

ipseitas

revista da
pós-graduação
em filosofia
ufscar

vol. 3, n. 1
jan-jun, 2017

Especial: Cinema e Psicanálise



**Universidade Federal de
São Carlos – UFSCar**

Reitora: Prof.^a Dr.^a Wanda Aparecida
Machado Hoffmann

Pró-Reitoria de Pesquisa

Pró-reitor de pesquisa: Prof. Dr. Walter
Libardi

Pró-reitora de pós graduação

Prof.^a Dr.^a Audrey Borghi e Silva

Diretora do CECH:

Prof.^a Dr.^a Maria de Jesus Dutra dos
Reis

Editor chefe

Paulo Roberto Licht dos Santos,
UFSCar

Editores de conteúdo

Carlos Henrique dos Santos Fernandes,
UFSCar

David Ferreira Camargo, UFSCar

Felipe Thiago dos Santos, UFSCar

Gabriel Gurae Guedes Paes,
UFSCar

Priscila Aragão Zaninetti, UFSCar

Rodrygo Rocha Macedo, UFSCar

Wagner Barbosa de Barros, UFSCar

Coordenador do PPGFil

Prof. Dr. Luiz Damon Santos Moutinho

Apoio

UFSCar e Erasmus Mundus

Conselho editorial

Ana Carolina Soliva Soria, UFSCar

Bento Prado de Almeida Ferraz Neto,
UFSCar

Débora Cristina Morato Pinto, UFSCar

Eliane Christina de Souza, UFSCar

Fernão de Oliveira Salles dos Santos
Cruz, UFSCar

Franklin Leopoldo e Silva, USP /
UFSCar

Jean-Cristophe Goddard, Erasmus
Mundus / Université de Toulouse

José Antônio Damásio Abib, UFSCar

José Eduardo Marques Baioni,
UFSCar

Júlio César Coelho de Rose, UFSCar

Luís Fernandes dos Santos

Nascimento, UFSCar

Luiz Damon Santos Moutinho, UFSCar

Luiz Roberto Monzani, UFSCar

Marisa da Silva Lopes, UFSCar

Monica Loyola Stival, UFSCar

Silene Torres Marques, UFSCar

Wolfgang Leo Maar, UFSCar

Corpo editorial

Alessandro Carvalho Sales, UNIRIO

Aline Sanches, FAFIJAN

Américo Grisotto, UEL

André Constantino Yazbek, UFLA

Arlenice Almeida da Silva, UNIFESP

Barbara Maria Lucchesi Ramacciotti,
UMC

Carla Milani Damião, UFG

Carlos Alberto Ribeiro de Moura, USP

Carlos Eduardo de Oliveira, USP

Carlota María Ibertis, UFBA

Christian Iber, Freie Universität Berlin,
Alemanha

Claudio Oliveira da Silva, UFF

Daniel Reis Lima Mendes da Silva,
IFBaiano

Denise Maria Barreto Coutinho, UFBA

Durval Muniz de Albuquerque Jr., UFRN

Ernani Pinheiro Chaves, UFPA

Ernesto Maria Giusti, UNICENTRO

Fabien Chareix, Paris IV

Gabriele Cornelli, UnB
Giorgia Cecchinato, UFMG
Giovanni Casertano, Università di Napoli
Graciela Marcos, Universidad de Buenos Aires
Guiomar de Grammont, UFOP
Günther Maluschke, UNIFOR
Hans Christian Klotz, UFG
Homero Silveira Santiago, USP
Ingrid Cyfer, Unifesp
Israel Alexandria Costa, UFAL
Jeanne Marie Gagnebin, PUC-SP / UNICAMP
Joaquim José Jacinto Escola, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro
José Gabriel Trindade Santos, UFPB
Léa Silveira, UFLA
Leonardo Alves Vieira, UFMG
Leonel Ribeiro dos Santos, Universidade de Lisboa
Luciano Donizetti da Silva, UFJF
Luigi Caranti, Università di Catania
Marcelo Fernandes de Aquino, UNISINOS
Márcio Alves da Fonseca, PUC-SP
Marco Antonio Casanova, PUC-RJ
Marcos Alexandre Gomes Nalli, UEL
Marcus Sacrini Ayres Ferraz, USP
Maria Aparecida de Paiva Montenegro, UFC
Maria João Cabrita, Universidade do Minho

Martina Korelc, UFG
Miguel Angel de Barrenechea, UNIRIO
Miguel Antonio do Nascimento, UFPB
Osvaldo Frota Pessoa Junior, USP
Pablo Rubén Mariconda, USP
Patricia Maria Kauark Leite, UFMG
Pedro Sússekind Viveiros de Castro, UFF
Rafael Haddock-Lobo, UFRJ
Ricardo Nascimento Fabbrini, USP
Richard Theisen Simanke, UFJF
Roberto Bolzani Filho, USP
Rodrigo Hayasi Pinto, PUC-PR
Rolf Nelson Kuntz, USP
Romero Alves Freitas, UFOP
Rui António Nobre Moreira, Universidade de Lisboa
Rúrion Soares Melo, USP
Salma Tannus Muchail, PUC-SP
Sandro Figueiredo Reis, UFRJ/UCAM
Scarlett Zerbetto Marton, USP
Silvio Seno Chibeni, UNICAMP
Simeão Donizeti Sass, UFU
Sofia Inês Albornoz Stein, UNISINOS
Thana Mara de Souza, UFES
Thelma Silveira da Mota Lessa da Fonseca, UFMS
Thomaz Kawauche, UFS
Ubirajara Rancan de Azevedo Marques, UNESP
Ulysses Pinheiro, UFRJ
Vladimir Pinheiro Safatle, USP
Zeljko Loparic, UNICAMP / PUC-PR

Sumário

p.6 **Editorial**

p.8 **Entrevista**
Miriam Chnaiderman

ARTIGOS

p.23 **O Retorno da psicanálise ao cinema**
Adriano Oliveira

p.33 **Estigmas da autorreflexividade no Dogma 95**
Angelita Maria Bogado

p.43 **Narrar o drama histórico: testemunho e poesia em Resnais**
Carlota Ibertis

p.61 **Ficção-científica – ecos do tempo no real**
Robson de Freitas Pereira

p.70 ***Heroína*, o filme: ficção e denúncia da realidade**
Sergio Augusto

p.83 **Vozes em Cena**
Suely Aires

p.94 **Frida: aspectos subjetivos e do nosso tempo**
Maria Thereza Ávila Dantas Coelho

RESENHA

p.107 **BOCCA, Francisco Verardi. Do Estado à Orgia: Ensaio sobre o fim do mundo: Hobbes – Locke – Condillac – La Mettrie – Sade**
Lucas Piccinin Lazzaretti

Editorial

Os artigos que compõem esta quinta edição da Revista *Ipseitas* e ora se apresentam aos olhos do leitor, trazem consigo aspectos singulares nas suas distintas abordagens, fazendo-nos perceber o quanto inesgotáveis são as fontes que alimentam as ideias acerca do cinema e suas relações com tudo que pode servir-lhe de inspiração. E a psicanálise, além de inspiração, serve-lhe também enquanto instrumento de análise, a partir do bom uso de determinados conceitos, sejam freudianos ou lacanianos, como bem faz, por exemplo, o filósofo esloveno Slavoj Žižek, que defende a pertinência da abordagem psicanalítica para os estudos cinematográficos, como será observado num dos belos artigos aqui publicados.

Cinema e psicanálise, duas descobertas que surgiram para o mundo no alvorecer do século XX. Podemos acrescentar também a descoberta do raio-x nesse mesmo período, aglutinando aí três descobertas, sem sombra de dúvidas, revolucionárias, sendo a primeira no campo das artes, a segunda, no campo da medicina e, a terceira, no campo do saber. Vale aqui ressaltar que o cinema, assim como a psicanálise, metaforicamente servem-se do raio x, na medida em que nos possibilitam enxergar além do visível, isto é, nos permitem ver além das simples aparências. Se, por um lado, o cinema busca a melhor imagem para expressar a palavra, por outro, a psicanálise, inversamente, busca na imagem, percebida muitas das vezes pela via do sonho, a palavra que possa dar conta de uma imagem.

Para essa empreitada, onde cinema e psicanálise são os protagonistas, foram convidados alguns autores/autoras que nos brindaram com seus instigantes artigos. Adriano Oliveira escreveu “O retorno da psicanálise ao cinema”, trazendo à tona o acalorado debate entre David Bordwell e Slavoj Žižek acerca da adequação do enfoque psicanalítico para os estudos fílmicos; Angelita Bogado, com “Estigmas da autorreflexividade em *Dogma 95*”, nos remete para algumas alegorias que se colocam como exemplo maior da autocrítica do movimento deflagrado pelos cineastas dinamarqueses Lars Von Trier e Thomas Vinterberg; Carlota Ibertis foca em Alain Resnais, escrevendo “Narrar o drama histórico: poética do olhar e ética da memória em Resnais”, onde descreve os filmes *Guernica* e *Nuit et Brouillard*, desenvolvendo considerações bastante pertinentes sobre o caráter testemunhal e seu papel na construção da memória coletiva; Robson Pereira, com “Ficção-científica: ecos do tempo no real”, nos mostra como os significantes se articulam, possibilitando-nos uma maneira de lidar com o real a partir das

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 encadramento 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 órgãos 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 intervalinho 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.

O retorno da psicanálise ao cinema

The return of psychoanalysis to the cinema

Palavras-chave: Cinema. Crítica. Psicanálise lacaniana. Teoria.

Key-words: Cinema. Critic. Lacanian psychoanalysis. Theory.

Adriano Oliveira

Professor do Curso de
Cinema e Audiovisual da
UFRB

RESUMO: A teoria mudou os rumos e expandiu os horizontes dos já estabelecidos estudos literários e moldou em suas origens disciplinas que surgiram nos anos 60, como os estudos fílmicos. Neste campo específico, a teoria não entrou em conflito com abordagens anteriores, ao contrário, é a própria teoria que será criticada por abordagens que começam a questionar sua hegemonia a partir dos anos 80. Esse embate pode ser exemplificado pelo conflito entre as correntes de estudos fílmicos influenciados pela psicanálise (teoria por excelência) e as correntes cognitivistas norte-americanas. Ressalta-se aqui o acalorado debate entre Bordwell e Žižek sobre a pertinência da abordagem psicanalítica para os estudos fílmicos.

ABSTRACT: *The theory changed the paths and expanded the horizons of the established literary studies, and shaped in its origins, disciplines that have begun in the 1960's, such as the filmic studies. In this specific field, the theory did not conflicted with the prior approaches, on the opposite, it is the theory itself that will be criticized by approaches that begin to question its hegemony from the 1980's. This shock can be exemplified by the conflict between the filmic studies notions influenced by psychoanalysis (theory per excellency), and the North-American cognitive notions. The heated debated between Bordwell and Zizek about the pertinence of the psychoanalytic approach for the filmic studies is highlighted.*

ISSN 2359-5140 (Online)

ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 23-32,
jan-jun, 2017

Dentro do contexto dos estudos dos produtos culturais, o termo “teoria” assumiu uma concepção específica a partir dos anos 60. Desde essa época, campos antes fechados, como o literário, começaram a ser influenciados de modo decisivo por trabalhos provenientes de outros polos das ciências humanas. Ideias originadas da antropologia, filosofia, psicanálise e outros alargavam os horizontes ao demonstrar que a linguagem era o denominador comum dos estudos que tinham o homem, a cultura e seus produtos como foco. Nesse sentido, a própria delimitação que distinguia as disciplinas que se dedicavam a essas entidades, tidas como autônomas, foi posta em crise.

Segundo Culler (2000, p. 3-4), a teoria deixou de ser compreendida como um sistema de métodos para o estudo de um objeto e passou a se referir a um conjunto indiscriminado de escritos sobre qualquer coisa. Para ele, o gênero incluiria trabalhos de antropologia, história da arte, estudos fílmicos, linguística, filosofia, teoria política, psicanálise, estudos científicos, história social e intelectual e sociologia. Os trabalhos em questão estão relacionados a discussões nestes campos, mas se tornam teoria porque suas visões ou argumentos foram sugestivos ou produtivos para pessoas que não estão estudando tais disciplinas. Obras que se tornam teoria oferecem percepções que outros podem usar sobre significação, natureza e cultura, o funcionamento da psique, as relações entre a esfera pública e a experiência privada e de forças históricas mais amplas sobre a experiência individual.

A teoria mudou os rumos e expandiu os horizontes dos já estabelecidos estudos literários e moldou em suas origens disciplinas que surgiram nos anos 60, como os estudos fílmicos. Neste campo específico, a teoria não entrou em conflito com abordagens anteriores, ao contrário, é a própria teoria que será criticada por abordagens que começam a questionar sua hegemonia a partir dos anos 80. Esse embate pode ser exemplificado pelo conflito entre as correntes de estudos fílmicos influenciados pela psicanálise (teoria por excelência) e as correntes cognitivistas norte-americanas.

Talvez o principal expoente da abordagem cognitivista seja David Bordwell. Em seu livro mais conhecido e influente, *Narration in the Fiction Film* (1985), Bordwell se interessa basicamente em estudar a narração no cinema como ato, como o processo dinâmico de apresentação de uma história a um receptor. A base da sua abordagem é o reconhecimento de que as narrativas em geral e os filmes narrativos em especial precisam ser analisados levando-se em conta a distinção essencial entre aquilo que é narrado e o modo como é narrado. Trata-se de uma diferenciação que remonta à *Poética* de Aristóteles, entretanto, nesse aspecto, a influência mais direta de Bordwell vem do formalismo russo, o que faz com que ele seja muitas vezes identificado como neoforalista.

Desde seus primeiros trabalhos, Bordwell reivindicava uma abordagem mais operativa para os estudos fílmicos, acusando correntes como as influenciadas pela interpretação psicanalítica de se afastarem da análise daquilo que realmente importa — os filmes em sua textualidade articulada ao contexto em que são produzidos e interpretados. Essas correntes somente usariam os filmes como exemplos para evidenciar a validade dos pressupostos da teoria a que se referem, ou como receptáculos de questionável crítica impressionista. Com o decréscimo da influência da psicanálise nos estudos fílmicos norte-americanos a partir dos anos 80, as críticas de Bordwell pareciam ter

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 23-32,
jan-jun, 2017

surtido efeito. Porém, em meados dos anos 90, a psicanálise começa a ressurgir nos Estados Unidos a partir de trabalhos de novos teóricos, em especial Slavoj Žižek.

Na virada dos anos 90 para 2000, Bordwell e Žižek entram num acalorado debate sobre a pertinência da abordagem psicanalítica para os estudos fílmicos. Inicialmente Bordwell edita juntamente com Noel Carroll o quase panfletário *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* (1996), um libelo contra as grandes teorias que, na opinião dos autores, contaminavam o campo dos estudos fílmicos, com destaque para o ataque à psicanálise. Žižek responde em *The Fright of Real Tears* (ŽIŽEK, 1999), demonstrando a fragilidade de vários argumentos apresentados. Bordwell contra ataca em um capítulo do seu livro de 2000, *Figuras Traçadas na Luz* (2008), evidenciando, por sua vez, a superficialidade de algumas posições de Žižek.

A polêmica Bordwell-Žižek ilustra com perfeição os conflitos atuais no campo dos estudos fílmicos, mas oculta um aspecto de fundamental importância: ambos os autores, por motivos diversos, tecem críticas ao modo como a psicanálise foi originalmente usada na teoria cinematográfica.

A psicanálise em geral e a lacaniana em especial está associada à análise cinematográfica há bastante tempo. Antes mesmo de Lacan se tornar uma referência obrigatória nas ciências humanas, suas ideias já balizavam os estudos fílmicos. Trabalhos fundamentais para a teoria cinematográfica escritos na década de 70 como *O significante imaginário* (METZ, 1977), *Prazer visual e cinema narrativo* (MULVEY, 1983) e *Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base* (BAUDRY, 1983) são testemunhos de uma época em que a psicanálise era tomada como ponto de partida para a apreensão do fenômeno cinematográfico por parte de teóricos influentes. Não se tratava, entretanto, da teoria lacaniana como um todo, mas sim da valorização de certos aspectos do pensamento do psicanalista francês:

Lacan — ou ao menos um certo entendimento de Lacan — forneceu aos estudos fílmicos um modo de dar sentido ao apelo do cinema. Em especial, os *insights* lacanianos sobre o processo de identificação permitiram a teóricos do cinema ver o porquê os filmes são tão eficientes em envolver os espectadores em suas narrativas. Como resultado, a psicanálise lacaniana tornou-se a abordagem dentro dos estudos cinematográficos (MCGOWAN; KUNKLE, 2004, p. xi-xii, tradução nossa).

Entretanto, como afirmam McGowan e Kunkle (2004), tal importância teve ramificações negativas, pois se por um lado a teoria lacaniana determinava o debate dentro do campo dos estudos fílmicos, ela o fazia de modo tão monolítico, que isso aca-

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 23-32,
jan-jun, 2017

bou por resultar em seu enfraquecimento. A partir de meados da década de 80 a psicanálise praticamente desapareceu deste campo que um dia chegou a controlar. Não apenas perdeu importância frente a outras abordagens, como o desconstrutivismo pós-estruturalista e o cognitivismo, mas passou mesmo a ser sistematicamente questionada como meio legítimo de interpretação dos fenômenos culturais. Evidentemente, em grande parte, a virulência de certos ataques reflete conflitos decorrentes da disputa pelo domínio do campo acadêmico, demonstrando discordâncias mais políticas do que teóricas.

Nos últimos anos, tem havido certo renascimento do interesse do emprego da psicanálise na análise cinematográfica, entretanto os trabalhos produzidos estão longe de evocar a hegemonia anterior. Talvez Slavoj Žižek seja um dos maiores responsáveis por esta redescoberta do lacanismo, pelo modo inusitado como tem conseguido aplicar o pensamento do teórico francês à análise de produtos da cultura de massas em inúmeras publicações a partir dos anos 90. As conferências de Žižek pelo mundo são hoje tão concorridas, que ele tem sido identificado como “o Elvis dos estudos culturais” pela mídia, alcunha que ressalta seu poder de comunicação, mas ignora o rigor conceitual de suas ideias.

Todavia, este novo interesse pela psicanálise talvez represente não uma volta ao mesmo, mas uma outra forma de aplicar a teoria lacaniana ao cinema e aos produtos culturais de modo geral.

Para tanto, é preciso evidenciar certas limitações do modo como a psicanálise foi aplicada à teoria cinematográfica no passado. Para McGowan e Kunkle (2004), a teoria cinematográfica de influência lacaniana que se produziu nos anos 60 e 70 sofria de dois grandes problemas: a forma estreita como se apropriava do pensamento de Lacan e o modo simplista como compreendia a experiência cinematográfica. Segundo esses autores,

O entendimento da teoria cinematográfica acerca de Lacan estava largamente equivocado. Teve como efeito a atribuição de uma importância indevida para o papel do estádio do espelho — e a categoria do imaginário — na teoria lacaniana. Essa ênfase mal colocada começou com Christian Metz e Jean-Louis Baudry, que assemelharam a experiência cinematográfica àquela do estádio do espelho lacaniano, na qual o sujeito acredita ter um domínio de si e do campo visual, que ele de fato não tem [...]. Quando chegou a Lacan, a teoria cinematográfica lidou com os registros do imaginário (a ordem da imagem) e do simbólico (a ordem da linguagem), mirando na inter-relação destes registros até a quase exclusão do Real (aquilo que “resiste à simbolização de modo absoluto”). Segundo teóricos como Metz, a recepção do filme era uma

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 23-32,
jan-jun, 2017

experiência imaginária que tinha o efeito de cegar o sujeito para sua interpelação na ordem simbólica (MCGOWAN; KUNKLE, 2004, p. xiii, tradução nossa).

Ou seja, nos anos 70, aplicava-se ao cinema ideias que balizaram o pensamento de Lacan até os anos 50, mas que não chegaram a sobreviver à década seguinte. Teóricos como Metz e Baudry pareciam estar desatualizados em relação ao que Lacan produzia de mais recente. Isso era em si uma falha grave para uma teoria cinematográfica de origem psicanalítica, pois o pensamento lacaniano da década de 70 está em evidente discordância daquele dos anos 50. Não se trata da psicanálise ser superada por outra abordagem, mas da evolução interna constante da teoria psicanalítica, que não pode passar à margem de sua aplicação a outras áreas.

O ponto chave do interesse pelo primeiro Lacan talvez estivesse na facilidade em fazê-lo dialogar com certas correntes do marxismo de então. Vê-se isso na forma como a associação da teoria lacaniana da identificação centrada no estádio do espelho com a crítica da ideologia realizada por Louis Althusser deu origem a uma abordagem que ficou conhecida como teoria da posição subjetiva no cinema (um dos aspectos da teoria mais criticados por Bordwell). De acordo com essa perspectiva, o cinema era compreendido como uma perigosa arma ideológica e Hollywood como uma fábrica de modos de interpelação dos sujeitos no discurso dominante. Como definiu Jean-Louis Baudry,

[o cinema, como suporte e instrumento da ideologia] passa a constituir o sujeito pela delimitação ilusória de um lugar central (seja o de um deus ou de um outro substituto qualquer). Aparelho destinado a obter um efeito ideológico preciso e necessário à ideologia dominante: gerando uma fantasmatização do sujeito, o cinema colabora com segura eficiência para a manutenção do idealismo (BAUDRY, 1983, p. 397-398).

Segundo esta premissa, a experiência do cinema, operando no imaginário especular, cria um senso de subjetividade no espectador, preenchendo um vazio fundamental e com isso desempenhando um papel crucial no trabalho da ideologia, que segundo a abordagem althusseriana é precisamente produzir este senso de subjetividade, pois, para Althusser, a subjetividade é um engodo produzido pela ideologia (ALTHUSER, 1996). Os que pretendiam essa síntese teórica incorreram numa possível confusão terminológica: essa *subjetividade* — entendida enquanto o modo como um indivíduo se reconhece enquanto único no campo das relações sociais — não é idêntica ao conceito lacaniano de *sujeito*, estando mais próximo daquilo que Lacan chamava de *eu*.

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 23-32,
jan-jun, 2017

Valorizando o modelo do estágio do espelho, essa abordagem se identificava com a teoria lacaniana dos anos 50, bastante influenciada pelo estruturalismo levi-straussiano. No início de sua teorização, Lacan compreendia o simbólico como uma máquina perfeita, capaz de determinar a existência do sujeito de modo tão eficiente que este se percebia ilusoriamente como origem do próprio discurso, quando em verdade era produto deste. Para o Lacan dos anos 50, o significante funciona de modo autônomo, determinando as escolhas do sujeito. O máximo que estes poderiam fazer seria se livrarem da ilusão imaginária da liberdade e assumirem sua sujeição ao simbólico. Independentemente dessa “tomada de consciência”, a cadeia significante permaneceria imutável e prescritiva. Evidentemente havia outras sutilezas nessa concepção, entretanto este é basicamente o centro daquilo que foi então apropriado pela teoria cinematográfica:

[...] a teoria fílmica pegou as primeiras crenças de Lacan no funcionamento prescritivo e suave do significante e a concepção de perturbações neste funcionamento como apenas ilusões do imaginário. Os filmes aqui tinham um papel preciso: prover a necessária sedução imaginária para que os sujeitos aceitassem sua submissão. Portanto, os filmes tornavam-se serviços da ideologia, seu suplemento imaginário (MCGOWAN; KUNKLE, 2004, p. xv-xvi, tradução nossa).

O que faltava a essa teoria era o espaço para a possibilidade de o filme eventualmente desafiar ou expor o processo de interpelação ideológica. Para teóricos como McGowan e Kunkle, isso foi resultado de um entendimento estreito do lacanismo e principalmente da exclusão do papel que o conceito de *real* passou a assumir no pensamento de Lacan a partir de meados da década de 60, suplantando a hegemonia anterior dos registros *imaginário* e *simbólico*. Segundo o modo como se entendia Lacan,

[...] a autoridade do significante é absoluta e seu funcionamento é sem falhas. Mas isto deixa de dar conta da dependência do significante ao mau funcionamento — o papel que o fracasso desempenha no efetivo funcionamento do significante. O fracasso é necessário porque o significante deve abrir um espaço através do qual o sujeito possa entrar: um sistema perfeitamente funcional não permite a entrada de novos elementos, de nenhum novo sujeito. Como consequência, se a ordem simbólica é determinante no caminho que estabelece para o sujeito, ela não estabelece este caminho de modo suave, mas de um modo que é repleto de perigos. Ou seja, a ordem simbólica continuamente vai de encontro a uma barreira que perturba seu funcionamento suave — uma bar-

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 23-32,
jan-jun, 2017

reira que Lacan chama de Real. Esta barreira não é externa à estrutura simbólica: o Real lacaniano não é uma coisa em si existindo para além do reino do significante. Ao contrário, o Real marca o ponto no qual a ordem simbólica descarrilha, o ponto no qual uma falha ocorre dentro da ordem. A ordem simbólica não pode existir sem falhas nas quais seu controle colapse. Essas falhas não apenas entravam o trabalho da ordem simbólica, elas são também essenciais para este trabalho. Sem o impedimento, o mecanismo não pode funcionar. Para funcionar apropriadamente, a ordem simbólica deve funcionar de modo inapropriado (MCGOWAN; KUNKLE, 2004, p. xvi-xvii, tradução nossa).

Ironicamente, observam McGowan e Kunkle, enquanto a teoria cinematográfica lacaniana se desenvolvia nos anos 60 e 70 privilegiando as relações entre imaginário e simbólico, o próprio Lacan afastava-se de suas antigas concepções, tomando o real como categoria central de seu pensamento sobre a experiência subjetiva. Inspirado na observação da psicose, Lacan passava a destacar diferentes formas de manifestação do real (“objetos *a*”), como o olhar e a voz enquanto entidade desencarnadas — extremamente mais interessantes para se pensar a experiência cinematográfica do que apenas a fala e a especularidade imaginária.

Cada vez mais o real se afastava da acepção anterior de aquilo que escapa completamente à simbolização (sendo externo a ela), para se tornar o eixo determinante do processo de subjetivação. O real não estava mais fora de um simbólico completo e sem falhas, passando a ser justamente a manifestação da inconsistência do simbólico. O simbólico é cheio de lacunas, não porque falem significantes para representar o real do mundo, mas porque o processo de simbolização gera impossibilidades internas reais, falhas radicais que ameaçam a máquina perfeita de antes. Essas lacunas no grande Outro são justamente os espaços que produzem a subjetividade.

Para Lacan, não é um discurso coerente, totalizante ou ideológico que interpela um sujeito, é antes uma falha, uma impossibilidade no dizer, um paradoxo no discurso que provoca o surgimento de um efeito sujeito sobre um ser falante (*parlêtre*). O sujeito surge fugaz nos desvãos do simbólico, sem jamais preenchê-los completamente. Ele não é o indivíduo nem uma entidade cartesiana positiva, é antes uma negatividade presentificada, no sentido do idealismo alemão (cf. ŽIŽEK, 2000). O sujeito emerge pontual como um ato falho apenas porque a ordem simbólica permanece incompleta e fragmentada. Fazer com que o falante se reconheça nesse lugar efêmero e insubstancial é o mandamento ético fundamental desde a origem freudiana da psicanálise, mas o modo como esse espaço é conceitualizado muda e produz efeitos radicais sobre a teoria.

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 23-32,
jan-jun, 2017

O estabelecimento da importância do real entre os anos 60 e 70 desloca o conceito de sujeito, afetando necessariamente também o de ideologia, um dos eixos fundamentais do novo modo de interlocução entre lacanismo e marxismo. Caso a ordem simbólica fosse inteira e se funcionasse a contento, a própria questão da subjetividade jamais se apresentaria. Portanto, como sustentam McGowan e Kunkle, não se pode afirmar que a ideologia produz o sujeito, ao invés, a ideologia funciona para esconder o vazio que é o sujeito, para preencher esse vazio com um conteúdo fantasmático.

Uma abordagem contemporânea da psicanálise nos estudos fílmicos deve partir do pressuposto de que a dimensão ideológica do filme reside em sua habilidade de nos oferecer um cenário fantasmático que nos afasta do encontro com o real traumático, mas sem ignorar que este processo acaba por evocar a presença do real concernido, fazendo com que a fantasia ideológica sempre possa ser revertida no veículo através do qual os impasses do discurso social se manifestam. Neste aspecto, em toda experiência cinematográfica, por mais ideologicamente organizada para resolver imaginariamente uma inconsistência simbólica, há a presença de uma dimensão disruptiva e radical que escapa a qualquer tentativa de ocultação — este é em grande parte o segredo dos filmes de David Lynch.

Um filme, uma obra literária, qualquer produto cultural está sempre impregnado de ideologia em algum grau. Contudo, ideologia aqui não pode mais ser entendida de modo estreito como a tentativa de um grupo subjugar o outro através de um discurso enganoso. A dimensão ideológica é inerente a qualquer discurso social, na medida em que para circular socialmente todo discurso precisa estar minimamente organizado para tentar superar seus próprios impasses estruturais. Não há como fugir à ideologia, pois ela é a própria natureza do funcionamento da ordem simbólica: fazer a máquina funcionar apesar de suas imperfeições inescapáveis.

A nova crítica psicanalítica tem ambições inegavelmente políticas, como a crítica dos anos 70, mas de um modo diverso. A velha denúncia da ideologia não basta. À essa nova crítica fundamentada numa teoria psicanalítica realmente lacaniana cabe ir além e evidenciar os impasses inerentes à cada obra, ressitua-os como impasses inerentes à própria cultura em que estamos inseridos. Nesse sentido, quanto mais a análise psicanalítica é “subjetiva”, mais ela é “social”, ignorando uma dicotomia da qual é costumeiramente e erroneamente acusada.

O método psicanalítico fundamental de análise crítica de um filme (ou de qualquer produto cultural) é evidenciar os impasses discursivos presentes na obra e trazer à luz o modo particular como estes são ocultados ou denunciados. Nesse sentido, a boa interpretação não é nunca generalizada, mas sempre parcial e interessada. É forçoso reconhecer que aplica-

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 23-32,
jan-jun, 2017

ções anteriores da psicanálise como explicação do dispositivo cinematográfico não produziram ideias que ainda sobrevivam incólumes. A abordagem psicanalítica talvez não seja um método eficiente de explicar a mecânica textual de qualquer obra, como pretendem o formalismo e o neoformalismo — tarefa legítima e necessária. A pertinência da psicanálise aplicada à análise do discurso encontra-se noutra local, pois desde Freud, o valor daquilo que chamamos interpretação não se mede mais pelo poder de decifração de uma verdade prévia e oculta, mas pelos efeitos de verdade que eventualmente produz.

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 23-32,
jan-jun, 2017

REFERÊNCIAS:

ALTHUSER, L. Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado. In: ŽIŽEK, S. *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. p. 105-142.

CULLER, J. What is theory? In: _____ *Literary theory: a very short introduction*. New York: Oxford University Press, USA, 2000.

BAUDRY, J. L. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, I. *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983. p. 383-400.

BORDWELL, D. *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

_____. *Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2008. (Coleção Campo Imagético).

BORDWELL, D.; CARROL, N. (Eds.). *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1996.

MCGOWAN, T.; KUNKLE, S. Introduction: Lacanian Psychoanalysis in Film Theory. In: MCGOWAN, T.; KUNKLE, S. *Lacan and contemporary film*. New York: Other Press, 2004. p. xi-xxix.

METZ, C. *Le signifiant imaginaire*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1977.

MULVEY, L. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, I. *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983. p. 437-453.

ŽIŽEK, Slavoj. *The Fright of Real Tears*. London: British Film Institute, 1999.

_____. *The Ticklish Subject: the absent centre of political ontology*. Paperback edition. London/New York: Verso, 2000.

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 23-32,
jan-jun, 2017

Estigmas da autorreflexividade no Dogma 95

Stigmata of self-criticism in Dogme 95

Palavras-chave: Alegoria. Autorreflexivo. Dogma 95.

Key-words: Allegory. Dogme 95. Self-criticism.

Angelita Maria Bogado

Professora do Curso de
Cinema e Audiovisual da
UFRB.

RESUMO: O *Dogma 95* tem atraído olhares por diversas razões como o traço de coletividade, a democratização tecnológica e a humanização do processo. No entanto, pouco foi dito sobre o caráter autorreflexivo do movimento. O estudo da autocrítica, no movimento criado pelos cineastas dinamarqueses Lars Von Trier e Thomas Vinterberg, merece atenção. O caráter de pensar a si mesmo é evidente; mesmo antes de sua estreia nas telas a Carta manifesto e os seus dez mandamentos determinam um voltar para si. O *Dogma 95* põe a si próprio no centro da reflexão, é ao mesmo tempo agente e produto da ação, isto é, sujeito e objeto da reflexão. O mecanismo que estes cineastas encontraram para criticar o cinema e os seus próprios dogmas foi o emprego da alegoria. Este estudo pretende apontar algumas alegorias que se colocam como exemplo modelar da autocrítica do movimento. A alegoria é operada no *Dogma 95* não apenas como modo de produção, mas principalmente como forma de análise e interpretação da obra. Esse manejo da alegoria foi introduzido pelos teólogos como forma de interpretar os textos sagrados, portanto, a relação do *Dogma 95* com o discurso cristão é evidente e se estabelece de forma consciente. Esta pesquisa pretende desvelar o propósito desta estratégia narrativa.

ABSTRACT: *Dogme 95 has caught our attention for various reasons: the collective traits, the technological democratization and the humanization process. However, little has been said about its self-conscious nature. Studies on self-criticism in the movement created by Lars Von Trier and Thomas Vinterberg deserve more attention. Even before its premier, the Dogme manifesto with its 10 commandments establishes a return to the self. The Dogme 95 places itself in the center of the reflection, being concomitantly agent and product of the action, subject and object of the reflection. The mechanism that these filmmakers found to criticize movies and their own dogmas was the use of allegory. The aim of the present study is to point out some allegories that are a model example of the movement's self-criticism. In the Dogme 95, allegories act not only as production mode, but also and foremost as a means to analyze and interpret the production. This way of handling allegories was introduced by the-*

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 33-42,
jan-jun, 2017

ologians to interpret sacred texts. Thus, we may conclude that there is a consciously established relation between the Dogme 95 and the Christian discourse. This research intends to unveil the purpose of this narrative strategy.

Ainda pouco estudado, o *Dogma 95* merece uma maior atenção por parte da comunidade de estudiosos do cinema. Desde 1960, o cinema não via uma onda que trouxesse algum tipo de frescor e novidade para a produção fílmica. Estudar um movimento como este é ter a possibilidade de refletir sobre um modelo que vai além do padrão reducionista do cinema comercial.

Através de uma subversão normativa o *Dogma 95* trouxe a possibilidade de uma estética reflexiva e inovadora. Um manifesto que reagiu contra as tendências contemporâneas da indústria cinematográfica e rompeu com os preceitos do cinema convencional.

A subversão é normativa, porque a liberdade em relação ao cinema industrial, defendida pelo *Dogma*¹, foi erguida por meio de regras, assim a liberdade passa inevitavelmente por limitações.

Estudos, como os de Maurício Hirata Filho e José Rodrigo Gerace, sobre o *Dogma 95*, são pesquisas que apontam a importância do movimento, as inovações estéticas introduzidas pelos primeiros filmes *Festa de família* (Thomas Vinterberg, 1997) e *Os Idiotas* (Lars Von Trier, 1997), e como estas obras influenciaram o modo de representação e recepção do cinema pós *Dogma*. São estudos que salvam o *Dogma 95* da primeira crítica rasa e míope.

Esta pesquisa sobre o *Dogma 95* irá se debruçar, principalmente, sobre o caráter autorreflexivo do *Dogma* e o emprego do discurso alegórico.

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 33-42,
jan-jun, 2017

2. ORIGENS E CONEXÕES DO CARÁTER AUTORREFLEXIVO: UMA ABORDAGEM FILOSÓFICA

O *Dogma* tem atraído olhares por diversas razões, tais como: o traço de coletividade, a democratização tecnológica e a humanização do processo. No entanto, pouco foi dito sobre o caráter autorreflexivo do movimento. O estudo da autocrítica, no movimento criado pelos cineastas dinamarqueses Lars Von Trier e Thomas Vinterberg, merece atenção. O caráter de pensar a si mesmo é evidente, mesmo antes de sua estreia nas telas, a Carta manifesto e os seus dez mandamentos determinam

1 A qual nos referimos também como *Dogma*.

um voltar para si. O *Dogma* posiciona a si próprio no centro da reflexão, deste modo é ao mesmo tempo agente e produto da ação, isto é, sujeito e objeto da reflexão.

O movimento dos cineastas dinamarqueses parece apontar suas lentes para uma via fenomenológica. Uma reflexão sobre a possibilidade de se construir uma arte que pense o lugar dos sujeitos, enquanto sujeitos de um mesmo mundo: diretor, ator e plateia não mais orientados pela via do lucro, da vaidade e do consumo, mas por um cinema libertário e humanista. As regras na contramão da lógica mercadológica buscam salvar, em um só tempo, o público tratado como consumidor, o ator perdido na ilusão representativa e o cineasta cego por seu egocentrismo. Trier tenta amalgamar pensamentos muito distintos, seu discurso provocador possui tonalidades filosóficas - metafísica e materialista. Com o *Dogma*, o diretor cria um espaço privilegiado de reflexão, e fornece a possibilidade do público, do realizador e do ator redefinirem o seu papel na construção da obra cinematográfica contemporânea.

O modelo adotado pelo *Dogma* para pensar a si mesmo se assemelha ao pensamento filosófico do alemão Johann Gottlieb Fichte (*Doutrina da Ciência*, 1794).

O Eu de Fichte, idealista, é forma pura, que ao refletir sobre a sua forma gera a autoconsciência. Seguindo o raciocínio descrito na Doutrina da Ciência, só somos algo a partir de nós mesmos, um eu autodeterminante e autodeterminado possuidor de uma liberdade desmedida e inconcebível até então. As bases do movimento romântico alemão foram erguidas a partir da teoria da reflexão de Fichte, ele encontrou no Eu a origem de toda sua busca: a autonomia do Ser pensante. Os românticos transferem para o centro das reflexões – no lugar do Eu – a Arte.

Este primeiro princípio da filosofia transcendental de Fichte irá introduzir a possibilidade de uma criação livre e infinita da arte. Este é o espírito do *Dogma*: ser forma e conteúdo, ver a si mesmo. Trier insere o cinema no centro das discussões. No entanto, o cinema do diretor de *Os Idiotas* não é algo concebido apenas do ponto de vista do diretor-autor, muito menos da visão muitas vezes deformada do produtor executivo. Cinema para o *Dogma* é uma arte coletiva.

Por que podemos filiar o pensamento dogmático, baseado em uma produção coletiva, às idéias filosóficas nascidas no romantismo? Se a própria carta manifesto anuncia “O cinema antiburguês tornou-se burguês, pois baseava-se em teorias de uma concepção burguesa de arte. O conceito de autor, nascido do romantismo burguês, era, portanto... falso.”² Apesar do movimento se opor a imagem do gênio criador, difundida pelos românticos, ele também tem em sua origem um modelo contrário à padronização e à coisificação do indivíduo:

2 A Carta Manifesto e o Voto de Castidade foram publicados em Copenhage, 13 de março de 1995 e podem ser encontrados na íntegra *In*: GERA-CE, Rodrigo. 2006.

Ora, o desenvolvimento do sujeito individual está diretamente ligado à história e a pré-história do capitalismo: o indivíduo isolado desenvolve-se com este e por causa dele. No entanto, tal postura constitui a origem de uma importante contradição na sociedade moderna porque esse mesmo indivíduo criado por ela não consegue viver senão frustrado em seu âmago e acaba por se voltar contra ela. A exaltação romântica da subjetividade – considerada, por engano como a característica essencial do romantismo – é umas das formas que assume a resistência a reificação. (LÖWE; SAYRE, 1995, p. 45).

O *Dogma* ao enunciar regras de anticosmetização como a proibição de truques fotográficos, iluminação especial e o uso de filtros, acaba por se colocar como uma corrente de pensamento que pretende devolver ao cinema sua face humana e se assume como uma forma de resistência à modernidade alienante.

O campo semântico das palavras manifesto, alienação, coisificação e reificação nos remete, indubitavelmente, à escola marxista. Não queremos dizer que Marx era romântico, e muito menos que Trier seja seguidor das teorias de Marx, no entanto, são três momentos distintos que se conectam pela visão crítica do indivíduo alienado, frente ao modelo de produção capitalista. Os idealistas românticos são contrários à mecanização e se enclausuram na arte, a filosofia marxista não nega a civilização industrial, mas propõe uma superação desse modelo de produção no interior do próprio modelo. O *Dogma* dialoga com estas duas correntes de pensamento: se opõe ao uso vazio da tecnologia a partir da democratização tecnológica (câmeras digitais) e seus filmes questionam suas próprias produções, ou seja, se autorrefletem.

É através da democratização tecnológica, portanto, no interior e a partir de uma transformação nos modelos de produção, que o *Dogma* pretende (re)conectar os indivíduos à sua condição de protagonista na criação artística, enfim, uma tentativa de adequar em um mesmo lugar, e em um mesmo universo a “verdade” idealista e materialista:

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 33-42,
jan-jun, 2017

Após sua conversão à dialética hegeliana, ao materialismo e à filosofia da práxis (1840-1845), Marx vai abandonar esse primeiro romantismo juvenil: parece que, em sua Nova filosofia da história, já não há lugar para a nostalgia do passado. No *Manifesto do partido comunista* (1848), rejeita como “reacionário” todo o sonho de voltar ao artesanato ou a outros modos pré-capitalistas de produção. Celebra o papel historicamente progressista do capitalismo industrial que não só desenvolveu as forças produtivas a uma escala gigantesca e sem precedentes, mas também criou a universalidade, a unidade da economia mundial – uma condição prévia essencial para a futura humanidade socialista. [...] O anticapitalismo

de Marx não visa a negação abstrata da civilização industrial (burguesa) moderna, mas seu *Aufhebung*, isto é, ao mesmo tempo que sua abolição, a conservação de suas maiores conquistas, sua superação por um modo superior de produção (LÖWE; SAYRE, 1995, p. 134-135).

O Manifesto dos cineastas dinamarqueses não visa salvar nem o indivíduo, nem a sociedade, seu foco está voltado para a comunidade cinematográfica (autor, atores e plateia). A ideia de coletividade dogmática até pode ser estendida para outras esferas, artísticas ou não da sociedade, mas esta não é a pretensão do movimento.

3. TECNOLOGIA QUE CEGA, ALEGORIA QUE VELA

Foi preciso se desnudar, retirar a vestimenta pesada da artificialidade imposta pelo cinema comercial e impor regras para que o cinema se redescobrisse enquanto linguagem. O paradoxo, traço das sociedades contemporâneas, sempre se fez presente no discurso dogmático: regras para romper com a ditadura do cinema mercadológico; democratização tecnológica para nos salvar da banalização das máquinas e seus efeitos especiais.

Foi assumindo o paradoxo e as contradições do mundo moderno que o *Dogma*, a partir dos dez mandamentos, trouxe luz para um novo cinema. Os cineastas deste mundo (re)criado encontraram na alegoria a ferramenta ideal para reunir os movimentos díspares e contraditórios, no qual estavam irremediavelmente submetidos. Rasgaram o véu da cosmetização e velaram o discurso com suas metáforas visuais.

Empregaram a alegoria para criticar o cinema e até mesmo os seus próprios dogmas. Portanto, há dois movimentos de reflexão no interior do discurso dogmático que precisam ser observados: o de crítica e o de autocrítica. No entanto, antes de apontarmos algumas alegorias modelares deste exercício de criticidade é preciso discutir o conceito de alegoria.

A alegoria é operada no *Dogma* não apenas como modo de produção, isto é, um simples ornamento, mas como forma de análise, interpretação e crítica da obra. O manejo da alegoria, como modo de análise e interpretação, foi introduzido pelos teólogos como forma de se interpretar os textos sagrados, portanto, a relação do *Dogma* com o discurso cristão é evidente e se estabelece de forma consciente.

Contudo, é no final do século XVIII, no romantismo alemão, que o conceito moderno de alegoria nasce. É nesse período que alegoria e símbolo passam a designar situações distintas:

Assim, o simbólico é marcado pelo momentâneo; este falta ao

alegórico, em que ocorre uma progressão lenta de uma série de momentos. Em outros termos, romanticamente o símbolo é o universal *no* particular; a alegoria, o particular *para* o universal (HANSEN, 1986, p. 06).

O símbolo passa ser visto como um signo motivado, acabado e completo em si, enquanto que a alegoria se constrói num movimento contínuo e em eterno devir. O *Dogma* parece privilegiar a alegoria justamente pelo seu aspecto de inacabado. A ideia de incompletude é louvada, porque possibilita, ou melhor, exige a participação do público na feitura da obra. Nesse processo renasce o sujeito-espectador e enterra-se o indivíduo-consumidor de películas de entretenimento. A alegoria possibilita a coparticipação do sujeito e alarga as possibilidades representativas e significativas da linguagem cinematográfica, ela liberta a obra do solipsismo do diretor e dialoga com o público.

O próprio estatuto da câmera, descrito na regra três, assume contornos alegóricos. “A câmera deve ser usada na mão”, assim determina o voto de castidade³. Até aqui, nenhuma novidade em termos de linguagem cinematográfica, mas ao dizer “O filme não deve ser feito onde a câmera está colocada; são as tomadas que devem desenvolver-se onde o filme tem lugar”, o *Dogma* opera um deslocamento importantíssimo. O ator não está mais em função da câmera, o indivíduo não está mais em função do objeto.

A câmera dogmática opera um movimento duplo de visibilidade e invisibilidade. Na mão e em função da cena, ela se torna ao mesmo tempo ostensiva para o público e invisível para o ator. Esse duplo, visível/não-visível, somado ao discurso alegórico, filiado ao cristianismo - diferentemente do artista do final do século XVIII, que buscou se elevar ao patamar do Criador, não mais copiando sua obra, mas mimetizando o ato criador - os cineastas dinamarqueses depositam os seus dog-

3 As regras do Dogma 95, também conhecidas como voto de castidade, são: 1. As filmagens devem ser feitas no local. Não podem ser usados acessórios ou cenografia (se a trama requer um acessório particular, deve-se escolher um ambiente externo onde ele se encontre). 2. O som não deve jamais ser produzido separadamente da imagem ou vice-versa. (A música não poderá ser utilizada a menos que ressoe no local onde se filma a cena). 3. A câmera deve ser usada na mão. São consentidos todos os movimentos - ou a imobilidade - devidos aos movimentos do corpo. (O filme não deve ser feito onde a câmera está colocada; são as tomadas que devem desenvolver-se onde o filme tem lugar). 4. O filme deve ser em cores. Não se aceita nenhuma iluminação especial. (Se há muito pouca luz, a cena deve ser cortada, ou então, pode-se colocar uma única lâmpada sobre a câmera). 5. São proibidos os truques fotográficos e filtros. 6. O filme não deve conter nenhuma ação “superficial”. (Homicídios, Armas, etc. não podem ocorrer). 7. São vetados os deslocamentos temporais ou geográficos. (O filme ocorre na época atual). 8. São inaceitáveis os filmes de gênero. 9. O filme final deve ser transferido para cópia em 35mm, padrão, com formato de tela 4:3. Originalmente, o regulamento exigia que o filme devesse ser filmado em 35mm, mas a regra foi abrandada para permitir a realização de produções de baixo orçamento. 10. O nome do diretor não deve figurar nos créditos.

mas no humano e não no divino. Podemos perceber um lance de humanização do divino e não uma divinização do humano, isto é, o *Dogma* não eleva o autor ao estatuto do Criador, mas derruba esse criador e confia ao indivíduo (seja autor, ator ou platéia) o papel de protagonista. Um pensador alemão, defensor da alegoria disse: “Do mais elevado, por ser inexprimível, só se pode falar de maneira alegórica” (SCHLEGEL, 1994, p.58). Trier e Vinterberg empregam a alegoria com esta pretensão: a de se falar do mais “elevado”. A diferença dos cineastas para Schlegel está na ideia do que seja elevado; para o *Dogma* a tônica recai sobre o homem que vê e produz cinema.

Devido ao caráter de inacabado, a alegoria traz em si um traço histórico por permitir a ideia de progressão, ou seja, a obra artística como um diálogo entre textos e pensamentos de diferentes épocas. Desta forma, a alegoria possibilita o diretor abarcar movimentos díspares como humano e divino, idealismo e materialismo e crítica e autocrítica. Este último movimento nos parece ser a principal estratégia das narrativas dogmáticas.

Para demonstrar que o filme-dogma é uma tentativa de transpor as ideias do Manifesto e do Voto de castidade, do plano teórico para o plano estético a pesquisa irá apontar alegorias que desvelam alguns dos princípios do movimento: o caráter de coletividade, a resenha de si mesmo, a crítica ao cinema comercial.

4. ESTIGMAS DA AUTORREFLEXIVIDADE

Festa de família e *Os Idiotas*, os dois primeiros filmes do *Dogma*, são obras exemplares que apresentam sinais do modelo autorreflexivo assumido pelo movimento. Ambos apontam para o modelo de grupo defendido no Manifesto: “Para o *Dogma* 95 o cinema não é uma coisa individual”. Nas duas obras filmadas há a presença de um grupo: no *Festa de família*, temos uma reunião familiar para comemorar o aniversário do patriarca e n’*Os Idiotas* um grupo de amigos que fingem serem deficientes mentais para romper com os dogmas sociais.

Não só no filme de Vinterberg, mas também no de Trier há grupos que se deparam com normas sociais e promovem uma ruptura, desvios em relação às regras. Essa relação entre norma e desvio da norma, defendida no Manifesto, se apresenta de maneira metaforizada na filmografia do movimento. O *Dogma* entende o cinema como um ato coletivo, e apresenta-se para resolver o problema do cinema comercial, em que o eu é a questão central. No entanto, diferente de outros movimentos cinematográficos ele não quer se perpetuar no cenário fílmico e muito menos cristalizar a linguagem cinematográfica. As regras dogmáticas querem apenas promover um desvio em relação à norma, não buscam a permanência. Arte e permanência

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 33-42,
jan-jun, 2017

são movimentos antagônicos: “Em 1960, tivemos bastante. O cinema estava morto e invocava a ressurreição. O Objetivo era correto, mas não os meios. A *Nouvelle Vague* se revelava uma onda que, morrendo na margem transformava-se em lama”, declara a Carta Manifesto. O *Dogma* não quer ser lama; e, sim, frescor. Para isso não almeja a permanência. A metáfora desta autocrítica está manifesta nas relações de grupo de *Festa de Família* e d’*Os Idiotas*. A ideia de coletividade é tratada como um ideal a ser perseguido, contudo não se sustenta num mundo voltado para exaltar o indivíduo. O projeto de coletividade se dissolve. O movimento tem consciência de sua transitoriedade. É neste lance, no esfacelamento e fragmentação dos grupos de *Festa de família* e d’*Os Idiotas* que a alegoria da autocrítica se revela. Abalar, dissipar-se e dar lugar ao novo; esse movimento que observamos nos personagens dos primeiros filmes pode e deve ser estendido aos idealizadores do próprio movimento que não desejam a permanência do *Dogma* enquanto linguagem.⁴

No filme *Festa de família*, há outra alegoria de caráter autorreflexivo. Em uma montagem alternada vemos três filhos do patriarca, cada qual em um quarto do hotel da família. Com planos curtos e uma sequência longa, o diretor anuncia um momento de tensão: a carta da irmã suicida é encontrada por Helen, a irmã mais velha. Há um importante elemento de conexão entre as cenas dos três irmãos, a água. No choro de Helen, no banho de Mathias e no copo de água de Christian; a água os conecta e apresenta esse momento revelador. A água enquanto símbolo cristão é o elemento de ligação entre o mundo espiritual e o físico e, por isso, está presente nos ritos de batismo. O *Dogma* quebra o símbolo e o transforma em alegoria de si mesmo. *Festa de Família* é o filme de estréia, o batismo do *Dogma*. Os créditos do filme também colaboram para esta leitura, a ficha técnica aparece submersa na água. A água, enquanto elemento revelador, alegoriza sobre a inscrição do movimento na historiografia fílmica.

A carta deixada pela irmã morta também se apresenta como uma alegoria autorreflexiva. O testemunho escrito, encontrado por Helen, revela o abuso sexual em que a irmã suicida e seu irmão gêmeo (Christian) sofreram durante a infância. Transtornada, ao saber que o estupro era praticado por seu próprio pai, Helen resolve esconder a carta. No entanto, Christian faz esta revelação, durante a festa de aniversário do patriarca, diante de todos os convidados. E como resposta, ele é desacreditado e expulso da festa. A verdade só é aceita pela família no momento em que a carta aparece. Verdade e Escritura, ou-

4 Em 2004 Trier e Vinterberg criaram mais quatro regras para o *Dogma*, entre elas está “As filmagens devem ocorrer na Escócia”. As novas normas surgem com o principal objetivo de inviabilizar novas produções. Dois anos depois, Vinterberg declarou que o *Dogma* estava morto. O movimento havia cumprido o seu papel de provocador e, agora, estava na hora de sair de cena.

tro símbolo do cristianismo é manipulado no discurso fílmico. Para os cristãos a Verdade está contida na Escritura Sagrada. O *Dogma* também adotou o modelo cristão de escritura/verdade para se fundar. A sua inscrição no universo cinematográfico se dá, primeiramente, pela palavra. A Carta Manifesto defende um conjunto de ideias e mandamentos para os que pretendem se iniciar no movimento dogmático.

A alegoria de crítica ao cinema cosmetizado perpassa todos os primeiros filmes Dogma, como exemplo destacaremos, de forma breve, uma passagem de *O Rei está vivo* (Kristian Levring, 2000). Neste filme, um grupo de turistas se perde ao atravessar um deserto africano. Como abrigo eles encontram um vilarejo com algumas construções abandonadas e muitas latas de cenoura, o que se tornou o único alimento do grupo por dias. A alegoria de turistas comendo apenas cenoura em um cenário desértico pode ser lida como o consumo da mesmice do cinema comercial, de filmes “enlatados” envoltos em uma “ilusão” vazia.

O Manifesto, o voto de castidade e, é claro, os filmes do movimento foram responsáveis por uma renovação na gramática cinematográfica, suas contribuições para a estética audiovisual são inegáveis. Hirata Filho defende que “A popularização deste tipo de imagem [...] atingiu também a produção audiovisual *mainstream*, como filmes de ação produzidos por Hollywood e séries televisivas americanas”. (2008, p.122). No entanto, nossa contribuição foi promover um estudo do principal mecanismo discursivo do movimento dinamarquês, a alegoria. Esperamos ter demonstrado, através de algumas leituras, que a escolha dos realizadores por esta estratégia narrativa passa pelo seu caráter de abertura. É nesse movimento de voltar para si e sair de si que a alegoria desperta a reflexão e a apreciação crítica. Devido o seu caráter de infinitude, a alegoria possibilita agregar discursos díspares e contraditórios e propor uma terceira via. O movimento espiralado da alegoria conecta o homem contemporâneo à produção passada na tentativa de reencantar a produção artística do futuro.

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 33-42,
jan-jun, 2017

BIBLIOGRAFIA:

BORNHEIM, Gerd. *Brecht a estética do teatro*. SP: Graal, 1992

DE MAN, Paul. *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. USA: University of Minnesota, 1983.

FICHTE, Johann Gottlieb. *A Doutrina da ciência de 1794 e outros escritos*. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1992, p. 35-176.

GAGNEBIN, Jean-Marie. Alegoria, morte e modernidade. In: *História e Narração em W. Benjamin*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP: Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1994, p.37-62.

GERACE, José Rodrigo. *O cinema subversivo de Trier*. 2006. 166 f. Trabalho de Dissertação (Mestrado em Artes da Escola de Belas Arte) Universidade de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, 2006.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986.

HIRATA, Maurício. O Dogma 95. In: *Cinema Mundial Contemporâneo*. BAPTISTA, M.; MASCARELLO, F. (Org.). Campinas, SP: Papyrus, 2008.

LÖWY, M. & SAYRE, R. *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Tradução Guilherme João de Freitas Teixeira. RJ, Petrópolis: Vozes, 1995.

SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia*. Tradução Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

TODOROV, Tzvetan. *Teorias do Símbolo*. Tradução Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papyrus, 1996.

ISSN 2359-5140 (Online)

ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 33-42,
jan-jun, 2017

OBRAS AUDIOVISUAIS:

FESTA EM FAMÍLIA. Thomas Vinterberg Dinamarca 1997, filme 35mm.

OS IDIOTAS. Lars Von Trier. Dinamarca, 1997, filme 35mm.

O REI ESTÁ VIVO. Kristian Levring. Dinamarca, 2000, filme 35mm.

Narrar o drama histórico: testemunho e poesia em Resnais

To tell the historical drama: testimon and poetry in Resnais

Palavras-chave: Documento. Trauma. Testemunho

Key-words: Document. Trauma. Testimon

Carlota Ibertis

Professora pela UFBA
Doutora em Filosofia pela
UNICAMP
carlota.ibertis@ufba.br

RESUMO: Nesse artigo, descrevemos dois filmes de Alain Resnais, *Guernica* e *Nuit et Brouillard*, com o objetivo de tecer considerações acerca do seu caráter testemunhal e seu papel na construção da memória coletiva.

ABSTRACT: *In this paper, we describe two films of Alain Resnais, Guernica and Nuit et Brouillard, in order to consider their testimonial character and their role in the construction of collective memory.*

Era de extremos, fortemente marcada pela Catástrofe histórica¹ das guerras mundiais e uma revolução tecnológica sem precedentes – em especial no que diz respeito à informação –, o século XX trouxe à tona a problemática da memória. Com efeito, fatores alheios entre si como a diversificação e ampliação da capacidade de registro, armazenamento, processamento e transmissão de dados bem como os horrores das guerras convergiram na demanda por uma reflexão sistemática em torno da memória e suas políticas nos diferentes âmbitos da cultura. Em particular, como observa Márcio Seligmann-Silva, a arte desenvolve no século XX uma modalidade que pode ser caracterizada como de uma nova “arte da memória”² com acento na memória coletiva.

Nas artes e, em particular, no cinema, além da busca formal de novas linguagens, grande parte dos esforços em torno do tema da memória tem sido – e ainda o são – destinados ao trabalho de elaboração e de luto requeridos pelas mencionadas catástrofes históricas³. Dos cineastas do século XX empenhados nessa tarefa, Resnais ocupa um lugar proeminente ao ensaiar novas formas

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 43-60,
jan-jun, 2017

1 Hobsbawm faz referência aos acontecimentos do período das duas guerras mundiais com o termo Catástrofe histórica, nomeando tal período de “Era de Catástrofe” (HOBSBAWM, 1995, p. 15). Por sua parte, Sylvie Rollet também opta pelo termo Catástrofe para referir-se aos diversos genocídios com o propósito de evidenciar a unidade do evento catastrófico “provocado pela vontade genocidiária de separar a humanidade dela mesma” (2011, p. 14).

2 Alguns dos artistas que trabalham de modo programático o tema da memória, mencionados no artigo de Seligman-Silva: Rosângela Rennó, Anselm Kiefer, Joseph Beuys, Art Spiegelman, Alain Resnais, Claude Lanzmann, Chris Marker, Wim Wenders, Jochen Gerz, Christian Boltanski, Horst Hoheisel, Naomi Teresa Salomon e de Zbigniew Libera (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 17, nota 6).

3 A catástrofe histórica enquanto traumatogênica exige a criação, por parte da sociedade, de meios específicos de lidar com esse tipo de efeito, incluindo canais jurídicos, políticos, artísticos, econômicos, etc.

narrativas em seus filmes documentais e de ficção. Se, por uma parte, seus primeiros trabalhos refletem profundas indagações acerca da forma e do papel que deve adotar o documentário e do valor do testemunho, por outra, nota-se nos seus primeiros longas-metragens uma marcada preocupação em torno da representação cinematográfica do funcionamento da memória.

No conjunto da obra do Resnais, *Guernica* (1950) e *Nuit et Brouillard* (1955) ocupam, cada um na sua peculiaridade, um lugar de destaque tanto pela busca formal quanto pelo conteúdo. Não é nossa intenção comparar ou equiparar os acontecimentos que originaram respectivamente os filmes, trata-se aqui de tecer algumas considerações em torno das suas linguagens cinematográficas bem como da intencionalidade que subjaz neles. Cada um desses filmes, na sua especificidade individual, possui características que os fazem serem considerados paradigmáticos na forma de narrar traumas históricos. No que segue, propomo-nos evidenciar certos traços que manifestam duas concepções formais diferentes, mas um cuidado comum pela memória coletiva.

***Guernica*: acerca da relação cinema-pintura**

Figura 1 - Fotograma de *Guernica*, 1950



Fonte: *Retrospectiva Alain Resnais: a revolução discreta da memória*, p. 111

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 43-60,
jan-jun, 2017

O curta-metragem *Guernica* foi filmado em 1950. Como o título sugere, trata-se da evocação do bombardeamento da cidade basca por parte da aviação alemã em apoio de Franco, acontecido no dia 23 de abril de 1937, dia de feira. O quadro *Guernica* junto com outras pinturas e esculturas de Picasso, o texto de Paul Éluard – inspirado no seu poema *La victoire de Guernica* (1938) nas vozes de Maria Casarès e Jacques Pruvost – e a música de Guy Bernard constituem o filme. Jacques Aumont o sintetiza na fórmula: “[...] *Guernica*, a um só tempo explosão do quadro epônimo e narrativização artificial de diver-

dos Picassos dos períodos rosa e azul” (AUMONT, 2004, p. 111).

Figura 2 - *Familia de Saltimbanques*, Picasso, 1905⁴



Fonte: National Gallery of Art, Washington, DC

Figura 3 - *Maternidade*, Picasso, 1909⁵



Fonte: www.pablocassio.org

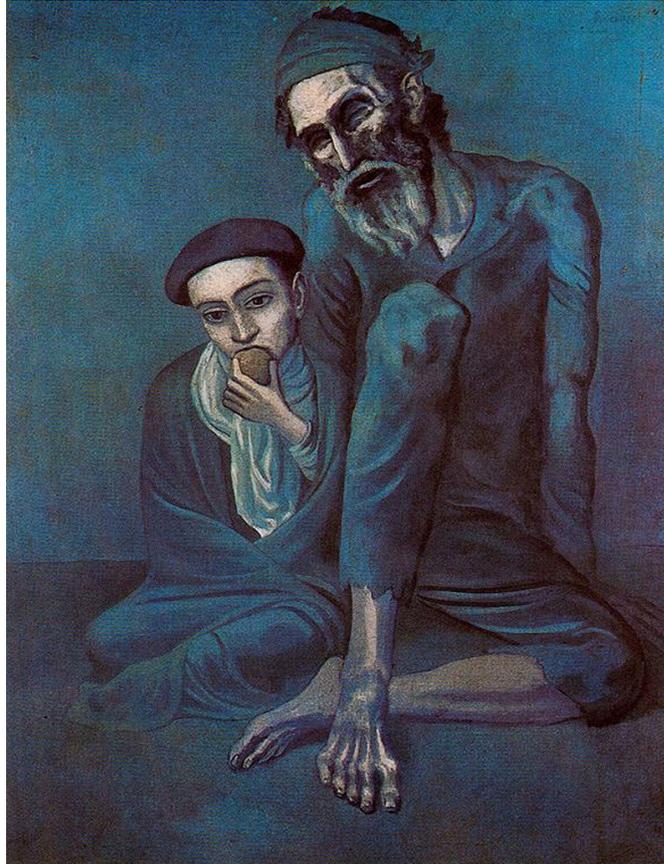
ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 43-60,
jan-jun, 2017

4 Disponível em <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/artistas/view/455> acesso no 10/03/2017.

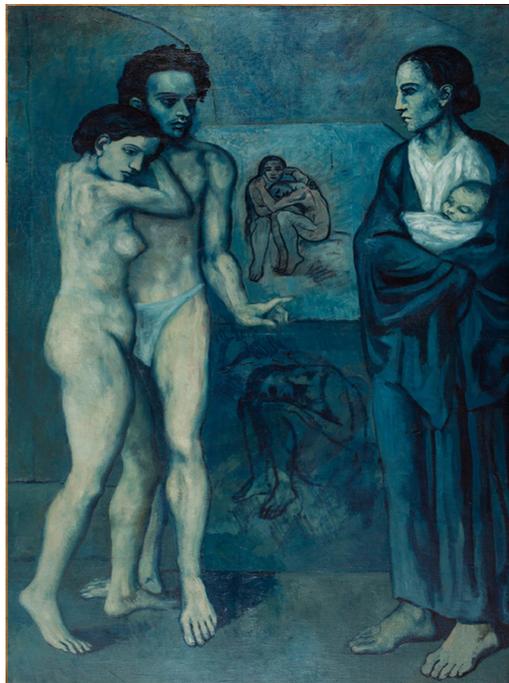
5 Disponível em www.pablocassio.org acesso no 10/03/2017.

Figura 4 - *O velho cego e o garoto*, Picasso, 1903⁶.



Fonte: Pushkin Museum, Moscou.

Figura 5 - *A Vida*, Picasso, 1903⁷



Fonte: Cleveland Museum of Art.

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 43-60,
jan-jun, 2017

Detenhamo-nos em alguns aspectos da obra. A mesma

⁶ Disponível em <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/artistas/view/455>
Acesso em 10/03/2017

⁷ Disponível em <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/artistas/view/455>.
Acesso em 10/03/2017.

inicia com figuras humanas de Picasso a modo de apresentação dos atores de um drama inesperado:

*Visages bons à tout
Voici le vide qui vous fixe
Votre mort va servir d'exemple
[...]
Ils vous ont fait payer le pain
Le ciel la terre l'eau le sommeil
Et la misère
De votre vie
[...]
(ÉLUARD, 1938)*

A música – que começa suave e vai *in crescendo* até se confundir com o som de motores de aviões para novamente ficar suave, para mais uma vez ganhar ritmo e volume – forma uma amalgama perfeita com o texto e as imagens. Quanto a estas, após a sucessão em que se apresentam as figuras humanas como as futuras vítimas do drama, Resnais toma a célebre pintura e a fragmenta, fazendo planos parciais sucessivos como se fossem episódios: a mulher com a criança, o cavalo, o torso com os braços levantados, a mão com a espada, o rosto. Por sua vez, esses são alternados com planos de outras partes de outros quadros (AUMONT, 2004, p. 110). Em síntese,

[...] trata-se [em cada uma das operações] de evacuar representações pictóricas, o que é aí pintura – a pincelada, a tinta, a cor, a composição– , para transformá-las em diegese, em narrativa, em *filme*. Essas [...] operações coincidem: uma *cinematização*, operação contra-natureza, destruidora de especificidade, que só podia chocar. (AUMONT, 2004, p. 111)

Figura 6 - *Guernica*, detalhe, Picasso, 1937



Fonte: Museo Reina Sofía, Madrid.

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 43-60,
jan-jun, 2017

ticos colaboram a criar o clima de urgência, caos, destruição. A fragmentação do afresco em imagens parciais, regidas pela repetição da imagem da lâmpada com feixes de luz que assemelham uma explosão, figura plasticamente o efeito do bombardeamento. A isso acrescenta-se efeitos de estilhaços sobre vistas parciais de pinturas figurando pessoas, que se sucedem em ritmo compassado com a música e o texto. A seguir, o sentimento de desolação ganha força com imagens de esculturas em que iluminação e planos aunam-se para salientar o inerte da sua materialidade.

Figura 7 - *Guernica*, detalhe, Picasso, 1937.



Fonte: Museo Reina Sofía, Madrid.

O virtuosismo da montagem de Resnais exerce-se à custa de deturpar a obra pictórica: tomas parciais das pinturas, todas apenas em branco e preto, superposição de imagens de diferentes fragmentos de quadros, intervenção sobre as mesmas para os efeitos de balas, intercalação dos *collages* de jornais, etc. Todas razões pelas quais o filme pode ser objetado por artistas e críticos de arte (BAZIN, 1991, p. 172).

Em realidade, o curta de Resnais é um caso peculiar da modificação que todo filme sobre arte, que utilize obras pictóricas com fins de estabelecer uma síntese cinematográfica, provoca. De acordo com Bazin, neles, os cineastas operam contra a natureza do quadro: em primeiro lugar porque analisam uma obra essencialmente sintética destruindo a sua unidade e criando uma nova síntese; em segundo lugar, porque o filme oferece uma percepção da obra através de um sistema plástico que a desfigura profundamente ao alterar as cores, ao estabelecer uma unidade temporal linear em contraposição com a unidade de profundidade da pintura; e, em terceiro lugar, ao abrir de forma *centrífuga* o espaço pictural definido pela moldura, de maneira *centripeta*⁸

8 Bazin contrapõe em primeiro lugar, a unidade temporal caracterizada como geográfica do filme com a unidade temporal geológica do quadro. Em segundo lugar, quanto ao espaço, a moldura-centripeta que separa o quadro da realidade e a tela-centrífuga que desborda os limites da pintura emoldurada. Cf. BAZIN, op. cit., p. 172-3.

(BAZIN, 1991, p. 172-3).

Todavia, cabe perguntar se tais mudanças constituem uma traição ao espírito da pintura que visa expressar o horror perante a destruição e a morte em *Guernica*. Acerca da relação cinema-pintura, afirma Bazin:

Talvez seja na própria medida em que o filme é plenamente uma obra e, portanto, em que ele mais parece trair a pintura, que ele a serve melhor em definitivo. [...] Prefiro muito mais o *Van Gogh* ou o *Guernica* [...] Não somente porque as liberdades que Alain Resnais se dá conservam a ambiguidade, a polivalência de toda criação autêntica [...] É desfigurando a obra, quebrando suas molduras atacando-se sua própria essência que o filme a obriga a revelar algumas de suas virtualidades secretas. (BAZIN, 1991, p. 176)



Figuras 8 e 9 - *Guernica*, detalhes, Picasso, 1937.
Fonte: Museo Reina Sofía, Madrid.

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 43-60,
jan-jun, 2017

Parece-nos que *Guernica*, com a contribuição do texto de Éluard, evidencia a emoção da pintura de Picasso, outorgando um tom predominantemente emotivo ao filme sem por isso obnubilarem a qualidade artística da obra pictórica. Ao contrário, a fragmentação dá ênfase a cada parte e abre, em cada cena, possíveis narrativas que outorgam espessura à apresentação do drama coletivo. Poder-se-ia dizer, justamente, que é através do gesto de salientar certas qualidades plásticas da obra junto com a poesia e a música que o filme produz o efeito de transmitir a comoção

expressa pela pintura quando observada diretamente.

O caráter peculiar de *Guernica* torna difícil identificar no interior do campo não ficcional a que tipo específico pertence uma vez que a mediação da pintura impede caracterizá-lo sem mais como documentário. Por enquanto, perguntamo-nos: trata-se do acontecimento do bombardeio, das visões sobre o ataque de Picasso e de Éluard, do eco em Resnais e Hessens sobre esses ou de uma combinação de todos os elementos em jogo?



Figura 10 - *Guernica*, Picasso, 1937⁹

Fonte: Museo Reina Sofía, Madrid.

***Nuit et Brouillard*, para além do documento**

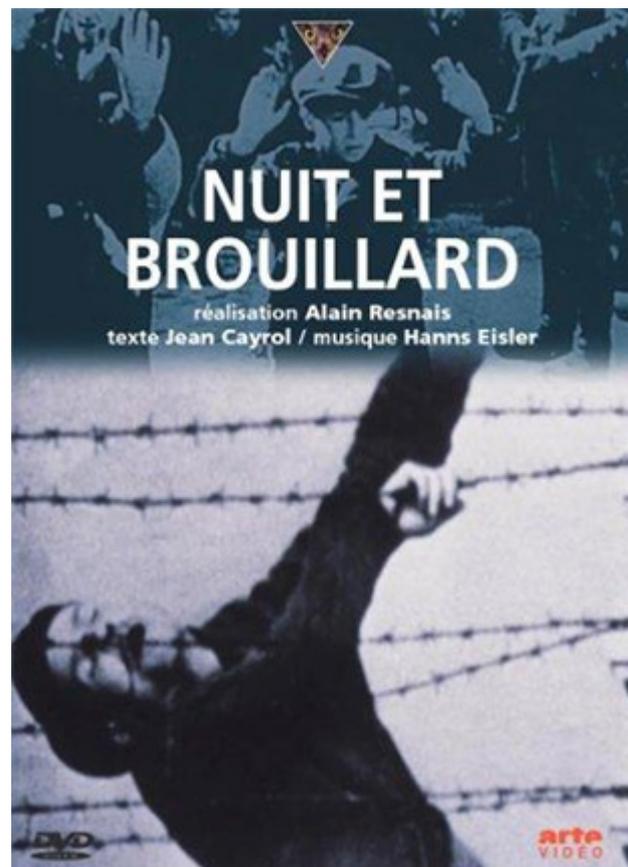


Figura 11 – Cartaz e capa do curta-metragem

Fonte: DVD ArteVidéo

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 43-60,
jan-jun, 2017

Criado em 1955 por encomenda do Comité de História da Segunda Guerra Mundial, dez anos após o final da guerra, *Nuit et Brouillard* era uma tarefa extremamente delicada pelas conotações envolvidas. Em particular, as relativas ao significado de dar testemunho do horror. Com efeito, pouco tempo após sua realização, Resnais declarava: “Eu nunca ousaria fazer esse filme sozinho: nunca fui deportado; mas quando encontrei Jean Cayrol, antigo deportado, ele concordou em fazer o filme comigo”¹⁰. O próprio Cayrol expressa: “Como ‘descrever’ esses principados do assassinio, nos quais a única rebelião que poderia nascer seria a da morte?”¹¹

Resnais encara a monstruosidade da empresa documental sem mediação de representação pictórica. Como no caso anterior, imagens, texto e música combinam-se de forma orgânica, porém dessa vez as imagens são filmagens e fotografias. O curta inicia com vistas coloridas das imediações de um antigo campo de concentração. A seguir, a essas imagens coloridas, contemporâneas à filmagem, contrapõem-se fotos e filmagens da época da guerra em branco e preto. O contraste entre a paisagem bucólica dos redores e a arquitetura abandonada do campo conduz ao horror com tom poético e, ao mesmo tempo, paradoxal. Em palavras do próprio filme:

Mesmo uma paisagem tranquila ou um campo com corvos voando, a colheita e o mato amarelado pelo sol, mesmo uma estrada por onde passam carros, camponeses e casais ou até uma cidadezinha de veraneio, com um mercado e um sino, podem conduzir simplesmente a um campo de concentração. (CAYROL, 1955)

Longos *travellings* entram e fazem uma primeira incursão num campo de concentração¹² cuja estrutura é percorrida. A montagem associa tanto documentos nazis quanto fotografias tomadas pela Resistência, extratos das atualidades filmados da Libertação, planos de *Ostatni Etap*¹³ (1947) de Wanda Jakubowska e reconstituições filmadas por Resnais (ROLLET, 2011, p. 53, n.10). Trata-se de mostrar o “essencial” do universo concentracionário sem a preocupação de dar conta de dados detalhados de um campo específico, mas sem deixar de se referir às circunstâncias gerais. Na descrição nota-se sarcasmo junto com gravidade:

Um campo de concentração se constrói como um estádio, ou um grande hotel. Com empreitadas, com orçamentos, com

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 43-60,
jan-jun, 2017

10 *Premier Plan*, Nº 18, Apud publicação da *Retrospectiva Alain Resnais: a revolução discreta da memória*, 2008, p. 114.

11 Jean Cayrol, in BOUNOURE, Gaston, *Alain Resnais*, Seghers, 1974 apud publicação da *Retrospectiva Alain Resnais: a revolução discreta da memória*, 2008, p. 115.

12 Trata-se de imagens dos restos de Maïdanek e de Auschwitz-Birkenau (ROLLET, 2011, p. 51).

13 O título *Ostatni Etap*, foi traduzido literalmente ao português, *A última etapa*.

competência; sem dúvida, com gratificações.
Nenhum estilo obrigatório.
Deixa-se liberdade à imaginação.
Estilo alpino, estilo garagem, estilo japonês, sem estilo.
(CAYROL, 1955)

Cayrol e Resnais fazem uso de um humor amargo ao comparar a construção dos campos com prédios destinados a albergar gente em ocasiões festivas. Não como concessão ao espectador, mas para criar – pelo uso da ironia – o efeito paradoxal de mostrar a desmesura concentracionária através da caricatura. Próprio do humor segundo Freud, o rebaixamento do mundo hostil acarretaria o efeito subjetivo de resgatar, em alguma medida, a autoestima de quem ironiza (FREUD, 1976, AE XXI, p. 160-1). Imediatamente depois lemos (ou ouvimos) a referência pessoal a futuros deportados:

Os arquitetos inventam tranquilamente os alpendres destinados a serem trespasados uma única vez.
Durante esse tempo, Burger, socialista alemão; Stern, estudante judeu de Amsterdã; Schmulski, comerciante de Cracóvia; Annette, colegial de Bordeaux viviam sua vida cotidiana, sem saber que a mil quilômetros de distância já tinham um lugar assinalado.
E chega o dia em que os blocos terminaram, somente faltam eles. (CAYROL, 1955)

À descrição da estrutura física, acrescentam-se a descrição das relações sociais estabelecidas entre prisioneiros e carcereiros bem como a narração das iniquidades cometidas por estes. As imagens de seres humanos justapõem-se a imagens de montanhas de coisas comuns como óculos, sapatos, vasilhas, que, na sua simplicidade e abandono, se tornam vestígios de



ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 43-60,
jan-jun, 2017

um sofrimento inimaginável. O estranhamento provocado pelas imagens de montículos de objetos cotidianos remite à literatura lazareana¹⁴ da qual fala Cayrol e na qual se vislumbra o estran-

14 Cayrol introduz o termo lazareano para designar o homem e a literatura depois dos campos de concentração em referência à personagem bíblica de

hamento radical provocado pela experiência concentracionária (BASUYAUX, 2004, p. 8-9).

Figura 12 - Fotograma *Nuit et Brouillard*, 1955

Fonte: Retrospectiva Alain Resnais: a revolução discreta da memória, p. 18

O vínculo do homem lazareano com o mundo encontra-se estremeado. Esse homem, que retorna da morte e ainda conserva algo de não-vida, impregna a narrativa toda do filme. A hiperconsciência de vulnerabilidade e finitude subverte a relação com os objetos que ganham protagonismo fora das relações corriqueiras de familiaridade. Assim, a imagem de um monte de sapatos usados resume instantaneamente o drama com grande eficácia, sem necessidade de palavras nem de outras imagens¹⁵.

Dessa maneira lacunar, com base em material tão heterogêneo, com delicadeza, mas também com imagens terríveis, com sarcasmo e poeticamente, vai sendo construído de forma contrapontística, ao longo do filme, o que Rollet chama “olhar de espectador” (2011, p. 52-3). Este olhar alcança não apenas o funcionamento dos campos, mas também o das funções mentais – “frias, diabólicas, quase impossíveis de compreender” – que regem a sua organização (DELEUZE, 2006, p. 159).

Em determinados momentos, o olhar do espectador é interpelado por outros olhares, o de um homem que jaz, não se sabe se vivo ou morto (ROLLET, 2011, p. 52-3) ou os de prisioneiros trás uma cerca farpada.



Figura 12 - Fotografia tomada pelos aliados na abertura dos campos e utilizada por Resnais

Fonte: ROLLET, Sylvie, *Une éthique du regard*, 2011, p. 80.

Figura 13 - Fotografia de prisioneiros de um campo de concentração utilizada por Resnais

Fonte: *Retrospectiva Alain Resnais: a revolução discreta da memória*, p.114. Lázaro, ressuscitado por Jesucristo segundo o Evangelho de São João.

15 A linguagem imagética utilizada no curta aproxima-se do caráter despojado do Nouveau Roman do qual Barthes considera Cayrol como precursor (BASUYAUX, 2004, p. 9-10).



O título, *Nuit et Brouillard*, remite à expressão *Nacht und Nebel*, nome do decreto de dezembro de 1941 que ordenava a deportação e eliminação dos “enemigos do Reich” e usada para registrar a quem ia ser eliminado “na noite e no nevoeiro” sem que se saiba nunca mais dele. Não é preciso insistir na dimensão do avassalamento que envolve tamanha despersonalização. É justamente contra qualquer encobrimento e repetição desse tipo de crimes que o filme lança seu apelo ao finalizar:

E estamos nós que olhamos sinceramente estas ruínas como se o velho monstro concentracionário estivesse morto sob os escombros; nós que fingimos recuperar a esperança diante desta imagem que se afasta, como se nos sanássemos da peste concentracionária; nós que fingimos acreditar que tudo isso pertence a um só tempo e a uma só nação, e que não pensamos em olhar à nossa volta e que não ouvimos que se grita interminavelmente. (CAYROL, 1955)

O filme resgata o passado, mas também aponta ao presente e ao futuro. O “nós” implícito em “não ouvimos” contrapõe-se ao impessoal “se grita interminavelmente”. O final do curta deve ser entendido como alerta em face de novas formas de horror.

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 43-60,
jan-jun, 2017

Acerca do caráter testemunhal

Narrar certos acontecimentos históricos obedece a um dever de memória. Em primeiro lugar, para quem participou diretamente, trata-se duma necessidade individual de rememoração, descrita por Freud em termos de elaboração (FREUD, 1976, AE, XII, p. 145-157) e trabalho de luto (FREUD, 1976, AE, XIV, p. 235-255) perante o excesso paralisante e mortífero.

O sobrevivente deve elaborar o duelo de si mesmo, quem foi, quem já nunca poderá voltar a ser, para que alguém por vir, outro, portador do mesmo nome, dono das mesmas memó-

rias, fale e viva em sua re-presentação. Com que direito(s)? [...] Como desativar em tal caso os efeitos dissolventes do pavor? Como sair do campo de concentração que viaja com a gente? (BRAUNSTEIN, 2012, p. 131 e 140)

A premência da tarefa se vê reforçada pela necessidade de que se reconheça a realidade do acontecido. Para a vítima, trata-se de uma urgência psicológica e existencial, condição de possibilidade para continuar existindo. Em segundo lugar, o dever de memória implica no dever de justiça. Imperativo que sentido subjetivamente como obrigação, converte a recordação numa tarefa incontornável da sociedade (RICOEUR, 2007, p. 101).

Assim entendida, a necessidade de memorar adquire amiúde o significado da obrigação de testemunhar. De acordo com Ricoeur, a testemunha a) narra um acontecimento; b) certifica a declaração pela experiência própria; c) atesta a realidade do acontecido e a sua presença nos locais da ocorrência; d) afirma “eu estava lá” e ao mesmo tempo solicita “acreditem em mim”; e) aceita ser convocada e responder a um chamado eventualmente contraditório; f) está disponível a reiterar seu testemunho; g) confere a seu ato caráter de instituição natural pela estabilidade de seu testemunho (2007, p. 172-175).

Na acepção explicitada, o caráter testemunhal é apenas atribuível ao sujeito que participou diretamente de um determinado acontecimento de modo que fica descartada a possibilidade do testemunho indireto. Entretanto, a respeito de posições negacionistas como a que atingiu ao genocídio armênio, Jean-Marie Gagnebin adverte acerca da necessidade de reestabelecer, fora da díade vítima-algoz, um espaço simbólico de articulação da visão de terceiros:

Nesse sentido, uma ampliação do conceito de testemunha se torna necessária; testemunha não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos, o histor de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente. (GAGNEBIN, 2006, p. 57)

Hobsbawm registra as seguintes palavras de Primo Levi sobre ser testemunha dos campos de concentração:

Nós, que sobrevivemos aos Campos, não somos verdadeiras testemunhas. [...] Nós, sobreviventes, somos uma minoria não só minúscula, como também anômala. Somos aqueles que, por prevaricação, habilidade ou sorte, jamais tocaram o fundo. Os que tocaram, e que viram a face das Górgonas, não

Na esteira do defendido por Gagnebin, se os que “tocaram fundo” não estão mais ou “voltaram sem palavras” é preciso que outros testemunhem por eles.

No que diz respeito à sociedade, múltiplas alternativas de memorar acontecem até o presente. A expressiva irrupção não apenas de trabalhos científicos de história, sociologia, antropologia, mas também de manifestações artísticas, como as mencionadas por Seligmann-Silva sugere que esses obedecem a algum tipo de necessidade. A cada uma das três formas de memória que constituem o indivíduo, a pessoal, a coletiva e a histórica (BRAUNSTEIN, 2012, p. 22), pode lhe convir uma forma diferente de processamento.

Assim, em torno ao dever de memória, as diversas manifestações culturais cumprem diversos papéis. Um deles diz respeito à elaboração individual e social do traumático, que pressupõe conhecimento, reconhecimento e justiça. Um outro papel, complementar do primeiro, é constituir o patrimônio da memória coletiva, objeto e ferramenta da história como disciplina.

Ora, de todas as variantes do lembrar-elaborar, se se trata da questão epistemológica do valor do testemunho – sem deixar de reconhecer o valor da função testemunhal indireta – é inevitável acordar estatuto de fonte privilegiada às manifestações e documentos produzidos pelos próprios atores dos acontecimentos memorados. Do ponto de vista do valor testemunhal das imagens, esse material documentário ganha significação especial.

Sem cair na oposição entre uma concepção ingênua de representação do real e a cética de falta de fronteiras entre o ficcional e o não ficcional, e, apesar do grau de subjetividade na tomada, do modo como essa se endereça ao espectador e do processo de montagem, pareceria razoável atribuir ao testemunho direto uma função privilegiada (RAMOS, 2001, p. 192-207).

A modo de conclusão

Diante do mencionado até aqui, qual é o estatuto dos curtas examinados? Embora *Nuit et Brouillard* possa ser questionado como documentário em sentido estrito por não cumprir com o requisito de contemporaneidade com o acontecimento, nem com o de registro direto, o curta reflete de modo paradigmático a lógica do projeto concentracionário, podendo ser caracterizado como uma sorte de ensaio documental. Como já foi dito, trata-se de uma narrativa realizada predominantemente por meio de imagens filmadas diretamente nos locais – ainda que com posterioridade ao acontecimento – ou de imagens de pessoas, de locais e de situações filmadas a partir de filmagens ou de fotografias anteriores, ou seja, material de arquivo, mas também de reconstruções *ad hoc*. A natureza mista da sua construção imagética estrutura-se acima do texto de Cayrol, ele mesmo um sobrevivente, o que outorga ao filme valor testemunhal especial.

A abordagem é tanto intelectual quanto emocional. Resnais e Cayrol operam uma descrição analítica da “racionalidade concentracionária”. Se, por uma parte a força das suas imagens é impossível de ser descrita em palavras, por outra a natureza e a profundidade dos sentimentos contidos nas palavras são inexpressáveis apenas em imagens. Assim, o tratamento da imagem por parte de Resnais em sintonia com o texto de Cayrol equilibra-se entre a crueza da nudez, a figuração da crueldade e a sugestão do irrepresentável. Sem mostrar tudo, imagens e palavras dizem conjuntamente o fundamental do que pode ser dito. O espectador percebe o cuidado para representar o horror experimentado pelas vítimas, sem fixá-lo apaziguadoramente, denunciando-o e advertindo acerca do perigo de uma repetição. O registro maquínico das tomadas filmicas e fotográficas, próprios do documentário segundo uma perspectiva tradicional, torna-se um elemento dentre outros a serviço de um objeto que vai além do documento.

No caso de *Guernica*, o filme não procura realismo representacional do drama através de testemunhos de sobreviventes senão uma aproximação estético-emocional a esse. Entretanto, embora a pintura de Picasso expresse magistralmente o pânico do momento e crie a sensação de caos e desconcerto, a atração da genialidade das figuras acaba competindo com a atenção sobre o acontecimento em si. O olhar fica dividido entre *o que* é narrado e *com o que* e *como* se narra, sugerindo que o que está em jogo verdadeiramente no filme é a reação empática dos artistas com as vítimas perante o acontecido.

O estupor assim provocado interpela ao espectador. O clamor das figuras humanas de braços estendidos incitam perguntas em quem assiste: que oferecer a esses braços estendidos? A reação dos artistas cria, concomitantemente, um olhar que já não mais lhes pertence exclusivamente. Tal olhar abre um espaço de intersubjetividade, estabelecendo um laço humano com o sofrimento das vítimas e, ao mesmo tempo, uma denúncia. Dessa maneira, *Guernica* faz-se eco do acontecimento: contribui a que se conheça, o que implica também o reconhecimento da sua facticidade; posiciona-se; denuncia e se manifesta contra qualquer episódio passado, presente ou futuro dessa natureza.

Com as diferenças notadas em cada um dos filmes analisados, Resnais constrói um olhar, ao mesmo tempo inteligente e sensível. Cada um desses filmes, a sua maneira, pode ser pensado como documento. *Guernica*, como documento que atesta a visão acerca do bombardeio de artistas como Picasso e Paul Éluard junto com a dos diretores. *Nuit et Brouillard*, como documento que dá testemunho não apenas do *modus operandi* nos campos, mas também da compreensão no período de pós-guerra acerca do projeto concentracionário bem como o julgamento predominante que esse mereceu à época.

Em geral, a potencialidade de denúncia dos filmes, à diferença da escrita histórica, beneficia-se de não estar sujeita nem à linearidade cronológica, nem à lógico-dedutiva pela sua natureza

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipséitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 43-60,
jan-jun, 2017

imagética (ROLLET, 2011, p. 246). Esta característica adequa-se melhor à representação do sem sentido do drama histórico bem como à expressão crítico-emocional do horror. Assim, pela eficiência de suas denúncias ambos os filmes sustentam a função de arte-testemunha perante um espectador que, por sua vez, resulta transformado em testemunha (ROLLET, 2011, p. 15).

Assim, tendo contribuído com o dever de memória, ambos curtas se oferecem hoje como valioso material na dupla dimensão caracterizada por Le Goff: por uma parte, de documento porque atestam acontecimentos ou a reação dum época perante aqueles; por outra, de monumento porque em sua denuncia obedecem a uma intencionalidade política (2003, p. 536). À poética do olhar desenvolvida por Resnais corresponde um compromisso suscetível de ser caracterizado como ética do olhar a serviço de uma ética da memória.

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 43-60,
jan-jun, 2017

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques, *O olho interminável. Cinema e pintura*, trad. Eloísa Araújo Ribeiro, São Paulo: CosacNaify, 2004.

BASUYAUX, Marie-Laure, « Les années 1950 : Jean Cayrol et la figure de Lazare », *Fabula / Les colloques, L'idée de littérature dans les années 1950*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document61.php>, acesso em 09/03/ 2017.

BAZIN, André, “Pintura e cinema” in *O cinema. Ensaios*, trad. Eloísa Araújo Ribeiro, São Paulo: Brasiliense, 1991.

BRAUNSTEIN, Néstor, *La memoria del uno y la memoria del Otro: inconsciente e historia*, México, Siglo XXI Editores, 2012.

CAYROL, Jean, Texto de *Nuit et Brouillard* inspirado em: *Poèmes de la nuit et du brouillard*, Paris: Éditions Pierre Seghers, 1946. Disponível in <http://cinemaholocausto.wordpress.com/tag/jean-cayrol/>

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL & EMBAIXADA DA FRANÇA NO BRASIL, *Retrospectiva Alain Resnais: a revolução discreta da memória*, Memórias do ciclo de cinema, debates e aulas abertas, Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília, 2008.

DELEUZE, Gilles, *A imagem-tempo: cinema 2*, trad. Rafael Godinho, Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

ÉLUARD, Paul, « La victoire de Guernica » in *Cours naturel*, 1938 disponível in <http://artsrlettres.ning.com/profiles/blogs/la-victoire-de-guernica-par-paul-eluard-ce-po-me-date-de-1938>

FREUD, Sigmund, “Recordar, repetir y reelaborar” in *Obras Completas*, trad. Etcheverry, Buenos Aires: Amorrortu, XII, 1976.

_____, “Duelo y melancolía” in *Obras Completas*, trad. Etcheverry, Buenos Aires: Amorrortu, XIV, 1976.

_____, “El Humor” in *Obras Completas*, trad. Etcheverry, Buenos Aires: Amorrortu, XXI, 1976.

_____, “Por qué la Guerra?” in *Obras Completas*, trad. Etcheverry, Buenos Aires: Amorrortu, XXII, 1976.

GAGNEBIN, Jeanne Marie, *Lembrar escrever esquecer*, São Paulo: Editora 34, 2006.

GUERNICA, direção Alain Resnais e Robert Hessens, texto Paul Éluard, produção Pierre Braunberger, p&b, 35 mm, 13 min., França, 1950-51.

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 43-60,
jan-jun, 2017

HOBBSAWM, Eric, *Era dos Extremos, O breve século XX, 1914-1991*, trad. Marcos Santarrita, São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LE GOFF, Jacques, *História e Memória*, trad. Irene Ferreira, Bernardo Leitão, Suzana Ferreira Borges, Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

NUIT ET BROUILLARD, direção Alain Resnais, texto Jean Cayrol, produção Anatole Dauman, Philippe Lifschitz e Samy Halfon, cor e p&b, 35mm, 32 min., França, 1955.

OSTATNI ETAP, direção Wanda Jakubowska, texto Wanda Jakubowska e Gerda Schneider, produção Jan Rybkowski Mieczyslaw Wajnberger Film Polski, Polônia, 1947.

RAMOS, Fernão Pessoa, "O que é Documentário?" in: RAMOS, F.P. e CATANI, A. (orgs.), *Estudos de Cinema SOCINE 2000*, Porto Alegre: Editora Sulina, 2001.

RICOEUR, Paul, *A memória, a história, o esquecimento*, trad. Alain François, Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

ROLLET, Sylvie, *Une éthique du regard. Le cinéma face à la Catastrophe, d'Alain Resnais à RithyPanh*, Paris : Hermann, 2011.

SELIGMANN-SILVA, Márcio, "Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas" in *Psic. Clin.*, Rio de Janeiro, Vol.20, N1, pág. 65-82, 2008.

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 43-60,
jan-jun, 2017

Ficção-científica – ecos do tempo no real

Science fiction – echoes of the time in the real

Palavras-chave: Cinema. Ficção científica. Psicanálise. Real.

Key-words: Cinema. Science fiction. Psychoanalysis. Real.

Robson de Freitas Pereira

Psicanalista, membro da Associação Psicanalítica de Porto Alegre – APPOA. Autor, entre outros títulos: “Cinema – O divã e a tela”, Ed. Artes e Ofícios, Porto Alegre, 2011. “Sargento Pimenta Forever”, Ed. Libretos, Porto Alegre, 2007. “La clinique du spéculaire dans l’ouvre de Machado de Assis”, co-autor, ed. bilíngue Association lacanienne internationale - ALI, Paris, 2005.

“Who really can face the future?”
(Robert M. Pirsig)¹

RESUMO: As palavras nos conduzem, mais uma vez, à dimensão do que está enlaçado borromeanamente na ficção-científica: a fantasia que sustenta nossa relação com o real. Isto inclui tanto as viagens interplanetárias, como a exploração corporal; uma vez que o corpo e os sonhos dos quais estamos falando implicam nossa relação fundamental com a linguagem. Dizendo de outro modo, os significantes, em cujo intervalo se produz o sujeito, se articulam de forma que as ficções estabelecidas ao longo da vida possibilitam uma maneira de lidar com o real. Isto requer encontrar um estilo de reconhecer o “Outro que nos habita” sem que nosso enlace seja necessariamente patológico.

ABSTRACT: *The words take us once again to the dimension of which is deeply tangled in science fiction: the fantasy that holds our relationship with the real. This would include the interplanetary journeys, as well as the corporal exploration; when the body and dreams we are referring to imply in our fundamental relationship with the language. In other words, the signifier, in which interval produces the divided subject, articulates in a way that the established fictions along life make it possible to deal with the real. This requires finding a style to recognize the “Other who lives within us” without a pathologic bond.*

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 61-69,
jan-jun, 2017

Jorge Luís Borges escreveu o prólogo² para a edição argentina das “*Crônicas marcianas*”, de Ray Bradbury. No texto, ele observou que a palavra *science-fiction* (ficção científica), ou *scientifiction* era uma invenção linguageira que “amalgamava” o adjetivo – *scientific* (científico), e o substantivo *fiction* (ficção).

1 Pirsig, Robert. *ZEN and The art of motorcycle maintenance- an inquiry into values*. NY, HarperTorch, 2006.

2 Texto que faz parte dos *Prólogos com um prólogo de prólogos*, publicado em *Obras Completas Vol. IV*, São Paulo, Globo, 1999. Sua tradução em português faz parte da apresentação da edição brasileira de *Bradbury, Ray. Crônicas marcianas*, RJ. Ed. Globo, 2010.

Além disto, sabemos que a invenção de neologismos não é privilégio da língua inglesa; os espanhóis e, acrescentaríamos, os brasileiros não se cansam de inventar novas palavras para enriquecer a linguagem; prática que mantém a vida de qualquer língua. Nesta apresentação, o autor do *Aleph* nos lembra que desde os primeiros séculos de nosso tempo os escritores, filósofos e cientistas se esmeravam em antecipar viagens interplanetárias e outros mundos imaginados. Só para citar alguns: Luciano de Samósata, em *História verídica*, descreve como seriam os habitantes da Lua e seus hábitos; Johannes Kepler, em seu *Somnium astronomicum*, livro lido num sonho que revela a existência das serpentes da Lua (novamente ela a inspirar os amantes e os astrônomos). Aulio Gelio, nas *Noites Áticas* prevê que um dia pássaros artificiais levariam os homens ao planeta onde habitariam os selenitas. Um destes “pássaros” – transformado em Apolo 9, realizou o sonho em 1969.

Nestes clássicos citados a Lua representava nosso impossível a ser alcançado. Entretanto, Ray Bradbury, na metade do século passado, colocou os homens um pouco mais longe: com suas *Crônicas Marcianas* levou nossa civilização, ou melhor, o que restou dela, para o planeta Marte. E, fez com que a atmosfera do planeta vermelho fosse respirável! Respiração que serviu de esperança para os terráqueos desiludidos com a devastação da Terra. Os homens, em Marte, teriam a possibilidade de um novo tempo, uma segunda chance.

Esta relação com o tempo é outra das características apontadas por Borges em seu prólogo. A antecipação de um futuro possível, mesmo desejável, ou até catastrófico caracteriza o gênero ficção científica. Conforme ele mesmo escreveu: “Bradbury descreve 2004 e sentimos a gravitação, o cansaço, a vasta e vaga acumulação do passado – o *dark backward and abysm of Time* do verso de Shakespeare. O Renascimento já observou, pela boca de Giordano Bruno e de Bacon, que os verdadeiros antigos somos nós, não os homens do Gênesis ou de Homero”³. Com este paradoxo, temos elementos para compreender como os relatos de conquistas de outros planetas provocam no leitor/expectador efeitos de angústia, terror, solidão e esperança.

As *Crônicas marcianas* coloca tudo isto em jogo e, em sua cronologia, no capítulo *outubro de 2026: o piquenique de um milhão de anos* os elementos tornam-se palpáveis e emolduram o que foi antecipado no início do relato:

The people of Earth came to Mars: they came because they were afraid or unafraid, happy or unhappy. There was a reason for each man. They were coming to find something or get something, or to dig up something or bury something. / They were coming with small dreams or big dreams or none

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 61-69,
jan-jun, 2017

3 Bradbury, Ray. *Crônicas marcianas*. Apresentação de Jorge Luis Borges. SP. Ed. Globo, 2010. Pag.11.

at all./ The first men were few, but the numbers grew steadily. There was comfort in numbers. But the first Lonely Ones had to stand alone...⁴

O conto – *Piquenique de um milhão de anos*, encerra o ciclo das crônicas de descoberta, conquista e destruição do planeta Marte. William – o pai, sua esposa e três filhos – Thimoty, Robert e Michael embarcam num dos últimos foguetes da Terra. O pai havia escondido durante vinte anos o artefato, com a esperança de não precisar utilizá-lo. Mas a guerra, a destruição ambiental e das relações de civilidade forçaram sua decisão (o que nos remete a atualidade da análise de Ray). William Thomas convidou a família para um longo fim de semana que se afigurava muito mais longo do que as crianças poderiam imaginar; pois assim que chegaram o pai colocou todos numa lancha e se afastaram o suficiente para se proteger da explosão do foguete. O “navio” estava queimado, não haveria mais volta. Os meninos queriam muito conhecer os marcianos, que a mãe dizia que estavam extintos; porém, o pai lhes prometera apresentar alguns. Enquanto esperavam e viajavam, eles passavam por cidades desertas, cheias de monumentos silenciosos. Pelo menos podiam brincar de escolher, se apropriar e dar nomes as cidades, repetindo o ato de Cristóvão Colombo em sua chegada ao Novo Mundo; (re)batizando todos os acidentes geográficos que a vista alcançava. O que as crianças não sabiam é que a Terra não existia mais, nem nas ondas do rádio.

Caía a noite e haviam navegado muito num dos grandes canais. Aportaram onde seria sua nova moradia. O pai fez uma fogueira com papéis que trouxera da Terra, e explicou aos filhos:

(...) Estou queimando um estilo de vida, da mesma maneira que esse estilo de vida está sendo queimado na Terra neste instante... A ciência avançou muito à nossa frente, rápido demais, e as pessoas se perderam na loucura mecânica, como crianças inventando coisas bonitas, aparelhos, helicópteros, foguetes; dando ênfase aos objetos errados, dando ênfase às máquinas e não a maneira de como fazê-las funcionar. As guerras foram ficando cada vez maiores e terminaram por matar a Terra. É isto que o silêncio do rádio significa. Foi disso que fugimos. Tivemos sorte... Agora estamos sozinhos. Nós e um punhado de outros que pousarão nos próximos dias. O

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 61-69,
jan-jun, 2017

4 Traduzindo livremente; “O povo da Terra veio para Marte: eles vieram porque eram medrosos ou destemidos, felizes ou infelizes. Havia uma razão para cada homem. Estavam vindo achar ou pegar alguma coisa, ou mesmo desencavar ou enterrar algo./ Vinham com sonhos pequenos ou grandiosos ou sonho nenhum./ Os primeiros homens eram poucos, mas o número cresceu rapidamente./ Havia conforto nos números. Mas os Primeiros Solitários tiveram que aguentar sozinhos.” Este trecho que serve de prólogo a edição das *Martian Chronicles*, *Bantam Books*, NY, 1979, não aparece na nova edição brasileira da Editora Globo, 2010. Embora nesta compareça o prólogo de J.L. Borges citado.

bastante para recomeçar.”⁵

A noite os envolvia completamente e muitas estrelas cintilavam no céu quando chegou a hora de conhecer os marcianos. O pai os levou pela mão até o canal com as águas iluminadas pelas estrelas. Apontando para baixo, William mostrou: “aí estão eles”. Os marcianos estavam lá, refletidos na água. Timothy, Michael, Robert a mãe e o pai. “Da água ondulante, os marcianos ficaram olhando para eles por um longo, longo tempo silencioso...”⁶

Cinema, psicanálise, história e ficção

É bem conhecido o fato de que cinema e psicanálise tem seus primórdios no alvorecer do século XX. Mesmo que Freud já tivesse publicado várias obras nos últimos anos do século dezanove, vide os *Estudos sobre histeria* que marcam sua parceria e separação de Breuer, ao datar sua obra “Traumdeutung”, *A interpretação dos Sonhos* (ou *Ciência dos Sonhos*), fez questão que ela estivesse marcada pelo nascimento do novo século – 1900. Quase nesta mesma época (1902), os irmãos Lumière apresentavam ao público sua *Viagem à Lua*, demonstrando que o gênero ficção científica também nasce com as imagens em movimento apresentadas ao público. Com Freud aprendemos sobre o inconsciente como a outra cena, cujo suporte é a realidade psíquica, da qual os sonhos, assim como os atos falhos são a “via régia” para decifrar o sujeito, seu desejo e suas fantasias. Bem entendido: os sonhos não são o inconsciente, constituem a estrada que precisamos trilhar para chegar a este outro lugar.

Mesmo que ainda não tenhamos uma versão cinematográfica definitiva das *Crônicas marcianas*, outros livros de Bradbury foram roteirizados (*Fahrenheit 451*, dirigido por François Truffaut é um deles) e Steven Spielberg dedicou a Ray seu filme *Contatos imediatos do terceiro grau*, demonstrando o quanto a narrativa de Bradbury é uma referência do gênero. No final de *O Piquenique...* podemos reconhecer esta ficção que antecipa o futuro, fazendo a crítica do presente. E nos permitindo sonhar com a persistência de um desejo, apesar das dificuldades e dos riscos que assolam a existência. Pois, conforme aprendemos com Lacan, a verdade de nosso desejo tem a estrutura de ficção. “Viver é muito perigoso”, dizia Guimarães Rosa, antecipando que a travessia de um rio pode ter mais do que duas

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 61-69,
jan-jun, 2017

5 Bradbury, Ray. *As crônicas marcianas*. SP. Ed. Globo, 2010. Pag. 296.

6 Aqui não se trata de uma mera reprodução do mito de Narciso que se perde apaixonado por sua própria imagem. A psicanálise nos evidenciou que a relação com a imagem especular é necessária para nossa constituição subjetiva, entretanto, a fascinação do indivíduo por sua imagem é uma maneira de estar fixado numa posição, num gozo fixado. A linda cena descrita no conto se distingue da fixação sintomática; pois ela condensa o reconhecimento de uma nova posição e a solidão implicada num ato. Tudo isto em duas linhas de pura literatura.

margens. Nesta direção, pode-se pensar que Jacques Lacan reconhece a existência de uma “perigosa” travessia, ao trabalhar a construção e as consequências do enlaçamento borromeano dos registros (ou dimensões) que sustentam o sujeito, situando a vida na dimensão do real. No sentido em que a vida, no presente, em seu cotidiano, acrescentaríamos, nos surpreende com a impossibilidade de sua total apreensão e representação. Nas palavras de Lacan:

(...) em que consiste o que escrevi, no nível do círculo do real, a palavra “vida”? É que, incontestavelmente, da vida, depois deste termo vago que consiste em anunciar o gozo da vida, da vida não sabemos nada mais, e tudo o que nos induz a ciência é a ver que não há nada de mais real, o que quer dizer de nada de mais impossível, do que imaginar como pode dar sua partida essa construção química que, de elementos repartidos no que quer que seja e que de algum modo queiramos qualificá-los pelas leis da ciência, começaria de repente a construir uma molécula de DNA, ou seja, alguma coisa que para vocês ressaltai que muito curiosamente é aí que já se vê a primeira imagem de um nó, e que se há algo que deve nos surpreender é que se tenha notado tão tarde que alguma coisa no real – não pouca coisa, a vida mesma – se estrutura de um nó.⁷

O nó, ou mais precisamente o laço, a cadeia a qual Lacan se refere é àquela estruturada pelos registros do imaginário, simbólico e real enlaçados com a propriedade borromeana: em que pode-se abrir qualquer um dos elos e a cadeia se desfazer.

São estas dimensões real, simbólico e imaginário as *dit-mansions* em francês, que nos possibilitam o dizer linguageiro que elas são as “mansões do dito”, as casas da palavra (R, S, I) que se articulam através da ficção. Bem entendido, de que para a psicanálise esta ficção, mesmo científica, ou histórica é uma maneira de dar uma moldura, fazer uma borda neste real impossível de simbolizar. Dizendo de outra maneira, a vida está na dimensão do real porque viver faz furo, esburaca nossa compreensão, nossa tentativa de fazer sentido para tudo. Daí que estamos obrigados a fazer construções em torno deste furo, bordas ou molduras que deem um suporte para o que não tem sentido, nem nunca terá. Da mesma forma, o destino do analista e mesmo de uma análise, depende do reconhecimento deste real impossível. Ainda segundo Lacan:

(...) apesar de tudo, o real poderia muito bem desembestar, sobretudo desde que ele tem o apoio do discurso científico. Este é até mesmo um dos exercícios do que se chama ficção

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 61-69,
jan-jun, 2017

7 Lacan, Jacques. *A terceira*, in Cadernos Lacan vol. 2. Porto Alegre. Publicação não comercial de circulação interna da APPOA- Associação Psicanalítica de Porto Alegre. 2002. Pags. 67/68.

científica, que, devo dizer, não leio nunca; mas muitas vezes nas análises me contam do que se trata; é inimaginável! O eugenismo, a eutanásia, enfim, todo um tipo de eubrincadeiras diversas.⁸

Pois bem, da viagem à Lua dos irmãos franceses, passando pelas aventuras de *Flash Gordon*, ou de *2001 – uma odisseia espacial* e mesmo a produções mais recentes como *A Origem (Inception)*⁹, a ficção-científica (esta invenção discursiva, ou languageira, como escrevemos acima apoiados em Borges) coloca nossas fantasias na tela. Sejam elas terríficas, buscando exorcizar nossa angústia com relação ao real desconhecido, sejam de realização de uma esperança na persistência de uma possibilidade de reconstrução (os novos marcianos), ou mesmo utopia de construção da *Era de Aquarius*. Só para trazer à memória: na década de 60 a série televisiva *Quinta Dimensão (The outerlimits)* nos mostrava o quanto a ciência associada à curiosidade, a imprudência ou mesmo à desmedida podia nos defrontar com o terror. Na mesma década, ao final dos anos sessenta, o musical *Hair* (mais tarde adaptado para o cinema por Milos Forman), cantava *Aquarius – let the Sunshine in*, transformado em hino da contracultura e libelo por uma sociedade onde imperasse a igualdade, paz, amor e o acesso ao corpo próprio e do outro não fosse mais um tabu. *Make love not war*.

Neste ponto, poderíamos dizer que o acesso ao real do corpo, ou seja, aquilo do qual um corpo goza, ou mesmo do que origina seu funcionamento em cadeias é outro dos temas capitais da ficção científica. Se o espaço sideral um dia foi considerado a “fronteira final” (lema de *Jornada nas Estrelas*, levada pela nave Enterprise), o corpo e sua exploração infinitesimal é a outra borda desta fronteira. *Viagem Fantástica* não foi o primeiro, nem será o último filme a tentar mostrar como seria a exploração microscópica do corpo humano. Tampouco as visões de *Avatar*, de James Cameron (diretor que tem preocupações com a sustentação do meio ambiente), representam nossos limites. Até porque se nos remetermos às pesquisas recentes do neurocientista Miguel Nicolelis e sua equipe, poderemos constatar que algumas das fantasias, contidas no filme, não estão muito longe de serem realizadas.¹⁰ Atualmente são os macacos que submetidos a experimentos, demonstram que o olhar pode comandar um feixe de neurônios e que o estímulo da motilidade é uma questão de superfície e não de profundidade (vide o fato de que as conexões neuronais disparadas a partir do córtex não precisam mais do que 1mm, um milímetro de profundidade,

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 61-69,
jan-jun, 2017

8 *A terceira*, ibidem. Pag.51.

9 Dirigido por Christopher Nolan em 2010, o filme recupera o valor da fantasia e, principalmente dos sonhos. Sua ficção-científica estaria no fato de que num futuro próximo poderíamos manipular os sonhos dos outros. Para o bem e para o mal com o risco de nos perdermos neles.

10 *Nicolelis, Miguel. Muito além do nosso eu. SP. Cia das Letras, 2011 .*

para serem fixadas no couro cabeludo das cobaias primatas).¹¹ Como um dia nos ensinou a psicanálise: o inconsciente não é profundo, ele está nas superfícies das palavras. “Basta seguir a música”¹², a musicalidade que cada sujeito consegue escutar para seguir “surfando” no mar das palavras.

As palavras nos conduzem, mais uma vez, à dimensão do que está enlaçado borromeanamente na ficção-científica: a fantasia que sustenta nossa relação com o real. Isto inclui tanto as viagens interplanetárias, como a exploração corporal; uma vez que o corpo e os sonhos dos quais estamos falando implicam em nossa relação fundamental com a linguagem. Dizendo de outro modo, os significantes, se articulam de forma que as ficções estabelecidas ao longo da vida possibilitam uma maneira de lidar com o real. Isto requer encontrar um estilo de reconhecer o “Outro que nos habita” sem que nosso enlace seja necessariamente patológico.

Lidar com o tempo, produzir um saber a respeito do passado e do futuro, para poder viver o presente seria um efeito esperado de uma análise. Robert Pirsig, autor citado na epígrafe, se insere na vereda aberta por Freud, ao retomar os antigos gregos e sua concepção do tempo: “... *they saw the future as something that came upon them from behind their backs with the past receding away before their eyes.*”¹³. Não é uma maneira de ler Freud e sua concepção do retorno do recalcado? Elaboração corroborada por Michel de Certeau¹⁴: “esse “mecanismo” (o retorno do recalcado) utiliza uma concepção do tempo e da memória; nesse caso, a consciência é, simultaneamente, a *máscara* ilusória e o *vestígio* efetivo de acontecimentos que organizam o presente.” O historiador se vale da psicanálise freudiana e do retorno à Freud produzido por Lacan; o fato atual, a memória tem seu ornamento ilusório, imaginário necessário para a vivência de continuidade cronológica. Simultaneamente, os vestígios do dia e da noite, das sombras do passado desempenham sua função. Eles são traços, sinais, rastros que adquirem sentido quando o sujeito os localiza em sua história pessoal. Daí que Lacan, seguindo a idéia freudiana de que as lembranças são sempre encobridoras, afirmar que o recalcado e seu retorno são similares. Afinal, o que eles têm em comum é a impossibilidade de determinar a origem exata e universal do trauma, uma vez que “o “real” representado não corresponde ao real que determina sua produção.”¹⁵

As produções ficcionais tem sua função, tanto para o historiador, quanto para o homem comum:

11 As experiências conduzidas por Nicoletis estão evoluindo na direção oferecer melhores perspectivas aos pacientes tetraplégicos e mesmo pessoas que perderam membros superiores ou inferiores.

12 Ibidem *Muito além do nosso eu...* pag.17

13 Ibidem ZEN and...Pag. 532

14 Certeau, Michel. *História e psicanálise: entre ciência e ficção*. Belo Horizonte/MG. Ed Autêntica, 2011. Pag. 71

15 Michel de Certeau, ibidem, pag 49.

(...) essa representação do fazer história desempenha seu papel, indispensável, em uma sociedade ou em um grupo: ela procede, incessantemente, à reparação das dilacerações entre o passado e o presente; assegura um “sentido” que supera as violências e as divisões do tempo; cria um teatro de referências e valores comuns que garantem ao grupo uma unidade e uma comunicação simbólicas.¹⁶

Esta produção de sentido, tão necessária, como vimos no trecho citado acima, se sustenta com a ficção. A este respeito, Jacques Lacan vai reafirmar este sentido e avançar afirmando que a verdade tem estrutura de ficção, porque ambas são tributárias, organizadas pela linguagem. O reconhecimento do real como impossível, possibilita que o presente seja suportado, com todos os deslizamentos significativos que se consiga fazer. Escutamos os ecos do tempo no real. Suporte de um desejo para persistir apesar da destruição e da violência que pode assolar qualquer um a qualquer momento. Suportar o presente, suportar o intervalo que rompe a continuidade que nossos sentidos e o cinema ajudam a constituir. Possibilidade de inventar, contribuir para o oceano da linguagem.

Viver o presente (leia-se a dimensão do real na qual a vida está inserida) requer mais inventividade que o refúgio ao passado ou o futuro. Ao nos referirmos à ficção-científica, como um gênero literário, ou mesmo cinematográfico (na tela grande ou pequena), talvez estejamos nos aproximando de uma das molduras mais eficazes desta janela para o real. Neste sentido de que a realidade psíquica, este território descoberto e delimitado por Freud, fornece uma forma de expressão fantasmática que habita o coração e a mente dos homens e os determina a despeito de toda a consciência e a tentativa de estar ciente (e dar ciência) de tudo. Podemos concluir, reafirmando que a dimensão da realidade ficcional, permite a expressão literária, plástica/visual destes mundos fantásticos, nestas promessas de um futuro de reconstrução, no enfrentamento da pulsão de morte insaciável, desmedida como são os desejos. Desde que não fiquemos fixados, paralisados; pois o real que a psicanálise reconhece é o mesmo que a religião e a ciência tratam de cobrir com suas ficções transformadas em invenções e promessas. Assim como o efeito da travessia “perigosa” de uma análise, que possibilite fazer o deslizamento da fixação (*fixierung*) para uma *ficcionalização* que reconheça as determinações inconscientes no corpo e nos enlaces sociais. Talvez seja uma chance para que sejamos menos solitários e mais solidários.

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 61-69,
jan-jun, 2017

REFERÊNCIAS

BRADBURY, Ray. *As crônicas marcianas*. SP. Ed. Globo, 2010.

BRADBURY, Ray. *Martian Chronicles*, NY. Bantham Books. 1979.

BADIOU, Alain & CASSIN, Barbara. *Il n'y a pas de rapport sexuel- Deux leçons sur "L'Étourdit" de Lacan*. Paris. Fayard. 2010.

BADIOU, Alain & CASSIN, Barbara. *Não há relação sexual – duas lições sobre "O aturdido" de Lacan*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar. 2013.

CERTEAU, Michel. *História e psicanálise: entre ciência e ficção*. Belo Horizonte/MG. Ed Autêntica, 2011.

LACAN, Jacques. *A terceira*, in Cadernos Lacan vol. 2. Porto Alegre. Publicação não comercial de circulação interna da APPOA- Associação Psicanalítica de Porto Alegre. 2002

LACAN, Jacques. *L'Étourdit*, in *Autres écrits*, Paris, Éd. Du Seuil. 2001. Pags. 449-495.

LACAN, Jacques. *O aturdido*, in *Outros Escritos*. RJ. Jorge Zahar. 2003. pags.448-497.

NICOLELIS, Miguel. *Muito além do nosso eu*. SP. Cia das Letras, 2011 .

PIRSIG, Robert. *ZEN and The art of motorcycle maintenance- an inquiry into values*. NY, HarperTorch, 2006.

WELLER, Sam. *Listen to the echoes – The Ray Bradbury interviews*. NY. Melville House Publishing. 2010

VEGH, Isidoro. *Lectura de L'Étourdit*. Buenos Aires. EFBA. 2007.

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipséitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 61-69,
jan-jun, 2017

Heroína, o filme: ficção e denúncia da realidade

Heroin(e), the movie: fiction and denunciation of the reality

Palavras-chave: Cinema; Psicanálise; Ficção; Realidade.

Key-words: Cinema; Psychoanalysis; Fiction; Reality.

**Sergio Augusto
Franco Fernandes**

Doutor em Filosofia (UNICAMP), professor adjunto do CAHL/UFRB, membro do GT Filosofia e Psicanálise (ANPOF), membro do Colégio de Psicanálise da Bahia.

E-mail:
sergioaffernandes@gmail.com

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipséitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 70-82,
jan-jun, 2017

RESUMO: O presente artigo resgata um acontecimento significativo, quer para a psicanálise, quer para a história sociopolítica latino-americana. Trata-se de alguns fatos ocorridos no período compreendido entre 1968 e 1972 na Argentina. Busca-se, com isso, um questionamento acerca das práticas dominadoras que contaminaram e engessaram grande parte das instituições psicanalíticas e dos discursos delas advindos, reflexo de um momento de tensão e efervescência vivido pela população argentina, tocada pela necessidade de fazer valer os seus ideais de liberdade e justiça, que se mostravam, naqueles tempos, cada vez mais distantes. Para tanto, o filme *Heroína* (Raul de la Torre, 1972), baseado em romance homônimo (Emilio Rodrigué, 1969), é apresentado como uma metáfora bastante adequada.

ABSTRACT: *This article retrieves a significant fact for the psychoanalysis as well as for the socio-political Latin American history. It is about events that happened in Argentina between 1968 and 1972. It has the purpose of provoking a reflection about the dominant ways that rooted and held back many psychoanalytic institutions and the discourses coming from them. It reflects a moment of tension and effervescence lived by the Argentinian people touched by the need of carry out their freedom and justice ideals, which seemed at that time, farther way each day. To achieve that, the movie *Heroin(e)* (Raul de la Torre, 1972), based on a novel with the same title (Emilio Rodrigué, 1969), is presented as a well-suited metaphor.*

Preâmbulo

O filme *Heroína* (1972), produzido pelo competentíssimo diretor argentino Raul de la Torre (1938-2010), mostrou-se bastante interessante, capturando-nos por diversos aspectos, dentre os quais destacamos o seguinte: apresenta-nos uma contundente denúncia sobre um momento conturbado, porém, bastante significativo, da história da psicanálise e da história sociopolíti-

ca latino-americana. Vale ressaltar que o filme foi baseado em romance homônimo do psicanalista e escritor, também argentino, Emilio Rodrigué (1923-2008). Esse romance, publicado em 1969, surpreendeu seu autor em função de um inesperado êxito editorial. Certamente o motivo desse êxito influenciou diretamente o interesse do cineasta em transformá-lo em filme. Tido como um profundo observador da classe média argentina, carregada de traumas e frustrações, De la Torre¹ percebeu, no romance de Rodrigué, uma bem elaborada crítica/denúncia do momento em que viviam na Argentina, visto que o escrito versava acerca de uma crise da instituição psicanalítica em paralelo a uma crise sócio-política. Nosso intuito, no entanto, é abordar algumas questões que, no nosso entendimento, fornecerão alguma luz para uma melhor compreensão acerca dos recortes apresentados, relacionando o período retratado, dominado por um cenário de silêncio, rupturas e crises, a um momento de evidente desencontro entre a psicanálise e a instituição, sendo esta planejada, justamente, para possibilitar garantias na sua transmissão.

Passados três anos após a publicação do romance *Heroína*, a personagem Penélope (Penny), representada no filme pela atriz Graciela Borges, volta a atrair o olhar do público, sendo que, dessa vez, pela via cinematográfica. De la Torre e Rodrigué são os roteiristas, tendo Rodrigué participado também como ator, representando a si mesmo. Psicanalista, escritor e ator? Ator, não necessariamente, mas certamente o protagonista de uma história de vida recheada de interessantes capítulos. Mais adiante discorreremos um pouco sobre a figura desse *hermano*, socraticamente irônico e, ao mesmo tempo, subversivo. Como dito anteriormente, o que se segue tem, como finalidade, estabelecer um pano de fundo imprescindível para a compreensão dos recortes que serão apresentados acerca do filme.

Sobre De la Torre e sua obra

Diretor, roteirista e produtor de diversos filmes, De la Torre interessou-se pela psicanálise, mesmo não tendo se submetido ao processo de análise em momento algum da sua vida. Interessou-lhe enormemente o fenômeno – o “boom” psicanalítico em seu país – que, de acordo com entrevista concedida ao jornalista e crítico de cinema Diego Galán, do jornal *El País* (25/08/1983), lhe permitiu manter contato com gente de todo tipo, na tentativa de obter uma “radiografia” da crise pela qual passava a psicanálise e, ao mesmo tempo, a sociedade argentina. Faremos, logo mais, algumas alusões a essa crise.

1 Raul de la Torre será designado, a partir de agora, também pelo sobrenome “De la Torre”, sendo que trocamos a letra “d” minúscula pela letra “D” maiúscula, por se tratar de uma referência a um nome próprio.

Ainda em relação ao diretor de cinema Raul de la Torre, vale ressaltar que ele foi considerado pelo jornal espanhol *La Nación* (20/03/2010) como um dos mais talentosos diretores cinematográficos da Argentina. Sua obra chegou a ocupar quase 30 anos dentro da história do cinema local². Em 1971, associado à roteirista María Luisa Bemberg, lançou *Crónica de una señora*, onde a já citada atriz Graciela Borges passou a ser conhecida como sendo a sua “atriz-fetichê”. Um ano depois, dirige *Heroína* (1972), seguido de inúmeras outras obras³. Em 1981, foi eleito pela *Fundación Konex*⁴, como uma das cinco maiores figuras da história do cinema argentino. Para melhor compreendermos a “substância” com a qual De la Torre costumava trabalhar, vale à pena trazer uma longa, porém, esclarecedora citação, retirada da entrevista concedida ao já mencionado jornalista e crítico de cinema Diego Galán. Na entrevista, o cineasta diz o seguinte:

Argentina é como uma menina de catorze anos que não entende muitas coisas. Não é como essa senhora maior, muito assentada, supostamente esclarecida, que é a Europa, e que, embora o termo seja duro, também é muito hipócrita. Muitas vezes nos cobra, apesar de nossa falta de liberdade, filmes em que a nossa falta de liberdade seja atacada, embora nela nós joguemos a vida. Porém, nos filmes europeus não se fala da instalação de mísseis nucleares, mesmo sendo também um tema urgente. Causou-me estranheza, portanto, que o cinema que eles chamam “democracias europeias” não fale disso, embora a resposta popular seja contrária à guerra nuclear e à decisão dos governos democraticamente eleitos que votam a favor da instalação dessas máquinas infernais. (...). Estamos tratan-

2 Seu primeiro longa-metragem, a saber, *Juan Lamaglia y Sra* (1969), possibilitou-lhe um promissor lugar entre os novos cineastas “sessentistas”, passando, então, a integrar o chamado *Grupo de los Cinco*, juntamente com os cineastas Alberto Fischerman, Juan José Stagnaro, Ricardo Becher e Néstor Paternostro. O que o fez se destacar, primeiramente, teria sido a elaboração de novas técnicas de atuação, baseadas em longos ensaios, onde os atores não tinham acesso prévio aos seus respectivos roteiros.

3 *La revolución* (1973); *Sola* (1976); *El infierno tan temido* (1980); *Púbis angelical* (1980); *Pobre mariposa* (1985); *Color escondido* (1987); *Funes, um gran amor* (1993); *Peperina* (1995).

4 Criada em Buenos Aires, Argentina (1980), pelo Dr. Luis Ovsejevich, a *Fundación Konex* tem, como propósito, promover, estimular, colaborar, participar e intervir em todo tipo de iniciativas, obras e empresas de caráter cultural, educacional, intelectual, artístico, social, filantrópico, científico ou desportivo, em suas expressões mais relevantes. A atividade mais importante é a outorga anual dos Prêmios Konex, que são concedidos às personalidades e instituições que se destacam em todos os ramos do trabalho argentino. Os prêmios começaram a ser distribuídos em 1980, ano da sua fundação.

do de buscar a democracia e posso assegurar de que é somente através de nossos meios e de nossos mortos. Não sei o que vai acontecer quando ela chegar, mas vai resultar da nossa própria responsabilidade. Quando nos censuram por antecedentes fascistas, temos o direito de dizer com orgulho que na América Latina nunca houve, como na Europa, guerras mundiais. A Europa deveria ter mais modéstia e mais compreensão humana, incluindo o ponto de vista cinematográfico. Poderíamos entender do mesmo jeito, tendo como exemplo este isqueiro que tenho nas mãos: se agora o acendo, não ocorre nada, mas se apaga toda a luz, prendê-lo serviria apenas para se ter referências e anotar dados. Para isso vale o nosso cinema e a série que agora é apresentada na televisão espanhola: esse é o autêntico sentido (*El País*, 25/08/1983. Tradução nossa).⁵

Parece-nos clara a relação entre as preocupações e críticas de De la Torre com as de Rodrigué, no que diz respeito ao contexto vivido por ambos, numa Argentina – ou numa APA/IPA – mergulhada em profunda crise. *Heroína* representou, do nosso ponto de vista, senão uma saída possível, ao menos um “furo” no real da instituição psicanalítica, esta com suas regras, doutrinas, hierarquias etc., sempre encobrando um algo mais, atravancando uma dinâmica que se impunha pouco a pouco, de forma natural, frente às exigências de um novo tempo. Rodrigué, então, permite que a sua *Heroína* tome a palavra: é com

5 “Argentina es como una chica de catorce años que no entiende muchas cosas. No es como esa señora mayor, muy asentada, que tiene cosas claras, que es Europa, y que, aunque el término sea duro, también es muy hipócrita. Muchas veces nos reclama, a pesar de nuestra falta de libertad, filmes en los que se ataque nuestra falta de libertad, aunque en ello nos juguemos la vida. Sin embargo, en las películas europeas no se habla de la instalación de misiles nucleares, aunque sea también un tema urgente. Me extrañó, por tanto, que el cine de lo que llaman democracias europeas no hable de ello, aunque la respuesta popular sea contraria a la guerra nuclear y a la decisión de los Gobiernos democráticamente elegidos que votan a favor de la instalación de esas maquinarias infernales. (...). Estamos tratando de llegar a la democracia y puedo asegurar que sólo a través de nuestros medios y nuestros muertos. No sé qué va ocurrir cuando llegue, pero será consecuencia de nuestra propia responsabilidad. Cuando nos reprochan antecedentes fascistas, tenemos derecho a decir con orgullo que en América Latina nunca hubo, como en Europa, guerras mundiales. Europa debía tener más modéstia y más comprensión humana incluso desde el punto de vista cinematográfico. Podríamos entender el símil con este encendedor que tengo en las manos: si ahora lo enciendo, no ocurre nada, pero si se apaga toda la luz, prenderlo serviría para tomar referencias y tomar datos. Para eso vale nuestro cine y el ciclo que ahora muestra la televisión española: ese es su auténtico sentido” (*El País*, 25/08/1983).

ela, pois, que ele se desvincula da APA e toma o rumo de um caminho de questionamentos, na pretensão de resgatar o espírito freudiano e “(...) devolver à psicanálise o fogo perdido” (RODRIGUÉ, 2001).

Sobre Rodrigué e a sua ‘Heroína’

Emilio Rodrigué ou “o caçador de labirintos” – como ele mesmo se autodenominou já no final da sua jornada – radicou-se em Salvador, Bahia, Brasil, desde os fins dos anos 1970, se implicando profundamente com a formação de uma geração promissora de psicanalistas da chamada “Boa Terra”. É, pois, um dos pioneiros da psicanálise por essas bandas. Como bem disse a psicanalista Urania Tourinho Peres, ele nos deixou um legado de luta por uma psicanálise criativa e libertária “(...) ao romper com as amarras das sociedades que a retiram do seu único e merecido lugar, fora das mestrias e hierarquias – um lugar de invenção” (PERES, 2013, p. 5). Estaremos mais bem situados quanto a essa citação, na medida em que o texto for se desenvolvendo. As palavras de Peres, no nosso entendimento, representam um aspecto marcante da trajetória do psicanalista argentino, sintetizando, de maneira primorosa, o conteúdo do filme em questão.

Tentemos nos situar, apresentando um sucinto recorte da história. Antes, contudo, remontemo-nos ao momento de parturição do romance rodrigueano *Heroína*, do qual o filme homônimo se baseou. O romance nasceu a partir de um dos contos publicados em *Plenipotencia* (RODRIGUÉ, 1966), livro este que, curiosamente, ao ir para as livrarias, teve pouquíssima ou quase nenhuma repercussão. Entretanto, foi desse livro que surgiram elementos que fizeram com que Rodrigué desenvolvesse um estilo próprio. Aqui se faz valer uma citação de Griselda Pêpe:

O livro *Heroína* foi costurado a partir de muitos retalhos, inclusive de uma criação inspirada em um caso clínico que lhe foi trazido, certa vez, para que supervisionasse. Veio também da sua história com Traute, o que já mostra um germe autobiográfico do que viria depois em seus livros *El Antiyo-yo* (1977), *A lição de Ondina* (1983), *Ondina Supertramp* (1987), *Gigante pela própria natureza* (1991), iniciando uma história que termina com *El libro de las separaciones* (2000) (PÊPE, 2004, p. 152).

É, pois, com *El libro de las separaciones* (RODRIGUÉ, 2000) que o psicanalista/escritor Rodrigué, após mais de quatro décadas, consegue retomar a narrativa acerca da sua *Heroína*.

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 70-82,
jan-jun, 2017

Diz ele que o romance nasceu em vários lugares ao mesmo tempo, sendo um deles o consultório, numa supervisão de um caso clínico, como mencionado por Pêpe (ver citação transcrita acima). A supervisionanda de Rodrigué trouxe, no seu discurso, o caso de uma paciente deprimida que, nas vésperas do Natal, passou a tarde pintando as unhas, na espera de um telefonema de um noivo ausente, que vivia se esquivando dela. A cada unha pintada, uma longa contemplação... Escutando o relato, Rodrigué, então, elabora a sua interpretação, supondo que a tal paciente, cujo caso foi trazido para a supervisão, se colocava como sendo uma árvore de Natal, sendo suas unhas as lâmpadas que a adornavam. Interpreta, portanto, essa representação como sendo uma espécie de “narcisismo salvador”. É assim, pois, que se inicia toda a trama do romance – e também do filme. É daí que surge Penny, ou melhor, Penélope, “a mulher que espera”.

A instituição psicanalítica e o contexto sociopolítico

Esse romance, que tem a atriz Graciela Borges como protagonista, surge num momento de “encruzilhada” na vida de Rodrigué. Vamos tentar entender o que isso pode significar. Reportemo-nos, então, ao momento histórico situado pelo contexto em que viveu Rodrigué, tanto do ponto de vista político-social, quanto do ponto de vista da sua relação com a instituição psicanalítica, no período compreendido entre 1968 a 1972. De acordo com Marie Langer (LANGER, 1972, p. 262), nesse período a Argentina se encontrava endividada em relação aos acontecimentos de maio de 68, em Paris. Para os *hermanos*, a data-chave para as transformações foi o ano de 1969, tanto em Rosário, quanto em Córdoba e, principalmente, em Buenos Aires, de onde surgiram como resposta a 15 anos de repressão e submissão diversos movimentos populares, dentre os quais se destacaram *el cordobazo* e *el rosario* (KESSELMAN, 1972, p. 251).

Vale lembrar que após 1968, o movimento estudantil alcançou as portas das sociedades de psicanálise da IPA (*International Psychoanalytical Association*). Os alunos, ora em formação, apoiados pelos chamados psicanalistas “didatas”, rebelaram-se exigindo uma mudança radical dos currículos, com a dissolução dos cargos de chefia e a exigência de uma psicanálise mais aberta, mais implicada diretamente com as questões sociais. Em 1969, num congresso em Roma cujo tema foi “Protesto e Revolução”, um grupo de jovens psicanalistas da Europa decidiu criar um “contracongresso”, ao mesmo tempo em que se realizava o grande congresso da IPA. Esses jovens convidavam a todos para discutir, essencialmente, quatro pon-

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 70-82,
jan-jun, 2017

tos, a saber: 1- a formação do analista; 2- o significado, a estrutura e a função das sociedades de psicanálise; 3- o papel social do psicanalista e a imagem social da psicanálise; 4- as relações entre a psicanálise e as instituições. Criou-se, a partir de então, uma comissão internacional para possibilitar o estabelecimento de contato entre os diversos grupos de trabalho. Hernan Kesselman nos oferece o seu testemunho:

O grupo sul-americano, em especial o argentino, tem sido ressaltado como um dos mais produtivos entre os que compõem Plataforma. Os sul-americanos começaram a ser reconhecidos na Europa, não pela carne bovina nem pelo futebol, senão por esta profunda vocação anti-imperialista e anticapitalista que caracteriza o modo de luta dos nossos povos do terceiro mundo (KESSELMAN, 1972, p. 253. Tradução nossa)⁶.

Plataforma, inicialmente criada europeia, cresceu e fortaleceu-se, principalmente, na Argentina. Na Argentina, esse movimento se constituiu a partir do entrecruzamento de elementos progressistas da APA (*Asociación Psicoanalítica Argentina*) e da FAP (*Federación Argentina de Psiquiatras*). Logo, um grupo sob o comando de Langer determinou como foco da luta a disseminação da revolta em todas as instituições psicanalíticas do mundo. Rodrigué, então presidente da FAP, prosseguiu com as atividades do movimento por cerca de dois anos. Em 1971, num congresso da IPA, em Viena, o grupo que formava o movimento Plataforma separou-se da APA – e, conseqüentemente, da IPA – para dar continuidade à luta, agora fora da instituição. Foram cerca de 34 analistas da APA que renunciaram por motivos ideológicos. Passados alguns dias, um outro grupo, denominado “Documento”, sob a égide de Fernando Ulloa, outro eminente psicanalista argentino, apresentou um “documento-irmão” ao de Plataforma, com cerca de 50 analistas também renunciando à IPA. Comenta Rodrigué:

Os dois grupos, creio eu, no fundo questionam o estilo de instituição fechada e antidemocrática da IPA e de sua filial rioplatense. Também concordo com Vezzetti quando ele diz que, mais uma vez, existe “a missão histórica de uma psicanálise renovada nos seus objetivos

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipséitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 70-82,
jan-jun, 2017

6 “El grupo sudamericano, especialmente el argentino, ha sido señalado como uno de lo más productivos entre los que componen Plataforma. Los sudamericanos hemos comenzado a ser reconocidos en Europa, no por la carne vacuna ni por el fútbol, sino por esta profunda vocación anti-imperialista e anti-capitalista que caracteriza el modo de lucha de nuestros pueblos del Tercer Mundo” (KESSELMAN, 1972, p. 253).

de uma libertação social”. Nisso, Plataforma em 1971 retomava o espírito messiânico dos pioneiros de 1942. Ao mesmo tempo se pretendia dar uma dimensão nova ao psicanalista, como um intelectual inserido em seu meio cultural (RODRIGUÉ, 2000, p. 164. Tradução nossa).⁷

Plataforma e Documento gestaram, portanto, um ato histórico, visto que provocaram uma virada dentro do movimento psicanalítico. Vale ressaltar que, até então, toda produção psicanalítica na Argentina vinha de dentro da APA. Surgiu, aí, a primeira cisão na história do movimento psicanalítico argentino provocando, como consequência, uma ruptura na APA, criando-se duas tendências rivais que se enfrentariam durante cerca de seis anos, até encontrarem uma maneira de convívio relativamente pacífica. Essas duas cisões foram produzidas num momento em que a Argentina saía de um regime militar clássico, fundado no populismo, para um sistema de “terror estatal”. Se o regime militar feria as liberdades políticas do povo argentino, ao menos não propunha limite para a liberdade profissional e associativa, da qual dependia o funcionamento das sociedades psicanalíticas. Já o “terror estatal”, contrariamente à ditadura militar, objetivava extirpar todas as formas de liberdade, fossem individuais ou coletivas. Nesse sentido, ponderam Elisabeth Roudinesco e Michel Plon: “Por conseguinte, poderia destruir a psicanálise, como fizera outrora o nazismo” (PLON & ROUDINESCO, 1998, p. 35).

Estamos a falar, a princípio, de uma luta eminentemente política. A hierarquia pesada e a burocracia no interior das sociedades psicanalíticas inquietava a grande maioria. O que propôs o movimento Plataforma foi, na verdade, uma revolução cultural. Analisando com certa acuidade, percebe-se que a crítica produzida pelo referido movimento foi uma crítica institucional e, não, medular. Foi uma crítica contra a IPA e, não, contra a prática teórica em voga. E é sobre isso que versa o filme.

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 70-82,
jan-jun, 2017

Sobre o filme: o recorte que interessa

Não vamos fazer comparações desnecessárias, na medida em que os filmes, baseados em livros, possuem uma ten-

⁷ “Ambos grupos, creo yo, en el fondo cuestionaban el estilo de institución cerrada y antidemocrática de la IPA y de su filial rio-platense. Además concuerdo con Vezzetti en que una vez más existía “la misión histórica de un psicoanálisis renovado en los objetivos de la liberación social”. En eso Plataforma en 1971 retomaba el espíritu messiánico de los pioneros del 42. Al mismo tiempo se pretendía dar una dimensión nueva al psicoanalista como un intelectual insertado en su medio cultural” (RODRIGUÉ, 2000, p. 164).

dência natural ao empobrecimento, visto que, por exemplo, os detalhes presentes na escrita muitas vezes são impossíveis de serem capturados por uma câmera. Ou então, o conteúdo tem que ser resumido, dados os orçamentos sempre muito caros de uma filmagem. Talvez algum filme, quem sabe, tenha sido mais bem produzido do que a sua matriz, quando se trata de um livro. No entanto, isto não vem ao caso.

O que o filme tratou de nos transmitir, em certa medida, foram as ocorrências – algumas delas já descritas anteriormente – por volta do conflituoso ano de 1969. Para tanto, uma historinha é apresentada, criticando/ironizando o momento em questão. Discorreremos apenas sobre um trecho do filme; consideramos esse recorte bastante elucidativo e relevante, revelador da crítica/ironia produzida por Rodrigué. Trata-se do momento em que a personagem Penny se coloca à disposição de uma junta médica, formada por “especialistas”. Vamos retroceder um pouco. Penny era uma tradutora que fora contratada para trabalhar num importante congresso internacional de psicanálise, em Bariloche, na Argentina. Nesse congresso, ela se encantou por um psicanalista da Costa Rica, chamado Ramiro (no livro, é um psicanalista japonês, chamado Yoshide) e acabaram tendo um breve, porém intenso romance. Encontraram-se antes do início do congresso. Nesse encontro, Ramiro conversou com ela sobre o famoso sonho da injeção de Irma, trabalhado por Freud, tendo total atenção da sua parceira. Após o relato, ele pergunta sobre a opinião dela acerca do que foi dito e ficam a conversar. No outro dia, a caminho do congresso, Penny se defronta com manifestações na rua, pano de fundo de toda a trama.

Durante o congresso, uma cena curiosa nos é apresentada: um psicanalista solicita a presença de um voluntário, para que possa fazer uma “demonstração” da sua prática; pede ao voluntário, então, que grite com toda força a palavra “mamãe”. O rapaz começa a gritar, até perder as forças e chorar. Evidentemente, todos ficaram pasmos, apenas olhando a cena. Penny, na sua cabine de tradução, é tomada pela emoção e começa também a gritar. É, então, acolhida pelo psicanalista costa-riquenho. São intercaladas algumas outras cenas, fora do ambiente do congresso. Aparece a cena de encerramento do evento e, logo depois, aparece Penny no aeroporto, ainda em serviço, se despedindo de Ramiro. Este lhe diz que tem algo para lhe falar, mas é interrompido pela chamada do seu voo e sai apressado, sem nada dizer. Penny fica, pois, bastante pensativa, desolada, a chorar e a observar a partida do avião.

Após a ida de Ramiro, são apresentadas cenas com alguns ferroviários conversando, quando, de repente, aparece Penny numa clínica, internada posteriormente a uma tentativa de suicídio, depois de ter consumido uma grande quantidade de comprimidos. Entendemos que a causa de tal acontecimen-

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 70-82,
jan-jun, 2017

to não foi, necessariamente, a partida de Ramiro; isto apenas desencadeou um complexo de emoções reprimidas, dentre as quais às advindas da morte do seu irmão, deixando Penny à beira do abismo, desesperada, sem saber o que fazer diante de tamanha angústia. Ela é atendida pelo Dr. Neiva (no livro, Dr. Mortmer), que consegue o seu consentimento para apresentá-la a uma equipe de especialistas. Convida a Dra. Marie Langer (assim como Rodrigué, ela mesma representando a si mesma), apresentada por Dr. Neiva como expoente da psiquiatria continental e da psicanálise internacional, um “monstro sagrado”. E o Dr. Neiva se refere também a uma “agradável surpresa”, qual seja, a presença do Dr. Emilio Rodrigué, convidado pela Dra. Langer, a fazer parte da “junta médica” que viria a discutir o caso. Outra curiosidade percebida no filme foi a presença de Eduardo Pavlovsky, outro eminente psicanalista argentino, também representando a si mesmo, fazendo parte da “junta de especialistas”.

A trama segue com os médicos conversando e, detalhe, somente Rodrigué sem paletó e gravata. Apresentaram o caso, item por item, como “mandava o figurino”. Disseram sobre quem estavam a se referir, identificando a paciente, para, logo depois, apresentarem o problema. Tratava-se de uma trama amorosa com um músico. Justificaram, então, a posição da paciente: Penélope, aquela que espera, humilhada. Vale, aqui, algumas palavras do texto de Rodrigué, para esclarecer:

- O mito de Penélope – continuou –, como o de Édipo, é universal. O engano dos pretendentes somente se explica se não for assim. Pensem numa cumplicidade das partes. Penélope é o símbolo da fidelidade conjugal; pobre, ela vem a ser o ideal da mulher casada, tal como os homens a encaram. Mas é um ideal desprezado e ela, por sua vez, despreza o homem por subestimá-la. O desdém de Penélope pelos pretendentes deve ter sido enorme (RODRIGUÉ, 2000, p. 105. Tradução nossa).⁸

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 70-82,
jan-jun, 2017

Penélope drogava-se com seu parceiro, numa relação sadomasoquista; ela queria ser, segundo Rodrigué, a “heroína” do seu músico. O conflito que veio à tona, portanto, tinha na sua raiz um trauma amoroso. Penny justifica esse vínculo patológico ao confessar que fora esse parceiro o único que lhe propor-

⁸ - El mito de Penélope – continuó –, como el de Édipo, es universal. El engaño de los pretendientes sólo se explica si no hay tal. Piensen en una complicidad de las partes. Penélope es el símbolo de la fidelidad conyugal, pobre, ella viene a ser el ideal de la mujer casada, tal como los hombres lo encaran. Pero es un ideal despreciado y ella, a su vez, desprecia al hombre por subestimarla. El desdén de Penélope por los pretendientes debe de haber sido enorme (RODRIGUÉ, 2000, p. 105).

cionou orgasmo. Ao romper essa relação, sua frágil adaptação se partiu ao meio, deixando-a num estado de marasmo, quase catatônica. Passou a manter breves relações com homens casados, sentindo-se sempre frígida. A partir de então, canalizou todo o seu interesse para o trabalho. O congresso de Bariloche fez-lhe bem, deixando-a “estabilizada”. Talvez tenha se deslumbrado com a neve e as montanhas, associadas ao caso amoroso com o psicanalista porto-riquenho. No entanto, passada a “euforia” de Bariloche, veio a fase melancólica.

Pouparei alguns detalhes. Voltemos ao recorte que nos interessa. Vamos à salada diagnóstica, objeto direto da ironia rodrigueana. Vale lembrar que antes de se formar a “junta médica”, o diagnóstico já estava na mesa, trazido pela psicóloga da clínica. Aqui, faço valer outra passagem, bastante curiosa, retirada do seu romance: “P é uma paciente esquizoide grave – repetiu – com tendências fóbicas e obsessivas e certo manejo psicopático, em uma personalidade melancólica (com o antecedente de um IS 3)” (RODRIGUÉ, 1972 [1969], p. 191. Tradução nossa)⁹. Brinca Rodrigué, dizendo que o diagnóstico é o de sempre, bastando encaixar todo o livro da “cozinha psiquiátrica”, faltando apenas uma pitada de salsa epilética no nariz, umas gotas de canela hipomaníaca e “sirva-se com heroína”... Gracejos à parte, Rodrigué, representando a si próprio, é quem vai mostrar o equívoco, o desvio cometido pela pomposa banca formada por ilustres especialistas, estes se exibindo na busca da objetividade de um diagnóstico.

Para concluir

O que Rodrigué nos mostra, muito claramente com suas provocações, pelas lentes do cineasta De La Torre, são eruditos especialistas embaraçados em uma gama de saber referencial, perdidos no rumo do que deveria haver de mais importante em toda essa estória, a saber, a subjetividade de Penny. Temos, portanto, uma denúncia, muito bem formulada através da ficção, de uma psicanálise repressora da própria psicanálise, desvelando uma IPA totalitária, que seguia na contramão do desenvolvimento e dos avanços da psicanálise, tendo como intuito a manutenção de um monopólio administrativo, isolada de toda uma demanda social e de uma solicitação cada vez mais crescente de uma atualização do legado deixado por Freud:

Por isso era decisivo permitir que se “embebesse” da rua e do hospital, de loucura e de luta. Que se confrontasse com outras discipli-

⁹ “P es una paciente esquizoide grave – repitió – con tendencias fóbicas y obsessivas y cierto manejo psicopático, en una personalidad melancólica (con el antecedente de un IS 3)” (RODRIGUÉ, 1972 [1969], p. 191).

nas, com outros discursos. Que se deixasse capturar e contaminar, que se localizasse nas coordenadas da história: lugar e tempo. Que se impregnasse da sua época. E principalmente, que mudasse (LERNER, 2013, p. 92).

Lembra-nos Alcía Lerner de que se tratava da Argentina em plena efervescência no ano de 1969. Acrescenta que a Penélope de Rodrigué, a “heroína”, aquela que espera, deixou de esperar, colocando o tempo em movimento, o seu e o daquela psicanálise. O final do filme ilustra bem esse momento: Penny, após “resolver-se” com o pai, quebrando resistências e declarando seu amor por ele – e vice-versa –, decide não mais perder tempo e parte para a Costa Rica, em busca de uma realização: encontrar o seu Ulisses...

Atitude digna daqueles que levam em conta a sua própria verdade, fazendo valer a sua fantasia, intrinsecamente vinculada ao seu desejo. Não foi por menos que Rodrigué afirmou: “Penny é o meu ideal de eu” (RODRIGUÉ, 2000, p. 109. Tradução nossa). Até então, ele nunca havia pensado em mesclar a sua vida com a vida da sua *heroína* imaginada. Efeito autobiográfico por demais interessante. Palavras e imagens que marcaram um tempo que ficou para trás, deixando-nos uma lição. A luta continua, o cinema e a psicanálise agradecem...

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 70-82,
jan-jun, 2017

REFERÊNCIAS:

GALÁN, Diego. “El argentino Raúl de la Torre presenta su retrato de la ‘heroína’.” In: *Jornal El País*. España, 25 /08/1983.

KESSELMAN, Hernan. “Plataforma Internacional: psicoanálisis y antiimperialismo”. In: LANGER, Marie (Org.). *Cuestionamos*. Buenos Aires: Granica, 1972.

LANGER, Marie. “Psicoanálisis y/o revolución social. In: _____ (Org.). *Cuestionamos*. Buenos Aires: Granica, 1972.

LERNER, Alicia. “1969: Rodrigué e a APA. Heroína: ‘una salida de novela’.” In: PÊPE, Griselda; PERES, Urania Tourinho (Orgs.). *Emilio Rodrigué. Velho analista do tempo novo*. Edição bilíngue: (port./esp.). Salvador: Colpsiba/EDUFBA, 2013.

MARTÍNEZ, Adolfo. “Murió el director de cine Raúl de la Torre”. In: *Jornal La Nación*. Argentina, 20/03/2010.

PÊPE, Griselda. “Analista de alma literária”. In: PERES, Urania Tourinho (Org.). *Emilio Rodrigué, caçador de labirintos*. Salvador: Colpsiba/Corrupio/FAPESB, 2004.

PERES, Urania Tourinho. “Apresentação”. In: PÊPE, Griselda; PERES, Urania Tourinho (Orgs.). *Emilio Rodrigué. Velho analista do tempo novo*. Edição bilíngue (port./esp.). Salvador: Colpsiba/EDUFBA, 2013.

PLON, Michel; ROUDINESCO, Elisabeth. *Dicionário de Psicanálise*. Trad. de Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

RODRIGUÉ, Emilio. *Plenipotencia*. Buenos Aires: Minotauro, 1966.

_____. *Heroína* (1969). Colección “El Espejo”. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1972.

_____. *El libro de las separaciones: una autobiografía inconclusa*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2000.

_____. “Fogo quente” del análisis: reportaje al psicoanalista argentino Emilio Rodrigué. In: *Página 12*, 1 fev. 2001. Entrevista à jornalista María Esther Gilio. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/psico/01-02/01-02-22/psico01.htm>>. Acesso em: 10 jan. 2012.

ISSN 2359-5140 (Online)

ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 70-82,
jan-jun, 2017

Vozes em Cena

Voices on the Scene

Palavras-chave: ficção; verdade; narrativa; cinema; Eduardo Coutinho.

Key-words: *fiction; truth; narrative; cinema; Eduardo Coutinho.*

Suely Aires

Mestre e doutora em Filosofia da Psicanálise (Unicamp); professora de teoria e clínica psicanalítica (UFRB); membro fundador do Centro de Pesquisa Outrarte – psicanálise entre arte e ciência; membro do Colégio de Psicanálise da Bahia; líder do Grupo de Pesquisa Psicanálise, Subjetividade e Cultura (CNPq).

RESUMO: Neste artigo proponho discutir o filme-documentário de Eduardo Coutinho *Jogo de Cena* (2007) a partir de dois eixos principais: a construção de identidades diante da câmera e a indistinção entre ficção e verdade. O filme-documentário de Coutinho se inicia com um convite publicado em jornal: “Se você é mulher com mais de 18 anos, moradora do Rio de Janeiro, tem histórias para contar e quer participar de um teste para um filme-documentário, procure-nos”. As mulheres que responderam a esse anúncio lançam-se em um jogo de endereçamento à câmera e busca de reconhecimento intersubjetivo que produz certo efeito de ficcionalização da verdade. Essa estrutura é duplicada quando algumas das histórias são interpretadas por atrizes, sem que o espectador possa distinguir entre a história contada por aquela que viveu e a história narrada por uma atriz.

ABSTRACT: *In this article I propose to discuss the documentary film by Eduardo Coutinho Jogo de Cena (2007) based on two main axes: the construction of identities facing the camera and the indistinction between fiction and truth. Coutinho's documentary film starts with an invitation published in the newspaper: “If you are a woman over 18 years, lives in Rio de Janeiro, has a story to tell and want to participate in an audition for a film documentary, look for us “. The women who responded to the newspaper call search for intersubjective recognition e plays un addressing match that produces a certain effect of fictionalization of truth. This structure is doubled when some of the stories are interpreted by actresses, without the spectator can distinguish between the story told by one who lived that story and the story narrated by an actress.*

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipséitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 83-93,
jan-jun, 2017

*(...) a memória é, para mim, a coisa mais mentirosa do mundo.
O que não quer dizer que não seja verdadeira.*

(Eduardo Coutinho, 2009)

O filme-documentário *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho, inicia-se com a exibição de um convite impresso em jornal: “Se você é mulher com mais de 18 anos, moradora do Rio de Janeiro, tem histórias para contar e quer participar de um teste para um filme-documentário, procure-nos”. No canto inferior esquerdo, em letra diferenciada, lê-se: “vagas limitadas”. Após essa cena, passada em silêncio, uma jovem apresenta-se diante da tela e começa a narrar sua história. O espectador não vê o entrevistador, Eduardo Coutinho; vê apenas um rosto e uma voz de mulher narrando uma história, sua história, com emoção comedida. Um após outro, os rostos/vozes vão se apresentando.

Jogo de Cena foi gravado em junho de 2006 no Teatro Glauce Rocha, Rio de Janeiro. O cenário é composto apenas por duas cadeiras, frente a frente, e, no plano de fundo, as poltronas vazias do teatro. As mulheres que contam suas histórias estão quase de costas para a plateia, que não se encontra lá. Não há tema musical, bem como não há locução em *off* ou qualquer outro recurso de som exterior à voz das mulheres e de Eduardo Coutinho. A câmera não muda de lugar, é uma “monotonia visual absoluta” (COUTINHO, 2011a). Em breves cenas, se dá a ver deliberadamente a câmera e a equipe – geralmente nos momentos anteriores aos depoimentos, na chegada ao teatro. Trata-se, segundo Coutinho, de uma *opção estética* que revela a dimensão de *jogo de cena*, uma gravação que transforma as pessoas reais em personagens, em que cada sujeito encena para a câmera, também personagem do jogo. Nesse contexto, Coutinho define sua produção como cinema *anti-retórico* (COUTINHO, 2011a), uma questão de forma, de olhar particular, de voz.

Em resposta ao anúncio do jornal, oitenta e três mulheres contaram suas histórias para a equipe de filmagem em um estúdio. Vinte e três histórias foram selecionadas e filmadas por Coutinho no teatro. Ele as escutou pela primeira vez neste momento de gravação. Em setembro do mesmo ano, atrizes interpretaram, a seu modo, as histórias contadas pelas mulheres escolhidas, colocando em discussão o caráter da representação, pois “o jogo a ser jogado inclui pelo menos três camadas de representação: primeiro, personagens reais falam de sua própria vida; segundo, estas personagens se tornam modelos a desafiar atrizes; e, por fim, algumas atrizes jogam o jogo de falar de sua vida real” (COUTINHO, 2007). Na edição final, o que se coloca em cena para o espectador é a incerteza: *esta mulher está contando a própria vida ou a vida de outra?* Há um entrelaçamento entre ficção e realidade, entre vozes. Uma das mulheres, depois de contar de forma detalhada o que viveu, enunciando as frases em primeira pessoa, encerra o jogo. Olha diretamente para a câmera e fala: “Foi isso que ela disse”. Surpresa.

O espectador reconhece nas cenas apenas as atrizes da grande mídia. Sabe, portanto, de antemão que, nas cenas repre-

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 83-93,
jan-jun, 2017

sentadas por estas atrizes, se trata de uma ficção, que cada uma destas atrizes se faz passar por outra mulher. Nestas representações, a surpresa se faz para o espectador por uma outra via: após dar voz a outras mulheres, estas atrizes falam desde sua posição particular; falam dos diferentes incômodos de, ao assistir aos depoimentos, buscar interpretar estas mulheres. Não se trata, para nenhuma delas, de imitar ou mimetizar o que foi visto e escutado, mas de *interpretar*, dar corpo e voz àquela história, diante da câmera, do olhar e da escuta de Eduardo Coutinho. “Tão engraçado... Parece que eu estou mentindo para você”, diz Fernanda Torres, uma das atrizes conhecidas do grande público. Em uma comparação entre vida e cena, Marília Pera afirma: “Quando o choro é verdadeiro, sempre a pessoa tenta esconder (...) o ator, principalmente o ator hoje, tenta mostrar a lágrima”. Pequenas nuances que buscam indicar o limite entre verdade e ficção e dizem da posição particular de cada uma das atrizes frente à tarefa de representar. É justamente a indiscernibilidade entre verdade e ficção, em uma dada estrutura narrativa, que nos servirá de guia para o presente trabalho.

Identidades construídas

Tendo como apoio o convite impresso em jornal e que dá início ao *jogo*, bem como a necessária relação de endereçamento que aí se constitui – de Eduardo Coutinho para cada uma das mulheres e destas, em suas respostas singulares, para a câmera – buscaremos discutir algumas construções teóricas que consideram a noção de identidade a partir de narrativas em primeira pessoa, sejam elas ficcionais ou autobiográficas. Julgamos que desse modo torna-se possível problematizar o jogo de vozes que se constitui na produção de Coutinho, em especial em *Jogo de Cena* (2007).

Paul Ricoeur (2010) apresenta a noção de identidade narrativa como ponto de cruzamento entre dois modos de *narrar a si mesmo*: a maneira histórica, vinculada a fatos e documentos; e a maneira ficcional, como exploração do imaginário. A hipótese de trabalho do filósofo consiste em supor que a apreensão que o homem tem de si é uma compreensão narrativa, ou seja, coloca-se no tempo. Nesse sentido, há uma equivalência entre o que se é e a história de vida, de tal modo que história e ficção cooperam para uma compreensão de si. Daí decorre a relevância das discussões em torno da *exigência de concordância* ou *admissão de discordância* na narrativa (RICOEUR, 2010) em relação à noção de identidade, bem como as reflexões sobre a decomposição da forma narrativa e sobre a crise da conclusão da narrativa – temas interessantes para situar a proposta estética de Coutinho e as cenas intermediárias, sustentadas por um vazio. De certo modo, para Ricoeur, a identidade se coloca em

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 83-93,
jan-jun, 2017

perigo até a conclusão da narração, quando as exigências contrárias se organizam, dando consistência ao enredo.

Distinguindo identidade narrativa e identidade pessoal, Ricoeur considera: “uma vez que nossa vida não está terminada, não conhecemos o fim da história, e a narrativa que fazemos sobre nós mesmos tem relação com o que esperamos ainda da vida” (RICOEUR, 2010, p. 221). A exigência de concordância se mantém, mas numa relação de inversão temporal, que coloca no lugar do ponto final já dado, da última página do livro, a expectativa de um ponto final em porvir. É, ainda, uma relação temporal que se institui, situada no momento da enunciação. Nas palavras de Coutinho (2002), o momento se constitui diante da câmera: “O que existe é isso, uma pessoa que está ali naquele momento, não antes nem depois, que tem esse espaço de tempo para cumprir, no fundo para dar sentido à vida”. E, cabe destacar, Coutinho se propõe escutá-la pela primeira vez, fazendo desse momento, um momento único.

Paul de Man (1979), em uma perspectiva distinta em relação a Ricoeur e à noção de identidade narrativa, critica a possibilidade de se estabelecer equivalências significativas entre o eu de um relato, seu autor e a experiência vivida. Referindo-se especificamente à autobiografia, considera que esta estrutura narrativa acaba por produzir a ilusão de uma vida como referência e, por consequência, a ilusão de que existe um sujeito unificado no tempo. Para este autor, não há diferença significativa entre a autobiografia e a ficção em primeira pessoa – em ambas se produz a ilusão de uma identidade. Certo personagem se constitui quando o sujeito fala de si. Nesse sentido, a autobiografia como figura [*tropos*] de leitura ou de compreensão ocorre, em certo grau, em todos os textos, sejam eles ficcionais ou não, pois, tanto a autobiografia quanto a ficção em primeira pessoa apresentam uma estrutura dupla em que alguém, que diz eu, toma-se como objeto da narrativa.

Uma terceira perspectiva em relação à identidade narrativa é construída por Philippe Lejeune, em *O Pacto Autobiográfico* (2008). Neste ensaio, o autor define a biografia como relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, pondo ênfase em sua vida individual e, em particular, em sua história subjetiva. Nesse modo narrativo, há equivalência enunciativa entre o narrador, o personagem e o autor, cujo nome reenvia a uma pessoa real. O autor é, nas palavras de Lejeune, índice de uma *realidade extratextual indubitável* (LEJEUNE, 2008), responsável pela enunciação do texto escrito.

Ora, é justamente a concepção de pessoa real que traz problemas para as discussões sobre identidade narrativa, pois é plenamente possível que não haja pessoa *real* atrás do nome de autor, mas tão somente um personagem. O leitor teria feito, portanto, uma suposição enganada ou teria sido levado ao engano pelo texto. O pacto autobiográfico é, nesse contexto, um

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 83-93,
jan-jun, 2017

tipo de contrato estabelecido entre o leitor e o autor, por meio do texto, que honra a relação de fé ou confiança entre as partes. No ato narrativo autobiográfico, autor e leitor, *como pessoas no mundo*, compartilham um dado modo de leitura do texto que tem assegurada a equivalência entre autor e narrador. Nesse sentido, o gênero autobiográfico é um gênero contratual, cujo pacto teria sido proposto pelo autor ao leitor no momento da publicação.

O texto de De Man declara-se, desde o seu título – *Autobiography as De-facement* (1979) – contrário ao pacto autobiográfico de Lejeune, principalmente no que diz respeito à figura do autor. Discute ainda a relação entre as substituições topológicas e os atos de fala, apontando-os como modos distintos de pensar a função e a estrutura da linguagem, em sua especularidade. Esta argumentação sustenta a proposição de que a autobiografia não se distingue formalmente de uma ficção em primeira pessoa, apenas ignora seu caráter ficcional. Já tendo conhecimento das críticas feitas por De Man e defendendo sua posição crítica, Lejeune considera: se a autobiografia é uma ficção que se ignora, nem por isso se afasta da verdade, pois “se a identidade é uma imagem, a autobiografia que corresponde a essa imagem está do lado da verdade” (LEJEUNE, 2008, p. 104). A verdade, nesse contexto, coloca-se como efeito de um modo de enunciação.

Diante da câmera: verdade e ficção

O jogo cênico de Eduardo Coutinho se estabelece por meio de uma certa repetição: a câmera mantém-se fixa e, diante dela, um rosto se põe a falar. O convite é feito por Coutinho e poucas interrupções acontecem, usualmente buscando situar aspectos subjetivos da fala. Este *sistema* já fora utilizado em *Edifício Master* (2002) e se repete em *As Canções* (2011). Em *Jogo de Cena* (2007) – produção intermediária aos dois filmes anteriormente referidos – se dá a ver a culminação do processo que se tornou a marca registrada deste diretor: uma câmera só, parada, e uma voz que fala (COUTINHO, 2008). A diferença dessa produção consiste justamente na superposição de narrativas, feitas por atrizes, personagens, pessoas reais, levando ao extremo a indistinção entre documentário e ficção.

Em entrevista concedida à Revista Moviola (2011a), Coutinho afirma que o documentário não é propriamente um gênero, mas *um modo de fazer cinema* que dialoga com a produção ficcional em função do caráter interpretativo forjado pela câmera. Os *documentários* de Eduardo Coutinho não podem, nem devem, ser considerados práticas jornalísticas, sustentadas em fatos, nem tampouco são produções ficcionais que buscam criar novas realidades. Sua proposta é fazer uso de um *sistema* que

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 83-93,
jan-jun, 2017

permita encontrar “o normal no singular e o singular no normal” (COUTINHO, s/d). É este lugar de busca pelo que há de singular em cada narrativa que parece diferenciar o cinema de Eduardo Coutinho de outras produções *documentais*. Para o cineasta, ao manter-se “vazio ao máximo e atento ao mesmo tempo” (COUTINHO, 2002), por meio de uma conversa que se coloca para além do modelo da entrevista (COUTINHO, 2009), surge a possibilidade de que cada sujeito, diante da câmera, possa falar desde uma posição ainda não enunciada, não ensaiada previamente. Nesse sentido, Coutinho pretende que o momento de encontro se faça único, privilegiando a incerteza e a ignorância no contato com cada pessoa como *espaço privilegiado do acaso*.

O que eu aprendi é: ‘ninguém me diga nada antes da câmera estar ligada’. Pois não há coisa pior do que: “eu já disse”. Isso é mortal! Para mim, o cara tem que dizer aquilo pela primeira vez. Eu, até hoje, quando a pessoa começa a falar uma história interessante, eu falo: ‘não me conte!’. Porque se ele contar com a câmera desligada, não vale nada! E se eu mandar que ele repita, também não vale nada! (COUTINHO, 2008).

A busca pelo momento preciso de enunciação de algo singular reinsere a dimensão da verdade por um viés particular. Não há busca pela fidedignidade dos fatos narrados ou qualquer pesquisa de ordem objetiva sobre os acontecimentos, mas uma possibilidade de construção de sentido no próprio ato de enunciação. Referindo-se a *Edifício Master* (2002), especificamente ao personagem que canta *My way*, ao lado de Frank Sinatra, Coutinho supõe que “é impossível que o cara que conta isso esteja mentindo (...) E se for mentira não tem o menor problema, porque ele gostaria que tivesse sido assim e ele me conta tão bem e canta tão bem que isso me basta” (COUTINHO, 2002). Nessa declaração, aparentemente simples, o cineasta assume que as narrativas em primeira pessoa o interessam, independentemente de seu caráter verídico: sejam autobiográficas ou ficcionais, o que importa é o *pathos*.

Como vimos no tópico anterior, há diferentes pontos de vista sobre a construção de identidades narrativas, em especial em relação às narrativas autobiográficas, aproximando-as das narrativas ficcionais em primeira pessoa ou referindo-as a pessoas reais. Tais discussões têm como pano de fundo uma contenda sobre a noção de eu e sobre a verdade em estruturas narrativas escritas. Cabe, portanto, destacar que a proposta de Coutinho em *Jogo de Cena* (2007) sustenta-se em um convite para que cada mulher conte, diante da câmera, uma história. Não é indicado que tal história seja verídica e em primeira pessoa. Os elementos formais delimitados são: (1) ser mulher, “para ser o outro, não uma pessoa igual a mim” (COUTINHO, 2008),

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 83-93,
jan-jun, 2017

(2) ter mais de 18 anos e (3) morar no Rio de Janeiro. Nesse modelo, delimita-se um certo lugar para o outro, atenta-se para questões legais e de simplificação das gravações para que a fala e a voz sobressaiam. E o que se ouve? “(...) em todas as narrativas há um aspecto ficcional, nas histórias que você conta há uma coisa ficcional. Não é que aquilo é falso, inventado, mas há uma coisa ficcional” (COUTINHO, 2008).

Na fala se constitui uma ficção de si mesmo por meio do desenrolar narrativo para um outro, em uma relação particular de endereçamento. O lugar vazio ocupado pela câmera e por Eduardo Coutinho constitui-se, a nosso ver, como um dispositivo por meio do qual o sujeito constrói algo, endereçado ao outro, em uma relação que atualiza o passado e que coloca em cena uma verdade subjetiva. Diante do convite de Coutinho, o sujeito oferta algo, mas não sabe ao certo o que se passará: “o fato talvez de ser uma coisa que eles não sabem o que é, permite que eles façam esse retrato extraordinário [de si mesmos]” (COUTINHO, 2002). Não há a exibição imediata, proposta pelos programas de televisão, assim como não há o direcionamento das cenas nos ensaios de filmes ficcionais.

Na cena construída pela *presença* atenta de Coutinho que sustenta certa *ausência* – de tema do documentário, de objeto da entrevista, de direcionamento, entre outros aspectos – institui-se a possibilidade de “um relato [*récit*] que seria tal que o próprio relato seja o lugar do encontro do que se trata no relato” (LACAN, 1959). Esse encontro se dá porque “uma pessoa está ali, naquele momento (...)” (COUTINHO, 2008) e fala, quase livremente. Desse modo, constitui-se um espaço que pode vir a produzir uma fala, um estilo narrativo, *de mise en scène* e *mise en récit*, que implica uma dada posição do sujeito em relação à verdade. De certa maneira, o que se coloca em jogo é a construção em torno de um ponto de impossível em que a fala não pode mais dar conta da verdade de uma afetação diante do outro. Não se sabe ao certo a quem pertencem essas falas e afetos. Mesmo as atrizes identificadas pelo espectador e que, portanto, *interpretam* um papel, colocam em cena seu desconforto diante dessas enunciações.

Em especial é interessante a colocação lado a lado das falas de Gisele Alves, uma das mulheres que respondeu ao convite impresso no jornal, e Andréa Beltrão, atriz conhecida do grande público. Após a narração da morte do filho [de Gisele], vemos a atriz chorar, emocionada, e a mãe *verdadeira*, respirar fundo, mexer-se na cadeira e seguir em frente. Na cena interpretada por Andréa Beltrão, Eduardo Coutinho pergunta: “O que você sentiu, quando você fez agora?” As respostas da atriz dizem de sua posição de enunciação particular, frente à tarefa de interpretar Gisele, sem imitá-la, e, ao mesmo tempo, diante da emoção de narrar a perda de um filho.

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 83-93,
jan-jun, 2017

(...) mas é porque eu não aguento. (...) Eu não sei o que eu senti não. Eu tentei falar o texto da maneira mais fiel que eu pude. Sem agredir, sem criticar, sem imitar. (...) Esse texto, todas as vezes que eu fui decorar eu... [silêncio emocionado]. (...) Eu acho que se eu tivesse me preparado como atriz pra chorar, eu não teria ficado tão incomodada. Eu fiquei incomodada. Chegou uma hora no texto que eu falei, gente eu não vou conseguir falar.

De diferentes maneiras, o incômodo entre pessoa e atriz, entre enunciação e interpretação da fala de uma outra mulher, se apresenta nos comentários das três atrizes, Andréa Beltrão, Fernanda Torres e Marília Pera. Nesta duplicação das cenas, o jogo de superposição entre as narrativas se dá a ver ainda mais claramente, ao mesmo tempo em que a distinção entre verdade e ficção se obscurece.

Falar e ser escutado: endereçamento e reconhecimento

Quando perguntado sobre os mestres de cinema que o influenciaram, Coutinho tergiversa e indica os documentários que o impactaram: *Shoah* (1985) de Claude Lanzman, por causa da força da palavra em um tema saturado de imagens de arquivo, e *A Morte de Empédocles* (1987) de Jean-Marie Straub, pelo cuidado extremo no uso do som direto (COUTINHO, 2002). Coutinho destaca a voz e a palavra, encarnadas em cada cena, sem maiores recursos visuais, sem som em *off*, como elementos que o impressionam. Sua recusa pelo recurso ao som em *off* apoia-se na crítica a “uma voz sem corpo, sem boca, sem olhos” (COUTINHO, 2011b) que faz apagar a dimensão humana da filmagem, “a inscrição de um corpo na frente da câmera, ou uma voz atrás de minha câmera, ou da equipe” (COUTINHO, 2008). Decorre daí a opção estética pela presença da equipe, indicando que se trata de uma montagem em que há “invasão consentida” (COUTINHO, s/d) e, portanto, endereçamento e reconhecimento das falas.

Talvez por esse prisma possamos entender a frase provocativa de Coutinho: “Se precisar, filmo até cego, com uma pessoa ao meu lado falando o que está acontecendo. Só acho mais complicado filmar surdo” (COUTINHO, 2011b). É necessário escutar cada história e situá-la em relação às outras falas e personagens, dando ao filme o caráter discursivo que o constitui – uma história após a outra, após a outra... Claramente, o cinema, na versão de Coutinho, não se coloca como uma mestria da imagem, mas como uma sinfonia de vozes. Sua função em cena é permitir que cada voz apareça em sua banalidade e singularidade, podendo ser reconhecida como a voz de alguém particular – comum e único. Dando espaço para a escuta e para

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 83-93,
jan-jun, 2017

o acaso, no momento privilegiado da conversa diante da câmera, Coutinho busca e reconhece a enunciação singular.

A única coisa que o homem sabe é que nasce, vive e morre. Finitude. (...). Esse é que é o problema de ser escutado. Ser reconhecido é ser reconhecido como alguém (...). O espantoso é que é tão irrisório, isso é que é maravilhoso, entende? Então essa coisa é que eu acho fascinante, você se colocar em disponibilidade é que faz com que o outro seja reconhecido. Como? Você ficar no vazio ao máximo - tudo o que eu estou falando são objetivos inalcançáveis, mas você tenta. Ficar vazio ao máximo e atento ao mesmo tempo, porque você, às vezes, tem que perguntar porque as coisas não estão claras, porque as coisas se desviam. E vazio e atento ao mesmo tempo é difícil. E segundo, porque o cara não será julgado é que ele será compreendido, isto é, o teu esforço inalcançável é se colocar no lugar do outro para entender de que lugar o outro está falando (COUTINHO, 2002).

Por meio da sustentação de um lugar vazio e do colocar-se no lugar do outro, Coutinho não se propõe dar voz aos *anônimos* – “parece uma coisa autoritária” (COUTINHO, 2002) –, mas tão somente ofertar uma interpretação própria dessas vozes, por meio da montagem das cenas, da *presença-ausente* de sua voz e escuta, que busca reconhecer o banal e o singular de cada história. Nesse contexto, a relação endereçamento e reconhecimento se estreita e se amplia para além da relação cineasta-personagem. O processo de composição de sentido não se encerra no produto, no filme-documentário, mas implica a inserção de cada espectador, na interseção entre o texto/filme e o leitor/espectador.

Como consequência, em *Jogo de Cena* (2007) não se dá a ver uma racionalidade linear, um fio lógico condutor das narrativas, um locutor invisível dono da voz e do sentido, mas uma composição polifônica que embaralha as fronteiras entre ficção e verdade, apresentando o sofrimento, a paixão, de cada uma das histórias narradas, sejam elas reais ou não. Diante de cada história, com sua presença, olhar e escuta, o espectador é incluído e excluído, ao mesmo tempo. É mais um, com sua história, a situar a sequência de histórias ouvidas e compartilhadas, do outro lado da câmera. De certo modo, como o próprio cineasta afirma, seus filmes são feitos *com* outros, no encontro contingente com a câmera.

Sinfonia de Vozes: o silêncio como ponto de suspensão

O jogo polifônico construído por Eduardo Coutinho encontra seu ponto final na cena vazia: cadeiras frente a frente

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 83-93,
jan-jun, 2017

no palco de um teatro, cujas poltronas também se encontram vazias. Não há frase de encerramento, voz ou narrativa que situe o visto e ouvido. Não há tema musical. Há vazio, já ocupado anteriormente pelas histórias de cada mulher, a ser novamente ocupado por outros personagens. O fim de *Jogo de Cena* (2007) coloca-se como ponto de suspensão, interrupção das histórias, sem conclusão narrativa. Este é o momento em que a imagem ganha primeiro plano, ao mesmo tempo em que a voz se destaca, justamente por sua ausência. Se há efeito de verdade, como consequência de um dado modo enunciativo – que implica endereçamento e reconhecimento – este se mostra pelo vazio intercambiável entre vida e ficção: “Todos podem contar as histórias dos outros tão bem quanto a própria pessoa” (COUTINHO, 2008).

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 83-93,
jan-jun, 2017

REFERÊNCIAS:

COUTINHO, Eduardo. (2002). *Revelações sobre a vida e ponto final*. Entrevista realizada por Daniel Wajnberg. Luciano Trigo, Marcelo Janot, Maria Silvia Camargo. www.criticos.com.br.

_____. (2007). Sinopse de divulgação de *Jogo de Cena*. www.eduardocoutinho.blogspot.com.

_____. (2008). Entrevista com Eduardo Coutinho. Cinema, Documentário e Educação. www.tvbrasil.org.br/saltoparaofuturo/entrevistas.

_____. (2009). Entrevista realizada por Fernando Frochtingarten. *A entrevista como método: uma conversa com Eduardo Coutinho*. Revista de Psicologia USP, São Paulo, janeiro/março, 2009, 20(1), pp. 125-138

_____. (2011a). Entrevista realizada por Aristeu Araújo. *Moviola, revista de cinema e artes*. www.revistamoviola.com/2007/09/27/eduardo-coutinho/

_____. (2011b). Entrevista realizada por Lucas Salgado. www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia_51300.

_____. (s/d). Entrevista realizada por Cleber Eduardo, Eduardo Valente e Ruy Gardnier. Transcrição de Cléber Eduardo e revisão de Eduardo Valente. www.contracampo.com.br/45/entrevistacoutinho.htm

DE MAN, Paul. (1979). Autobiography as De-facement. *MLN*, vol. 94, no. 5, Comparative Literature. (Dec., 1979), pp. 919-930.

LACAN, Jacques. (1959). Le Séminaire, livre 6: le désir et son interpretation (1958-1959). Aula de 1º. de julho de 1959. Seminário inédito.

LEJEUNE, Philippe. (2008). O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG.

RICOEUR, Paul. (2010). Escritos e Conferências I: em torno da psicanálise. Tradução: Edson Bini. São Paulo: Edições Loyola.

FILMES:

Shoah (1985). Direção: Claude Lanzman

A Morte de Empédocles (1987). Direção: Jean-Marie Straub; Danièle Huillet

Edifício Master (2002). Direção: Eduardo Coutinho

Jogo de Cena (2007). Direção: Eduardo Coutinho

As Canções (2011). Direção: Eduardo Coutinho

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 83-93,
jan-jun, 2017

Frida: aspectos subjetivos e do nosso tempo

Frida: aspects of subjectivity and of our time

Palavras-chave: Frida Kahlo, psicanálise, cinema.

Key-words: *Frida Kahlo, psychoanalysis, cinema.*

**Maria Thereza Ávila
Dantas Coelho**

Profª Associada da UFBA
Psicanalista membro do
Colégio de Psicanálise da
Bahia
E-mail:
therezacoelho@gmail.com

RESUMO: A vida e a obra de Frida Kahlo têm sido alvos de diversas produções culturais, como o filme *Frida*, de Julie Taymor. A partir de uma entrevista dessa cineasta, este artigo buscou discutir alguns fatores que contribuíram para tais produções, como o movimento feminista da segunda metade do século XX. Utilizando o referencial teórico da Psicanálise, explorou aspectos da biografia, diário e pintura de Frida, notadamente no que diz respeito à sexualidade, ao gênero e ao amor, enfatizando o caráter enigmático dos mesmos. Perpassando temas como femicídio, feminilidade, saúde, paixão e dor, discorreu sobre a dimensão mortífera do amor e as ligações entre a vida e a morte. Por fim, discutiu as relações entre a arte e a psicanálise e as suas possibilidades de provocação e de transformação.

ABSTRACT: *The life and work of Frida Kahlo have been the target of several cultural productions, like the movie Frida, by Julie Taymor. From an interview of this filmmaker, we aimed to discuss some factors that contributed to such productions, as the feminist movement of the second half of the twentieth century. Using the theoretical framework of psychoanalysis, it explored aspects of biography, diary and painting of Frida, especially with regard to sexuality, gender and love, emphasizing the enigmatic character of them. Running along themes such as femicide, femininity, health, passion and pain, it talked about the lethal dimension of love and the connections between life and death. Finally, we discussed the relationship between art and psychoanalysis and its possibilities of provocation and transformation.*

ISSN 2359-5140 (Online)

ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 94-106,
jan-jun, 2017

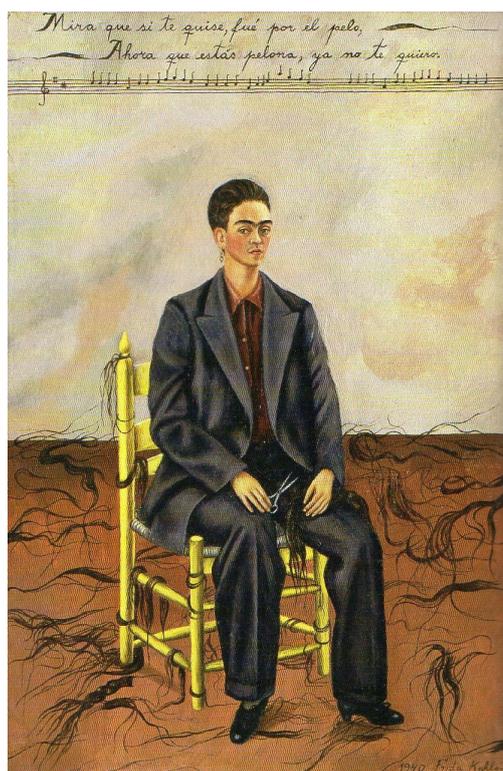
A aurora do século XXI foi marcada por uma forte referência à vida e à obra da grandiosa pintora mexicana Frida Kahlo. Diversas produções sobre a artista avolumaram-se e muitas homenagens póstumas lhe foram feitas. Dois marcos podem ser assinalados nessa direção: o lançamento de selos com sua imagem, em 2001, pelo Serviço Postal dos EUA e do México, e o lançamento do filme *Frida* (TAYMOR, 2002), no ano seguinte, pela cineasta americana Julie Taymor. Que elementos impulsionaram essa onda de imagens e textos sobre Frida? O que isso revela de nosso tempo?

É certo que a vida e a obra de Frida Kahlo têm a potência de, por si só, justificar tamanha valorização e reconhecimento social. Mas por que isso só aconteceu, de maneira mais ampla, a partir dos anos 80 do século passado? Durante a sua vida, que transcorreu de 1907 a 1954, Frida não conseguiu vender muitos trabalhos. Por esse motivo, alguns deles acabaram sendo doados por ela como presente. Em contraste a isso, a sua pintura foi a primeira a ser vendida, após a sua morte, por mais de um milhão de dólares e hoje pode ser encontrada em diversos museus importantes da Europa e da América do Norte (LAUX, 2002/2007). Na virada para este século, no ano 2000, seu quadro *Auto-retrato* foi arrematado num leilão, em Nova York, por 5 milhões de dólares e, em 2006, seu quadro *Raízes* o foi por 5,6 milhões de dólares.

Em 25 de outubro de 2002, a diretora de cinema Julie Taymor concedeu uma entrevista ao jornalista Bill Moyers, na qual ela fez a seguinte declaração acerca de Frida: “o que há de misterioso sobre ela é a sua flexão de gênero, sua bissexualidade, sua capacidade de ser tanto macabra, grotesca, quanto de uma rara beleza, sublimemente linda” (PBS, 2002). Uma das cenas de seu filme, que Julie dá um destaque nessa entrevista, é aquela em que a atriz Salma Hayek (no papel de Frida) corta o seu cabelo, após ter sido traída por seu marido (Diego Rivera) com sua irmã (Cristina) e abandoná-lo.

O movimento feminista da segunda metade do século XX parece ter colaborado para o reconhecimento social mais amplo de Frida Kahlo, ao identificá-la como ícone feminista por sua história e trajetória. A valorização dessa artista reflete, portanto, o movimento social de valorização da mulher, crescente

em nosso século. Não foi sem motivo que o quadro de Frida, intitulado *Auto-retrato com cabelo cortado* (1940), no qual ela se apresenta vestida de terno e sapatos, foi considerado, posteriormente, como uma representação da contestação e crítica feminista à normatização das feminilidades e à dominação masculina (TOLEDO & MANHAS, s/d). A frase escrita por Frida nesse quadro, com sua ironia e denúncia, corrobora essa leitura: “Olha que se te quis, foi pelo cabelo; agora que estás



ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 94-106,
jan-jun, 2017

careca, eu não te quero”.

Se em alguns de seus auto-retratos Frida se pintou com vestimentas, penteados e adereços considerados femininos, em outros ela acentuou traços tidos pela cultura como masculinos. A própria vida da artista questionou os papéis de gênero e a heteronormatividade, na medida em que, não raramente, ela se apresentava socialmente “vestida de homem”, com bigode, independente financeiramente e bissexual. É importante lembrar que essa mulher viveu na primeira metade do século XX, em Coyoacán, nos arredores da cidade do México. Na sua cultura local, a mulher era destinada principalmente aos afazeres domésticos e à submissão ao marido. Não foi sem resistência materna que seu pai a matriculou numa escola preparatória para a Universidade do México, em que Frida era uma das 35 moças entre dois mil rapazes (PERES, 2007). Por essas razões, e outras ainda a serem apontadas, Frida foi considerada como uma mulher revolucionária e libertária. No campo político, ela foi engajada na luta pela revolução comunista nas Américas, o que permitiu que seu sofrimento se entrelaçasse ao sofrimento de seu povo. No âmbito estético, sua obra foi considerada como de vanguarda, ao tempo em que ela não aceitava as determinações das escolas artísticas existentes e cultivava a liberdade de expressão, que incluía, dentre outros aspectos, a forte presença da cultura mexicana em sua obra (VIANNA, 2003).

Se, de um lado, a ascensão social da mulher colaborou para que os holofotes, a partir do final do século XX, se voltassem para a vida e a obra dessa artista, de outro as discussões sobre a feminilidade e sobre a masculinidade em nosso tempo também muito colaboraram para isso. O posicionamento de Frida sobre esses aspectos, expresso nas suas próprias palavras a seguir, somado ao interesse despertado por ele, revela o quanto essa questão, que permeou o seu universo pessoal, insiste nos dias atuais e direciona o nosso olhar para a sua história e a sua obra: “Creio que somos múltiplos, acho que o homem traz o sinal da feminilidade, que a mulher traz o elemento homem, que os dois trazem neles a criança” (JAMIS, 1987, p. 224).

Além dos aspectos da feminilidade e da masculinidade, o tema da homossexualidade, tão presente em nossos dias, também se revela na vida dessa artista, através de sua bissexualidade. É importante lembrar que, na época de Frida, a homossexualidade era ainda considerada como uma patologia médica e que, embora não mais o seja na atualidade, ainda hoje ela desencadeia processos de não aceitação e estigmatização em certos grupos sociais. O modo pelo qual Frida lidou com a sexualidade tem sido interpretado como oposto ao que se determina em uma cultura machista e falocêntrica, o que atesta a fuga de Frida aos padrões rígidos de sexo e de gênero de sua época (TOLEDO & MANHAS, s/d). As palavras da artista a respeito do gozo feminino e da relação sexual entre duas mulheres colabo-

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 94-106,
jan-jun, 2017

ram para essa leitura:

Então eu disse que a meu ver uma mulher goza com todo o corpo, e que esse era o privilégio do amor entre mulheres. Um conhecimento mais profundo do corpo da outra, sua semelhante, um prazer mais total. O reconhecimento de uma aliada. [...] E, depois, quanto mais meu corpo estava ferido, mais necessidade eu sentia de confiá-lo às mulheres: elas o compreendem melhor. Espera tácita, doçura imediata (JAMIS, 1987, p. 223).

O corpo a que Frida se referiu nesse fragmento não é um corpo qualquer. Trata-se de um corpo marcado por experiências diversas de deformações, fragmentações e mutilações. Já aos seis anos de idade, Frida contraiu uma poliomielite, que lhe acarretou uma deficiência física: a sua perna direita e o seu pé esquerdo, a partir de então, ficaram definitivamente deformados (HERRERA, 1985; KETTENMANN, 1994). Esse abalo em seu narcisismo não deixou de ter ressonância em sua sexualidade. Aos dezoito anos de idade, entretanto, a artista sofreu seu segundo grande golpe: um acidente de ônibus, que veio a vitimar com a morte muitas pessoas. Ela mesma quase não sobreviveu a ele, permanecendo entre a vida e a morte por algum tempo. Em decorrência dos traumatismos sofridos na coluna, na bacia e pé direito, ficou acamada por muitos meses, sofreu dores nas costas por toda a vida e nunca pode ter filhos, apesar das tentativas. Esse acidente atingiu frontalmente as áreas do corpo ligadas à sexualidade: tirou-lhe a virgindade e amassou o seu rim de tal forma, que ela não podia mais urinar. Além disso, acarretou-lhe dores na coluna vertebral, que a acompanharam por toda a vida. Foi nesse contexto de muita dor, em que seu corpo e seu eu, com seus projetos de vida, sofreram um forte trauma e se destroçaram, como ela mesma salientou, que Frida começou a pintar. O seu desenho a lápis intitulado *Acidente* (1926) e a sua pintura a óleo denominada *Retablo* (em torno de 1943) expressam esse evento trágico de cujas marcas nunca pode se separar.

Não é à-toa que Frida, ao longo de toda a sua vida, se dedicou a pintar, sobretudo, auto-retratos (KAHLO, 1996). De ascendência judaico-alemã, espanhola e indígena, um movimento imperioso a levou a tentar reconstruir, através de sua arte e de suas vestimentas de influência indígena, o seu universo imaginário, sexual e a sua identidade, que foram fortemente atingidos pelos acontecimentos de sua vida. A afirmativa da artista de que não pintava sonhos, mas sua própria realidade, talvez seja uma das declarações mais retomadas e aludidas por seus admiradores e estudiosos. À que Frida se referiu, com essa frase, que fez com que tantas pessoas dessem destaque a suas palavras, como se elas portassem uma verdade reveladora de algo muito

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 94-106,
jan-jun, 2017

importante? Com essa frase, Frida não só parece ter reescrito, de certa forma, o caráter misterioso, enigmático e inapreensível da sua realidade, mas também parece ter questionado seus admiradores quanto à realidade deles. Ela parece ter relançado o aspecto de que há sempre algo em nós que resta sem representação e que nos incita à procura e à criação.

Em seu contexto de vida, Frida é, portanto, uma sobrevivente. Ainda hoje, quase um século depois, seu acidente continua a nos afetar. O que aí insiste em se dizer? É claro que a força dilaceradora desse acidente compõe um cenário no qual Frida sobressai como uma vencedora, um exemplo de superação das limitações impostas por esse trágico acontecimento, numa época em que a mulher tinha também um limitado espaço no cenário social. Transformar-se numa das mais conceituadas artistas do século XX, nesse contexto, é certamente algo muito grandioso. Além disso, outras questões parecem aí se insinuar: o femicídio presente na sua e na nossa cultura e a constituição da feminilidade.

O primeiro aspecto, o femicídio, diz respeito a toda forma de intolerância cultural e interpessoal à mulher, que se manifesta das mais variadas formas, do assassinato à violência simbólica. Ainda há, em nossa cultura, mas não apenas na nossa, em alguns segmentos e situações, uma atitude de evitação e até mesmo de repulsa em relação à mulher, que se expressa através das agressões físicas e verbais, das humilhações, da desigualdade nas oportunidades e condições de trabalho, da rejeição de uma filha mulher, etc. Essa misoginia, muitas vezes inconsciente, naturalizada na ordem social e ligada às relações de poder e dominação masculina (BOURDIEU, 2006a, 2006b, 2009), faz-se presente nas condutas sociais e pode também ser praticada pelas mulheres em relação às outras e a si mesmas e/ou contar com a cumplicidade das mesmas. Um dos quadros de Frida Kahlo faz referência explícita ao femicídio. A sua tela *Uns quantos golpes* (1935) foi inspirada em um assassinato de uma mulher, no qual o assassino, quando interrogado quanto a seu feito, respondeu que tinha apenas lhe dado uns golpezinhas, que não chegaram a vinte. A artista declarou que se sentia identificada com a vítima, já que ela fora quase assassinada pela vida (HERRERA, 1985).

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Iipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 94-106,
jan-jun, 2017



É importante lembrar que a intolerância em relação à mulher tem sido discutida como uma forma de não reconhecimento da alteridade, como expressão da vontade de assegurar a coesão do idêntico a si (FUKS, 2007). Na perspectiva freudiana, o desprezo e a rejeição narcísica dos homens em relação às mulheres têm sua origem no horror à castração, no receio do homem de ser enfraquecido pela mulher, contaminado por sua feminilidade e, então, mostrar-se ele próprio incapaz (FREUD, 1918/1980). Uma angústia provocada pela lembrança da falência do ideal de uma homogeneidade masculina ou virilidade sem perdas estaria na base desse processo (FUKS, 2007). O horror à castração envolve, assim, múltiplas dimensões, que vão desde a anatomia do sexo até as dificuldades de relação com as frustrações, as perdas e a impossibilidade de completude em qualquer aspecto da vida. Sob esse prisma, o horror à castração diz respeito à angústia que algumas diferenças provocam. O narcisismo e a castração são, portanto, conceitos-chave para a reflexão sobre a intolerância (FREUD, 1921/1980) e o femicídio. Nas sociedades androcêntricas, a intolerância à diferença do outro se expressa, assim, em relação às diferenças que, em si mesmas, portam as mulheres.

No que diz respeito ao segundo aspecto citado acima, a constituição da feminilidade, a questão que Frida recoloca, e que insiste em se rerepresentar em nosso século, é a seguinte: a feminilidade se constitui por um acidente? Em relação a essa questão, o acidente que está aí em jogo não é da ordem do acidente físico que foi vivenciado por Frida, quando estava no ônibus que se chocou com um bonde, mas é claro que esse acidente, como qualquer outro, pode simbolizar o que estamos tratando agora. Desde Freud e Lacan, até os mais variados discursos atuais, entende-se que a feminilidade é uma construção

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 94-106,
jan-jun, 2017

subjetiva e social, não determinada biologicamente, e que compreende uma diversidade de formas chamadas de feminilidades. Do ponto de vista psicológico, portanto, algo precisa acontecer para que se tenha acesso a uma posição feminina. Há várias formas de se referir a esse processo, conforme as diversas teorias que o abordam, mas eu gostaria de destacar aqui, na direção do pensamento lacaniano, um ponto que me parece essencial desse processo: a permanência de parte de si fora do registro da castração (LACAN, 1985). Ou seja, na constituição da feminilidade, os acontecimentos, os acidentes que produzem uma tomada de posição feminina não são integralmente circunscritos pelo sujeito através da linguagem; parte dessas experiências fica excluída do universo simbólico. O acidente de Frida, em sua potência de despedaçamento e transformação de seu corpo, toca nesse processo, que em parte é de silêncio e morte.

Às experiências iniciais traumáticas incidentes sobre o corpo de Frida, outras vieram, posteriormente, a se somar: uma úlcera no pé direito, uma apendicite, alguns abortos, uma infecção na mão direita, uma infecção renal, uma anemia, uma gangrena e uma amputação da perna direita, uma pneumonia (COELHO, 2007). Frida realizou diversos tratamentos fisioterápicos e médicos, fez trinta e duas cirurgias, tomou grandes doses de morfina para as dores e usou coletes de gesso, aço, cadeira de roda e uma perna artificial. Os problemas de saúde conformaram, portanto, o seu modo de vida. De acordo com a historiadora de arte Sarah Lowe (1996, p.29), “desde criança o papel de paciente lhe era familiar”. A própria Frida considerava-se uma pessoa doente, representando-se a partir desse papel: “Vivi doente desde os seis anos de idade e (...) por breves períodos de minha vida eu gozei verdadeiramente de boa saúde” (KAHLO, 1996, p.255).

Muitas das pinturas de Frida retratam o seu sofrimento com o corpo e itinerário de enferma, como: *Auto-retrato sentada* (1931), *Retrato do Dr. Leo Eloesser* (1931), *Frida e o aborto ou o aborto* (1932), *O Hospital Henry Ford ou a cama voadora* (1932), *Auto-retrato dedicado ao Dr. Eloesser* (1940), *A coluna partida, colete* (em torno de 1944), *A coluna partida* (1944), *Sem esperança* (1945), *Paisagem* (em torno de 1946/47), *Árvore da esperança, mantém-te firme* (1946), *O veado ferido ou o veadinho ou eu sou um pobre veadinho* (1946), *Auto-retrato com o retrato do Dr. Farill ou auto-retrato com o Dr. Juan Farill* (1951), *O marxismo dará saúde aos doentes* (em torno de 1954). Nesse último quadro, por exemplo, pintado em seu último ano de vida, a artista se retrata prescindindo do uso das muletas, apoiada na ideologia de que o marxismo liberta o homem da dor e do sofrimento.

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 94-106,
jan-jun, 2017



Esse padecimento com o corpo não era dissociado de seu sofrimento amoroso. Frida foi casada com o grande pintor Diego Rivera, um homem com peso superior a 100 kg, por quem nutria uma intensa paixão. A artista chegou a se referir ao seu encontro e amor por Diego como o segundo acidente de sua vida (PERES, 2007). Os relacionamentos extraconjugais de Diego, assim como a sua separação conjugal dele, foram fontes de uma contínua dor para ela.

A traição do marido com sua irmã mais nova, Cristina, foi o acontecimento mais difícil, que a levou a essa separação. Os quadros *Uns quantos golpes* (1935), *Recordação ou o coração* (1937), *A máscara* (1945), *As duas Fridas* (1939), *Auto-retrato com cabelo cortado* (1940) e *Diego e eu* (1949) exprimem essa dor. Em sua tela *Recordação ou o coração* (1937), por exemplo, a artista retratou-se sem mãos, simbolizando o seu desespero e sentimento de incapacidade frente a essa situação.



Em seu Diário, Frida revelou que Diego era “uma verdade, bem grande”, que ela “não queria falar, nem dormir, nem ouvir, nem querer” (KAHLO, 1996, p.205). O que ela fazia então com essa “verdade”? Nas suas próprias palavras, “buscamos a calma e a paz porque assim antecipamos a morte que morremos a cada segundo (...) gostamos de estar doentes porque assim ficamos protegidos” (KAHLO, 1996, p.248-249). “A dor”, escreveu ela, foi “uma enorme saída” pela qual passou seu “amor” (KAHLO, 1996, p.273).

“Uma saída muito silenciosa”, que a “levava para a morte” (KAHLO, 1996, p.273). Cinco meses antes de sua morte, ela declarou que continuava sentindo vontade de se suicidar.

A bissexualidade de Frida expressou-se, assim, em meio a essa dor e infidelidade sexual de seu marido Rivera. Nesse contexto de sofrimento, Frida relacionou-se afetiva e sexualmente com outros homens e mulheres, mas suas cartas e diários revelaram o quanto ela permaneceu ligada e aprisionada a Diego, por seu suposto amor. Em seu Diário, Frida escreveu: “Diego (...) Toda minha alegria é sentir a vida brotar de tua fonte” (KAHLO, 1996, p.213). Nas suas próprias palavras, ele era tudo para ela: todas as combinações dos números, a vida, o começo, o construtor, o menino, o namorado, o pintor, o amante, o esposo, o amigo, a mãe, o pai, o filho, seu eu, o universo, a diversidade na unidade. Numa carta para a pintora Jacqueline Lamba, confidenciou: “Também sabes que tudo que meus olhos vêem e que tudo o que em mim mesmo toco, de todas as distâncias, é Diego” (KAHLO, 1996, p. 209). Em outras passagens de seu diário, revelou: “Amo a Diego e a mais ninguém” (KAHLO, 1996, p.228), “Ninguém jamais saberá o quanto amo Diego” (KAHLO, 1996, p. 234), “e se eu tivesse saúde, gostaria de dar-lhe toda; se eu tivesse juventude, ele poderia levá-la por inteiro” (KAHLO, 1996, p. 234), “Continuo a sentir vontade de me suicidar. Diego é que me impede, despertando em mim a vaidade de pensar que posso fazer falta. Ele disse, e eu creio nele. Mas nunca sofri tanto na vida. Esperarei algum tempo” (KAHLO, 1996, p. 278). “Amo Diego mais do que a mim mesma” (KAHLO, 1996, p.278).

A história de Frida Kahlo e Diego Rivera nos faz relançar a seguinte questão: o que é(são) o(s) amor(es)? De um lado, poderíamos tomar o amor de Frida por Diego como uma ilustração da máxima lacaniana segundo a qual amar é dar o que não se tem àquele que não é (LACAN, 1992). De outro, esse amor parece apontar para o que não se pode alcançar através das palavras acerca do amor. Esse suposto amor, fanático e sintomático, apresentou-se como permanente e imune a toda experiência de mágoa e de dor, como gozo masoquista presente até o final da vida de Frida Kahlo. Um ano após o divórcio, a artista retomou o seu casamento com o pintor, com as seguintes condições: a partir de então ela se sustentaria financeiramente por si mesma e eles não mais manteriam relações sexuais. Afinal, como dissera ela, quanto mais seu corpo era ferido, mais ele se destinava às mulheres.

Frida nos mostrou, assim, com sua vida e obra, que o amor mata. Esse destino trágico do amor nos faz lembrar a afirmativa lacaniana segundo a qual “o amor é uma forma de suicídio” (LACAN, 1986, p.175). De acordo com esse autor, a relação libidinal e amorosa só acontece mediante uma identificação imaginária com o outro enquanto ser mortal, de modo que o amor leva, então, à morte. Com Frida, essa dimensão mortífera do amor se colocou também de outra forma. Foi a dor do amor, como ela própria revelou, que a conduziu para a morte.

A polêmica questão sobre a relação entre a morte de Fri-

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 94-106,
jan-jun, 2017

da e seu hipotético suicídio precisa ser então redimensionada a partir das considerações acima. A morte de Frida foi perpassada por seus impulsos de morte, como ela claramente manifestou em seu Diário, independentemente dela ter praticado ou não um ato suicida. Um desdobramento importante dessa questão diz respeito à seguinte interrogação: há alguma morte que não seja, em última instância, um suicídio? Quando a morte deixaria de sê-lo? Uma distinção entre ato e processo suicida se faz necessária para o tratamento dessas questões. Tomando Frida como um exemplo, ainda que ela não tenha cometido um ato específico que acabasse com a sua vida, podemos afirmar que sua morte foi fruto de um processo de vida marcado por um movimento para a morte, ou seja, de um processo suicida. Concordo com Freud quando ele afirma que a morte, em última instância, ocorre por razões internas, quando uma porção de autodestrutividade consegue matar o indivíduo (FREUD, 1940/1980). Concordo também com ele quando, numa entrevista concedida ao jornalista americano George Sylvester Viereck, revelou que “talvez morramos porque desejamos morrer” (RODRIGUÉ, 1995, p.310). Toda morte, continuou ele, “é suicídio disfarçado” (RODRIGUÉ, 1995, p.310); “o organismo deseja morrer apenas do seu próprio modo” (FREUD, 1920/1980, p.57). Assim, não há vida sem conflitos e sem movimento para a morte, ainda que também se deseje a imortalidade. Entretanto, ao mesmo tempo em que o ser humano busca a vida e a morte, ele também resiste a elas. No intermezzo entre ambas, ele vive uma meia-vida e uma meia-morte.

Voltemos ao final da entrevista concedida pela cineasta Julie Taymor ao jornalista Bill Moyers, acerca do filme *Frida*. Julie teceu aí o seguinte comentário:

Um filme como esse, como você disse, as pessoas vão sair e elas vão discutir o casamento, elas vão discutir lealdade. Isso é um eficaz ato social, político, se você leva as pessoas a pensarem. Se você pode provocá-las. Eu faço entretenimento, mas eu também firmemente acredito na provocação.

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 94-106,
jan-jun, 2017

Esse comentário da cineasta aponta para um dos muitos pontos de encontro entre a arte e a psicanálise: ambas provocam e fazem pensar. No caso da psicanálise, a realização desse processo a médio e longo prazo tem a potência de produzir efeitos de transformação duradoura. Julie também defendeu, em sua entrevista, o poder que a arte tem de transformar as pessoas. Parafraseando, de certo modo, a história de Frida e seu próprio filme, essa cineasta deslocou a idéia de um corpo deformado para a de um espelho distorcido. A partir desse ponto de encontro entre a arte e a psicanálise, que toca no cerne mesmo da ética psicanalítica, finalizo então este artigo retomando as palavras com as quais a cineasta encerrou a sua entrevista:

Transformação, porque você não quer apenas colocar um espelho na frente das pessoas e dizer, aqui, olhe para si mesmo. O que você vê? Você quer ter um espelho distorcido. Você quer um espelho que diz que você não sabia que você podia ver a parte de trás de sua cabeça. (...) Isso permite aos seres humanos saírem de suas vidas e revisitá-las e talvez encontrarem algo diferente sobre ela.

REFERÊNCIAS

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 94-106,
jan-jun, 2017

BOURDIEU, P. O poder simbólico. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006a.

BOURDIEU, P. A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Rio de Janeiro: Zouk, 2006b.

BOURDIEU, P. A dominação masculina. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

COELHO, M.T.A.D. Vida e morte na expressão de Frida Kahlo. In: Frida Kahlo: dor e arte. Salvador: Colégio de Psicanálise da Bahia, 2007, p. 97-104.

FREUD, S. O tabu da virgindade. In: Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1918/1980, p. 175-192.

FREUD, S. Além do princípio de prazer. In: Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1920/1980, p. 11-85.

FREUD, S. Psicologia de grupo e a análise do ego. In: Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1921/1980, p. 87-179.

FREUD, S. Esboço de psicanálise. In: Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1940/1980, p. 163-237.

FRIDA. Julie Taymor. EUA/Canadá/México, 2002, filme 35 mm.

FUKS, B.B. O pensamento freudiano sobre a intolerância. In: Psicologia clínica. Rio de Janeiro, vol.19, n.1. p.59-73, 2007.

HERRERA, H. Frida: una biografía de Frida Kahlo. México: Ed. Diana, 1985.

JAMIS, R. Frida Kahlo: autoretrato de uma mujer. México: Edición Compañía Editorial, 1987.

KAHLO, F. O diário de Frida Kahlo: um auto-retrato íntimo. Tradução de Mário Pontes. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

KETTENMANN, A. Kahlo. Tradução de Sandra Oliveira. Editores: Sally Bald; Angelika Muthesius. Germany: Taschen, 1994.

LACAN, J. O seminário livro 1: os escritos técnicos de Freud. Tradução de Betty Milan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

ISSN 2359-5140 (Online)

ISSN 2359-5159 (Impresso)

Ipséitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 94-106,
jan-jun, 2017

LACAN, J. O seminário livro 8: a transferência. Tradução de Dulce Duque-Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.

LACAN, J. O seminário livro 20: mais, ainda. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

LAUX, P. Famous Mexicans on their stamps - Frida Kahlo. Jornal Mexicana, México Elmhurst Sociedade Internacional de Filatelia, 2002/2007. Disponível em: <http://www.mexconnect.com/articles/698-famous-mexicans-on-their-stamps-frida-kahlo>. Acesso em: 08.10.2012.

LOWE, S.M. Ensaio. In: O diário de Frida Kahlo: um auto-retrato íntimo. Tradução de Mário Pontes. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996, p. 25-29.

PBS. Bill Moyers Interviews Julie Taymor. 25.10.2002. Disponível em: http://www.pbs.org/now/transcript/transcript_taymor.html. Acesso em: 08.10.2012.

PERES, U.T. Frida Kahlo: dor e arte. Quando a perda é no corpo. In: Frida Kahlo: dor e arte. Salvador: Colégio de Psicanálise da Bahia, 2007, p. 13-56.

RODRIGUÉ, E. Sigmund Freud: o século da psicanálise 1895-1995. São Paulo: Editora Escuta, 1995.

TOLEDO, L.G.; MANHAS, E.R.D. Frida Kahlo: “um laço de fita em torno de uma bomba”. Inédito. Disponível em: https://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:Y7HE6f8nKmcJ:www.ip.usp.br/laboratorios/lapa/versaoportugues/2c83a.pdf+FRI DA+KAHLO:+%E2%80%9CUM+LA%C3%87O+DE+FITA+EM+TORNO+DE+UMA+BOMBA&hl=pt-BR&gl=br&pid=bl&srcid=ADGEESiyiztiABAtT7Zo0-6g8wcHAHN9iNECCyNCUA_nu7Qj8IKfievYCVGWjg2jTrLU3AmeMgpuyI_

VIANNA, L.H. Tinta e sangue: o diário de Frida Kahlo e os ‘quadros’ de Clarice Lispector. Rev. Estud. Fem., v.11 n.1, Jan./Jun. 2003, p. 71-87.

ISSN 2359-5140 (Online)
ISSN 2359-5159 (Impresso)

Iipseitas, São Carlos,
vol. 3, n. 1, p. 94-106,
jan-jun, 2017

Resenha

Resenha de: BOCCA, Francisco Verardi. *Do Estado à Orgia: Ensaio sobre o fim do mundo: Hobbes – Locke – Condillac – La Mettrie – Sade*. Curitiba: CRV, 2016. 166 p.

Lucas Piccinin Lazzaretti

Doutorando em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC-PR). Bolsista CAPES.

E-mail:
lucaspizzaretti@hotmail.com

Ao confrontar-se com a literatura erótica francesa do século XVIII, Francisco Verardi Bocca percebe a existência de um fenômeno que transcende os limites da mera recreação a que esses textos normalmente foram associados, uma vez que é possível identificar em tais escritos a presença de debates e influências filosóficas das mais diversas vertentes – éticas, políticas, epistemológicas, etc. –. É com base nessa percepção inicial que começa por delinear o livro, *Do Estado à Orgia: Ensaio sobre o fim do mundo*, onde toma a obra de Sade como a chave interpretativa que o permite mobilizar toda uma análise histórico-conceitual voltada para o desenvolvimento de um projeto filosófico que corresponde à própria modernidade.

Nessa chave, apresenta dois autores como os pontos inicial e final da condução do projeto moderno referente à natureza humana: Hobbes, o começo e Sade, o término. Para o autor, “todos sabem que o projeto filosófico da modernidade promoveu a ultrapassagem da concepção clássica de homem, tarefa que recebeu, dentro outros, de Thomas Hobbes inestimável contribuição” (p. 15), já que o filósofo inglês é responsável pela formulação de uma ideia de natureza humana baseada na articulação das paixões, retirando daí as conseqüências *pedagógicas* de caráter político e ético já tão conhecidas. Sade, por sua vez, parece, à primeira vista, estar no extremo oposto deste projeto, dada a sua adesão à exacerbação *anti-pedagógica* no que diz respeito às paixões que estruturariam a natureza humana. É entre o Estado (Hobbes) e a Orgia (Sade) que o autor desenvolve seu trabalho hermenêutico, apontando que “será no encalço da investigação acerca das paixões humanas (como amor, desejo e prazer) que (podem ser estabelecidos) os vasos comunicantes entre Hobbes e Sade” (p. 15).

O livro inicia-se por uma análise sobre a *mecânica para o desejo*, e segue os primeiros apontamentos hobbesianos que derivam da pergunta que destaca o projeto da modernidade: “o que é o homem?”. Para o filósofo inglês, uma compreensão sobre essa questão só pode ser dada pela base do emprego de um ponto de vista empirista e mecanicista da natureza humana e das sociedades políticas (p. 29). Partindo de uma recusa do inatismo cartesiano, Hobbes atribuiria à natureza humana unicamente as faculdades e potências naturais, produzindo assim uma filiação muito mais estrita entre o homem e a própria natu-

reza (p. 31). As conseqüências mais radicais dessa formulação são encontradas em sua obra, *Leviatã*, na qual o filósofo “assumiu a perspectiva de que a sensação e movimento constituem uma unidade, um par completamente identificado, afirmando que todas as sensações têm causa exterior” e, assim, são os objetos exteriores aqueles que “provocam reação nos órgãos dos sentidos” (p. 33). Essa visão mecanicista permite a Hobbes atribuir à natureza humana uma espécie de aspecto dinâmico, ainda que absolutamente inserido dentro das leis naturais. O jogo entre prazer e desprazer conduz o tom das relações humanas assim tomadas em sua mais elementar natureza, a tal ponto que o filósofo inglês pode então retirar a conseqüência mais afamada de sua obra, isto é, que em tal estado o homem está lançado aos ditames de sua própria natureza, ou seja, de seus próprios desejos e prazeres. O passo pedagógico que pode ser dado a partir daí é igualmente conseqüente, pois é a própria solução hobbesiana para o problema supramencionado:

Em poucas palavras, cabe ao Estado na figura do soberano e com os instrumentos que lhe compete oferecer objetos adequados para os desejos humanos, ou melhor, regras para escolha de bons objetos e de discernimento dos maus, já que por definição estas não podem ser extraídas de maneira estável da relação entre ser desejante e objeto de desejo. Tudo isso aponta claramente sua compreensão de que a natureza produziu num certo aspecto homens únicos e dissociados, portanto inadequados para a sobrevivência, mas dotados da capacidade de alcançar a prudência necessária para transferirem ao Estado a incumbência e a prática da sutura, da recomposição de seu tecido esgarçado, da tutela e da criação de laços sociais seguros. (p. 45)

Trata-se, portanto, não apenas da argumentação sobre a fundamentação do Estado Moderno, mas também diz respeito, simultaneamente, como bem demonstra Bocca, de um projeto de “educação”, “submissão” e “pedagogia” das sensações com vistas a estabelecer o controle dos desejos e prazeres, uma vez que eram esses os grandes algozes, segundo a visão hobbesiana. Segundo bem pontua o autor, “a submissão ao Estado põe em movimento um processo pedagógico que progressivamente elimina diferenças e institui identificações” (p. 46), tomando como base para tal submissão os elementos da natureza humana apontados pelo próprio filósofo.

A passagem da filosofia tal como era realizada na Inglaterra para as terras francesas não acontece sem uma prévia disposição existente no lado do continente, como demonstra o autor. O empirismo e materialismo chegam à França não apenas por força do pensamento de Hobbes, mas também de Locke, Newton e outros pensadores, de tal forma que “é importante reforçar

que o projeto filosófico moderno, particularmente o materialismo francês, resultou na consideração da força gravitacional como fundamento do mundo inorgânico e da sensibilidade como fundamento do mundo orgânico” (p. 49). Com o tratamento dado por Condillac, essa recepção recebe contornos particulares, de modo que a teoria dos afetos é abordada por um via de igualdade no âmbito da matéria e o jogo entre prazer e desprazer passa a ser entendido como um reflexo, no homem, de sutilezas da própria matéria. Segundo Bocca, ao comentar Condillac, “a sensação foi entendida e explicada, sem distinção entre o que é da ordem do orgânico e do inorgânico, como resultante de uma insinuação entre átomos” (p. 51). O filósofo francês aprofunda o projeto moderno, produzindo então uma hierarquização das paixões e, ainda, revertendo a relação entre razão e paixão, conferindo às paixões um relevo antes dado à razão.

Ao considerar essa reversão hierárquica entre razão e sensação, Condillac aprofunda as considerações já antes realizadas tanto por Locke quanto por Maine de Biran, postulando que “a sensação como unidade e fundamento”, da qual pode-se retirar as conseqüências de uma “maquinaria mental” na qual a razão é resultado dessas atuações sensíveis prévias (p. 60). Nessa estrutura não só mecanicista, mas fortemente materialista, o filósofo retira uma “concepção inédita”, isto é, afirma que é “o desejo que passa a comandar o processo espiritual do homem” (p. 67), deslocando o privilégio da razão como instrumento capaz de *regular e condicionar* as sensações ao seu bel prazer.

Com base nas considerações de Condillac, La Mettrie pode então intensificar esse projeto, de modo que o título escolhido por Bocca para abordar essa passagem é providencial: “quando a máquina é sensível” (p. 69). Mantendo-se a estrutura mecânica ou mecanicista do entendimento sobre a concepção da natureza humana, La Mettrie teria não apenas recepcionado a reversão na hierarquização proposta por Condillac, mas teria submetido a razão aos ditames da sensação, a tal ponto que “o papel da razão [passa a ser] o de habilitar o homem a sentir sensações prazerosas” (p. 71). Apesar da franca referência aos pensadores de seu tempo, vê-se também a influência dos clássicos, sobretudo de Sêneca, na obra de La Mettrie o que nas palavras Bocca desenvolveu “um tipo de imanentismo que funde vitalismo e mecanicismo e promove a continuidade entre o campo da mecânica e o da fisiologia, na medida em que concebe o homem máquina segundo um modelo mecânico e um processo fisiológico” (p. 81).

A problematização que a obra de La Mettrie traz, no entanto, não é apenas de ter avançado sobre considerações que se encontram no seio do projeto filosófico, mas cabe ao filósofo francês a inserção de considerações sobre aspectos éticos que encontravam eco dos estudos clássicos. Ao relacionar a meca-

nicidade do homem com a predominância de uma fisiologia, La Mettrie pergunta-se também pelo estatuto e lugar da felicidade, e que o entrecruzamento entre estóicos e modernos produz, portanto, conseqüências únicas. Bocca então pondera de forma judiciosa quando considera ver “como conseqüência possível deste ponto de vista o reconhecimento e o endosso de um egoísmo intrínseco e irrestrito no homem, ao depositar no corpo e na sensibilidade todo seu critério de felicidade” (p. 84).

Se considerado o início do projeto moderno apresentado pelo autor, isto é, o pensamento de Hobbes, há que se considerar que o traço do egoísmo já se encontrava presente também no filósofo inglês, mas é a inversão produzida na hierarquia entre razão e sensibilidade, promovida antes por Condillac, o que cria a condição para uma tese que se mostra distante daquela inicialmente professada por Hobbes: a felicidade é considerada, ao menos inicialmente, como estando associada às sensações, ou seja, aos ditames do prazer e desprazer e, não, como talvez quisesse o criador do Leviatã, à submissão dos prazeres e desprazeres aos cálculos racionais.

Muito embora La Mettrie tenha sustentado tais teses radicais, faz parte do acurado trabalho de Bocca ter alertado que a acusação – feita já pelos contemporâneos do filósofo – de imoralismo não procedem em sua totalidade, pois este se preocupou em formular considerações sobre a ordem do espírito, conjecturando que é a via da prudência e do regramento que permitem o alcance da felicidade. Ainda que não submeta o regramento a uma razão externa – ao Estado, por exemplo –, La Mettrie não deixa de recomendar uma espécie de pedagogia moral. De acordo com o autor:

mesmo para um hedonista, o prazer simplesmente conduzido ao excesso e irrestrição, ao seu acúmulo e multiplicação em série, sustentando e dando oportunidade a sua própria natureza efêmera, seria reconduzido à ordem da libertinagem ou do desregramento. Isso caracterizaria para La Mettrie sua fruição inadequada, diríamos hoje, perversa. Longe disso, o que nosso hedonista conseqüente recomendou foi a felicidade atingida pela via do polimento e lapidação do prazer enquanto sensação bruta. (...) a reflexão deve atuar na promoção de um hedonismo refinado e superior, diríamos hoje, sublimado, justamente pela indicação de uma via que concilia intensificação e durabilidade do sentimento aliada à conservação do corpo humano. (p. 99)

É interessante notar como o autor conduz essa reconstrução histórico-conceitual, delinea as passagens desenvolvidas pelos autores e demonstra de que forma o projeto moderno recebe uma série de torções que permitem a inserção de Sade nesse contexto. E não por outra razão, é justamente Sade quem suce-

de La Mettrie na estrutura do livro, uma vez que o filósofo escandaloso demonstrava ser fortemente influenciado pelos escritos do autor de *O homem-máquina*.

Sade recepciona a concepção mecanicista da natureza humana, concordando com as leituras que dispõem o homem como o campo onde se desvela um jogo entre prazeres e desprazeres. Contudo, obtém através dessa estrutura da natureza humana conseqüências éticas e políticas absolutamente novas quando denega a possibilidade de uma espécie de *ortopedia* comandada seja por uma razão externa – o Estado –, seja por uma forma de auto-regramento, indicando como alternativa, então, a exacerbação das forças sensíveis que regem a maquinaria humana. Para Bocca, “Sade sustentou que toda faculdade racional uma vez entendida como derivada da sensibilidade deveria antes permanecer a ela associada, quer dizer, a seu serviço, atuando segundo a finalidade de atender a suas inclinações e interesses” (p. 108).

A enfática negação à razão ao controle pedagógico e à moralização fornece à Sade os aparatos para um projeto singular que propõe a obtenção dos resultados mais opostos à pretensão de conservação hobbesiana, isto é, busca a extinção, o esgotamento e, de forma única, a aniquilação. Sade parte da noção de inclinações sensíveis, mas, contrariamente aos filósofos que o precederam, não busca uma espécie de mediação ou de regramento perante o jogo entre prazer e desprazer. Afirma, por sua vez, que a maquinaria humana é voltada para a busca do máximo de excitação possível, deslocando então, com seu golpe final, o âmbito do Estado para aquele da Orgia. Francisco Verardi Bocca faz sobre esse ponto uma das reflexões mais perspicazes de seu livro, admitindo que, nessa inversão, Sade não é capaz de abandonar totalmente a categoria da “pedagogia”, tal como ela vinha se apresentando no projeto moderno desde Hobbes, mas teve de produzir, por sua vez, uma última inversão, realocando tal pedagogia para dentro do processo desencadeado pela Orgia:

Enquanto o Estado, para Hobbes, tem por finalidade educar a sensibilidade orientada para sua manutenção e desfrute elevado e duradouro, na Orgia ela é (re)conduzida para sua realização segundo sua natureza convulsiva. Em síntese, a felicidade libertina está na morte e reside na sua coerência filosófica. Por conta disso a Orgia tem por finalidade uma pedagogia a um só tempo teórica e prática, posto que enquanto aniquila os valores virtuosos instaura os libertinos aplicando-os imediatamente no próprio corpo dos participantes, proporcionando um aprendizado e uma preparação para a morte. (p. 133)

do os contornos de um projeto filosófico que, em suas muitas variantes externas, permitiu, em uma de suas demonstrações, a oposição quase extrema entre resultados que derivaram de fontes iniciais muito próximas. Como pontua o autor, “a Orgia visa, num movimento inverso ao de Hobbes, a desconstrução de sujeitos civilizados enquanto recupera indivíduos atomizados, verdadeiros seres de exceção” (p. 138). Isso não significa, no entanto, uma apologia à opção da Orgia, mas uma consideração sobre os frutos produzidos pelo pensamento vivo de Sade.

Por fim, é preciso dar atenção para uma tese que Bocca insere apenas ao final de seu livro, e a qual parece ser também a abertura para a continuidade de um trabalho de pesquisa. Segundo o autor, “a Orgia, particularmente devido à sua arquitetura e a seu lugar de ocorrência, pode igualmente ser pensada como ilustração de um sistema físico entrópico” (p. 140). Para sustentar sua tese Bocca faz confrontar então as posições físico-biológicas de Erwin Schrödinger e André Lwoff. A intenção é demonstrar que a estrutura da Orgia sadeana corresponde a um modelo entrópico, conduzido a um fim e, como pode ser antevisto pelos livros de Sade, um fim emblemático. Pelo pouco espaço que essa tese tem para ser desenvolvida, acaba por deixar muitos contornos por serem delineados, como, por exemplo, a disposição para ler Sade pelas vias de autores contemporâneos que, muito embora trabalhem com sistemas físicos – aos quais se Sade filiava – o fazem desde uma perspectiva não puramente mecanicista, mas já influenciada pelas mudanças paradigmáticas engendradas pela física quântica. Ademais, poderia considerar-se que, tomando o projeto moderno levantado pelo autor, caberia questionar, ainda, de que forma os extremos – Hobbes e Sade – relacionaram-se em um campo ético-político, sobretudo quando se pode considerar que tal projeto moderno não tenha ainda recebido seus últimos pontos finais. Se a resposta é simplesmente aquela de um recurso à aproximação cientificista com a física, a biologia ou a química, então a singularidade sadeana pareceria ter pouco a oferecer ainda hoje. Contudo, se os termos da oposição, agora exemplarmente apresentados pelo trabalho de Francisco Verardi Bocca, podem ser analisados não pelas vias das limitações histórico-filosóficas, mas pela abertura de um potencial especulativo, então parece haver aí a necessidade de reconhecer onde começa o Estado e termina a Orgia no Estado-Orgia contemporâneo.



APOIO



Erasmus
Mundus

