que fiz um filme sobre as novas sexualidades, mas o que me orientou na escolha dos personagens foi criar uma vertigem, o que me norteou e o que eu gostaria era que as pessoas saíssem do cinema sem saber o que é homem e o que é mulher.

IPSEITAS: Há uma passagem super interessante no filme, quando aparecem aqueles rapazes que trabalham na agricultura, com caminhões, tratores. E se a gente pegar um texto do Freud como o *Para além do princípio do prazer*, em que aparece a brincadeira para a criança, na representação teatral do ator em cena. Parece que esse infantil revela uma espécie de jovialidade e vitalidade da alma humana de poder ser tudo. Conforme o ser humano cresce e se torna adulto, existe a necessidade de que se enquadre em certas categorias que a sociedade cria. E haveria certos momentos, como no caso do carnaval, por exemplo, de uma possibilidade de se libertar desses enquadramentos nos quais as pessoas se colocam. Como, por exemplo, no caso do rapaz que é questionado pelo colega: “você faz isso, mas no fundo eu acho que você queria mesmo”, e o outro responde: “não, é só no carnaval e é para poder pôr a mão no peito das mulheres”, o que não deixa de ser uma brincadeira também. E essa vitalidade, essa jovialidade de espírito das pessoas que bancam isso para além do carnaval, das pessoas que assumem isso, mas que não é só restrito a elas, quando, por exemplo, o filme mostra que é uma atitude universal.

MIRIAM: Foi para isso mesmo que eles foram postos lá. E é impressionante como o carnaval em Gonçalves mostra a liberdade dessas pessoas. Tem um trecho que não entrou no filme, que mostra um avô com o netinho, o avô de mulher e o netinho ao lado. É lindo, de uma liberdade impressionante.

IPSEITAS: Você acha que tem, para além da liberdade, não só uma contestação política, mas talvez uma negação do próprio corpo.

MIRIAM: Tem aí toda uma questão do que leva a buscar a cirurgia. Eu acho muito complicado. É terrível tratar como “opera para curar, porque ser trans é uma doença”. A cirurgia existe num mundo onde ter pênis ou não ter pênis é muito determinante. É uma pena, porque é esquecer que esse sexual é polimorficamente perverso e que é parte da sexualidade de todos nós. O ideal, a minha utopia é que as pessoas não precisem fazer essa cirurgia. É muito pesado alguém achar que está num corpo errado, é como se existisse um corpo certo. Depois das cirurgias, é altíssimo o índice de suicídio, porque não existe o corpo certo, porque nenhum de nós tem o corpo certo.

Na conversa com a Letícia Lanz, durante a filmagem, ela disse que, no mundo em que o pênis tem a importância que tem, a cirurgia é tão necessária. Acredito que precisaria de uma análise muito profunda para essas pessoas poderem brincar sem precisar da cirurgia. Mas, por outro lado, há pessoas que se aliviam muito com ela. João Nery menciona seu livro *Viagem solitária*. O que no filme aparece como “joguei com o maior prazer meus órgãos internos na lata do lixo”, no livro ele diz que não ter mais os órgão internos, significa não ter mais menstruação, e isso é um grande alívio. Temos também que poder entender o quanto a cirurgia é um grande alívio para algumas pessoas. Outro aspecto dessas cirurgias seria ver como a nossa cultura coloca o corpo num lugar terrível, isto é, quando você tem que ser ou isso ou aquilo. Por exemplo, se você é um pouco mais gorda, existe a cirurgia bariátrica. E precisamos pensar de que jeito alguns parâmetros que nos norteiam na psicanálise podem ser utilizados, para entender o escancaramento de jeitos inusitados de viver o desejo. Por exemplo, a utilização do termo “castração” tem levado a confusões enormes. O uso desse termo para falar da incompletude constituinte do desejo coloca no real algo que não é do real. Essa é uma confusão da nossa cultura, que faz com que as pessoas tenham que se operar, ao invés de aprender a brincar como quiserem. Mas por enquanto as pessoas vão continuar se operando, porque estamos nessa cultura. O desejo de que possa ser diferente ainda é uma utopia.

IPSEITAS: E se pensarmos em certo modelo *ideal*, quem é que pode ser ideal? Mesmo num ideal de beleza, ou das mulheres que tentam se enquadrar num certo ideal ou o gordo que tenta se enquadrar num ideal de corpo, quem pode personificar o ideal? O próprio nome já diz que está na *ideia*. E a ideia, quando vai para o mundo, se torna tão plural.

MIRIAM: Claro!

IPSEITAS: Os temas dos filmes são muito diversos. *Procura-se Janaina, Dizem que sou louco, Gilete Azul*, do José Agrippino.

Mas você falou que queria mostrar algo que estaria embaixo do tapete e ao pensar sua trajetória que liga o cinema com a psicanálise. Ou, ainda, trazer para o cinema, para um veículo de comunicação, isso já seria expor a coisa ao público.

MIRIAM: Mas, então, não acho que o que eu faço seja levar a psicanálise para o cinema. As pessoas podem ter a preocupação de ver psicanálise no meu filme ou não. Eu me sinto muito mais interrogada como psicanalista pelos meus filmes.

IPSEITAS: Existe algo na prática da psicanálise que você expressou como uma tentativa de mexer na sujeira que está embaixo do tapete. Seria possível encontrar nisso um problema que perpassa os seus filmes?

MIRIAM: Eu acho que tem uma linha sim em que o corpo está presente. O *José Agrippino* resgata o *Dizem que sou louco*. O *Procura-se Janaina* é fruto direto do *José Agrippino*. Acho que tem uma problemática que perpassa todos os meus filmes, como forma de linguagem. E tem a ver com o corpo.

IPSEITAS: O que, afinal, move a Miriam?

MIRIAM: São questões da psicanálise, sem dúvida, mas não tão claramente. Escrevi em texto ainda no prelo, em volume organizado pela Tania Rivera para a Funarte: “Com esse dois últimos filmes, o *Gravata* e *O oco da fala*, concretizei no corpo minha indagação inicial: como dar nome ao que não cabe na fala? Passando pela morte, pela loucura, pelo racismo, pelo traumático. Fui pega na concretude do corpo que é transformado e enfeitado, e terminei no corpo sequelado, torturado, sempre numa aposta de esperança e de vida. Devo tudo isso ao cinema e à minha clínica, uma escuta-olhar na clínica e um olhar-escuta no cinema”.

Quando fiz o meu mestrado sobre psicanálise e literatura – eu não fazia cinema ainda – a minha questão era: trabalhamos com a fala, mas para ir em direção ao que não cabe na fala, que é o afeto. Por isso que eu acho que a arte me dá instrumentos para eu me pensar como psicanalista. A arte vai dar forma ao que não tem forma, e acho que como psicanalistas fazemos algo similar. No cinema, eu fui tendo que transformar em imagens uma narrativa. Os depoimentos são em grande parte fios condutores na montagem do filme, mas o encadeamento se dá pelas imagens. Existe o tempo todo essa relação entre verbal e não-verbal. A questão do corpo, da loucura e da não-fala da Janaina, do esforço para falar no *Sobreviventes*, um esforço para colocar o traumático na fala. Isso está no *Sobreviventes*, no *Dizem que sou louco* e no *Artesãos da morte*. Na psicanálise, a morte é o inominável, o não simbolizável. O que

me norteou no *Artesãos da morte* é como essas pessoas falam da morte, pessoas que tocam o morto, que vivem o real, o gelado da morte: como é a vida delas? *Artesãos da morte* foi o meu filme mais premiado. E acho que foi a partir desse filme que ganhei um lugar no cinema. Todos que deram depoimento nesse filme queriam mostrar o cadáver, mas eu só queria ouvir o que essas pessoas tinham a dizer. O tempo todo ficam esperando que apareça o cadáver, e ele não aparece. É um filme super vivido; eu gosto muito do *Artesãos* como construção. Depois fiz o *Gilete Azul*, que é também a questão de dar forma ao que foi vivido no corpo de maneira super violenta. Também fiz dois filmes sobre o racismo para São Carlos, para o NEAB (Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros) que também foi uma experiência para pensar sobre o que é o racismo. No penúltimo número da *Reveduc*⁶ foi publicado um texto de que gosto muito, onde penso sobre a negritude como o real do corpo. Para entender o racismo, é preciso entender que não é verdade que somos todos iguais. Existe uma diferença que precisa ser assumida para começar a entender o que são as ações afirmativas, a luta pelas cotas. Foi muito importante para mim essa passagem. Mais uma vez é a questão do real.

Depois eu fiz com o José Agrippino o *Passeios no recanto silvestre*: sobre a loucura e a criação. Como manter a dignidade vivendo em condições tão duras; como criar mesmo quando se está em condições de vida muito terríveis. O José Agrippino morreu logo depois que o filme foi feito. Tenho muito material dele, mas não consigo fazer um longa com esse material. O José Agrippino fez o livro *Pan América*, ele era “guru” do Caetano e do Gil e morreu diagnosticado como esquizofrênico em Embu. Ele fez filmes lindos, como o *Céu sobre água*, um filme sobre a África. Esses filmes que foram marcos, nos anos 70, feitos em super-8, – ele era casado com uma bailarina, a Maria Esther Stockler, e filmava muito ela dançando; era lindo. Eu os conheci na década de 70 mesmo, porque os dois frequentavam a casa dos meu pais. Eu queria ser bailarina e dançava com a Maria Esther e, quando decidi fazer o documentário, a partir de uma ideia de David Calderoni, fui atrás de José Agrippino. Ele pediu que conseguíssemos a câmera que tinha usado em *Céu sobre água*. Conseguimos a câmera na Praça Benedito Calixto e depois passamos onze meses esperando que Agrippino filmasse, mas ele não filmou. Foi um filme sobre o não-filme. Depois que terminamos o *Passeios no Recanto Silvestre*, a lei antimanicomial já tinha sido aprovada.

E eu queria saber para onde tinham ido os pacientes de Barbacena, do hospital psiquiátrico de Goiânia, enfim, os pacientes dos grandes manicômios. A psicanalista Deborah Se-

6 CHNAIDERMAN, M. Buscando baobás na aridez do asfalto: Instaurando origens. *Reveduc – Revista Eletrônica de Educação*, São Carlos, n. 9, v. 2, agosto 2015. ISSN: 1982-7199 – DOI: <http://dx.doi.org/10.14244/198271991121>

reno tinha a história da Janaína, uma criança que morava na Febem nos anos 80, e, juntas, resolvemos elaborar o projeto de um documentário. Ganhamos o Itaú Cultural através de um processo de seleção bem concorrido. Então, no *Procura-se Janaína* e no *Passeios no Recanto Silvestre* há uma abordagem da institucionalização, da liberdade e da loucura. O *Procura-se Janaína* foi um processo bem difícil, pelo que a Janaína tinha passado e pelas sequelas todas de uma história tão dura. Esse filme foi um verdadeiro tapa na cara. Também em *Passeios no recanto silvestre*, quando José Agrippino não filmou e tivemos que encerrar o processo, foi horrivelmente doloroso. Coloquei uns trechos de filmes que ele fez e o curta ficou todo recortado com os filmes de Agrippino, que são lindos. *Céu sobre água* é uma coisa linda, característico dos anos setenta.

Quando fui fazer o *Sobreviventes*, houve um intercalinho maior, porque sempre acho que não vou mais fazer cinema e porque fiquei trabalhando teoricamente a questão do traumático num grupo de trabalho do Instituto Sedes Sapientiae. Foi um filme feito com duas câmeras, com mais recursos e num lugar só. Depois de *Sobreviventes* trabalhei no de M'Boi Mirim. Eu já tinha o material, mas, o que mais gostei, foi ver como as pessoas encontram jeitos de vida que são sempre muito lindos e surpreendentes. Isso me move e tem a ver com eu ser psicanalista; acho que o fio é esse! Eu tenho pensado muito em porque as pessoas falam na frente da câmera. Fazer um documentário já é em si uma intervenção, porque as pessoas já falam sabendo que vão para o mundo, e isso é um ato de cidadania; falar na frente de uma câmera devolve uma cidadania. Então, acho que tem uma linha, sim, que vai me acompanhando e passa por esse encantamento mesmo com jeitos de vida, com as falas e com aquilo que o cinema permite. O que é o cinema? É algo que tem a ver com o onírico, é o que tem a ver com o que é a palavra, a palavra que só tem sentido se a imagem e o som tiverem uma sintaxe em conjunto. O cinema me ajuda a responder a questões, que eu tinha há muito tempo, de como trabalhar. Não é sempre que dá, mas é muito bom quando há a possibilidade para filmar com duas câmeras. Em *O oco da fala*, eu filmei com uma câmera só, porque foi feito com pouquíssimo dinheiro, mas quando se tem duas é muito bom, porque é através do cinema que tento chegar à alma humana –, alma no sentido freudiano. O *Sobreviventes* é o grande exemplo do que eu gostaria fazer sempre: filmar a sobrançelha, o pé, os mínimos traços das expressões de afeto. Em *Sobreviventes* existe um descompasso entre a fala e a imagem, porque a ideia é tentar buscar algo que passe pela pura expressividade, algo além da palavra, e, no cinema, isso é possível. Eu me encanto muito com o cinema de sensações. No final de *Sobreviventes* tem uma frase da diretora *Naomi Kawasi* (diretora do lindo filme *O sabor da vida*) onde ela diz que o que dá sentido à vida são esses momentos limites.

A filmagem do *De Gravata e Unha Vermelha* teve especificidades: primeiro, porque o Dudu adorou o projeto, e a gente mal se conhecia! A primeira entrevista era com ele, na casa dele, e ele então disse: “a gente precisa cenografar”. Eu disse, “não, em documentário não se cenografa, eu quero ver como você é, e ele: “não, isso não existe!”. Se alguém parar para fotografar o Dudu na padaria, ele faz uma pose. Não existiu não cenografar com o Dudu; inclusive a Fernanda Rescali, que é a diretora de fotografia, entrou na dele depois disso. No filme você não consegue mais saber o que foi cenografado e o que não foi cenografado. Fui tragada pelo que me moveu a fazer esse documentário porque esses corpos são cenografados. O filme tem uma luz muito cuidada. Muita gente se incomodou com essa artificialidade, mas a brincadeira é essa. E, além disso, sempre cuido da música, de como a música entra. Nesse caso filmei a banda Uó, com grua, foi incrível! A música que adentrou essa cenografia do filme de maneira indispensável, ela que é o sentimento da palavra, encontrava-se então conjugada com a imagem.