

CADERNOS DE SUBJETIVIDADE

Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade
Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP

Cad. Subj.	S. Paulo	v. 3	n. 1	pp. 1-188	mar./ago. 1995
------------	----------	------	------	-----------	----------------

Catálogo na Fonte - Biblioteca Central / PUC-SP

Cadernos de Subjetividade / Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa
de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP. - v. 3, n. 1 (1995) -
.- São Paulo, 1995 -

Semestral

1. Psicologia - periódicos I. Instituição.

ISSN 0104-1231

CDD 150.5

Cadernos de Subjetividade é uma publicação semestral do Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP.

Revista financiada com a verba de apoio institucional da CAPES ao Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO (PUC-SP)

Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica

Coordenação

Marília Ancona Lopes Grisi

Vice-Coordenação

Luís Cláudio Figueiredo

Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade

Coordenação

Alfredo Naffah Neto

Professores do Núcleo

Alfredo Naffah Neto

Luís Cláudio Figueiredo

Peter Pál Pelbart

Suely Rolnik

Cadernos de Subjetividade

Conselho Editorial

Cristina Helena Toda, Daisy Perelmutter, Dany Al-Behy Kanaan, Inês R. B. Loureiro, Marian A. L. Dias Ferrari, Maurício Lourenção Garcia, Maurício Manguiera, Nelson Coelho Júnior.

Projeto Gráfico e Capa

Ângela Mendes

Produção Gráfica

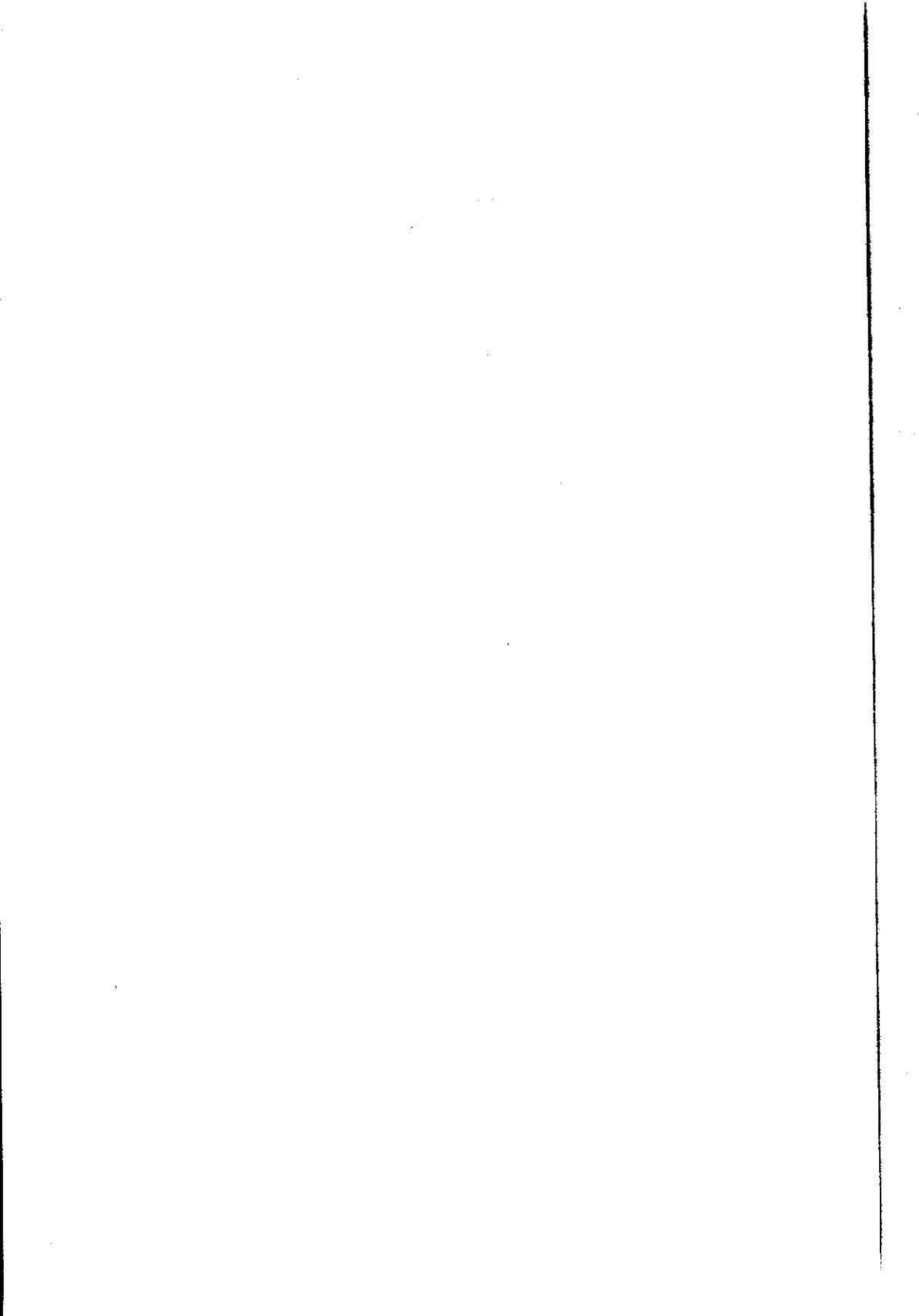
Pólo Editor

NÚCLEO DE ESTUDOS E PESQUISAS DA SUBJETIVIDADE

Constituímo-nos como um espaço público de debate e pesquisa, tendo como eixo temático os múltiplos processos de subjetivação engendrados nas coletividades humanas, em sua heterogeneidade espaço-temporal. Congregamos alunos pós-graduados em Psicologia Clínica — mestrandos e doutorandos —, alunos e pesquisadores avulsos e instituições culturais e políticas ligadas à saúde pública, a grupos minoritários, etc., de diferentes partes do Brasil. Nosso trabalho faz-se por meio de cursos, seminários, conferências, grupos de estudo, que, por sua vez, geram monografias, ensaios, dissertações, teses, livros.

Cadernos de Subjetividade — nossa revista oficial — destina-se à publicação da produção científica/filosófica/artística dos membros permanentes e itinerantes do Núcleo e de quaisquer outros colaboradores que — afinados com o nosso eixo temático — possam enriquecer esse trabalho, multiplicando-o, diversificando-o e aprofundando-o em diferentes direções.

Alfredo Naffah Neto



APRESENTAÇÃO	3
EDITORIAL	7
ENTREVISTA	
Raymond Bellour no Brasil por <i>Arlindo Machado</i>	9
A máquina de hipnose <i>Raymond Bellour</i>	11
DOSSIÊ	
Acreditar no cinema <i>Raymond Bellour</i>	21
Sujeito e narração no cinema <i>Rogério Luz</i>	33
O primeiro cinema: considerações sobre a temporalidade dos primeiros filmes <i>Flávia Cesarino Costa</i>	49
O cheiro da papaia verde: a exaltação da vida numa união dionisíaca com a natureza <i>Alfredo Naffah Neto</i>	59
Hal Hartley e a ética da confiança <i>Suely Rolnik</i>	65
O deserto vermelho <i>Peter Pál Pelbart</i>	76
O estranho <i>Carmen S. de Oliveira</i>	83

Marienbad, a última versão da realidade André Parente	94
Uma ou outra coisa sobre o tema da liberdade no Trois Couleurs de Kieslowski André Queiroz	100
Notas sobre um filme de Visconti Devanir Merengué	105
TEXTOS	
Eu não sou nada, mas posso vir a ser: sobre a luminosidade e a afetação, entre a pintura e a psicanálise Joel Birman	112
Era uma vez um mito: o conto de fadas revisitado na literatura e nas artes contemporâneas Kátia Canton	137
Notas sobre o enigma do dom artístico na psicanálise freudiana Inês Loureiro	146
COMUNICAÇÕES	
Atos e acasos em psicanálise. Um comentário heideggeriano Luís Cláudio Figueiredo	157
RESENHAS	
Freud, a ética e a consciência moral Daniel Delouya	164
Em busca de uma audição mais completa da obra de Mozart Yara Borges Casnók	167
INFORMES	171

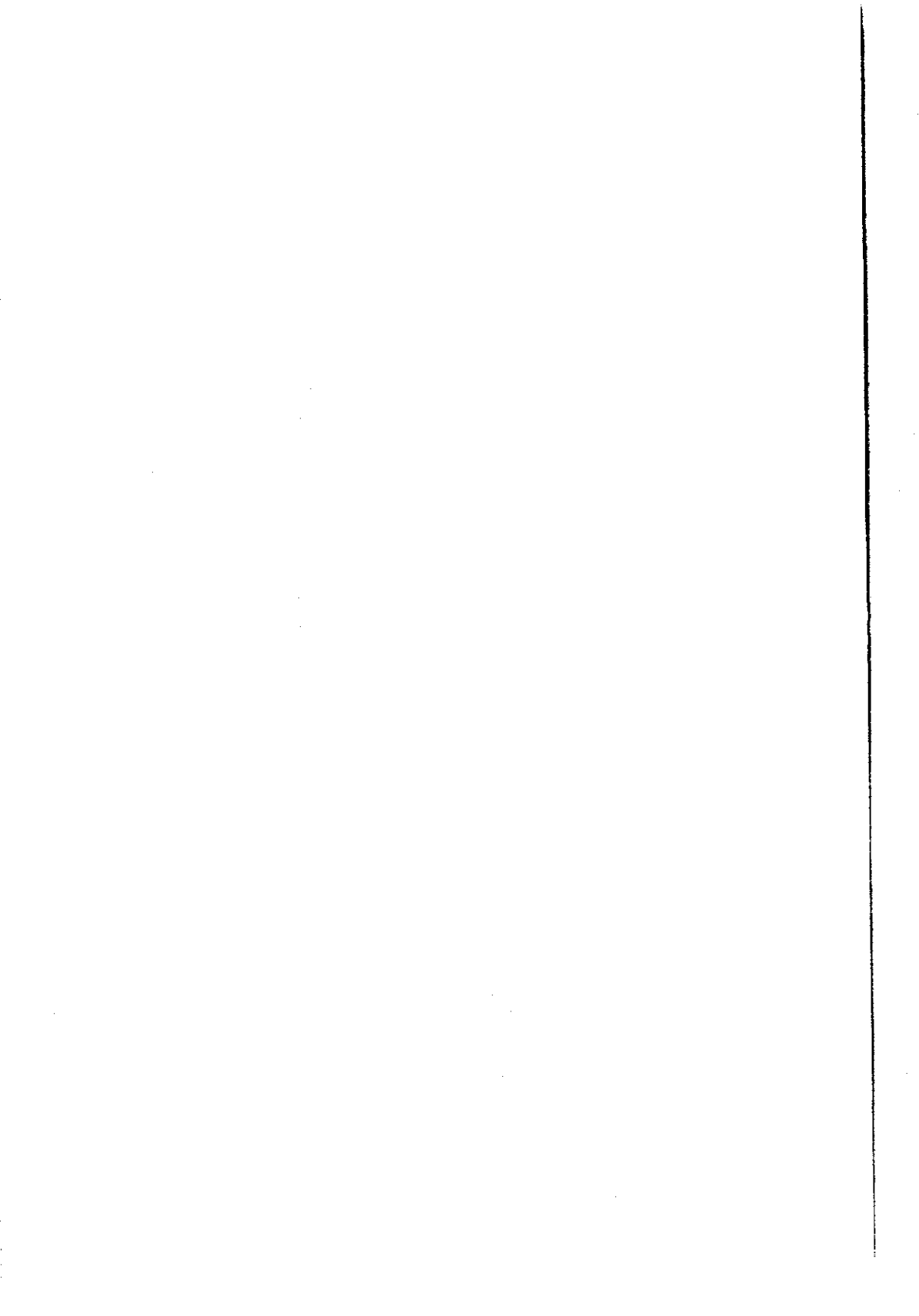
No ano em que se comemora o centenário do cinema, *Cadernos de Subjetividade* traz uma entrevista com Raymond Bellour, na qual ele propõe uma instigante relação entre cinema, psicanálise e hipnose. A questão do cinema é retomada no *Dossiê* — alguns dos textos tratam da arte cinematográfica, sua história, sua relação com a linguagem e com o sujeito; outros são dedicados ao comentário de filmes, de modo a articulá-los com o campo da subjetividade.

Na seção *Textos*, reunimos ensaios que tratam desde a luminosidade em Delacroix à relação da dança moderna com os contos de fada, passando pela noção de dom na obra de Freud.

A partir deste número estaremos publicando os resumos de todas as dissertações de mestrado e teses de doutorado defendidas no Núcleo desde a sua fundação em março de 1990. Gostaríamos também de anunciar que o próximo número terá como tema a Subjetividade abordada sob diferentes vértices.

Bom proveito e até breve!

Conselho Editorial



RAYMOND BELLOUR NO BRASIL

Por Arlindo Machado

Raymond Bellour estará no Brasil durante o mês de setembro ministrando cursos e conferências a convite de Suely Rolnik (Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Pós-Graduação de Psicologia Clínica da PUC-SP), Arlindo Machado (Núcleo de Linguagens Visuais, Pós-Graduação de Comunicação e Semiótica da PUC-SP) e Dora Mourão (Departamento de Cinema, Rádio e Televisão, Escola de Comunicações e Artes da USP). Apoio Fapesp.

Breve apresentação

A trajetória de Raymond Bellour é feita de sucessivos deslocamentos. Ela começa com os estudos literários e teatrais nos anos de 1960 e 1970, que nos deram um elogiado ensaio sobre Henri Michaux (1965), um livro de ensaios e entrevistas (*Le livre des autres*, 1971), edições críticas das irmãs Brontë (1972) e até mesmo um romance (*Les rendez-vous de Copenhague*, 1966). Aos poucos ele se desloca para a crítica de cinema, terreno onde se imporá rapidamente como um dos maiores nomes da França.

Uma análise detalhadíssima de uma seqüência de *Os Pássaros* de Hitchcock, publicada nos *Cahiers du Cinéma* em 1969, introduz uma nova linha de pesquisa que terá grande repercussão tanto na França quanto fora dela: a análise do filme, estudo minucioso, quase plano a plano, de uma obra cinematográfica singular, de modo a resgatar o seu modo de funcionamento como máquina de produzir afetos. Bellour dedica-se, durante todos os anos de 1970, à produção de 'análises de filmes' (exemplo: uma análise freudiana de *Intriga Internacional* de Hitchcock, onde dissecar os signos da ameaça de castração que definem o Complexo de Édipo do protagonista principal), a maioria delas referência obrigatória para as pesquisas cinematográficas que serão produzidas na década seguinte. Em 1979, ele compila todas essas análises num volume que se chama justamente *L'analyse du film* (1979) e dedicará ainda seu doutorado à definição dessa área de estudos dentro da teoria cinematográfica.

Aos poucos, as análises de filmes o levam na direção cada vez mais deliberada da psicanálise. Em 1975, juntamente com Christian Metz e Thierry Kuntzel, ele edita um

número especial da revista *Communications* dedicado às relações entre cinema e psicanálise. Novamente aqui, Bellour redireciona os rumos dos estudos cinematográficos apontando para uma via que será fértil nos anos de 1980. O material que colocamos à disposição do leitor a seguir corresponde ao estágio do pensamento de Bellour sobre as relações entre cinema e psicanálise nos anos de 1980.

Vale observar, entretanto, que vinte anos depois do número especial de *Communications*, o peso excessivo das abordagens freudiana ortodoxa e lacanianiana em todos esses estudos parecerá insuficiente a esse inquieto pesquisador e uma nova virada conceitual redirecionará mais uma vez a sua visão da subjetividade no cinema. Ao retomar, nos últimos anos, a reflexão sobre a situação do espectador na sala cinematográfica, Bellour toma agora uma nova direção, orientando-se na perspectiva da produção de emoções pelo cinema, à luz não mais da psicanálise clássica, mas dos estudos da subjetividade tal como desenvolvidos por autores como Deleuze, Guattari, Daniel Stern e outros. É este atual estágio de suas reflexões que Bellour estará apresentando no curso que PUC-SP e USP promovem em conjunto em setembro.

Antes disso, entretanto, um interregno fundamental em suas reflexões o conduziu na direção dos novos meios audiovisuais. Na França, Bellour foi um dos primeiros a superar os preconceitos contra os meios eletrônicos e digitais e a enfrentar o desafio colocado pelos poetas dos novos tempos, que se aventuram pelo terreno do vídeo e da informática. Em 1988, juntamente com Anne Marie Duguet, ele lança um novo número da revista *Communications* dedicado ao vídeo e às novas tecnologias da imagem, introduzindo mais uma vez uma nova área de estudos. Essa é a época em que ele lança seu conceito de 'passagem', a circulação das imagens entre os meios (uso de fotografia fixa no cinema ou de recursos cinematográficos na fotografia, fusão entre cinema e vídeo, relações entre vídeo e televisão, etc.). Sobre esse tema, Bellour publicou, em 1990, uma estimulante coleção de ensaios sob o título *L'entre-images* (a ser lançado no Brasil, ainda este ano, pela Editora da Unicamp) e organizou, no mesmo ano, juntamente com Catherine David e Christine van Assche, uma exposição no Centre Georges Pompidou de Paris sob o título *Passages de l'image*.

Atualmente, Bellour é diretor de pesquisas no CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique) e professor do American Center of Cinema, escola que ajudou a fundar. Dirige também a importante revista *Traffic*, de que foi um dos fundadores juntamente com Serge Daney. Como se isso não fosse suficiente, está organizando a obra completa de Henri Michaux para a Bibliothèque de la Pléiade e prepara o texto de sua reflexão mais recente sobre as emoções no cinema.

A MÁQUINA DE HIPNOSE

Entrevista com Raymond Bellour

A força hipnótica do cinema sempre surpreendeu seus comentadores. Mas esta intuição/percepção permanece difícil de circunscrever, pois a própria hipnose aparece ainda como um fenômeno inexplicado. Raymond Bellour trabalha há bastante tempo com esta relação entre cinema e hipnose. Nós também preferimos, deixando de lado seus outros campos de preocupação, concentrar esta entrevista numa problemática em que ele esboça, pela primeira vez, algumas modalidades possíveis de formalização.

Jacques Kermabon (J.K.): Como e desde quando você foi levado a se debruçar sobre a relação cinema-hipnose, uma imagem que percorre há muito tempo os textos sobre o cinema mas que não foi jamais verdadeiramente formalizada?

Raymond Bellour (R.S): Desde os textos teóricos da década de 1920, aqueles de Abel Gance, de Louis Delluc, de Jean Epstein até este pequeno e maravilhoso texto, relativamente recente, de Roland Barthes, *En sortant du cinéma*,¹ a metáfora da hipnose não cessou de emergir em numerosos discursos críticos sobre o cinema. Uma vez ela foi mesmo tocada mais de perto por Jean Deprun, em dois breves artigos da *Revue de*

Filmologie.² Se a comparação que tende a fazer do cinema uma espécie de hipnose não foi jamais verdadeiramente aprofundada, é entre outras razões porque, de um ponto de vista científico ou mesmo teórico, sabe-se sempre muito mal o que é a hipnose, a meio caminho entre o psíquico e o somático, no cruzamento mais enigmático entre psicanálise e biologia. Assim toda abordagem, por mais séria que seja, só pode permanecer amplamente metafórica. O que não deve, contudo, impedi-la.

Para mim há, inicialmente, uma intuição antiga (ela data do número *Psychanalyse et cinéma* da revista *Communications*, dirigida com Thierry Kuntzel e Christian Metz),³ mas jamais desenvolvida, uma

constatação ao mesmo tempo ingênua e um pouco vertiginosa: o cinema e a psicanálise nascem ao mesmo tempo. É no mesmo ano, em 1895, que os irmãos Lumière inventam o cinematógrafo e que Freud publica os seus *Estudos sobre a histeria* (e escreve o *Projeto para uma psicologia científica*). Por outro lado, trabalhando sobre textos do século XIX, particularmente os romances de Alexandre Dumas sobre a Revolução Francesa (a série *Joseph Balsamo*, etc.),⁴ pude constatar que a hipnose ocupava então um lugar fantasmático extraordinariamente forte no conjunto do sistema de representação. Parece assim que através das genealogias costumeiras que fazem nascer a psicanálise da hipnose, e o cinema de um conjunto de procedimentos óticos e químicos, pode-se da mesma forma dizer que a psicanálise e o cinema surgem como uma resposta gêmea à enorme pressão exercida pela hipnose durante todo o século XIX.

Nascida no final do século XVIII, inicialmente com a prática de Mesmer, a hipnose (então chamada de magnetismo animal) é a primeira prática que, apesar de suas conotações religiosas e até místicas, dá conta, em termos materialistas e científicos, dos fenômenos até então catalogados como possessões demoníacas. A teoria de Mesmer é uma teoria do fluido. Pelo deslocamento e pela precipitação dos fluidos no interior dos corpos humanos provoca-se crises que induzem efeitos terapêuticos. Mas, sobretudo, elas abrem no sujeito o que Mesmer deno-

minou de sexto sentido, um *sono crítico* no qual o sujeito desdobrado penetra no que a psicanálise chamará de *a outra cena*. É a primeira representação verdadeira, ao mesmo tempo tímida e selvagem, do inconsciente.

A problemática da hipnose se desenvolve a partir disso em duas direções. No domínio médico, as pesquisas vão desembocar na prática de Charcot diante do sintoma histerico e conduzem diretamente à invenção da psicanálise. Mas a hipnose também vai constituir um alimento fantasmático para a literatura. Dentro do que ele chama de *sono crítico*, Mesmer descreve o sujeito da hipnose como um sujeito que vê tudo, por toda a parte. Através da visão, um sentido ao mesmo tempo parcial e que metaforiza todos os outros, o sujeito sob hipnose torna-se em posse de elementos esquecidos de seu próprio passado, de um saber ilimitado sobre o presente e de um poder de projeção no futuro. O sujeito da hipnose é um sujeito onividente que se inscreve perfeitamente no espaço da visão panóptica definida por Michel Foucault. É evidente que essa figura varia segundo os autores. Em Balzac, por exemplo, no *Ursule Mirouet*, a visão permanece no domínio privado, mesmo se ela provém de um mundo místico e religioso que faz o sujeito entrar em comunicação com um poder do além. Dumas, ao contrário, constrói, através do personagem de Balsamo-Cagliostro, a mitologia de um sujeito que, graças ao seu poder hipnótico, é capaz

de produzir a revolução francesa e de fundar assim a história do século XX.

Há no romance de Dumas, na ordem de uma filiação hipnose-cinema, um momento bem surpreendente. Pela visão de sua vidente adormecida, Balsamo efetua um percurso visual, puramente mental e ao mesmo tempo perfeitamente realista, que se assemelha a um encadeamento de *travellings*. O olhar, seguindo o trajeto de um mensageiro, avança sobre uma estrada, penetra no parque de Versailles, caminha pelos corredores, passa por uma porta, avança até uma mesa e desliza por trás do ombro do duque de Choiseul para terminar lendo a carta que este está escrevendo, sentado em seu escritório. O sujeito hipnotizado torna-se onividente não apenas porque tem acesso a todas as suas representações, mas também porque ele é capaz de operar, no interior delas, um sistema de seleções visuais, num movimento que se pode verdadeiramente chamar de 'pré-cinema'.

J.K.: Como se pode formalizar a relação cinema/hipnose?

R.B.: Sem verdadeiramente formalizá-la, pode-se pelo menos circunscrevê-la de três maneiras conjuntas. Encontramo-nos, então, no plano do método, é necessário precisá-lo, diante do seguinte paradoxo: *a psicanálise é nossa única ferramenta teórica para falar da hipnose; apenas ela permite esclarecer a maneira pela qual o cinema se esclarece por meio, de uma comparação*

com a hipnose; mas, nesse movimento, ela, por sua vez, se acha esclarecida.

É preciso, portanto, inicialmente, colocar um pano de fundo histórico que permita deslocar a relação de aplicação entre psicanálise e cinema (a psicanálise 'aplicada' ao cinema) para situar o seu surgimento comum a partir da hipnose e de um certo número de tecnologias da visão no século XIX.

Em seguida, é preciso comparar o cinema e a hipnose enquanto dispositivos, no sentido em que Christian Metz e Jean-Louis Baudry fazem, esclarecendo o filme ou o cinema pela visão psicanalítica do sonho.

Enfim, a reflexão deve assentar-se sobre os filmes: de um lado, na medida em que possuem (mesmo que só se possa afirmá-lo de forma metafórica) um poder mais ou menos hipnótico; de outro, na medida em que inscrevem a hipnose em sua história e seus personagens.

Considerando tudo isso, deve-se sublinhar a que ponto a hipnose (como mais tarde a psicanálise) estava ligada, desde a origem, à diferença sexual. São majoritariamente as mulheres que são os sujeitos eleitos pelo sono crítico, é por meio delas que o hipnotizador vê. Numa longa nota de seu *Précis pour servir à l'histoire du magnétisme animal*, Mesmer descreve um caso (aquele de Marie-Thérèse Paradis) em que é literalmente por intermédio de um corpo e dos olhos de mulher que toma essa pré-visão dos dispositivos fotográfico e cinematográ-

fico. Isso quer dizer que não há (ou que não houve, durante muito tempo, majoritariamente) neutralidade sexual no dispositivo, seja ele terapêutico, tecnológico ou artístico, mesmo quando ele é desativado por tal ou qual razão de toda problemática dessa ordem. Não se pode jamais esquecer que o cinema, como a psicanálise, nascem num momento em que a questão da diferença sexual se põe de uma maneira bastante aguda, nesse final do século XIX, que foi o lugar de sua cristalização e expansão. É porque se pode estar tão atento à maneira pela qual os filmes fundam suas histórias, de Griffith a Godard, sobre a diferença entre os sexos. É que é, de fato, também, uma questão de dispositivo, como no estabelecimento histórico da relação hipnótica, na realidade médica e no fantasma literário que as reconduz.

J.K.: O que a introdução da noção de hipnose traz para o “dispositivo” desenvolvido por Metz e Baudry?

R.B.: Pode-se inicialmente, num plano mais descritivo, fenomenológico, ver como o dispositivo hipnótico e o dispositivo-cinema se correspondem, com apoio nos trabalhos do psiquiatra e psicanalista americano Lawrence Kubie. Num artigo fundador, Kubie distingue duas etapas no processo de hipnose:⁵ *o processo de indução*, durante o qual o sujeito se abandona, dorme, sob o efeito de uma regressão mais ou menos radical, por

uma fusão com o hipnotizador e uma perda de toda relação com o mundo exterior; e *o estado hipnótico*, em que o sujeito ‘adormecido’ reencontra, por meio da pessoa do hipnotizador, uma relação parcial e muito enigmática com o mundo exterior. A situação do cinema me parece ser, de saída, a superposição dessas duas fases: o espectador, submetido a essa sugestão particular que é o filme, encontra-se por ali mesmo imediatamente submerso em um estado comparável ao estado hipnótico, no qual ele dorme sem adormecer. Trata-se aqui, evidentemente, de uma analogia, não de uma equivalência: o cinema nunca pode ser mais do que uma hipnose ligeira, pois se o sujeito adormece não há mais filme.

Em seguida, em termos mais diretamente metapsicológicos, essa equivalência entre cinema e hipnose permite conceber de forma mais global certas relações, que já foram formuladas, entre psicanálise e cinema. Para isso, apoiamo-nos sobre os textos em que a psicanálise confronta-se ela própria com a hipnose: certamente os de Freud, e particularmente o ‘Psicologia coletiva e análise do eu,’⁶ mas também os de Ferenczi, de Lacan, etc., e de Kubie, de Léon Chertok,⁷ que os prolongam e problematizam. De um lado, a hipnose induz fenômenos de regressão tópica muito próximos daqueles que intervêm no sono e no sonho. De outro, segundo Freud, o hipnotizador toma, na relação hipnótica, o lugar do Ideal do Eu. Dir-se-á portanto: o dispositivo-cinema é o que vem nesse lugar do hipnotizador, ele toma o lugar do Ideal do

Eu. O espectador, tomado pela hipnose-cinema, é assim capturado por uma espécie de garra entre a regressão e a idealização. Pode-se dizer: ele vive a regressão sob a forma da idealização. É completar o que já foi colocado por Metz e Baudry em relação ao sonho (hipótese da regressão), e permitir uma articulação com o que foi formulado como equivalência entre a situação do cinema e o estádio do espelho. Em outras palavras, se o filme, enquanto continuidade de imagens e de sons, parece mais próximo do sonho, estamos no cinema mais próximos da situação hipnótica, na medida em que há, tanto num caso como no outro, intervenção de um elemento exterior. O cinema, o filme, é assim como um sonho sob hipnose.

J.K.: O que você descreve aqui parece uma relação de indivíduo a indivíduo. Ou a hipnose não permite, ao contrário, pensar a posição espectral em termos de fenômeno coletivo?

R.B.: É um dos interesses dessa hipótese. Pode-se assim pensar o espectador ao mesmo tempo como indivíduo isolado e como elemento de um grupo que se identifica com os outros sujeitos do grupo. É a terceira forma de identificação arrolada por Freud na 'Psicologia coletiva e análise do eu'. Ele descreve a hipnose como *uma loucura a dois* para ligar bem os termos entre sua análise da hipnose e seu estudo da psicolo-

gia coletiva, dentro da qual ele confere ao chefe essa mesma função de ideal que ele atribui ao hipnotizador. A situação da multidão do cinema está assim exatamente a meio caminho entre aquela da massa e aquela da situação hipnótica.

J.K.: Agora, de outro lado, na vertente da imagem, em que um filme possui virtudes hipnóticas?

R.B.: Kubie, insistindo na importância dos fatores rítmicos no processo de indução que leva o sujeito ao estado hipnótico, precisa que existe aí um fator muito interessante para os estudos de estética. É evidente que parece ridículo procurar medir precisamente o quanto um filme seria mais hipnótico que outro. Mas é menos ridículo procurar precisar a maneira pela qual os grandes modos de expressão fílmica têm tendido mais ou menos para uma homogeneização rítmica de suas componentes, a partir de duas posições extremas: no cinema experimental, por uma ruptura da identificação com os personagens, uma insistência na identificação com a câmera enquanto tal e uma insistência nos fatores rítmicos puros; no cinema clássico, sobretudo o americano, por uma homogeneização narrativa que conduz a uma hierarquização bastante forte dos elementos num conjunto. Em relação a esses dois extremos, pode-se definir como menos imediatamente 'hipnótico' todo um setor do cinema moderno, mais

crítico, mais distanciado em relação a si mesmo, mais diversificado em seus componentes, e oferecendo menos recurso a essa homogeneização rítmica.

J.K.: Isso significa que o cinema clássico dominante, tal como se desenvolveu, corresponde a uma necessidade quase biológica e que ele não teria podido tomar outro caminho? Isso não se opõe às concepções dos pesquisadores que, debruçando-se sobre o cinema primitivo, atualizaram muitos cinemas possíveis, que foram ocultados em prol de um único por razões que eles julgam mais ou menos ideológicas?

R.B.: Não há necessidade biológica. Há simplesmente uma história, que ocorreu de tal ou qual maneira, seja qual for o desejo de reconstruí-la, por razões utópicas ou ideológicas (por exemplo, um desejo propriamente moderno de designar [*assigner*] para o cinema primitivo um outro desenvolvimento possível). De outra parte, é muito difícil fazer, de uma maneira precisa, uma psicologia histórica do espectador. Em seu livro sobre os operadores Lumière,⁸ Jacques Rit-taud-Hutinet insiste muito, retomando certos elementos do texto de Baudry ('Le dispositif'), na extraordinária força fantasmática do cinema dos primeiros tempos, no qual ele vê um efeito de quase-crença na ressurreição dos mortos (bem próximo, de fato, daquele já suscitado um século antes por Robertson com

suas fantasmagorias). Podemos perfeitamente supor que essa representação, enquanto tal, foi suficientemente forte para sustentar o que eu chamo metaforicamente de efeito-hipnose, que tomou em seguida uma outra forma no desenvolvimento do cinema clássico.

De forma geral, dentro de tudo isso estamos bastante próximos do trabalho de Gilbert Rouget: em *La musique et la danse*,⁹ ele estuda os ritmos da possessão, as condições ao mesmo tempo formais e culturais da produção do transe pela música e da dança em um certo número de sociedades tradicionais. No cinema, sem falar das variações históricas da própria capacidade de crença, as estruturas rítmicas podem ser de natureza muito variável, aterse às vezes à música, à voz, à imagem, aos tipos de relações que se estabelecem entre as componentes.

J.K.: A hipnose aparece também como motivo narrativo em certos filmes, em particular na série dos *Mabuse*.

R.B.: A série dos *Mabuse* constitui no cinema clássico a soma reflexiva mais importante produzida por um diretor no cinema (pode-se mesmo considerar que em quarenta anos de distância ela a introduz e a encerra). Nos três filmes, *Dr. Mabuse, der Spieler*, *Inferno* (1922), *Das Testament von Dr. Mabuse* (1933), *Die 1000 Augen des Dr. Mabuse* (1960), a questão é a do

poder de um indivíduo, um poder central de visão e de difusão, definido pelas três grandes fases de desenvolvimento do cinema: o cinema enquanto tal (o cinema mudo), o cinema falado, o cinema confrontado com o vídeo e a televisão. Como não ficar fascinado pelo fato de que é através do personagem de um hipnotizador, explicitamente no primeiro filme, mais indiretamente no segundo, mais implicitamente no terceiro, que Lang efetua essa reflexão sobre o poder que tem um indivíduo de produzir imagens e de procurar tornar-se o senhor do mundo através dessa produção de imagens. Tanto que, no primeiro filme, *Mabuse* é ao mesmo tempo psicanalista. Todos os termos estão lá, ligados pelo próprio Lang, trabalhando o corpo concreto do filme para mostrar como as representações nascem, se transmitem, produzem uma influência. Na famosa sessão no final de *Inferno*, a imagem cinematográfica é literalmente produzida pelo poder do hipnotizador de *Mabuse*. Uma análise detalhada da série permite uma espécie de percurso teórico em ato da relação hipnose/cinema.

J.K.: Como você trabalhou, concretamente, sobre esses filmes de Lang?

R.B.: Em três níveis. Primeiramente a organização do roteiro: estabelecer as funções organizadoras de *Mabuse* em relação a todas as redes da história, como ele

funciona ao colocar o material humano e tecnológico que Lang desdobra ao redor e a partir dele, tornando-se assim ainda mais mestre do filme. O segundo nível diz respeito às cenas particularmente fortes em que a maquinaria do dispositivo hipnótico se estabelece: a própria sessão, como na cena citada, ou certas trocas de olhares bastante densas, que aproximam os rostos num face-a-face próximo do que se pode imaginar como a situação hipnótica, implicando evidentemente por ali mesmo ainda mais o espectador. Enfim, se é conduzido a assinalar através do filme, em ordem dispersa, um número insistente de figuras visuais, de enquadramento, de iluminação, de recorte do espaço, que tendem ao que podemos chamar de captura do olhar. Essa 'hipnotização' do espectador não existe assim simplesmente no plano do roteiro nem mesmo por meio de certos momentos intensos, mas por meio das figuras privilegiadas que difundem o olhar de *Mabuse* e atraem o olhar do espectador. Pode-se distinguir assim três grandes conjuntos de figuras produzidas pela inscrição da luz sobre as formas materiais do cenário: o quadrado, o retângulo, que são outras tantas reduplicações da tela; o triângulo, o fecho luminoso, com sua ponta que orienta o olho; o círculo, que o aperta e faz circular. Vê-se assim como o efeito-hipnose não se propaga apenas a partir do próprio olhar de *Mabuse*, mas também através de

toda uma figuralidade da encenação, submetida a fatores rítmicos de retomada, de alternância, de que o cinema clássico vai se apoderar.

J.K.: Não há outros filmes que põem em cena a relação hipnótica?

R.B.: Evidentemente que sim. Sem ter feito um inventário sistemático, nem sobretudo ter podido ver todos os filmes cujos roteiros fazem pensar numa incidência mais ou menos grande da hipnose, pode-se citar alguns dos mais notáveis. Em *Trilby*, de Maurice Tourneur (1915), o cinema é verdadeiramente concebido como hipnose, a partir de numerosos efeitos de enquadramentos, de olhares, na confluência de duas artes, a pintura e a ópera, através de uma jovem mulher hipnotizada. Há *Le Pirate*, de Minelli,¹⁰ *Whirlpool*, de Preminger (1949), em que Gene Tierney é hipnotizada de maneira exemplar, e que contém também a única cena de auto-hipnose que eu conheço: o herói, médico perturbado, se auto-hipnotiza em seu leito de hospital para acalmar sua dor e poder retornar incógnito ao local de seu crime. Há sobretudo *Curse of the Demon*, de Jacques Tourneur, que poderia ser com os *Mabuse* o filme culto de toda essa questão.¹¹ Ele põe em cena dois hipnotizadores com poderes opostos:

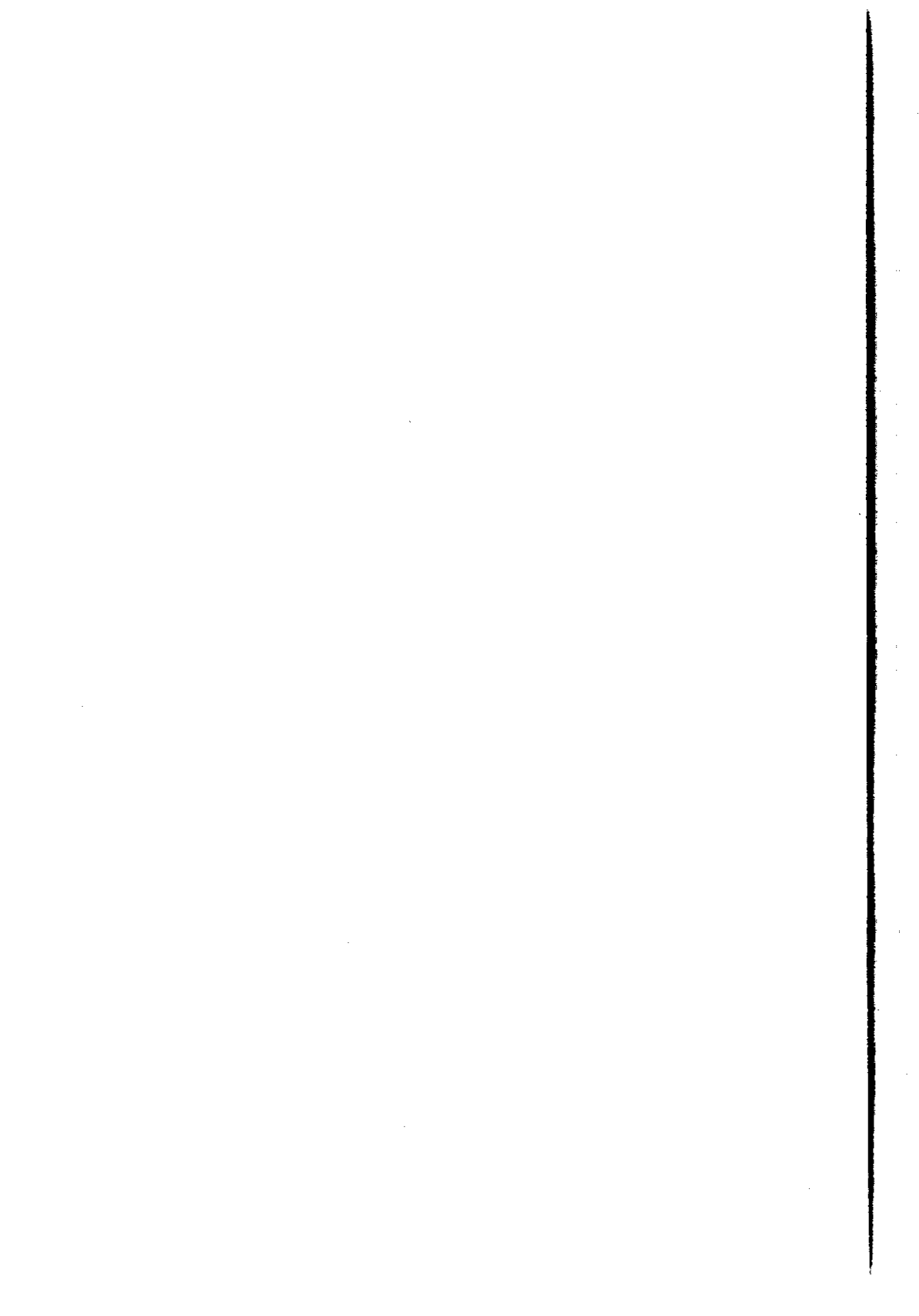
aquele que crê na magia (portanto no cinema) e aquele que não crê mas que deverá acabar acreditando nela pela experiência ao qual o outro o submete, e o que ele lhe enuncia como verdade da sua arte, quer dizer, da arte do cinema enquanto hipnose.

Os filmes que tomam o dispositivo hipnótico como todo ou parte de sua problemática permitem induzir a relação privilegiada entre cinema e hipnose muito mais do que os filmes que permitem a mesma coisa em relação ao sonho. Sempre devido ao caráter de exterioridade próprio do dispositivo, que se encontra como literalmente figurado, enquanto que a figuração do sonho é sempre mais ou menos fracassada. Esses filmes convidam também a pensar ao mesmo tempo a solidariedade entre hipnose e cinema e hipnose-filme, por assim dizer: ou seja, a visualizar o problema tanto no nível do dispositivo enquanto tal quanto no nível da qualidade e da potência do estímulo. Assim se mantém em relação o que por vezes se terminou por separar, na teoria do cinema dos últimos vinte anos: de um lado o cinema como dispositivo, de outro o filme como texto. É de fato pelo seu dispositivo mais ou menos atualizado em cada filme que o cinema não cessa de se tornar o que Epstein chamava de 'a máquina de hipnose'.

* Entrevista feita por Jacques Kermabon

Notas

1. Roland Barthes, En sortant du cinéma, *Communications*, 23, 1975.
2. Jean Deprun, Le cinéma et l'identification, *Revue Internationale de Filmologie*, 1, 1947; Cinéma et transfert, *Revue Internationale de Filmologie*, 2, 1947.
3. *Communications*, op.cit.
4. Alexandre Dumas: *Joseph Balsamo, Le collier de la reine, Ange Pitou, La comtesse de Charny*, 1846-1853. Sobre esta série, cf. Raymond Bellour, Un jour, la castration, *L'arc, Alexandre Dumas*, 71, 1978.
5. Lawrence Kubie e Sidney Margolin, The process of hypnotism and the nature of the hypnotic state, *The American Journal of Psychiatry*, 100 (5), 1944.
6. Sigmund Freud (1921). Psychologie des foules et analyse du moi (nova tradução), em *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1981.
7. Léon Chertok, R. de Saussure, *Naissance du psychanalyste*, Paris, Payot, 1973. Léon Chertok, *Le non-savoir des psy*, Paris, Payot, 1979.
8. Jacques Rittaud-Hutinet, *Le cinéma des origines*, Champ Vallon, 1985.
9. Gilbert Rouget, *La musique et la danse. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard, 1980.
10. Cf. David Rodowick, *Le circuit du désir*, em R. Bellour (éd.), *Le cinéma américain*, Paris, Flammarion, 1980, v. II.
11. Cf. Raymond Bellour, Croire au cinéma, Jacques Tourneur, *Caméra/Style*, 6, 1986.



ACREDITAR NO CINEMA

*(Caméra/Style, 6, 1986)**Raymond Bellour*

Para Thomas, que com 2 anos viu esse filme refletido num espelho, quando se acreditava que ele estava dormindo diante da televisão sobre os joelhos de seu pai.

Que Tourneur seja por excelência um dos cineastas da fascinação, quer dizer, da crença e de seus avatares, isso é visível a olho nu: enquadramentos, olhares, distâncias, iluminações, jogo calculado dos atores tomados como figuras, elipses e durações. Que ele tenha feito a 'teoria' disso na mais fictícia de suas histórias (*Curse of the Demon*, 1957) permite medir como se refletiu o poder do cinema. Para um cineasta propenso, como ele, à abstração, o fantástico é um terreno privilegiado, visto que os elementos espetaculares da intriga servem ainda melhor para representar esse espetáculo em si mesmo fantástico que é o cinema. A situação de conjunto do filme é, a esse respeito, interessante. O herói aterrissa em Londres proveniente dos Estados Unidos. Através de um filme situado, mas também rodado e produzido na Inglaterra por um diretor francês tornado peça da máquina hollywoodiana, o cinema americano observa-se ainda mais claramente a partir de um olhar interior, extralúcido. O poder de que ele nos fala aparece hoje como já envelhecido; ele culmina aqui no que poderia ser uma das últimas noites em que o cinema realmente fingiu acreditar em seu demônio. Narrando rapidamente o filme, eu gostaria simplesmente de mostrar como se modela essa crença, como se constrói a fascinação. Nem mais, nem menos.

Desde o primeiro momento, a crença está em jogo. Um homem (Harrington, médico, psicólogo) encontra um outro (Karswell, um 'mágico', pregador). Tomado por um terror, uma loucura [*un affolement*] extrema, ele lhe diz: "Eu não acreditei em ti e errei: eu vi, agora sei e creio; estou pronto a encerrar meus ataques a ti e a me retratar publicamente, mas suplico-lhe que pare com aquilo que lançou contra mim". O outro lhe responde: "Não se interrompe tão facilmente aquilo que se começou. Você me desafiou dizendo: faça o pior; eu o segui e aqui estamos nós. O que aconteceu com o papel que eu

te daí?” “Ele pegou fogo”, diz Harrington, “eu não pude impedir”. “Verei o que é possível fazer”, termina por responder Karswell, “mas evidentemente não posso garantir nada”.

Já sabemos que ele não pode fazer nada: é o preço do contrato estabelecido entre o filme e seu espectador. Harrington é esse espectador que não acreditou no poder do espetáculo e que morre nele. Ele enxerga e escuta, assim que volta para casa, uma imagem e um som insustentáveis. O som é uma vibração que se destaca da partitura musical, após ser momentaneamente confundido com ela; a imagem, uma onda de luz numa bola, avança do fundo do horizonte noturno, abate-se sobre ele e o destrói.

Esta bola de fogo ao final do percurso toma a forma de um monstro: excessivo e um pouco irrisório, como a maior parte dos monstros (sua única vantagem é de figurar um gigantesco diabo, do qual o roteiro se utilizará novamente). Tourneur não quereria isso, preferindo defrontar seu personagem com a força pura da luz, em virtude da qual Harrington termina, de resto, por morrer igualmente: quando ele tenta fugir, seu automóvel choca-se com um poste elétrico, e inicia um outro incêndio, cujo clarão rasga a noite nas garras do improvável demônio.¹

Harrington é esse espectador que não acreditou na verdade da imagem. O espectador desse espectador extraviado — o verdadeiro — foi advertido. Sobre a imagem-créditos dos rochedos de Stonehenge, ele pôde ler que desde a origem dos tempos o homem utiliza o poder mágico dos símbolos rúnicos para fazer saírem da sombra os demônios, e que isso ainda acontece. Crédulo e incrédulo, o espectador sabe que está sendo levado para o cinema. O plano seguinte (o plano realmente inicial do filme) apodera-se dele como tal: uma luz aparece ao longe, à esquerda, na noite, desenhando o fecho de um projetor; ela avança, ofuscante, depois pisca fracamente. Nada mais, compreendemos logo, que faróis de automóvel e uma estrada bordada de árvores. No automóvel, um homem abatido: Harrington se rende a Karswell. Antes de todo o desenvolvimento da história, a insistência do plano sugere sua trama: essa luz intermitente tem um efeito de vida e morte sobre o espectador. Ela é sua ‘verdade’. Sem luz, não há imagem; e a luz nua produz apenas cegueira. Entre as duas, há essa pulsação: o cinema.² A capacidade que tem o espectador de acreditar nas imagens que ele modela se traduz no roteiro pelo debate entre crença e não-crença que atormenta os personagens. Essa equivalência é também, claramente, uma questão de planos e enquadramentos. O trajeto da bola de fogo que ameaça Harrington reduplicará (pelo eixo do olhar, o corte entre preto e branco, a relação entre longe e perto) o do farol-projetor do automóvel pelo qual o espectador, reconhecendo o dispositivo-cinema, entra na ficção.

Para que o espectador possa acreditar não na história mas no filme que a conta, e através desse filme, no cinema que o permite, é preciso que a presença do sobrenatural se manifeste. O melhor motivo para fazê-lo é persuadir alguém — o herói, por exemplo — cuja incredulidade serve de fio vermelho para um debate que durará quase tanto quanto o filme. Esse debate põe o espectador numa dupla posição: ele está do lado de todos aqueles que acreditam no fantástico e o produzem, pois ele, como os outros, vê esse fantástico invadir a história e a imagem; mas ele também toma o partido do herói que, a despeito das provas que acumula, vai negá-lo até quase o final do filme, porque seu papel é o de tornar evidente a clivagem provocada no espectador pelo simples fato de ele se encontrar no cinema. Holden (um segundo psicólogo) toma assim o lugar de Harrington. Ele retoma a questão onde o morto a tinha deixado; mas num crescendo, já que, como Harrington no passado da diegese, ele não crê nos poderes de Karswell. A vantagem do prólogo é a de que nós podemos a partir de então ver Holden se perder em sua não-crença que é análoga à nossa, só que o seu problema é não acreditar no diabo, enquanto o nosso é ter aceitado crer no cinema. O filme terá portanto como assunto a conversão do herói. Ele terminará por atingir o ponto em que o espectador já se encontrava desde o início: Holden será obrigado a acreditar nas imagens e a temê-las, para nos justificar o fato de fruí-las e de tê-las fruído, mas tendo acreditado nelas sempre pela metade.

Essa questão da crença pode ser enunciada assim: a cena da sombra e da luz, a cena da morte de que o espectador foi, com a vítima, a única testemunha, é 'verdadeira'? Ou assim: ela realmente ocorreu? Ou ainda: poderá ela se repetir, mas dessa vez diante de uma testemunha, e se tornar assim mais verdadeira, ou pelo menos parecê-lo? O filme será portanto o percurso que permite essa repetição, de modo que o espectador saiba realmente o que se espera dele, quando decide ir ao cinema.

Tal é a perspectiva em que a chegada de Holden nos engaja. Holden é renomado por seus trabalhos sobre o hipnotismo; é autor de um livro destinado a provar que a feiticeira desapareceu desde a Idade Média. Ele vai à Inglaterra para participar de um colóquio sobre parapsicologia. Um de seus objetivos é opor a verdade da razão às teses fanáticas dos partidários de Karswell. Como Harrington, de quem ele é colega e amigo, Holden é um sábio; ele só acredita em fatos, visíveis e tangíveis. Ele resolve mais decididamente continuar a obra de Harrington quando fica sabendo de sua morte. Dana Andrews dá a Holden sua largura de ombros, seu ar distante, seu rosto pouco expressivo, sua maneira de sempre pensar 'para dentro', e de acreditar sem acreditar (como um espectador), coisas que fazem dele um dos atores mais fortes de um certo cinema americano. A crença que o roteiro lhe nega adere, com efeito, à figura que se torna o seu

personagem. Dir-se-ia que, oferecendo obstáculo à imagem que ele recusa, ele torna-se ainda mais uma tela sobre a qual ela se projeta (ele sobressai assim nos últimos filmes americanos de Lang, os mais abstratos).

O filme objetiva portanto recriar, para o herói, as condições de realidade de uma cena na qual ele se torna ator e testemunha, a fim de que o espectador continue acreditando no que já viu. A arte de Tourneur é a de desenvolver sua história (em torno de Holden, que o roteiro não abandona jamais) de tal forma que cada tempo forte contribui seja para impor a rememoração da cena inicial, seja para preparar sua reiteração. Os personagens que cercam Holden têm todos a função de permitir esse processo. Poder-se-ia ver aí, como no sonho, outras tantas figuras encarnadas ao redor da pessoa do sonhador, e o representante, a ponto de que ele se define mais por sua pressão do que pelas resistências de seu ser evanescente. Cada um à sua maneira, os protagonistas concorrem assim à formação de um dispositivo no qual o herói deverá terminar por reconhecer (como o espectador) o desejo, feito de medo, que ele tem da imagem.

1. Holden conversa com dois participantes do colóquio. O primeiro é um hindu: ele crê simplesmente na verdade do sobrenatural. O segundo, Mark O'Brien, assistente de Harrington, mostra a Holden o vestígio primitivo de um diabo: o autor é Hobart, um fanático acusado de assassinato. Ele desenhou sob hipnose essa figura inteiramente similar às gravuras em madeira que representam o demônio na tradição da alta Idade Média e da Renascença. Portanto, talvez não seja Hobart que matou, mas o diabo; ele poderia também ter matado Harrington, sobre cujo corpo se encontrou estranhas marcas, que a eletrocução não explica suficientemente. A cena inicial é assim imediatamente representada duas vezes, para Holden, que se diverte com ela, e para o espectador, que a rememora.

2. Karswell aborda Holden no British Museum. Este procura um livro antigo: *The true discoveries of witches and demons*, curiosamente ausente das coleções. Karswell propõe a Holden que ele venha consultar em sua casa esse exemplar único, que ele possui. Depois de um vão debate sobre seus objetivos e ideais respectivos, que Holden encerra secamente ("Não estou aberto à persuasão"), Karswell se vai, dando a Holden o seu cartão. De ambos os lados do nome impresso, Holden lê as seguintes palavras, escritas à mão: "In Memoriam Henry Harrington, allowed two weeks". Ele esfrega os olhos: o texto desapareceu. Ele chama um dos funcionários: não há mais nada no cartão. Mais tarde, uma análise de laboratório o confirmará. Holden é o único (além do espectador) a ter lido o que leu.

3. Joanna Harrington (a sobrinha do falecido) aconselha Holden a abandonar sua empreitada. Ela descobriu o diário do tio. Ali ele conta que Karswell sub-repticiamente lhe

deu uma espécie de pergaminho, coberto de caracteres rúnicos: um papel aterrorizante, dotado de uma vida autônoma. Joanna não acredita na morte acidental de seu tio. Holden lhe responde que ela está se auto-sugestionando. Aí, ainda, revivemos a cena. Joanna (que trabalha com crianças) invoca a crença das crianças nos fantasmas. Apesar disso ela não quer ser tratada como criança. Como ela, quando não é mais criança, o espectador é esse adulto que ainda acredita em fantasmas.

4. Joanna e Holden estão juntos na casa de Karswell no dia de Halloween. Este, disfarçado de palhaço, faz números de magia diante de uma turma de crianças. O debate entre os dois homens é retomado. Karswell reafirma sua crença na confusão entre a realidade e o imaginário, e nos poderes da sombra, parecidos com os do espírito. Para comprovar seu argumento, ele desencadeia uma tempestade. Quando Holden lhe diz: “Eu não sabia que vocês tinham ciclones na Inglaterra”, Karswell lhe responde: “Nós não os temos”. Ele prediz a Holden o dia e a hora de sua morte: às dez horas da noite do dia 28 desse mês. Não lhe restam portanto mais que três dias de vida. A coisa foi decidida desde o encontro no museu. Karswell despede-se de Holden, que não pôde consultar o famoso livro (o que seria de resto inútil, diz o mágico a Joanna, que se interessa: ele seria incapaz de decifrar o seu código).

Karswell torna-se então realmente o representante da encenação. Mas esse poder tem seus limites. Karswell é o primeiro a ser submetido àquilo de que ele parece ser o mestre: a tempestade ultrapassou as suas previsões. E ele se pergunta também se sua mãe acredita realmente na magia (do cinema); ele lhe confessa, como antes a Harrington, que ele não pode deter aquilo que ele começou. E ele lhe detalha a trama: será sua própria vida ou a de um outro.

5. Segunda conversa com Mark e o hindu, a propósito de Hobart e do diabo (mesmo cenário, no quarto de hotel de Holden). Este os acusa de ceder à auto-sugestão e à histeria de massa (em outros termos: eles são espectadores bons demais). Mark lhe pede permissão para olhar em sua agenda as anotações da comunicação que ele deve pronunciar no colóquio: as páginas estão rasgadas depois do dia 28 desse mês.

6. Segunda noite com Joanna (em seu apartamento). Ela descobriu páginas arrancadas no diário de seu tio: depois do dia 22, data de sua morte. “Ninguém escapa do medo. Tenho uma imaginação como todo mundo. É fácil ver uma aparição em cada canto escuro. Mas recuso-me a deixar essas impressões dominarem minha razão.” “Muito bem”, responde-lhe Joanna, “mas você está certo de que Karswell não lhe deu nada?” Holden verifica os dossiês que ele tinha no British Museum: o pergaminho, uma estreita tira de papel, escapa, foge através do quarto, detém-se contra a grelha da chaminé onde um fogo

crepita. Holden apanha-na e a guarda em sua carteira. Seu ceticismo transformava-se em dúvida (não exprimida), sem coincidir ainda com a crença que afeta mais ou menos os outros personagens.

7. Holden visita a família de Hobart. Ele pede autorização à mãe dele para tratar seu filho pela hipnose, a fim de que ele possa dizer o que fez e viu no dia do assassinato. Todos consideram Hobart como danado, escolhido pelo demônio. Holden abre sua carteira, deixando entrever o pergaminho que se agita. “Ele foi escolhido.”

Holden erra entre os rochedos de Stonchenge: o herói preenche a imagem-créditos.

8. Mrs. Karswell organizou uma sessão com um médium. A roda dos espectadores se forma: em ambos os lados do médium, Mrs. Karswell, uma de suas amigas, Joanna, Holden (preparado pela moça). O médium, em transe, ‘encarna’ sucessivamente vários personagens. Uma criança. Um índio. Um escocês. E finalmente Harrington. Uma vez mais a cena inicial é reencenada, mas desta vez por mímica, dramatizada. Holden interrompe a sessão: ele quebra o círculo dos espectadores, para que a cena possa recomeçar em outro lugar, já que ele deve terminar sendo seu objeto.

9. Joanna e Holden vão à casa de Karswell à noite. Holden arromba (no lugar de Joanna, *que quer fazer isso antes*) a entrada da biblioteca. O livro está sobre a mesa. Ele o folheia. Um gato está sobre o corrimão. A luz se apaga. O gato transforma-se num leopardo que ataca Holden. A luz se acende. Karswell entra. O gato está dormindo num sofá. Karswell diz a Holden, que o acusa outra vez de louco: “Você é que é louco e possuído por entrar assim em minha casa durante a noite. De qualquer forma, você vai morrer amanhã; mas seria melhor não voltar pelo bosque”. A ficção gosta dessas proposições contraditórias que a fazem avançar.

No bosque, Holden é perseguido pela bola de fogo que se forma no horizonte, esgueira-se entre as folhagens, invade a imagem. A cena se reencena por uma precisão redobrada; ela torna-se novamente verdadeira, para o próprio Holden, que vê e cede a um começo de terror. Mas ela se interrompe: a mancha de luz se reabsorve quando Holden sai correndo. Foi suficiente que Holden acreditasse no poder da alucinação, e que o espectador participasse disso.

Holden vai com Joanna ao comissariado e conta o que viu. A polícia, por um breve momento, o faz retomar seu papel: aquele do ceticismo que faz ressaltar a crença. Mas Holden o reassume rapidamente, apesar das provas que se acumulam. Ele critica Joanna por lhe comunicar sua histeria: “Eu não sou supersticioso como 99% da humanidade” (quer dizer, a multidão — fantasmada — dos espectadores). Isso é preparar ainda melhor o retorno final.

10. Uma sala. Uma cena. Espectadores. Hobart é trazido para a cena. Aplicam-lhe pentotal. Ele desperta, uiva. É dominado. Holden o hipnotiza. Hobart adormece e responde às questões de Mark O'Brien, que toma sua vez. O diálogo aborda a seita dos *true believers*, os verdadeiros crentes, adeptos do demônio, e seu chefe, Julian Karswell. Mark obriga Hobart a reviver a cena inicial. *It's the night of the demon*. Ele a recria, tal como Holden acaba de vivê-la. "É aqui, eu a vejo, entre as árvores, uma fumaça... e um fogo, o tempo de vida que me foi concedido está quase acabado." Holden intervém: ele quer saber mais.

— O que você quer dizer? O tempo que lhe foi concedido?

— Para me preparar para morrer.

— Por que você deve morrer?

— Eu fui escolhido.

— Como você morre?

— O pergaminho me foi passado, eu o peguei sem o saber.

— Hobart, abra os olhos. (Holden tira o pergaminho de sua carteira e o mostra.)

— Não... Eu o passei ao irmão que me tinha dado. É a única mancira. Era necessário que eu o desse a ele. Eu não queria, mas era a única mancira de me salvar.

— Para se salvar, você deve dá-lo àquele que lhe deu...

— Sim, devo fazê-lo, e o demônio por ele. Não eu. Não eu. Vocês estão tentando me passá-lo de novo. Eu não o pegarei, não...

Hobart se levanta, agarra Holden, foge, sai pelo corredor, corre e salta pela janela. Holden se apressa. Ele fica sabendo pelo hindu que a mãe de Karswell telefonou: seu filho vai tomar o trem às 8:45h. "Ela disse que era preciso acabar com todo esse mal." Holden se apressa ainda mais: é às 10:00h, nessa mesma noite, que Karswell previu sua morte.

Enfim Holden transformou-se nesse espectador que acredita na verdade das imagens. Evidentemente, o interessante é que o relato, para poder terminar o filme ('acabar com todo esse mal'), deve então se repetir e que a cena anunciada, ao mesmo tempo sempre diferente e constantemente reiterada, chegue finalmente. A crença de Holden (como antes a de Harrington) precipita a chegada do demônio. Isso é literal e segue as regras do suspense mais estrito. Holden diz a Karswell, no trem onde ele o encontrou: "Creio que dentro de cinco minutos alguma coisa horrível e monstruosa vai acontecer". Como Harrington, Holden confessa seu erro a Karswell; ele até lhe agradece, com todas as letras, por tê-lo convencido da existência de um mundo que ele nunca tinha acreditado ser possível (é claro, o cinema). Ele lhe propõe, nos mesmos termos, um desmentido público. A única diferença é que o seu pergaminho não pegou fogo e ele aprendeu a regra do jogo. Holden chega então a dá-lo a Karswell, que se torna a vítima que se esperava.

Há três razões para esse desnudamento. Holden-Dana Andrews é a vedete, o homem do casal que forma com Joanna (casal de resto surpreendentemente discreto, o que aumenta o mistério do filme, liberando-o de certas convenções). Holden encarna também, como se viu, o espectador: a parte do espectador que não pode acreditar no espetáculo e só aceita acreditar nele totalmente, enfim, porque o espetáculo termina. O espectador, de fato, joga ainda mais livremente com o fato de acreditar quanto mais ele antecipa o momento em que, tendo o filme terminado, ele só poderá crer menos. Enfim, Karswell é o diretor, homem de ilusão, do mal, da pulsão. Os 'verdadeiros crentes', que ele dirige, invertem a ordem do bem e do mal; eles acreditam na virtude do mal. Karswell é assim, por excelência, aquele que não pode evitar a imagem: ele a produz, a reconhece como mortal, e só pode morrer.

Sua morte, se excetuamos a aparição do demônio, é um dos momentos mais puros de cinema que eu conheço — pelo menos do cinema que reconhece na imagem um poder mortal. Assim que o pergaminho volta às suas mãos, Karswell não é mais que movimento. Ele segue, as mãos estendidas, o papel que lhe foge, numa direção inflexível: primeiro nos corredores do trem, depois, quando o trem pára, sobre a via férrea ao longo da qual o efeito se prolonga até a vertigem. Até o momento em que o pergaminho cai ao longo do trilho, e se consome. Então, no horizonte noturno, no lugar exato onde o olhar exorbitado de Karswell vê desaparecer o trem, aparece o turbilhão de luz que anuncia o monstro. A imagem monstruosa parece assim nascer do ponto de fuga que segue ao longo dos trilhos o olhar de Karswell. Este se volta então para se esquivar. Mas, do outro lado, sobre o eixo oposto, aparece um segundo trem que avança em sua direção. O extraordinário, aqui, é que jamais Karswell escapa dos trilhos (exceto no ultimíssimo instante, para evitar que o trem o esmague e para permitir que o monstro o agarre). Ele fica sobre a via, seguindo a linha ao longo da qual o pergaminho lhe conduziu, e sobre a qual a luz-monstro e o trem se encontram. Nesse fim de filme, Karswell torna-se o herói da fascinação. Aquele que crê verdadeiramente no cinema. A ponto de morrer nele para nos fazer crer. Ele é fascinado pela imagem, pela sombra e pela luz (encarnadas pelo trem e pela luz-monstro) como puros movimentos. Elas se confundiriam tornando-o pequenino, se as exigências da produção não fizessem o trem passar sob o demônio que dilacera o corpo de Karswell antes de jogá-lo sobre a margem da via férrea.

O efeito do trem, por contágio, estende-se até todos os últimos planos, para além do olhar de Karswell. Depois de se aproximar da via onde jaz o corpo, Holden volta para a plataforma onde ele reencontra Joanna. Eles concordam, enfim, sobre uma posição comum: Holden repete o que Joanna lhe sugere: "Talvez seja melhor não saber" (deixemos intacta

a parte de mistério própria do cinema, preservêmo-la para melhor fruí-la). Eles avançam sobre a plataforma, em plano médio; depois, tendo a câmera tomado o campo, eles são enquadrados no último plano em plano geral. É então que passa um trem, o terceiro. Seu apito lembra a vibração sonora que sublinha a aparição do monstro. Ele invade a imagem e, literalmente, apaga o casal. Depois da passagem do trem, não resta mais que um plano vazio. Oferecido ao puro olhar da fascinação.

O pergaminho é o que traduz mais de perto essa potência do olhar. Por que o pergaminho, mais que a luz-monstro ou o trem que experimentam tão fortemente, cada um, as propriedades do dispositivo-cinema (visão, movimento, enquadramento, enfileiramento)? Porque ele é um fragmento. Um livro está no centro do filme: ele orienta o itinerário do herói, do British Museum (onde ele não se encontra, e onde Holden recebe por sua vez o cartão de visita em que as palavras se apagam) à casa de Karswell (onde Holden não o encontra [*le manque*], enfrentando em seu lugar um tornado, um leopardo e a luz-monstro). O livro conduz assim ao próprio fantástico: a imagem alucinada. Ele se torna o segredo do filme. Seria suposto que ele exprimisse seu sentido, se fosse decifrável. Mas a questão, eludindo-se, mostra que o único sentido do livro é o de encarnar o poder de Karswell. Seu poder de engendrar a crença, de criar imagens, de produzir a fascinação. Nisso, o livro é a metáfora do filme; volume de imagens e de signos, ele lhe exprime a virtualidade.³ É aqui que intervém o pergaminho, também misterioso por seus símbolos rúnicos que o livro parece deter, numa língua indecifrável ao não-iniciado, a chave da realidade e o sentido último da vida. Mas esse sentido, se viu, não é sentido: ele concerne apenas ao desenvolvimento do filme e reduz todo discurso à produção da imagem, à figura. Aí está o que o pergaminho exprime, fracasso, fragmentação do livro. Estouro da figura. Se o livro representa o filme como corpo virtual, volume de todas as imagens, o pergaminho encarna a circulação da imagem enquanto fragmento. É preciso imaginar seu movimento, ao mesmo tempo concreto e abstrato. O pergaminho é esse objeto que circula, que os heróis devem se repassar, como no jogo do anel. Mas ele é, também e sobretudo, aquilo que na própria imagem se agita, não pode ficar no lugar, seu ponto de fuga e sua vibração. Ele é ao mesmo tempo o coração secreto de cada imagem e o que desliza entre as imagens; imagem da imagem, se assim se pode dizer, no que ela tem de perpetuamente oculto. Insígnia metafórica do filme, o pergaminho produz e reproduz nele a metonímia descontrolada. Ele é a imagem que jamais se toca. Ele sempre escapa e termina por se consumir. E morreremos com ele. Como se faz diante do objeto da fascinação.

Mas por que, na visão desse objeto de fuga, ter feito de Holden um hipnotizador? Que necessidade essa história tem da hipnose? Seria isso para dar corpo à velha idéia que

consistiu em ver no cinema uma espécie de hipnose? Sem dúvida. Mas isso permite opor sobretudo dois regimes da crença e do olhar, misturados e no entanto distintos: a hipnose e a fascinação. Elas correspondem aqui às posições de dois principais personagens: é também porque ele nos faz correr o risco de parecer grosseiros que esse filme é tão fino. Ele convida, com as dificuldades próprias a esse gênero de exercício, a reprojeter o filme no cinema.

A hipnose (a verdadeira) precisa da fascinação. Mas empurrando-a até o fim, ela a subjuga e a faz dormir, por assim dizer. O sujeito da hipnose deposita seu olhar sob a influência do duplo movimento que o aprisiona pelas garras: regressão, idealização. O sujeito-espectador é submetido a mesma influência, na leve hipnose que é a sua, a hipnose-cinema. Mas há duas maneiras de viver o olhar que lhe resta, ele que não está realmente hipnotizado: o olhar identificante, e o olhar da fascinação, um que vai na direção da vida, e outro que vai na direção da morte (a distinção é de Lacan: entre o que ele chama de 'o instante de ver' e o *fascinum*).⁴

Holden é esse sujeito que acredita, como Mesmer e Freud, que a hipnose aumenta o campo da consciência e permite ver mais do que vê o olho da simples memória. É algo que o cinema tem em comum com a hipnose, e que ele realiza segundo seu modo próprio. O papel do hipnotizador apresentado a Holden designa assim por analogia essa potência do dispositivo-cinema. Mas o personagem é definido de maneira que ele seja, através dele, desligado da fascinação: ou porque a fascinação deve ser abolida na hipnose, ou porque ela permanece em suspenso no instante do ver. Inversamente, Karswell só acredita na fascinação. Ele designa esse fato de que não há visão clara e distinta que não a carregue consigo como seu avesso ameaçador. Karswell detém a verdade do filme, do qual ele é uma espécie de produtor delegado, obrigando Holden a tornar-se seu espectador. Um espectador completo, quer dizer, também um espectador fascinado. É porque Holden é o único a ter alucinações, além da luz-monstro que ele compartilha com Harrington e Karswell (o cartão de visita, a silhueta de Karswell que se afasta vacilante pelos corredores do British Museum, o gato-leopardo); ali onde Karswell só vê apenas o real, sempre já alucinado, e de parte a parte fascinante (o monstro, no final, condensa sua imagem). Para sublinhar esse duplo jogo entre duas instâncias, o relato, logo depois da sessão em que Holden hipnotiza Hobart, finalmente dá a Karswell o poder da hipnose (ele fez adormecer Joanna, que Holden reencontra com ele no trem). Karswell é assim assimilado a Holden, no momento em que Holden reconhece a potência emprestada a Karswell

desde o começo do filme. O espectador vê que o filme nasce desse debate: ele cede com um prazer misturado de medo à fruição doce da fascinação contida pela hipnose.

A seqüência da hipnose, durante a qual se produz a perturbação de Holden, é também o momento em que os dois regimes convergem, claramente, tanto no relato como na imagem. Diante de uma multidão de espectadores que evidentemente têm como função nos designar nosso lugar, ao mesmo tempo no drama e fora dele, Holden, na cena, é o encenador. Por meios químicos (através do pentotal), Hobart é tirado primeiro de seu estado catatônico. Ele se torna, tanto diante de nós, espectadores, como diante daqueles na sala, o puro espectador fascinado. Ele revê a visão insuportável de que fugiu na paralisia. *Close-up* dos olhos (o único do filme depois daquele de seu olho morto, nove planos antes): fixos, nos olhando, abertíssimos. Quatro planos para frente, surge um *close-up* do rosto, os olhos saltados: Hobart uiva e se precipita em nossa direção. A hipnose é agora o meio que Holden emprega para adormecer, quer dizer, subjugar a força pura da fascinação. E é abrigado na hipnose, como o espectador real, que Hobart revive a cena originária. Justo no momento em que Holden, ameaçado pela verdade que nasce de sua posição de mestre e a reduz a nada, desperta Hobart e ordena-lhe ver. É o fim da hipnose, tanto para o hipnotizador como para o hipnotizado, e o triunfo da fascinação. Hobart salta pela janela antes de ali sucumbir; e Holden, se viu, ali se abandona para evitar morrer. O espectador frui ainda mais do que podem reconhecer as forças antagonistas que concorrem em sua identidade.

Notas

1. Aqui está, por exemplo, um excerto de uma conversa entre Chris Wicking e Tourneur (*Midi-Minuit Fantastique*, 12, 1965): “É um filme fascinante. Penso em particular no uso que se faz da identificação dos espectadores: nós vemos o demônio, depois Dana Andrews chega e diz: ‘Não há demônio...’” Não sabemos mais em quem acreditar: no herói ou nos nossos próprios olhos.

“As cenas em que verdadeiramente se vê o demônio foram rodadas sem mim. Todas, menos uma. Eu rodei a seqüência no pequeno bosque onde Dana Andrews é perseguida por essa espécie de nuvem. Teria sido necessário utilizar essa técnica nas outras seqüências. O público nunca estaria completamente certo de ter visto o demônio. Dever-se-ia desvelá-lo apenas pouco a pouco, sem jamais realmente mostrá-lo.”

Tourneur diz aqui duas coisas diferentes. Sobre o demônio, ele acrescenta, em outra entrevista (com Joel E. Siegel, *Cinefantastique*, 2 (4), 1973), que ele teria gostado de introduzir quatro imagens do demônio na cena final, para que não se saiba se ele foi visto ou não.

A segunda coisa diz respeito à cena com Harrington. Pode-se aí, como Chris Wicking, não se estar de acordo com Tourneur.

2. Marc Vernet, “Clignotements du noir et blanc”, em *Théorie du film*, Albatros, 1980.
3. Aliás, é impressionante que, nessa lógica, a própria visão dos personagens seja materialmente figurada pelos livros: o diário de Harrington, a agenda de Holden, com suas páginas arrancadas depois da data presumida de sua morte.
Poder-se-ia também detalhar: parece que há na realidade dois livros, mesmo que se faça tudo para que acreditemos que seja o mesmo. O primeiro conteria de preferência imagens de bruxaria (está ligado ao demônio); o segundo seria escrito em caracteres rúnicos (está ligado ao pergaminho).
Sobre o filme como livro, cf. Thierry Kuntzel, “Volumen/Codex” em “Le travail du film”, *Communications*, 25, 1975, pp. 140-141. Essa imagem foi retrabalhada em sua fita e instalação de vídeo, *Nostos I e Nostos II*.
4. Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p. 107.

SUJEITO E NARRAÇÃO NO CINEMA

Rogério Luz^{*}

Compreender a mutação cultural que caracteriza o tempo presente inclui considerar o papel da narrativa e da multiplicidade de formas que ela assume na modernidade. Tradicionalmente, contar histórias é uma forma de perpetuar a cultura de um grupo através de transmissão oral. A passagem para a escrita, que supera a relação face a face entre o contador e seu auditório, implica um deslocamento que é preciso reexaminar, quando o foco de interesse são narrativas difundidas em escala de massa.

Em verdade, a elaboração de histórias — relatos de acontecimentos, fabulações fragmentárias ou sistemáticas — permeia desde a comunicação cotidiana às grandes celebrações do mito e da tragédia. A função narrativa está no centro mesmo do que se pode chamar de cultura, com sua capacidade de provocar uma experiência de tempo cuja densidade é a de um presente que acolhe um passado e promete um futuro, um presente espesso, capaz de ser pensado frente ao acaso da pura sucessão cronológica de momentos de uma vida. Esta função, por suas inumeráveis variantes, torna possível uma modalidade de subjetivação: de um agenciamento comunicativo prévio ao discurso, sempre pressuposto por este, emerge um sujeito como instância e como efeito de discurso. Isto é, o sujeito da narração significa, ao mesmo tempo, sujeito que narra, sujeito narrado e sujeito 'narratário' (por analogia com o termo *destinatário*). Essa tripla função, que coloca ou posiciona um sujeito — entendido como trânsito entre pontos ou momentos de concreção e determinação —, é retomada da tradição oral e literária pelo audiovisual. O fascínio do audiovisual não reside apenas nas imagens, sonoras e visuais, que ele apresenta à percepção, mas a uma específica modalidade de apresentação a que cedo o cinema se dedicou, através de um fato que marcou o século: a modalidade narrativa e sua expansão planetária. Ao lado do romance e do drama teatral, o cinema passa a ser o grande contador de histórias da era moderna.

* Artista plástico, professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da ECO-UFRJ, doutor em Comunicação pela Universidade Católica de Lovaina, Bélgica.

As relações entre cinema, literatura e teatro, sob a perspectiva narrativa, remetem a articulações entre diferentes séries culturais, suas interconexões e sínteses provisórias, que caracterizam a arte moderna. Para além da distinção entre arte erudita, arte popular e arte de massa, o cinema inscreveu-se no campo da arte moderna, manifestou a potência de um acontecimento artístico moderno. Ele pertence, da diversão sem compromissos aos experimentos de vanguarda, simultaneamente a esses três registros, em que uma tipologia simplista procurou distribuir as formas de arte na época da indústria cultural.

O panorama audiovisual, hoje comandado pela televisão mas que a tecnologia da imagem computadorizada revoluciona, aponta para interpolações de gêneros e formas de expressão. Creio que o cinema esteve na raiz dessa nova paisagem. A maneira de estruturar o espaço aproxima o cinema da pintura e da arquitetura. Pela pura forma visível, que se desenvolve em movimento rítmico, ele se aparenta à dança; e à música, se considerarmos o desdobramento de suas formas sonoras, incluídos aí a palavra e o ruído. As personagens, suas falas e ações, num espaço e num tempo presente virtual, assemelham o cinema narrativo e ficcional ao teatro, e todo esse material — lugares, tempos, ações e falas — à literatura, se tomamos o cinema como uma escritura em imagens. Não se trata, porém, *como se afirmava nos primeiros tempos, de uma síntese das artes. As novas articulações que o cinema potencializa são antes sintomas da mistura de gêneros e linguagens, para além da tradicional classificação das artes. É um traço genérico da mutação cultural a que de início nos referíamos.*

De fato, o cinema foi o primeiro a responder, com uma tecnologia nova, que cedo seria atravessada pela vontade de arte dos artistas, à necessidade de ruptura das fronteiras que dividiam internamente o território das artes. Ele leva esse experimento ao homem comum, como uma nova possibilidade de inserção no mundo. Trata-se não de um processo intencional, dirigido por um pequeno grupo de inventores e empresários, mas de um fenômeno de civilização de dimensões inusitadas. Superposição, ecletismo, concorrência entre linguagens, por um lado; intensificação e extensão da fabulação narrativa, por outro: eis duas das mais importantes características do cinema, que se prolongam na televisão e no vídeo e proliferam nos procedimentos multimídia.

Antes de marcar a importância para a recepção de um filme, do caráter verídico ou fictício do relato narrativo — da mesma forma que distinguimos, quanto ao relato escrito, entre um romance e um noticiário jornalístico —, é preciso enfatizar o caráter fabulador do audiovisual em geral. O relato de fatos fabulados traz marcas que tornam dispensável a verificação extratextual de suas apresentações. O fato passa a ser apresentação do fato, e essa apresentação é interpretação. O fato se realiza diante de nós como fábula. Similar à

vida, a imagem, a pura imagem sem corpo, se anima. O relato é sempre máquina de fabular, isto é, processo de elaboração ficcional, de que a produção da descrição e do conhecimento verdadeiros surge como um caso, e não dos mais confiáveis...

Essa potência de ilusão, essa indistinção entre fato e invenção, real e imaginário — que tantos deploram —, não é própria apenas da forma audiovisual, mas da própria forma narrativa e do tempo humano que dela pode emergir. Na medida em que o cinema de ficção, ao exprimir-se através de maneiras específicas de dar forma ao real, se exterioriza em direção a um mundo, a uma realidade compartilhada, em que na verdade encontrou — em um movimento circular — seu impulso originário, ele se torna coletivamente relevante. Fabular não é afastar-se do mundo para atingir as nuvens do imaginário ou da fantasia consciente ou inconsciente, mas retornar ao mundo, reinventando-o. O filme só se pode dar nesse movimento de exteriorização/interiorização, tornando impossível o enclausuramento a que um formalismo estetizante gostaria de reduzi-lo. O cinema, através da sucessão e simultaneidade rítmicas, corporificadas na materialidade das imagens visuais e sonoras, pensa e experimenta a duração. Nesse sentido, ele é sempre fábula pensante e sempre cartografia realista: escritura de um mundo virtual que altera os quadros da experiência.

Fortuito ou necessário, o encontro do cinema com a forma narrativa é fundamental para a compreensão das novas modalidades de subjetivação. As mudanças radicais por que passa o próprio exercício narrativo na modernidade, com a referida abolição de gêneros clássicos e a produção de híbridos, são um argumento a mais para a ênfase teórica a ser conferida à função narrativa dos produtos audiovisuais: o filme foi o primeiro dentre eles a refletir tais mutações.

O formalismo lingüístico e semiológico dos anos 60, que acentuou no cinema sua força de linguagem, capaz de produzir uma infinidade discursiva, provou sua importância para a compreensão dos processos de semiose que atravessam a sociedade urbano-industrial. Deve-se afirmar, contudo, sob o risco de parecer retrógrado, que a importância de um filme não está em sua linguagem, mas no modo como essa linguagem reconfigura a realidade, torna-a visível, apresenta-a em imagem — imagem que é constitutiva do espírito, como quer Francastel,¹ ou, como em Susanne Langer, uma forma de pensamento simbólico figural — e amplia nosso sentimento de realidade.

É provável que o audiovisual não tenha explorado todas as suas possibilidades constitutivas. Essa contradição, de caráter histórico, torna premente seu exame. Neste, os aspectos propriamente estéticos e artísticos do cinema devem ganhar o primeiro plano: são eles os decisivos na compreensão de um novo regime da sensibilidade. Para tanto, é preciso entender a arte não como produção secundária no domínio das linguagens, em confronto

com o discurso da ciência e da política, pretensamente mais significativo porque relacionado à eficácia no plano do conhecimento instrumental e da organização da vida na cidade, mas como esquema específico de pensamento. Arte não traduz ou reflete a realidade, não a representa: ela a apresenta e elabora historicamente. Suas variações históricas não podem ser reduzidas a variantes de uma estrutura de base, um princípio formal ou de conteúdo — lógica do sensível ou coleção de arquétipos —, mas resultam do processo de pensar, com um material de sensações, o diverso da vida cultural artística e não-artística em sua multiplicidade e ambigüidade. Tal processo prescinde de qualquer transcendência organizadora: ele desdobra continuamente, através de novas maneiras de formar, matrizes de relações inovadoras entre elementos culturais. A inteligibilidade que a arte postula, que ela propõe potencialmente a todos e que ela solicita à análise é, portanto, fruto de uma condição histórica específica e componente de seu próprio processo. É nesse sentido que se deve entender a centralidade da questão das novas subjetividades estéticas e de sua emergência sob forma artística. Por isso, se a presente reflexão se limita a considerações estéticas de caráter geral sobre cinema, essa generalidade parece indispensável à compreensão do próprio processo.

Gostaria de abordar brevemente três aspectos interdependentes das relações entre sujeito e narratividade: primeiro, o tipo de narração que opera a cultura de massa, presente no audiovisual; segundo, a noção de narração e sua relação com a história e o discurso, base para distinguir características significativas da subjetividade implicada na narrativa; por fim, o audiovisual como escrita ou como fala, e a situação de comunicação aí implicada. Não se trata de resenhar e comentar a imensa produção que se acumulou nesse campo de reflexão desde a década de 60, mas de pontuar algumas questões de interesse geral. Tipologia, estrutura e modalidade de comunicação narrativa podem fornecer indicações de estilo, porque o mundo é estilo, diz-nos Merleau-Ponty.² Ora, é o estilo que configura o gesto de um novo regime de sensibilidade, de um novo paradigma estético, como quer Guattari.³ A arte ganha um lugar central nesse processo, porque “a arte é a linguagem das sensações, passe ela pelas palavras, cores, sons ou pedras”.⁴

A narrativa, como concreção do tempo, dá-se historicamente sob forma tradicional através de funções de unificação e totalização. Em princípio, a convenção narrativa impõe que uma história se dê com a ruptura de uma ordem qualquer suposta e manifeste essa desordem através de oposições de caracteres, intenções e interesses, as quais provocam desafios e lutas. Os acontecimentos inscrevem-se em uma temporalidade orientada — começo, meio e fim —, embora possam ser apresentados em diferentes posições no discurso manifesto (um fato capital ocorrido no começo da história pode ser apresentado

no final do discurso). Enfim, a narrativa comporta personagens, identificáveis ao longo de seu desdobramento.

As narrativas presentes na indústria cultural tendem a reter as grandes articulações da forma tradicional, com sua linearidade, transparência e clausura. Um modelo reduzido de mundo, altamente idealizado, conforta e assegura o espectador que segue sem riscos o simulacro de uma aventura aberta. Ora, uma nova tradição, a partir da fórmula romanesca, criticou e desarticulou a grande forma narrativa e deu lugar a — ou refletiu — um sujeito múltiplo, descentrado e fragmentado, que advém ao longo de um fluxo casual de sensações. Nesse sentido, as novas narrativas, ao iluminarem o homem comum em uma situação excepcional pela sua própria insignificância, passageiro de um espaço e de um tempo quaisquer, investiram no realismo radical da experiência imediata, dos fragmentos de vida, das pequenas histórias. A própria narrativa de massa — do videoclipe à telenovela —, ao tratar os grandes temas do amor e da morte, procurando fornecer um sentido institucionalmente cristalizado à existência cotidiana, é afetada pela pequena narrativa moderna, que procura pensar com radicalidade a experiência do homem contemporâneo.

A oposição entre narrativa tradicional e narrativa de desconstrução não chega a dar conta da diversidade atual do panorama. Agentes na esfera específica da chamada “cultura superior” colaboram com produtos típicos da indústria cultural de massa, sem a qual, aliás, a mencionada cultura superior não se pode viabilizar. À crítica sofisticada às metanarrativas no campo literário e político, aos grandes painéis da história, se contrapõe uma demanda de sentido global e de orientação prática para uma existência inestética, embora estetizada, submetida às relações de mercado. Indício dessa tendência é o prestígio das biografias e de feitos e personalidades históricas romanceadas. A isso parece corresponder um re-credenciamento de discursos narrativos de cunho religioso, promovidos seja pelo retorno às grandes religiões, seja pelo incremento e proliferação de seitas mais ou menos exóticas. Em geral, narrativas de natureza explicativa e normativa servem de referência para a afirmação de diferenças culturais. Elas podem ser utilizadas por minorias em busca de fundamentação e legitimação.

Convivem e mesmo se interpenetram no mundo contemporâneo a narrativa idealizante, modelizante de um universo de sentido potencialmente ordenável, e aquela crítica, cética e trágica, realista no rastreamento de experiências sem eixo. O artista pode ou não recorrer a histórias conhecidas ou célebres, a temas e problemas universais. O sentido produzido não depende mais, porém, de nenhum princípio que o transcenda. Ele tanto pode decorrer de um jogo lógico e estetizante, como em Greenaway, como de um espiritualismo angustiado e pessimista, mas apaixonado, como em Kieslowski. Exemplos entre outros,

os filmes desses dois diretores, de sensibilidades tão diferentes, são tanto matrizes de reflexão sobre a experiência moderna quanto produtos da indústria cultural.

Na década de 40, Auerbach, em livro justamente célebre sobre realismo e realidade na literatura, tratou de formas de subjetividade explicitadas e convocadas pela literatura ao longo de toda a história e mostrou as relações que elas mantêm com a realidade, isto é, com determinados estados da cultura. Ele apontava certas características do romance moderno que podem ser, com pequenos ajustes, transferidos para o cinema narrativo em geral e, mais particularmente, para a produção alternativa ao esquema dramático do cinema americano.

Segundo o autor, o tipo de realismo da moderna literatura não é pensável sem referência ao individualismo e à democracia. No centro dos acontecimentos, movimenta-se um anti-herói. O tempo e o lugar perdem todo caráter sagrado ou solene e a experiência comum, na sua excepcionalidade mesma, é matéria de arte, arte que se debruça então sobre o insignificante e o produz. Ao indicar as características do romance moderno, Auerbach parece ao mesmo tempo indicar aquilo com que se defronta o espectador comum de cinema. Assim, o romance moderno segue o fluxo de consciência de diferentes personagens; introduz um espaço e um tempo multipolar, para além da sucessão simples de um antes e um depois; *desconecta de relevantes acontecimentos externos, de natureza histórica, aquilo que é narrado* e, no interior da narrativa, desconecta os acontecimentos entre si; por fim, multiplica os focos narrativos, os pontos de vista a partir dos quais se relatam os acontecimentos.

Ao comentar o lugar do *insignificante* na literatura moderna, diz Auerbach, valendo-se do exemplo de Virginia Woolf: “Surgem circunscrições de acontecimentos e conexões com outros acontecimentos que anteriormente mal foram vislumbrados, nunca vistas nem consideradas — e que são, contudo, decisivas para a nossa vida real”. Enfatiza-se, segundo o autor,

... o acontecimento qualquer, sem aproveitá-lo a serviço de um contexto planejado de ação, mas em si mesmo, e com isso tornou-se visível algo de totalmente novo e elementar: precisamente o excesso de realidade e a profundidade vital de qualquer instante ao qual nos entregamos desintencionalmente. Aquilo que nele ocorre, trate-se de acontecimentos internos ou externos, embora concerne muito pessoalmente aos homens que nele vivem, concerne também, e justamente por isso, ao que é elementar e comum a todos os homens em geral. Precisamente o instante qualquer é relativamente independente das ordens discutidas e vacilantes pelas quais os homens lutam e se desesperam. Transcorre por baixo das mesmas, como vida cotidiana.⁵

Mais radicalmente, o desaparecimento das formas de subjetividade, espacialidade e temporalidade da narrativa clássica e romântica se dá com a superação da novela psicológica, por exemplo, em Proust: ao levar a observação psicológica e social a seus limites, o romancista fragmenta o sujeito-herói da narrativa, que passa a sobreviver apenas no e pelo próprio desenvolvimento da trama textual, pelo seu processo de autoprodução. Ninguém, talvez, como Proust tenha realizado tão extremadamente, com meio século de antecedência, aquilo que vai aparecer como programa teórico para Michel Pécheux, em outro contexto:

... da evidência (lógico-lingüística) do sujeito, inerente à filosofia da linguagem enquanto filosofia espontânea da lingüística, até aquilo que permite pensar a 'forma-sujeito' (e especificamente o 'sujeito do discurso') como um efeito determinado do processo sem sujeito.⁶

A obra de Proust é exemplo daqueles que deslocam o problema da narrativa para o lugar do narrador. Quem diz ou mostra, quem escreve e lembra? Não se trata de representar um herói — indivíduo ou grupo — e fazer dele um conjunto de determinações psicológicas e sociais em torno ou ao fim das quais se estruturam processos identificatórios dos leitores a quem a narrativa se dirige — e a 'quem' exatamente ela se dirige, se não 'a todo mundo'? —, mas de prover o leitor com uma capacidade de escuta de uma voz que, subentendida no ato narrativo, pura voz, pura imagem como gênese indeterminada do texto, está sempre ausente dele. O lugar da enunciação é um lugar fora do texto e que, no entanto, o informa, ao mesmo tempo que inexistente sem ele. A situação de comunicação narrativa — proferição e escuta — é anterior a qualquer discurso manifesto. Não se trata, ou não se trata mais, de uma subjetividade soberana, empírica ou idealmente delineada, que sabiamente discorre sobre o tempo passado e serve de suporte para um imaginário presente. A narrativa moderna provoca e exige uma nova leitura, porque dá-se nela um processo de formação de forma que implica — para além do discurso, nesse 'fora' que torna possíveis e de onde emergem proferição e escuta, uma escuta interessada e interrogante — um efeito-sujeito, um lugar de subjetivação. Este deverá ser preenchido efetivamente, a cada instante do processo, pela atividade dos fruidores, que nesse gesto se subjetivam, para além de seus corpos e personalidades empíricas, e que são, na verdade, seus produtores históricos tanto quanto seus consumidores, se acreditarmos, com Kierkegaard, que toda recepção é produção.

O discurso estético se revisa, reflete sobre si no ato mesmo da enunciação: é um dizer elevado à segunda potência, que se ouve a si mesmo nos ouvidos de seus receptores. Se é verdade que 'toda

recepção é uma produção' (S. Kierkegaard. *Concluding Unscientific PostScriptum*, p. 72), então a escrita deve buscar atingir a liberdade de seus leitores em aceitar ou rejeitar a verdade oferecida como quiserem, apresentando assim, na sua própria estrutura, algo da natureza críptica, indemonstrável e não-apodítica da verdade.⁷

O problema não é saber como serão difundidas na massa novas versões da experiência narrativa, em contraposição à narrativa tradicional, mas detectar as tentativas de superação de alternativas caducas, entre metanarrativas e pequenas histórias, ou arte de massa e arte erudita. Trata-se ao mesmo tempo de responder à demanda coletiva por histórias e inscrevê-las em matrizes que tornem de outro modo pensável, numa perspectiva crítica e artística, a experiência do homem comum.

Quanto às noções básicas que podem servir à compreensão das novas articulações de sentido através do audiovisual, elas foram elaboradas modernamente, sob a influência da lingüística estrutural, pelo avanço dos estudos semióticos no domínio da comunicação pré ou não (apenas) verbal, em especial o cinema, com todas as transferências, difíceis ou indêbitas, de análises voltadas para as estruturas das línguas naturais. A ênfase na sintaxe dos relatos audiovisuais, com a dúvida crescente até mesmo sobre se são efetivamente relatos — isto é, se incluem ou não uma situação e um contexto dialogal — e se têm sintaxe específica, deu lugar ao estudo semântico, aos significados que pareciam apontar para a passagem entre estudos internos de um conjunto de enunciados para a forma que tais conjuntos dão a sentidos extratextuais, circulantes no meio social. Por fim, com a mais recente importância dada à pragmática dos atos de comunicação, recai a ênfase não nas formas de expressão e conteúdo dos enunciados, mas nas condições de enunciação.

A esse desenvolvimento histórico das investigações sobre os discursos e através dos *mass-media* correspondem mais ou menos as três acepções de relato encontradas por Gérard Genette.⁸ O autor parte das considerações pioneiras do lingüista Benveniste sobre a diferença entre história, relato de acontecimentos sob forma objetiva, e discurso, que implica a relação de presença entre um eu e um tu. Para Genette, podemos desvelar sob o termo relato três sentidos complementares: 1. o enunciado narrativo, o discurso oral ou escrito que assegura a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos; 2. a sucessão de acontecimentos reais ou fictícios que são objeto desse discurso, com diversos tipos de relação entre eles, tais como encadeamento, oposição, repetição, etc; 3. o ato de narrar tomado em si mesmo. Em resumo: a maneira

de narrar o que é narrado em uma narração. Ou: o enunciado como signo, o referente como objeto e a enunciação como ato. A questão do sujeito se coloca no nível da enunciação: que subjetividade é convocada na relação intersubjetiva que o discurso efetua?

No caso da narrativa ficcional, o leitor ou espectador examina o relato em relação ao próprio relato. Ele não está em condições de medir a veracidade do relato em relação a acontecimentos reais que podem ser abordados por outros meios. Claro que no caso do relato ficcional os acontecimentos narrados e o ato de narrá-los podem esclarecer aspectos extratextuais, mas devem fazê-lo, para serem compreendidos em sua especificidade, dentro do mundo virtual criado.

Estará a definição de relato ancorada na língua verbal e nas suas manifestações discursivas, orais e escritas? Se assim fosse, ela seria de pouca utilidade para o exame do filme de ficção narrativa, seja no cinema, para a televisão ou em vídeo. De fato, o filme não conta, apenas: ele mostra. Reedita-se aqui a grande fissura que, no dizer de Michel Foucault,⁹ atravessa a cultura ocidental e sua escrita, dividida entre dizer e mostrar, proferir e figurar, representar com palavras e apresentar em imagem, o que pode ser colocado em correspondência com a distinção que faziam os gregos entre a *diegese*, o contar através de um declamador, e a *mimese*, o contar através da imitação realizada por atores; isto é, entre exposição pelo narrador e personificação através da ação, fictícia e manifesta. Entre dizer e mostrar, portanto.

Na narrativa fílmica estão presentes tanto o relatar quanto o mostrar diretamente ações e personagens. Está-se diante de um modo de narrar que utiliza tanto a mostração quanto, internamente, a narração em sentido restrito (quando, por exemplo, uma personagem discorre sobre fatos passados). São muitos os subtipos e as articulações do relatar e do mostrar; uma extensa bibliografia constituiu-se sobre o tema, não se tendo chegado ainda a um consenso mínimo sobre a aceção a ser dada a termos gerais.¹⁰

Para alguns autores, a sucessão de imagens dadas à percepção visual e sonora colocaria o filme fora da categoria de relato narrado. O filme parece emergir por si mesmo, sem que uma instância narradora assuma ser suporte de seu desenvolvimento. Não cremos, porém, que o mostrar no filme narrativo de ficção o coloque fora da categoria do relato, que só seria aplicável rigorosamente à literatura. Se centralizamos o enfoque na experiência empírica do espectador, perdemos de vista que o filme é um tipo de escritura ou grafia — cinematografia — e não uma ilusão de ótica 'quase-real'. Posições sobre enunciação no cinema, que tomam como parâmetro o diálogo face a face, a 'conversação presente' — para negar ou afirmar essa estrutura comunicacional na relação do filme com o espectador —, continuam inspiradas na falsa idéia de que o filme, ou a maioria dos filmes, cria uma

impressão tal de realidade que o espectador parece estar envolvido pela 'própria realidade' que o filme tematiza. Aqui é preciso desistir de encontrar no filme — como aliás em determinadas situações face a face, como é o caso da assistência a uma peça de teatro ou a um concerto musical — algo semelhante à interatividade própria ao diálogo, à conversação, ao discurso na acepção de Benveniste. As marcas das condições de enunciação e os objetos, palavras e acontecimentos referidos pelo relato encontram seu lugar no interior do próprio relato. O caráter imaginário, ficcional e artístico se molda através de procedimentos de escritura, que criam uma situação de comunicação mediata. Esse é o primeiro dado que deve ser levado em conta para que se compreenda o funcionamento da produção cultural da fabulação. Considerações estéticas devem, por isso, preceder e não seguir análises do discurso audiovisual inspirado na lingüística e na semiótica, sem o quê perdem-se as características fundamentais da específica experiência de subjetivação — daquilo que foi chamado o *cine-sujeito* — a que a narrativa audiovisual convoca.

Para Benedito Nunes,¹¹ a partir de uma primeira leitura de um relato ficcional — que avança até o final, de seqüência em seqüência, e conclui na direção inversa à da ordem cronológica, no registro dos temas gerais e dos motivos envolvidos — abrem-se os caminhos para uma segunda leitura: ou o interpretativo, temático, do texto como um todo, ou o explicativo, que tenta deduzi-lo de um modelo analítico, construído na base da sistematização lógica dos motivos ou funções da linguagem narrativa.

De modo assemelhado, há, segundo Iuri Lotman,¹² duas maneiras de considerar um filme: apreender sua significação pela articulação de diferentes matérias de expressão, como o som (de ruídos, palavras e música), e a imagem (de coisas, pessoas e palavras) — essa maneira solicita uma explicação a partir da análise. Ou experimentá-lo enquanto totalidade aberta, que pede uma compreensão ou interpretação. Creio que deva ser dada primazia teórica à abertura interpretativa que o filme solicita, porque ela tem na experiência do espectador o seu primado. Em nada diminui a dignidade crítica e reflexiva considerar-se segunda nesse duplo movimento em espiral de análise e de compreensão sempre inacabadas, prenunciado na polissignificação e na auto-reflexão presentes na armadura mesma da narrativa como arte.

Tais considerações remetem às condições de recepção e, portanto, àquela destinação que é constitutiva do próprio ato de narração, o movimento de exteriorização em direção ao leitor ou espectador, que supõe o mesmo movimento do lado do espectador, e que é acompanhado por um duplo movimento de interiorização, um dobrar-se sobre si mesmo, em que se produz a diferença e a autonomia radicais da obra e do fruidor, o isolamento e a imobilidade nos quais é gerado, por sua vez, um novo movimento paradoxal de exteriorização/interiorização.

Para Casetti,¹³ o espectador não chegou a ser um problema para a crítica de cinema, sob o aspecto teórico de uma instância construída pelo texto. Com o avanço dos estudos semiológicos, foram formuladas duas maneiras de pautar a questão do espectador. Na virada dos anos 60, a ênfase recai sobre o código, e o espectador é apenas um decodificador ideal. Na virada dos 70, o espectador passa a ser visto como atividade participante. Duas figuras do espectador se desenham: o espectador intérprete, sujeito de experiência estética, e o espectador implícito, espectador textual identificado à imagem do leitor no texto. O texto não é uma estrutura dada para sempre, mas um jogo de movimentos que 'se destina a'. O espectador vive com o filme, no interior do filme.

A questão da subjetividade na linguagem, como dimensão simbólica, é pensada em contraposição à realidade concreta dos espectadores empíricos. Formulada em termos de enunciação, ato de narrar ou acontecimento narrativo, que leva em consideração necessariamente a situação e o ambiente em que se dá a comunicação narrativa, essa questão parece resolver-se na direção de um sujeito que habita a borda do texto, interface entre o texto e o extratextual. O modo de investigar essa posição dos sujeitos implicados na relação de enunciação narrativa pode ser ou bem generativo, indo do subjacente ao manifesto para captar a construção do espectador pelo texto, a presença intratextual de sua figura, ou bem interpretativo, procurando desenhar os movimentos do fruitor existente e que justamente nesses movimentos passa a existir, a experimentar, a exteriorizar-se para além de uma pretensa 'interioridade psicológica' ou 'condição social objetiva'. No estado atual das investigações, não existe, entre esses dois enfoques — ou entre essas duas figuras de espectador, que ele denomina respectivamente de 'papel' e 'corpo' —, sincretismo ou ecletismo possíveis. Casetti irá privilegiar o estudo do 'espectador implícito', a partir da análise de como o texto constrói o espectador, com a preocupação, porém, de abrir a discussão, sem abandonar os pressupostos da pragmática lingüística, na direção de um entendimento da inclusão dos espectadores reais nessa estrutura.

A partir de uma crítica a Casetti, Christian Metz define-se por um estudo interno do sujeito interpelado pelo texto no interior do próprio texto (no caso, o filme). Quanto ao que ele denomina de 'instância de encarnação' ('corpo' para Casetti) — isto é, os sujeitos reais que ocupariam efetivamente o lugar de 'alvo' da enunciação narrativa —, ela seria objeto de uma psicologia e sociologia dos públicos, exterior ao projeto semiológico.¹⁴ Metz tem razão num ponto: o corpo é exterior ao projeto semiológico. Mas isso não leva necessariamente a abandonar o corpo a uma psicologia e a uma sociologia dos públicos. A exterioridade do corpo em relação ao sujeito empírico, psicossocial, assim como a do pensamento em relação ao

sujeito teórico, sujeito consciente e cognoscente — dupla exterioridade que se reveza e mutuamente se estimula —, põe um limite às pretensões do projeto semiológico.

O problema só pode ser encaminhado se se revêem os pressupostos que estabelecem uma essencial repartição entre discurso e realidade e, portanto, entre um espectador desenhado no interior do texto (construído por ele, ou, o que é mais problemático, uma figura de linguagem só explicitada pelo esforço analítico do teórico diante do texto como objeto), e a efetiva experiência do espectador, ouvinte ou interlocutor diferido, sem a qual inexiste qualquer ato de narração: o intérprete existente — em seu movimento de existir ‘para o texto’ — é condição de existência do próprio texto. A interpretação da sonata pelo pianista é um acontecimento (a sonata não *existe* na partitura, como o filme não *existe* no rolo de celulóide) sempre singular, como relação de existência: na obra e no intérprete um si-mesmo se exterioriza e se interioriza.

Na verdade, a forma fílmica narrativa não é nem uma pura ocorrência de linguagem, através de uma sintaxe formativa do conjunto atestado de enunciados em sucessão (seja qual for a matéria expressiva desses enunciados), nem uma transcrição do mundo, através de um maior pretense realismo das imagens em movimento. Ele é uma escritura. Como afirmam G.Deleuze e F.Guattari: “Pinta-se, esculpe-se, compõe-se, escreve-se com sensações. Escrevem-se sensações”.¹⁵ Em toda escritura, a expressão se autonomiza em relação ao narrador real e aos destinatários imediatos, local, temporal e historicamente datados. A escritura de arte abre para uma experiência em que a interpretação se dá sobre um fundo de indeterminação.

É preciso afastar definitivamente a indevida comparação da relação de sujeito produzida pela obra de arte com a conversação, parâmetro comunicacional que implica troca mútua entre um eu e um tu presentes numa situação espaço-temporal a que estão referidos. Há uma distinção radical entre a comunicação oral, reversível, instituída no elemento da língua natural, entre locutores, e a comunicação instituída, através das linguagens de arte, entre um criador e um fruidor.

À imediatidade da voz como presença compartilhada no diálogo opõe-se a experiência da escrita, a inscrição das linguagens nos mais variados suportes, essa indeterminação da presença que adia sempre a circunscrição dos limites da experiência em geral. Os meios de comunicação de massa estão na linha direta desse desenvolvimento técnico e cultural da escrita.

As observações de Paul Ricoeur sobre diálogo oral e iconicidade são de importância capital para o esclarecimento do estatuto do audiovisual como imagem e como escritura.

O autor localiza o privilégio da oralidade como parâmetro comunicacional num certo modelo de conhecimento, formulado por Platão, que desconfia — contra a imagem — da

exterioridade dos caracteres escritos como fonte de reminiscência verdadeira. Tais sinais, mera rememoração mecânica, são simulacros de realidade e de sabedoria. A idéia de que a narrativa mediada por uma escrita — seja ela literária, cênica ou fílmica — é coisa morta, objeto incapaz de interlocução, tem no Sócrates do *Fedro* sua remota origem e sua expressão decisiva, na comparação estabelecida pelo filósofo entre pintura e escrita.

A escrita é como a pintura que gera um ser não vivo que, por sua vez, permanece silencioso ao ser interrogado. Igualmente os textos escritos, se alguém os interroga de modo a deles aprender, 'significam apenas uma coisa, sempre a mesma'. Além desta identidade estéril, os textos escritos são indiferentes aos seus endereçados. Vagueando por aqui e por além são indiferentes àqueles que atingem.¹⁶

Para Ricoeur, toda essa crítica à escrita depende da teoria platônica segundo a qual o ícone é uma sombra da realidade, a imagem uma representação pálida, menos real, dos seres vivos. E é por isso que a pintura é tomada como termo de comparação.

Segundo o autor, Rousseau e Bergson se alinham nessa tradição de pensamento, associando a escrita aos males da civilização. Para Rousseau, com a escrita se inicia a era da desigualdade e da tirania, com a separação entre o autor oculto e o destinatário qualquer e as manipulações que isso enseja. Para Bergson, a palavra viva se transforma, com a escrita, em figura espacializada: "É pois um eco da reminiscência platônica que se pode ouvir ainda nesta apologia da voz como suporte da presença de cada um em si mesmo e como laço interno de uma comunidade sem distância".¹⁷

Ao contrário, para Ricoeur — e esse é um argumento legitimamente extensível ao audiovisual, ao menos como virtualidade inscrita em seu próprio processo formativo —,

... longe de produzir menos do que o original, a atividade pictórica pode caracterizar-se em termos de 'aumento icônico' onde, por exemplo, a estratégia da pintura é reconstruir a realidade com um alfabeto ótico limitado. Esta estratégia de construção e miniaturização produz mais manuseando menos. Deste modo, o principal efeito da pintura é resistir à tendência entrópica da visão ordinária — a imagem umbrática de Platão — e aumentar o sentido do universo apreendendo-o na rede dos seus signos abreviados.¹⁸

Ricoeur afirma que a iconicidade é produção e não reprodução da realidade. A escrita em sentido estrito é uma espécie do gênero iconicidade; uma iconografia de que a

cinematografia, insisto, é por sua vez uma das subespécies. Fato de civilização, a escrita revela o movimento de exteriorização próprio a todo discurso.

A teoria da iconicidade — enquanto aumento estético da realidade — fornece-nos a chave para uma resposta decisiva à crítica que Platão faz à escrita. A iconicidade é a reescrita da realidade. A escrita, no sentido limitado da palavra, é uma caso particular da iconicidade. A inscrição do discurso é a transcrição do mundo e a transcrição não é reduplicação, mas metamorfose.¹⁹

Por meio desse novo modo de escrever — que o audiovisual como um todo assumiu, sob formas diversas —, é possível contar histórias ilusórias, isto é, simular verdadeiras histórias. O filme, sem o suporte de interlocutores, situações e referentes 'reais', deve suscitar por si mesmo aquilo que mostra e aquilo que conta. No caso da ficção, a atenção se volta, pois, para o arranjo que o filme faz de suas matérias de expressão, através de uma série de operações formativas. É isso que é dado à sensibilidade como experimento — numa situação culturalmente protocolada como fictícia — antes de ser objeto de uma atividade crítico-analítica.

Nessa perspectiva, será possível escapar do formalismo, da análise meramente interna do filme enquanto processo de formação da forma, seja como interpretação de uma totalidade discursiva aberta, seja como explicação da articulação entre seus componentes signícos?

Elementos estéticos como sensações e intensidades visuais e sonoras são a matéria-prima do cinema, sobre a qual o trabalho do filme opera. Através disso o filme elabora um mundo possível, matriz em que a realidade, tal como se estrutura na experiência cultural cotidiana, é reconfigurada e metamorfoseada. Essa realidade torna-se assim, nesse gesto de superação, visível e pensável. Ora, é para esse ato ou gesto formativo — acontecimento que rompe com a continuidade da realidade tal como se dá, já instituída — que aponta a noção de ato de enunciação narrativa, momento de um processo em que o tempo humano é fabulado. Não se trata, pois, de discutir se por trás desse ato oculta-se um enunciador lingüístico abstrato, como instância meramente discursiva, ou um sujeito empírico localizável, tal como um autor ou sujeito personológico — a que responderia, do 'outro lado' do relato, um leitor ou espectador imanente ao texto, inscrito idealmente nele, ou, ao contrário, empiricamente determinado. É o processo de fabulação que implica posições de sujeito e é nele que pode devir toda subjetivação.

A importância do exame do ato de narração advém dessa possibilidade de superação da dicotomia entre signo e referente. Nesse sentido, pode-se reler a afirmação, cara aos

estudiosos da enunciação no cinema, de Albert Laffay: “Todo filme se concentra em torno de um foco lingüístico virtual que se situa fora da tela”.²⁰ À maneira, talvez, de uma proposição, em princípio determinada — como aquela que poderia resumir, sob as deformações do sonho, seu sentido —, mas cujo processo de determinação se revela interminável.

Mais do que lingüístico, ou mesmo narrativo, esse ‘fora’ fora de foco, invisível e impronunciável, não poderia ser tematizado como o ato de pensamento que torna possível toda narrativa manifesta? Nesse sentido, imagem-pensamento, sentimento sem conceito, sensação em figura, esse foco é sujeito, autônomo e incomunicável, e não personalidade cultural, ego, transcendental ou empírico, eu gramatical ou agente sociológico. Se o ato de narração, mais do que as histórias contadas ou os modos de contá-las, funda a temporalidade e propicia formas de subjetivação, torna-se então legítimo estudá-lo em suas modulações concretas, sob o formato de produtos distribuídos em circuitos de massa: o estudo torna-se, desde o seu início, histórico. Com esse pressuposto, de natureza ao mesmo tempo estética, histórica e antropológica, evita-se que se descubram no cinema especificidades que são em verdade comuns à ficção artística e mesmo à arte em geral. É possível colocar então na justa perspectiva as contribuições dos estudos do audiovisual de inspiração lingüística e semiológica. E é na direção dos parâmetros estéticos da experiência artística — a força das sensações em matrizes de articulações novas — que se poderão orientar estudos da narração que relacionem produtivamente:

1. processos e posições de sujeito que emergem do devir material dos corpos: conexão entre o corpo animado da obra e o corpo animal do fruidor, de que resulta a arte como existência simbólica;

2. o tempo e o espaço culturais, em que se dá o acontecimento singular da relação de existência entre os corpos, particularmente o advir de outras histórias e de outros acontecimentos;

3. as linguagens de arte, no movimento que as faz vetores de experimentação, ao saltarem as fronteiras demarcadas pelas regras formativas de discurso, hegemonicamente instituídas.

Notas

1. Cf. P. Francastel, *A realidade figurativa*. S.Paulo. Perspectiva, 1982.

2. O mundo deve ser compreendido “não como uma lei única que cobriria todos os fenômenos parciais, ou como uma relação fundamental verificada em todos, mas como o estilo universal de

toda percepção possível”, M. Merleau-Ponty, *O primado da percepção e suas conseqüências filosóficas*. Campinas, SP, Papirus, 1990, p. 49. Diz ainda o autor, à p. 48: “A coisa percebida (...) é uma totalidade aberta ao horizonte de um número indefinido de perspectivas que se recortam segundo um certo estilo, estilo este que define o objeto do qual se trata”. Não seria tal formulação sobre a coisa percebida, para além das *questões husserianas* que subentende, marcadamente estética e próxima do cinema?

3. Cf. F. Guattari *Caosmose, Um novo paradigma estético*, Rio de Janeiro, Editora 34, 1992.
4. G. Deleuze e F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit, 1991, p. 166.
5. E. Auerbach, *Mimesis*, S. Paulo, Perspectiva, 1971, p. 484.
6. M. Pécheux, *La vérité de la Palice*, Paris, Maspero, 1975, p. 74.
7. T. Eagleton, *A ideologia da estética*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1993, pp. 140-141.
8. Cf. G. Genette, *Figures III*. Paris, Seuil, 1972.
9. Cf. M. Foucault, *Isto não é um cachimbo*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.
10. Sobre a questão, cf. A. Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1989.
11. Cf. B. Nunes, *O tempo na narrativa*, S. Paulo, Ática, 1988.
12. Cf. I. Lotman, *Esthétique et sémiotique du cinéma*, Paris, Ed. Sociales, 1977. Cf. tb. *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973.
13. Cf. F. Casetti, *El film y su espectador*, Madrid, Catedra, 1989. Tb. Eco U. *Lector in fabula*. S. Paulo, Perspectiva, 1979.
14. Cf. C. Metz, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1991.
15. G. Deleuze e F. Guattari *op. cit.*, p. 157.
16. P. Ricoeur, *Teoria da interpretação*, Lisboa, Ed. 70, p. 50. Do mesmo autor, cf. sobre narrativa *Temps et récit*, 3 v. Paris, Puf, 1983-87. Sobre o sujeito *O si mesmo como um outro*, Campinas, SP, Papirus, 1991.
17. *Ibid.* p. 51.
18. *Ibid.* p. 52.
19. *Ibid.* p. 53.
20. A. Laffay, *Logique du cinéma. Création et spectacle*, Paris, Masson, 1964, p. 80.

O PRIMEIRO CINEMA: CONSIDERAÇÕES SOBRE A TEMPORALIDADE DOS PRIMEIROS FILMES

Flávia Cesarino Costa*

Focalizar um período de tempo tão restrito quanto os primeiros dez anos do cinema pode parecer à primeira vista uma excentricidade de historiador detalhista. É evidente, porém, que algo justifica este recorte. Trata-se de um período crucial da história do cinema, pois é o momento que precede o estabelecimento de algo que em geral se crê como sendo inerente ao cinema: a linguagem cinematográfica.

A idéia de que o cinema serve essencialmente para contar histórias vem sendo criticada, nos últimos vinte anos, por uma série de pesquisadores. A chamada *nova historiografia* vem trabalhando sobre o período inicial do cinema com o objetivo de redefinir a forma pela qual sempre se entendeu os primeiros filmes e o seu contexto. Tal revisão tem se operado por meio de uma crítica sistemática à historiografia tradicional do cinema e sua concepção determinista do desenvolvimento da linguagem do cinema como um aperfeiçoamento progressivo. Este novo trabalho não vem se realizando apenas no âmbito teórico. É também fruto do exame direto e detalhado de filmes e outras fontes primárias de pesquisa que, por várias razões, apenas recentemente têm chegado ao alcance dos estudiosos.

Quando apareceram, os primeiros filmes encontraram um mundo bem diferente daquele que passaria a existir apenas vinte anos depois. Nascido como curiosidade científica e explorado como diversão popular em circos, quermesses e cabarés, o cinema foi abandonando o papel de atração complementar em ambientes de diversão barata e marginal para rapidamente se transformar em atividade industrial e de massa.

Nessa transmutação do cinema inserem-se traços do contexto cultural da virada do século, uma mistura de novos e velhos medos, tendências e demandas. Surgiam novas formas de percepção diante das mudanças introduzidas pela vida moderna. A intensificação

* Mestre e doutoranda no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP e autora de *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação* (São Paulo, Scritta, 1995).

da industrialização, a urbanização acelerada, a multiplicação dos transportes e formas de comunicação, a expansão da classe média eram fatores de transformação direta do imaginário e das subjetividades. Nesse mundo, que via nascerem outras velocidades e muitas formas de comunicação a distância, as imagens fotográficas e posteriormente cinematográficas apareciam como formas inéditas de representação do tempo.

Velha e nova historiografia

Ao nosso olhar moderno, os primeiros filmes exibem uma série de anomalias, que dificultam a fluência das narrativas. As pessoas não são filmadas de perto, a câmera fica muitas vezes imóvel enquanto uma multidão de personagens indistintos pratica ações que não percebemos direito. Muitas cenas são montadas em descontinuidade, mostradas duas vezes de pontos de vista diferentes. Os atores usam gestos exagerados e estilizados. É difícil entender o enredo, quando ele existe. Curtíssimas, as danças, acrobacias e palhaçadas são bruscamente interrompidas pelo final da película. Outras histórias se arrastam por planos compridos e monótonos. Nos filmes de perseguição, cada tomada espera passar diante das câmeras toda a multidão de perseguidores.

Estes problemas têm sido considerados pela abordagem tradicional do cinema como defeitos de uma linguagem em seu estágio infantil. Para este tipo de historiografia, o cinema só se desenvolveu quando descobriu seu destino essencialmente narrativo. Seria para tal finalidade que o cinema possui uma linguagem própria, cuja especificidade reside nesse conjunto de regras através das quais pode construir um mundo fictício perfeitamente homogêneo.

A historiografia tradicional entendeu os primeiros filmes como tentativas divertidas porém desajeitadas de expressão dessa linguagem cinematográfica. Aos poucos o cinema teria superado suas limitações iniciais e se transformado em arte genuína ao encontrar os elementos específicos de sua linguagem: a narrativa e a montagem. Assim, não se considerou importante estudar as estranhezas do primeiro cinema, mas apenas os indícios primitivos da linguagem clássica que se tornaria hegemônica.

No final dos anos 70, uma nova historiografia veio criticar essa concepção triunfalista da história do cinema, propondo que os primeiros filmes só podiam ser entendidos a partir de seu contexto específico — que explica a alteridade de suas configurações — e não em relação a um ideal de continuidade que lhe é posterior. Os historiadores mais importantes dessa tendência são Noël Burch, André Gaudreault e Tom Gunning.

O que é o primeiro cinema

O que venho traduzindo como *primeiro cinema* é o conjunto de filmes e práticas que eles envolvem, ocorridos no período entre 1894-1895 e 1906-1907 (chamado de *cinéma des premiers temps* em francês, ou de *early cinema* em inglês). Este cinema tem um modo de produção e exibição bem específicos, um público particular e formas definidas de representação, mas ao mesmo tempo sofre contínuas transformações.

Os primeiros filmes estavam pouco preocupados em apresentar um enredo ou desenvolver idéias. O objetivo era exibir a própria máquina do cinema, mostrar a novidade de suas imagens, sua inédita capacidade de reproduzir o movimento das coisas e ao mesmo tempo enganar os olhos. Surpreender o espectador, chocando-o tanto pelo realismo das imagens como pelas súbitas desapareções e transformações que só o cinema permitia.

Alguns filmes mostravam paisagens externas com caráter de documentário comportado: cenas urbanas, desfiles cívicos, banhistas, o movimento das águas do mar ou de cachoeiras, paisagens tomadas de trens, barcos, balões e automóveis que exibiam a vertigem do deslocamento rápido no espaço. Outros reproduziam cenas feitas em estúdios, com variadíssimas motivações: encenações de *gags* do teatro burlesco, números circenses, dançarinas em ação. Pequenos números teatrais recriavam piadas correntes, músicas conhecidas ou histórias de conhecidos personagens de *cartoons* ou da política. As muitas Paixões de Cristo que se filmava com estudada seriedade deixam entrever atores rindo e uma certa improvisação.

Contos de fada e números de magia também faziam parte dos assuntos filmados e eram a especialidade do mágico e cineasta Georges Méliès. Esses assuntos funcionavam como pretexto para infundáveis truques de montagem que provocavam mutilações, transformações e desapareções mágicas.

Os primeiros filmes produzidos para o cinema tinham caráter de diversão popular e não eram vistos como espetáculos sofisticados nem encarados como formas narrativas que deveriam seguir o modelo das artes nobres, como o teatro ou a literatura. Eram filmes geralmente curtos, mostrados por exibidores itinerantes ou em locais de espetáculo popular: circos, lojas, museus de cera e de aberrações, parques de diversões.

Quando apareceram em 1895 os primeiros filmes começaram a ser exibidos em todos os locais públicos onde havia espetáculos de variedades. O principal destes locais nos Estados Unidos era o vaudeville (que na Grã-Bretanha chamava-se music-hall e na França café-concerto). Ali o show compunha-se de uma série de atos curtos, encenados em seqüência e sem nenhuma conexão narrativa ou temática entre si. Esses primeiros filmes herdaram portanto

a característica de serem atrações autônomas que se encaixavam facilmente nas mais diferentes programações, no mesmo estilo das exhibições (então muito populares) de lanterna mágica.

Até 1906 os filmes mantiveram este caráter anárquico de espetáculo de variedades. As fronteiras entre ficção e documentário, entre o sério e o ridículo, entre o truque e a realidade eram bastante tênues. Nas revistas ilustradas, apresentações de teatro ou lanterna mágica e também no cinema proliferavam os chamados *quadros vivos*, exprimindo tanto idéias abstratas como a juventude, a justiça ou as estações do ano, como os passos da Paixão de Cristo.

Histórias mais longas, verídicas (como casos policiais) ou ficcionais (como os contos de fada ou dramas da literatura), eram mostradas no cinema apenas em cenas selecionadas. Filmavam-se lutas de boxe verídicas e também mal disfarçadas reconstituições em que atores tomavam o lugar dos verdadeiros lutadores. Encenações e tomadas reais misturavam-se nas chamadas 'atualidades'. Assim como Méliès filmou a coroação de Eduardo VII com um empregado no lugar do rei em 1902, Stuart Blackton filmou uma batalha acontecida nas Filipinas com um tanque de água e dois barquinhos de papel em 1898.

Os filmes não eram produtos acabados. Em geral eram apresentados por um comentador, que explicava para a audiência os pontos de interesse daquelas novas imagens, além de providenciar o acompanhamento musical e eventuais ruídos. Muitas vezes era o próprio exibidor quem realizava esta performance, adaptável ao tipo de público de cada lugar. Nos filmes que tinham mais de um rolo, as cenas eram comercializadas separadamente, pois cada uma delas ficava em um rolo diferente. Era o exibidor quem decidia quais pretendia comprar do produtor, pensando naquelas que seriam mais interessantes para seu público. E também decidia como devia ser feita a apresentação do filme.

Vê-se aí como o produtor não definia muito bem o modo de apresentação dos filmes, e como cada exibição era um acontecimento único no começo do cinema. Além disso, explica-se a resistência que havia para a montagem de várias cenas, uma vez que cada plano (ou rolo) dos filmes era considerado como unidade autônoma. Como explica Gaudreault (1989; p. 19), o cinema era visto como uma espécie de fotografia em movimento e visava exibir uma paisagem feita de objetos que se moviam, assim "cada tomada permitia a produção de uma vista, de um quadro; isso era um filme".

As idéias dos novos historiadores

Novos historiadores têm mostrado como o projeto do primeiro cinema era outro. Burch, Gaudreault e Gunning propuseram idéias interessantes para dar conta da dinâmica entre espetáculo e narração no primeiro cinema.

Num texto clássico, Burch criticava os discursos teóricos que tendiam a naturalizar o sistema hollywoodiano, propondo que “a linguagem do cinema não tem nada de natural nem de eterna, que ela tem uma história e é produzida pela história” (1987; p. 16). Para ele, a ambigüidade gritante do primeiro cinema era fruto de uma convivência de dois sistemas representativos: um, arcaico, ligado às formas populares de cultura (como o melodrama, o circo, a quermesse), e outro, nascente, ligado às formas burguesas de cultura (como o romance, a pintura, o teatro). Dessa convivência emergia o que se percebia como uma certa instabilidade hesitante destas primeiras imagens em movimento.

Ainda que Burch não tenha conseguido demonstrar que estes dois estilos eram dois sistemas articulados, ele propôs a idéia de que a produção de um espaço imaginário homogêneo — habitado por este sujeito ubíquo do cinema clássico — não podia ser a fonte de explicação daquele outro cinema. Para ele, o cinema narrativo é fruto de um certo aburguesamento hegemônico de primitivas formas de linguagem que eram originalmente descomprometidas com preocupações de centramento, individualização, continuidade, ocultamento dos mecanismos de enunciação, etc.

Gaudreault criou a noção de *mostração* para dar conta desse cinema que não privilegia a narração. O regime de mostração seria aquele que propõe a exibição de paisagens ou ações sem a interferência organizadora de um narrador típico. Quando fala em regime de mostração, Gaudreault está se referindo a uma forma de diegese mimética, isto é, uma forma de relato cujo organizador não é um contador de histórias, mas uma espécie de encenador. Neste regime, que rege o primeiro cinema, os eventos parecem acontecer automaticamente, apesar de terem um criador. Por esta razão, é preciso designar esta instância narrativa com um nome diferente de ‘narrador’: é o mostrador. Nas cenas regidas pela mostração, a ação simplesmente se desenrola. *Rough Sea at Dover* (Birt Acres, 1895) mostra o mar sendo simplesmente agitado pelas ondas. Em *Serpentine Dance* (Edison, 1896), a dançarina baila até o rolo de filme terminar e interromper sua dança. Sem montagem, não há narração.

A particularidade do mostrador é a de que ele não pode manipular o tempo interferindo nas durações. A mostração ocorre sempre no tempo presente. Apenas nos filmes montados, mesmo alguns do primeiro período, como as perseguições ou os filmes de trucagens, é que se esboça uma atividade narrativa. Para Gaudreault, “o mostrador está colado sobre o aqui e agora da representação, incapaz de abrir uma brecha no continuum temporal” (1989; p. 111).

Como então entender os primeiros filmes que possuem montagem, mas nem por isso contam histórias? Gunning propôs para isso uma noção mais ampla: a do cinema de

atrações. Para ele pode haver montagem e ainda assim não haver dominância da narrativa. As atrações envolvem a mostraçãõ mas não se reduzem a isso. A noção alude, aliás, um contexto estético mais amplo, que extrapolava o cinema e se espalhava pela imprensa barata, encenações populares, exibições de feira, brinquedos infantis, etc. (1990, 1993).

O cinema de atrações

O que indica, nos primeiros filmes, esta estética das atrações? Gunning aponta uma série de características. Em primeiro lugar, é um cinema que não esconde o trabalho da câmara. Para Gunning, os primeiros filmes têm como assunto “sua própria habilidade de mostrar qualquer coisa” (1990; p. 58), de preferência algo em movimento. O que interessa é o ato de apresentar visualmente situações cinemáticas. Pode ser o corpo e as roupas flutuantes da bailarina de *Anabelle butterfly dance* (Edison, 1895), o grupo de trabalhadores de *Sortie d'usine* (Lumière, 1895), ou simplesmente o deslocamento vertiginoso da câmara diante da paisagem, como aquele que se produziu filmando a partir da frente de um trem do metrô em *Interior N.Y. Subway, 14th Street to 42nd Street* (Biograph, 1905). Em *Niagara, les Chutes* (Lumière, 1896), a paisagem, captada pela câmara fixa, exibe o movimento da queda das águas.

Em segundo lugar, o cinema de atrações tem a preocupação de surpreender, até com violência se for o caso. Nele se desperta uma curiosidade, um suspense, cuja resolução final é uma surpresa ou um susto. O que se quer é chocar o espectador, mostrar novidades. Gunning escolhe o termo ‘atração’, nesse sentido, para designar o tipo de experiência vivida pelos visitantes de parques de diversões, salões de curiosidades científicas e de (seu oposto!) monstruosidades (1990).

Como muitos dos primeiros filmes, *What Happened in 23rd Street, New York City* (Edison, 1901) já traz o suspense no título. Mostra uma rua da cidade, com gente passando em todas as direções. Um casal surge de longe e, quando chega perto da câmara, o vento de um respiradouro de metrô levanta a saia da moça. Surpresa que encerra o filme e revela o proibido. Em *Demolition d'un Mur* (Lumière, 1896), pedreiros atacam uma parede com seus martelos sob o olhar do encarregado, depois puxam-no com cordas até que — surpresa — o muro desaba. Sabe-se que, como muitos outros, este filme fornecia uma atração infinita, pois os projetoristas giravam para trás a manivela, fazendo o filme avançar e recuar, levantando o muro de novo — outra surpresa.

Em *L'homme à la Tête de Caoutchouc* (Méliès, 1902), um cientista que é o próprio Méliès entra em seu gabinete de trabalho com ares de quem vai fazer algo incrível.

Executando muitas medidas para nós, espectadores, ele põe sobre a mesa uma duplicação de sua própria cabeça. Sempre agindo como quem nos prepara uma surpresa, como faziam os mágicos como ele, Méliès gesticula para a câmera enquanto vai inflando a tal cabeça sem corpo com um fole. Depois de fazer várias caretas, a cabeça explode, e o filme termina abruptamente.

Nesse filme, está presente uma terceira característica típica do cinema de atrações: a constante interpelação do espectador. Ao contrário do “regime de absorção diegética”¹ do cinema narrativo posterior, em que o espectador-voyeur sabe-se protegido pelo muro invisível da ficção, o cinema de atrações repousa numa ‘confrontação exibicionista’ em que o observador é repetidamente chamado a participar da cena, responder aos acenos e piscadelas dos atores, que dirigem-se ostensivamente à câmera e deixam claro que sabem de nossa presença (Gunning, 1990; pp. 57-59). Em *Trapeze Disrobing Act* (Edison, 1901), uma trapezista faz um strip-tease para dois espectadores, mas tanto os observadores como a moça olham divertidamente para a câmera.

O cinema de atrações celebra o prazer de olhar o surpreendente ou o proibido como uma experiência a ser multiplicada. Não como voyeurismo culpado e solitário, mas talvez como um estupor coletivo. Quando Méliès transforma uma carta de baralho numa mulher de carne e osso em *Les Cartes Vivantes* (Méliès, 1905), ele quer compartilhar conosco o prazer de assistir às transformações mágicas que o cinema permite.

A temporalidade nos primeiros filmes

A invenção da fotografia, ao mesmo tempo que atualizou o sonho de reprodução total da realidade, trouxe uma nova forma de visibilidade para a passagem do tempo: o registro do instantâneo. Congelando a duração numa fração mínima, a imagem fotográfica mostrava também a impossibilidade de pararmos o tempo — ambigüidade latente nas imagens mais realistas. Lúcia Santaella (1992; p. 40) descreve bem como esse abismo entre a coisa e sua representação fica ostensivo nos registros fotográficos:

Se o registro técnico é capaz de congelar o instante num flagrante eterno, esta eternização inevitavelmente aponta para seu avesso: a irrepetibilidade e morte irremediável do instante capturado. A vida aparece para morrer a cada instante. O que a imagem captura é o rapto da vida. Esta que é habitada pelo tempo e que se consome como morte em cada átimo de tempo.

É intrigante como os primeiros filmes nos trazem esta consciência incômoda do instante assassinado, de uma forma muito mais forte do que nos filmes mais recentes. O que nos interessa aqui é perguntar por que isso acontece. Os primeiros filmes escancaram esta petrificação do decorrido mesmo quando tentam ser narrativos. É que neles o processo diegético é bastante precário. Sua narratividade é fugidia, tem de ser retomada a todo momento, porque insiste em se desfazer a cada 'erro' na manutenção dos efeitos ilusórios da ficção: sobreposições temporais, defasagens de continuidade, etc.

Diante destes filmes temos várias e contraditórias impressões. Percebemos neles uma gritante energia, meio anárquica, meio irreverente, e muitas vezes amoral. Mas estes filmes nos dão, ao mesmo tempo, uma sensação estranha de morte: todas as coisas e pessoas que vemos ali já desapareceram, mudaram, morreram, incrustadas na finitude de uma duração que se extinguiu. O curioso é que estes sentimentos desaparecem à medida que vemos filmes mais recentes, isto é, à medida que os filmes vão se tornando cada vez mais narrativos. Um filme dos anos 30 tem certamente tantos mortos quanto um filme do início do século, mas no primeiro caso nós facilmente nos esquecemos disso.

Nossa proposição é a de que a narração no cinema atua como uma espécie de conforto psicológico, fazendo-nos esquecer aquela 'morte' do instante e criando a sensação de uma duração perpétua, sempre repetida, imortal. Daí que a criação de uma temporalidade homogênea no cinema de absorção narrativa seria, entre outras coisas, uma maneira de apaziguar os sustos que o cinema de atrações tanto reitera. Senão, vejamos as diferenças entre a temporalidade propriamente narrativa e a temporalidade das atrações, que são tematizadas de forma brilhante por Tom Gunning em seu texto *Now You See It, Now You Don't* (1993).

Gunning afirma que a temporalidade da narrativa se constrói como uma progressão linear, feita de momentos sucessivos que configuram uma trajetória. Esta trajetória é homogênea e se estrutura como um desenvolvimento temporal vetorializado. Já a temporalidade das atrações é construída como uma alternância de presença e ausência que é corporificada no ato da mostração e das surpresas que ela apresenta, sejam as transformações de Méliès, seja a saia da moça que levanta no filme de Edison, seja o susto que tomamos quando o trem de Lumière se aproxima de nós. A temporalidade da narrativa se faz como progressão de um *agora* para um *depois*, e o suspense vem de *como* isso acontecerá. Já a temporalidade das atrações se faz como uma sucessão de um *agora* para outro *agora*, e o suspense vem de *quando* acontecerá o próximo *agora*.

No cinema de atrações há seguidas explosões de tempos presentes, recheados de surpresas. Um presente retorcido, dilatado, que se dobra várias vezes sobre si mesmo. Em *Le Mélomane* (Méliès, 1903), por exemplo, um mágico vai jogando sobre fios elétricos,

arrumados como uma pauta musical, várias réplicas de sua própria cabeça, que permanecem nos lugares das notas, cada uma cantando e gesticulando de forma particular. Méliès emaranha várias linhas temporais em poucos segundos de filme. Este filme mostra como a temporalidade das atrações é bem pouco homogênea.

É evidente que nessa tipificação corremos o risco de ser esquemáticos demais. Como bem afirma Gunning, mesmo estes primeiros filmes são de alguma maneira estruturados como narrativas. A questão é que o objetivo destas histórias não é o adiamento da resolução, mas, ao contrário, o suspense de sua consumação iminente. Diz Gunning:

A temporalidade da própria atração está limitada ao puro tempo presente de sua apresentação, mas o gesto que a anuncia cria uma moldura temporal de expectativa e até de suspense. É claro que ele difere do suspense diegético, pois está preocupado menos com *como* um evento vai se desenvolver e mais com *quando* ele vai acontecer (1993; p. 7).

“Agora você vê, agora não vê”: eis a estrutura básica da temporalidade das atrações.² A mostraçõ dos primeiros filmes parece escapar daquela estruturação linear e homogênea do tempo narrativo. Evidenciando uma relação de susto e suspense dos primeiros espectadores e esta temporalidade do instante, aponta para o fato de que a narrativa possui um componente pacificador de terrores.

O cinema de atrações não faz questão de encobrir o instante mumificado nem de criar uma duração de ficção. Possibilita-nos pensar no processo narrativo como uma espécie de domesticação, um direcionamento apaziguante. A maneira da ficção narrativa representar o tempo seria uma forma de relegar o terror do instantâneo — que se repõe se não for ‘temporalizado’ pelo desenrolar progressivo de um enredo.

Talvez valha a pena lembrar que os grupos reformadores de classe média, que atuavam sobre as diversões populares nos anos 10, nos Estados Unidos, condenavam justamente as formas não narrativas do cinema, cujo sucesso nos teatros de variedades repousava na falta de conexão entre os assuntos e nesse gosto pelo suspense sem causa e sem efeito. (Gunning, 1990; p. 60).

O signo é e ao mesmo tempo não é aquilo que fala. No caso da fotografia, esta zona crepuscular é ainda mais evidente e, por isso, em alguma medida, impressionante. Apesar de ter imagens em movimento, algo do primeiro cinema está mais perto da fotografia do que do cinema de absorção narrativa. Ali, mais claramente, o momento extinto

alude à sua morte, sem o devido tratamento narrativo 'antipassado'. A cena fotografada e movimentada pelo primeiro cinema ainda não está completamente 'temporalizada pela ficção'. Pode causar riso, susto, ou ambos, mas sempre e certamente grita o seu 'ter sido'.

Referências bibliográficas

BURCH, Noël (1987). *El tragaluz del infinito*. Madrid, Cátedra.

GAUDREAU, André (1989). *Du littéraire au filmique: système du récit*. Paris, Méridiens Klincksieck.

GUNNING, Tom (1990). *The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde*, in Thomas ELSAESSER (ed.), *Early Cinema: Space - Frame - Narrative*. London, British Film Institute, pp.56-62.

_____ (1993). "'Now You See It, Now You Don't': The Temporality of the Cinema of Attractions", *The Velvet Light Trap*, Number 32, Fall, Austin, University of Texas Press, pp. 3-12.

SANTAELLA, Lúcia (1992). *O signo à luz do espelho* in *Cultura das mídias*. São Paulo, Razão Social.

Notas

1. Chamamos de diegese o mundo da história que está sendo contada, o ambiente autônomo da ficção. Diegese é o processo pelo qual o trabalho da narração constrói um enredo que deslancha de forma aparentemente automática, numa dimensão espaço-temporal que não inclui o espectador. O efeito diegético será mais intenso quanto menos evidentes forem as marcas de enunciação do discurso. A diegese articula-se diretamente com certas formas de narração, seja ela literária, teatral ou cinematográfica. Quanto maior é a impressão de realidade, mais diegético é o efeito da ficção. A diegese pode ser solapada, inversamente, todas as vezes que irrompem na expressão sinais de que se trata de um discurso construído: é o que acontece no teatro de Brecht, no cinema experimental, no descompasso de som e imagem dos filmes de Godard, no primeiro cinema e mesmo nos espetáculos de canto e dança dos filmes musicais clássicos. Resumindo, podemos dizer que o cinema que privilegia a enunciação é mais antidiegético, e o que privilegia o enunciado é mais diegético. O exemplo mais evidente (ainda que controverso, se olharmos de perto) de diegese fílmica é o cinema clássico dos anos 30-50.

2. Gunning pertinentemente relaciona esta estrutura ao jogo infantil do 'fort/da', interpretado por Freud como um recurso da criança para lidar com a alternância entre a presença e a ausência da mãe.

O CHEIRO DA PAPAIA VERDE : A EXALTAÇÃO DA VIDA NUMA UNIÃO DIONISIACA COM A NATUREZA*

Alfredo Naffah Neto**

Analisar um filme tão complexo e multifacetado como este constitui uma tarefa, no mínimo, temerária, dado o risco de reducionismos e simplificações que sempre se corre... Entretanto, como esse é o trabalho a que me propus aqui, só me resta lançar-me nessa aventura, procurando traduzir em palavras o turbilhão de sensações que o filme me despertou, fazendo proliferar em linguagem as irradiações estéticas com que me atravessou o espírito, desde a primeira vez em que o vi.

Eu começaria por chamar a atenção de vocês, em primeiro lugar, para o caráter multissensorial do filme, combinando imagens e sons de tal forma a despertar os cinco sentidos. Assim, por uma dessas magias do cinema, nas cenas em que aparece o preparo das comidas, por exemplo, é possível, para um espírito mais sensível, sentir o cheiro maravilhoso adentrando pelas narinas; também na cena em que Mui se lava, é quase impossível deixar de sentir aquele frescor tátil nos acariciando a pele. Dessa forma, é como se a visão e a audição, combinadas esteticamente, adquirissem o poder de evocar os outros três sentidos ausentes. Com isso nós, espectadores, podemos também penetrar nos inúmeros campos sensoriais que o filme desenvolve, iluminando com os cinco sentidos universos microscópicos geralmente invisíveis ou pouco visíveis, audíveis, tateáveis, sensíveis ao olfato ou ao paladar.

Outro aspecto importante é que o filme se produz através de alguns recursos

* Este texto é uma revisão de uma palestra realizada em Porto Alegre, no Seminário Nacional: "A loucura pelas lentes do cinema", em 12 de novembro de 1994. Manteve-se, por essa razão, a forma da linguagem falada. Por motivos claros, ele só poderá ser devidamente compreendido após a devida assistência ao filme que lhe deu origem: *O Cheiro da Papaia Verde*, dirigido por Tran Anh Hung e produzido pela colaboração França-Vietnã, em 1993.

** Psicoterapeuta, professor do Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP. Mestre em filosofia pela Universidade de São Paulo (USP) e doutor em psicologia clínica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Autor dos livros *O inconsciente como potência subversiva* (ed. Escuta), *Paixões e questões de um terapeuta* (ed. Ágora) e *Inconsciente - um estudo crítico* (ed. Ática).

estéticos, dos quais gostaria de destacar: o de *contraste*, o de *deslocamento*, o de *condensação* e o de *enquadramento pictórico*.

Através do *contraste* entre situações humanas concomitantes, polarizadas, afirmam-se e acentuam-se *diferenças* entre os tipos de vida que o filme expõe e analisa. Um exemplo desse recurso pode ser encontrado em toda a primeira parte do filme, onde se contrastam dois tipos de vida: um convencional, ditado pelas normas culturais do país — onde a mulher é totalmente submissa ao marido, aos seus desejos e caprichos, curvando-se, pelas mesmas razões, à tirania da sogra, porta-voz da tradição —, e outro tipo de vida onde, para além das regras convencionais, a vida se tece em outras paragens: no mergulho dionisíaco nas pequenas fendas microscópicas da natureza, produzindo singularidades nas linhas do devir-animal, devir-planta, devir-cosmos. De um lado, os empregadores, dilacerados entre um passado que permanece no presente, tiranizando os vivos, e um presente vivido numa fruição infantilizada, incapaz de dar valor à vida naquilo em que ela implica envergadura interior e responsabilidade. A cisão aparece entre as mulheres — no seu culto aos mortos — e o homem — perdido em seus desejos infantis, sua vida idealizada, suas dependências. Enquanto as mulheres trabalham duro, ganhando o pão de cada dia, ele dorme e toca música com o filho, como se todos vivessem num imenso paraíso; quando sai de casa é para gastar o dinheiro de todos, como se todos se resumissem à sua própria pessoa. De um lado, pois, formigas humilhadas e ressentidas com a vida, pelas mortes de que se sentiram vítimas, de outro, uma cigarra delinqüente, narcisicamente voltada para o próprio umbigo. Um passado eternizado — encarnado pelas mulheres —, cindido de um presente sem espessura — representado pelos homens. Dessa cisão escapam apenas as crianças, que ainda vivem o mundo como pura experimentação e jogo: há uma inocência, ausência de valores morais, presente tanto na brincadeira de prender as formigas na parafina derretida das velas como nos jogos de poder com a pequena empregada, realizados por um dos garotos.

Nessas cenas, a câmera explora a *verticalidade* das relações empregador-empregado, emoldurada pela bem-humorada inocência dos pequenos atores que a encarnam. Dentro do próprio universo moralizado dos empregadores já se contrastam, pois, a vida conformada dos adultos com a vida aberta das crianças; diferença que se eclipsará com o passar do tempo: a segunda parte de filme já nos mostra os irmãos crescidos, atuando nos mesmos papéis estereotipados de homem e mulher que antes eram do pai e da mãe. O grande contraste se faz, pois, entre a casa principal e o quarto dos fundos, entre o mundo civilizado dos proprietários e o universo marginal dos despossuídos; entretanto, paradoxalmente, o filme não entra pela veia marxista da questão, nem tenta apregoar a existência de uma classe proletária, livre dos vícios burgueses da classe dominante. O contraste aqui é de outra ordem: é entre aqueles que vivem presos ao passado e às

convenções sociais — no ressentimento ou na infantilidade —, sendo, pois, incapazes de se criar um devir, e aqueles que estão libertos do passado puderam *esquecer, desprender-se de suas raízes*, seja até porque nunca as tiveram muito claras — como no caso da velha empregada que sonha com a mãe desconhecida —, seja porque amam a vida do jeito que ela é, nas múltiplas formas que vai assumindo, como no caso de Mui. O que esse contraste nos faz ver é o exato significado daquilo que Nietzsche denominava *amor fati*, amor ao destino e que, longe de ser uma expressão de passividade ou de conformismo, constitui aquilo que o filósofo considerava a própria fórmula da saúde, ou seja: a capacidade de transmutar constantemente tudo o que somos e tudo o que nos atinge em luz e chama, como diz um dos seus mais felizes aforismos.

Sobre os modos como Mui dá forma à sua existência, num devir-natureza de ordem cósmica, haveria muito o que dizer. Há aí uma curiosidade e um maravilhamento perpétuos que fazem com que o mundo retorne sempre como puro espetáculo, como eterna exuberância, abrindo-se sempre em infundáveis pequenas janelas, onde microuniversos vibram suas intensidades. E Mui torna-se, de fato, cada um desses pequenos seres no instante em que os contempla: ela transmuda-se nas formigas carregando comida, ou no grilo que tenta inutilmente sair do vaso, bem como no besouro cuidadosamente domesticado numa pequena jaula; transmuda-se neles e, ao mesmo tempo, os transcende numa união cósmica com a natureza, onde as formas são todas provisórias, fruto das inúmeras afecções que o mundo produz no seu corpo e no seu espírito e das marcas-sementes que neles vai deixando. Essa união cósmica bem poderíamos chamá-la de dionisíaca, sem sermos infiéis às características do deus mítico: conforme nos mostra Jean Pierre Vernant num ensaio intitulado *O Dioniso mascarado das 'bacantes' de Eurípedes (Mito e tragédia na Grécia antiga)*. Dioniso, para além de sua face aterrorizante e cruel — que, geralmente, exhibe aos infiéis —, possui, também, uma face equilibrada, serena. Sendo, primordialmente, aquele que ensina *o devir, a alteridade* incessante em que se desdobram todas as coisas, Dioniso é o deus do coração, do falo, de tudo o que é vida, palpitação, jorro, intensidade, mas é, também, o deus que ensina a verticalidade corporal, o equilíbrio, o jogo de cintura, ou, noutros termos, a arte das dosagens e das misturas num bem-viver sereno. E como é um deus de origens orientais, pode, também, fazer jus a esse pedaço de mundo onde os acontecimentos do filme transcorrem.

O filme trabalha, ainda, com *deslocamentos* e com *condensações*. Um exemplo de deslocamento é a cena em que Mui está mudando de emprego e onde a sua saída de casa — com toda a emoção que gera na patroa — é simbolizada pelo pequeno besouro que escapa da gaiola; aí o besouro é, ao mesmo tempo, ele próprio e Mui, numa constelação

semovente que dá forma simbólica ao acontecimento em questão. Já as condensações são usadas para expressar a interpenetração entre o mundo humano, o mundo da natureza e o mundo da técnica, nas inúmeras vezes em que se misturam. Por exemplo, o barulho intermitente do leite da papaia pingando da árvore é mostrado, na primeira vez, com a imagem visual que lhe corresponde; reaparece, entretanto, em outras cenas simbolizando acontecimentos humanos: quando o chefe da casa volta ao lar após uma bela farra, o barulho é usado para aludir às batidas do coração de sua velha mãe; em seguida, esse ruído mistura-se e prolonga-se no tique-taque de um relógio, denotando o estado de preocupação e de espera em que todos se encontram, dado o precário estado de saúde em que ele retornou. Também na cena em que o admirador dessa mesma velha senhora (mãe do chefe da casa) consegue — com a ajuda de Mui, em sua pura inocência — subir as escadas da casa para vê-la, o pingo do leite da papaia reaparece nas batidas do seu coração, expressando a alegria incontrolada de alguém que vê o ser amado após um longo tempo de espera. A segunda parte do filme é bastante rica nesses recursos de condensação: por exemplo, há uma cena em que Mui se banha e onde a combinação entre o barulho da água e o som do piano, ao fundo, cria um clima de pura sensualidade. Há outra, quando o patrão apaixonado a busca no pequeno quarto dos fundos, onde se combinam sons de grilos e de sapos, o barulho da água da chuva e uma música atonal, criando uma sensação de suspense e de erotismo no ar.

O recurso do *enquadramento pictórico*, o último que gostaria de destacar, serve, como todos os outros, para a criação de climas afetivos, evocando realidades múltiplas que se escondem e se anunciam através da cena enquadrada. Um dos exemplos desse recurso aparece quando, numa cena que transcorre no quarto das empregadas, a câmera focaliza as sandálias de Mui, num *close* que ocupa a tela toda; então — como através da pintura de Van Gogh do par de sapatos camponeses — somos levados, de chofre, àquele universo que o quadro evoca e anuncia, a toda a multiplicidade de sentidos condensada na referência virtual que a imagem aponta e vela. Outro exemplo de enquadramento aparece na cena em que mãe e filhos choram a ausência do pai: a tela exhibe, então, os pés sofridos daquela mãe sendo acarinhada pelo filho, num momento de pura intimidade.

De todas as cenas do filme, talvez mereça destaque a do preparo da papaia verde, que aparece logo no início do filme e reaparece depois, na segunda parte, retrabalhada em requinte e colorido: ao som de grilos e de outros ruídos de natureza, a papaia é raspada para produzir a salada e logo em seguida aberta. Então, vemos o dedo de Mui, possuído pela mesma curiosidade, encantamento e fascinação que caracterizava a pequena menina, percorrer as sementes brancas, retirar uma e colocá-la no meio das plantas que preenchem a bacia com água que se encontra logo em frente. Temos aí uma das mais belas alegorias

já produzidas no cinema, da *fertilidade*, do *ciclo vital* que envolve o mundo. Poderia essa pequena semente branca estar aludindo, também, ao processo de ovulação em Mui, ao ciclo vital de fertilidade da mulher adulta que descobre, com a sexualidade, a sua condição de fêmea? É possível.

Os sentidos da *saúde* (e da *doença*) — que transpassam e diferenciam os tipos de vida postos em questão pelo filme — é o que eu gostaria de destacar aqui. Mas percebam que eu não estou falando em saúde mental, mas simplesmente em saúde, pois desta perspectiva de análise o conceito possui uma *unidade psicossomática* importante de ser sublinhada. Vocês já devem ter-se dado conta de que, nesta palestra, eu estou falando de uma perspectiva nietzschiana; pois bem, para Nietzsche, o corpo e a psique são apenas, em cada momento de vida, traduções diferentes de um mesmo conjunto de forças vivas, traduções diferentes mas solidárias entre si, tanto no que tange à *saúde* quanto no que tange à *doença*. Eu penso que o filme sintetiza a sua concepção de saúde na parábola lida por Mui no final do filme e que eu repito aqui:

A água da primavera, que tem o buraco de uma rocha, treme devagar quando surpresa.¹ As vibrações do solo fizeram com que nascessem vergalhões, que repercutiram em ondas irregulares na superfície, sem encapelar-se. Se existe um verbo que significa 'mexer harmoniosamente', ele deve ser usado aqui. As cerejeiras, mergulhadas na sombra, se espalham e se enroscam, oscilam e se torcem ao ritmo das águas. Mas o interessante é que, sejam quais forem as suas mudanças, elas conservam suas formas de cerejeira.

Eu comento, pois, brevemente, a parábola: espalhar-se, enroscar-se, oscilar e torcer-se no movimento das águas da vida, nas suas miragens, sem perder a forma própria parece ser a fórmula da *saúde* imanente à visão de mundo apreendida pelo filme. Entretanto, é preciso saber interpretar corretamente o texto, caso contrário pode-se perder o que de mais precioso o filme nos trás. Conservar a forma própria não quer dizer, aí, manter uma forma dada a priori, definida de uma vez por todas, pois que as formas são todas mutantes, fazem parte das miragens da vida, são como imagens refletidas na água, contorcendo-se, transformando-se pelas vibrações do solo. Conservar a forma própria significa poder *reconhecer-se nas múltiplas formas* que se vai assumindo, manter o sentimento do *próprio* através dos inúmeros *outros* que nos tornamos pela vida afora. Dito em outros termos, ser capaz de *incorporar as alteridades* em que nos desdobramos sempre, sem medo de despedaçar e sem perder o amor-próprio e ao mundo. Ou, resumindo num só termo: *amor fati* = amor

ao destino. Mui-que-se-torna-sapo-e-que-se-torna-formiga-e-que-se-torna-besouro-e-que-se-torna-papaia-e-que-se-transmuda-sempre-indefinidamente, com um sorriso de alegria e de prazer. Mui que se deixa transpassar pelo mundo, na pura inocência de existir. Mui que se desdobra nos infinitos microuniversos, adentrando pelas infindáveis janelas que a vida lhe abre. E que, através dessas inúmeras formas, reaparece, retorna sempre como Mui. *Ser si próprio, sendo, ao mesmo tempo inúmeros outros, viver a própria vida, podendo, ao mesmo tempo, viver inúmeras outras vidas*: esta é a fórmula de *saúde* que o filme nos ensina. A vida se expande e se exalta numa união dionisíaca com a natureza. E torna-se *nômade*, sem precisar sair do lugar. E descobre o seu *poder criador*, para além das convenções sociais e de todo o enquadre servil da mulher vietnamita. Talvez esse seja o sentido mais precioso que se possa dar ao termo *liberdade*.

Nota

1. Esta é a tradução do texto, tal qual aparece nas legendas brasileiras, provavelmente uma má tradução. É possível que a tradução mais apropriada seja: "A água da primavera, que se contém no buraco de uma rocha, treme devagar quando surpresa".

HAL HARTLEY E A ÉTICA DA CONFIANÇA*

Suely Rolnik**

O filme *Confiança* retrata uma idéia. É o que diz o próprio Hartley, numa entrevista a Bernardo de Carvalho para a *Folha de S. Paulo*, acrescentando que é isso, muito mais do que tentar forjar um naturalismo, o que constitui o verdadeiro realismo. Mas por que considerar que o naturalismo só pode ser forjado? Provavelmente porque, para Hartley, fazer naturalismo é adotar a perspectiva do senso comum, com ele confundir-se, tomá-lo como a natureza das coisas. No oposto, fazer realismo é, portanto, descolar-se do senso comum, se pôr à escuta da dissonância dos signos que o excedem e buscar encarná-los — por exemplo, numa idéia sob a forma de filme, de música, de texto, etc. É neste sentido que é possível dizer que o verdadeiro realismo é aquele que retrata uma idéia. Só que aqui, “retratar” não tem a ver com ilustrar, e sim com encarnar, trazer à existência: é um realismo do acontecimento, daquilo que, embora impalpável, já produziu uma rachadura no falso naturalismo da realidade visível e pressiona para que algo venha lhe dar corpo. É um realismo do invisível, um realismo do virtual.

Que idéia nos traz o filme de Hartley? Que procedimentos ele faz funcionar para retratar essa idéia?

Hartley procede por uma “estética da banalidade”: sucessão de planos de uma existência rigorosamente ordinária, extraídos do cotidiano do universo suburbano de uma cidadezinha norte-americana, mas que poderiam perfeitamente pertencer a qualquer outro tipo de universo urbano ou suburbano, porque aqui não importa tanto o tipo de cidade ou o tipo de universo recortado na cidade, mas a banalidade tal como vivida na cidade contemporânea. Logo de cara, no entanto, uma dissonância nesta banalidade nos pega de surpresa: Maria, uma garota de 17

* Este artigo foi publicado em *Traffic. Revue du Cinéma* no 12:104-114. Paris, P.O.L., outono 1994.

** Psicanalista, coordenadora do Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade. Autora dos livros *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo* (São Paulo, Estação Liberdade, 1989) e *Micropolítica: cartografias do desejo*, em co-autoria com Félix Guattari (Petrópolis, Vozes, 1986).

anos que mora com a família, avisa ao pai que está grávida. Furioso, ele a chama de puta. Ela dá um tapa na cara dele e ele cai duro no chão e morre.

Essa é a cena que inaugura o filme. Nela se anunciam os créditos e o tom do que nos espera: da primeira à última imagem, estaremos no plano achatado do senso comum; e, durante todo o filme, esse plano irá sofrer rachaduras, pela pressão de linhas de fuga que aos poucos tomam corpo na tela e formam outros planos. E veremos delinear-se uma coreografia de corpos e atitudes, movida pela tensão entre diversos campos de força: um pólo de captura pelo senso comum, que se expressa numa massa de corpos e atitudes pilotados por uma força de homogeneização, compondo na tela um plano uniforme e chapado; um pólo de decisão — a decisão de destacar-se desse plano, expresso em corpos e atitudes que desenham linhas de fuga pilotadas ora por uma força de destruição, ora por uma força de singularização.

E o filme vai se fazendo do desenrolar da guerra entre esses diferentes tipos de força e da variação de sua composição na vida de cada um dos personagens.

É todo um povo que compõe o plano homogêneo: homens de cara sem graça e assustada, de pasta, cachimbo, capa e chapéu, que todos os dias saem do trabalho, pegam o trem e chegam pontualmente às cinco e quinze da tarde, ou então homens perversos que só descejam desqualificar, humilhar, dominar, derrubar, especialmente aqueles que ousaram abandonar a cara sem graça e assustada; mulheres casadas que odeiam seus maridos sem nunca ter pensado em não se casar, ou então mulheres sozinhas que vagam como zumbis pelo nada, à espera de encontrar um marido; mães que odeiam seus filhos (“uma tortura”, chega a dizer uma delas), mas que ficam sonhando em engravidar; pais e mães que escravizam seus filhos enquanto reproduzem, em gestos dissociados, clichês de amor paterno e materno (“Você já comeu?”, perguntam, mecanicamente, ao longo do filme); pais ressentidos que despejam sua culpa nos filhos (“A culpa é minha!”, frase que o pai obriga o filho a repetir inúmeras vezes; “Nunca vou te perdoar!”, diz a mãe à sua filha, apontando-lhe um facão); esposas ressentidas que despejam sua culpa nos maridos; mãe ressentida que despeja sua culpa no namorado da filha; pai ressentido que despeja sua culpa na namorada do filho; gente que envenena e é envenenada pela culpa, gente intoxicada de ressentimento; históricas mascando chicletes, vestidas sedutoramente para atrair seus perversos, na esperança de que o olhar desse suposto super-outro lhes assegure que valem alguma coisa; perversos sequiosos de um punhado de fascinação histórica que lhes atribua esse suposto lugar de super-outro. É, enfim, uma paisagem-telão ininterrupta, formada por telas e mais telas de tevê (“Há TVs por toda a parte, não tem

escapatória...”, diz um dos personagens), pontuada por adesivos de *Cape Holiday* que se vê em todos os carros, de todas as famílias, de todas as férias.

A dança do pólo da captura é perigosa: uma estranha coreografia feita para brincar de eternidade, tentando conjurar a diferença, supostamente mortífera, que se engendra nas misturas do mundo. Mas o preço é alto: sem possibilidade de metabolização — criação de sentido, de modos de ser — é comum que se acabe caindo. A queda pode ser fatal. Dança macabra.

No limite da captura, portanto, paira no ar a ameaça de uma queda: o plano homogêneo pode despencar a qualquer momento.

Há no filme uma verdadeira coreografia das quedas. De quando em quando alguém cai, sucumbe ao medo do desabamento da cena — desabamento do mundo, desabamento de si — que uma minúscula linha de fuga, um punhadinho de caos, perfurando o compacto muro do senso comum, pode vir a provocar; medo de não conseguir mais sustentar o plano ou sustentar-se no plano. Um exemplo disso é a queda e a morte do pai na cena inaugural, mas vários outros se sucedem ao longo do filme: queda do estudante bobalhão que, ao ouvir de Maria que a engravidou, teme não vencer no rúgbi e na vida se casar com mãe solteira expulsa da escola; queda de um daqueles homens de cara sem graça e assustada, de pasta, cachimbo, capa e chapéu, que, interpelado na rua por Maria, morre de medo do que pode lhe acontecer e, desconfiado, desaba; queda da mãe e da irmã de Maria, que diante da explosão da fábrica provocada por Matthew, namorado de Maria, sentem seu mundinho ameaçado de desabamento e, pasmas, despencam juntas no chão. O perigo ronda por toda parte, perigo de ser o próximo a tombar.

Mas a coreografia das quedas não é feita só de pessoas; também as coisas caem ou são jogadas no chão (leite, panela, roupa...). Matthew, por exemplo, derruba aparelhos de tevê por onde passa, como se os arrancasse do plano homogêneo e fizesse rasgões nesse monótono telão.

No plano do senso comum, ninguém se sustenta na queda e ninguém sustenta a queda de ninguém. Ao contrário, há um prazer em ver o outro cair, perder seu valor. Há um ódio ao outro, ou melhor um ódio a toda ameaça, por mais discreta que seja, à uniformidade do plano. Assim o pai de Matthew o derruba no chão, lhe dá socos no estômago, o pega pelos cabelos e lhe pergunta: “Quem você pensa que é?”, dizendo-lhe, aos berros, que está cansado de conhecer sua laia, “uma gente que pensa que caga cheiroso, que tem a pretensão de ser especial”.

Mas o pólo da captura não é soberano: outras forças estão em jogo, e de tempos em tempos acabam furando o plano achatado do senso comum. Essas forças vão gerando um

outro pólo: o pólo da decisão, feito de um traçado que oscila entre dois tipos de linhas de fuga, dependendo da força que os pilota: vontade de destruição ou vontade de heterogeneização.

Uma granada circula de mão em mão ao longo do filme: nela concentra-se todo o potencial de explosão do plano achatado da banalidade, que pode ser acionado a qualquer momento e em qualquer direção; basta uma simples decisão, a decisão de reagir — no caso, destrutivamente — à violência da força de homogeneização.

A granada começa nas mãos do pai de Matthew: é o troféu que ele trouxe da guerra da Coréia. Emblema do triunfo de uma raça, que não é apenas o triunfo da raça americana sobre a coreana, ou da raça do mundo rico sobre a do mundo pobre, mas o triunfo da raça das forças de homogeneização sobre todo e qualquer estrangeiro ao senso comum, essa laia, “essa gente que pensa que caga cheiroso, que tem a pretensão de ser especial”. Mas quando tomamos contato com a granada, ela já passou para as mãos de Matthew e, com isso, passou também do pólo da captura ao pólo da decisão, e aí permanecerá até o final do filme. Matthew guarda a granada em seu bolso para utilizá-la, como dirá a Maria, “em caso de necessidade”. Necessidade de reagir ao massacre da diferença, caso esse massacre venha a ultrapassar um certo limiar de suportabilidade.

A vontade de destruição, no filme, vacila entre dois modos de efetuação: matar aquele que encarna a força de homogeneização ou matar-se para destruir em si o triunfo dessa força, quando parece ser a única saída para escapar a seu poder de imobilização (poder que se impõe, basicamente, através da culpa). Aliás, uma das primeiras vezes que a granada aparece no filme é exatamente quando um dos personagens está no meio dessa hesitação, tomado pela dúvida: quando Maria diz a Matthew que não sabe se ela deve se considerar assassina ou se quer se matar. (Mais adiante, uma terceira alternativa lhe ocorrerá: virar freira para não sentir mais nada, numa tentativa talvez de anestesiar os efeitos da culpa. Essa alternativa, Matthew contesta como severa demais, argumentando que freiras também sentem e que só mortos é que não sentem mais nada. Para dissuadi-la, lhe pergunta se gostaria de ser como um morto...) Na cena em que Maria confessa que hesita entre sentir-se assassina ou querer se matar, Matthew lhe diz que sabe do que ela está falando — e, para lhe provar, mostra a granada que guarda em segredo. Este, aliás, é um dos primeiros atos da aliança entre Matthew e Maria. Por ser uma aliança marcada pela vontade de reagir, ela facilitará a tomada de decisão, que inclusive acaba extrapolando a decisão de destruir, abrindo bifurcações inéditas na existência de cada um deles.

Um pouco depois desse episódio, a granada passa para as mãos de Maria. Talvez porque ela também quer poder utilizá-la em caso de necessidade, ou talvez porque ela não quer que Matthew se destrua. Mas a granada no final acaba voltando para as mãos de

Matthew: ele a retoma de Maria no momento em que ela lhe anuncia que não quer mais se casar. É que, ao ver ameaçado o campo de possível que conseguiu criar no encontro com Maria — campo que por enquanto Matthew confunde com o próprio encontro —, identifica ali um ponto de inflexão em que o tal limiar foi ultrapassado. Matthew toma sua decisão; ele vai destruir tudo, inclusive a si mesmo. Puxa o pino da granada e só não explode junto com a fábrica porque Maria chega a tempo de atirar a granada para longe. Matthew é preso.

Mas o filme não pára por aí, neste suposto triunfo da vontade de destruição. Há ainda uma última cena: Maria observa Matthew indo embora num camburão. O curioso é que há em seu olhar uma espécie de serenidade. O que estamos vendo, na verdade, é o efeito em seu corpo de um outro tipo de força: a vontade de singularização. É a força que traça no filme o segundo tipo de linha de fuga, que ao lado da força de destruição vai formar o pólo da decisão e que, desde o início, vai se destacando do plano uniforme perverso, ocupando na tela um espaço cada vez maior. Como esta é a linha mais rara, e como é dela, a meu ver, que Hartley traça seu retrato mais original, proponho rever o filme inteiro e mais minuciosamente, da perspectiva traçada por essa linha. Vamos acompanhá-la através de seus efeitos na vida de Maria e em sua relação com Matthew.

Maria aparece no início, como tantas outras, vestida de histérica, movida pela necessidade de atrair o olhar dos perversos, de atrair também o olhar de mulheres com quem compete pelo troféu da sedução. Seduzir sem parar, fingindo displicentemente não se interessar pelo olhar de ninguém. Seu rosto mostra tédio e desprezo. Como tantas outras dançarinas do homogêneo em sua versão histérica, a única coisa que parece despertar seu olhar perdido no desvalor de tudo é a imagem do casamento, espécie de alucinação salvadora, arma antiqueda. Mas uma circunstância vai arrancá-la dessa posição em que só tem como opção o tédio ou a alucinação: Maria engravida. A família a expulsa de casa e o namorado não quer mais saber. Diante disso, num primeiro momento, antes de Maria se dar conta de que o limiar de tolerabilidade foi ultrapassado, como se nada tivesse acontecido, ela vai a uma butique se entulhar de apetrechos para seu guarda-roupa de histérica, tentando reconstituir algo daquele corpo em que se reconhecia.

Mas aqui começam a aparecer as primeiras linhas de fuga no corpo, na voz e nas atitudes de Maria. No provador da butique, ela se olha no espelho, toca seu ventre e se estranha. Daqui para a frente acompanharemos a gênese de uma outra Maria, pontuada e favorecida por uma série de encontros.

Primeiro, o encontro com uma enfermeira numa clínica de aborto. Maria experimenta mover-se, embora ainda timidamente, numa outra cena que não é mais a do drama, com um outro personagem, que não é mais o da vítima, com um tom de voz que não é mais o

da lamentação, e uma atitude que não tem mais demanda alguma de comiserção: algo nela começa a suspeitar que sua queda pode não ser fatal, que o mundo não desmorona necessariamente com o desmoronamento de sua existência histórica e que há outros modos de existência possíveis. A escuta da enfermeira sustenta em Maria essa crença e lhe permite começar a entregar-se à queda.

Maria perambula pelas ruas e, meio que imperceptivelmente (espécie de transformação incorporal que o cinema permite captar), vemos seu corpo de histórica começando a desmanchar-se e seu ar de sedução diluindo-se aos poucos.

Logo em seguida, quando uma daquelas mulheres de olhar entediado e perdido, sentada ao seu lado num ponto de ônibus, lhe dirige a palavra num meloso tom de piedade, Maria dá mais um passo em seu aprendizado da desdramatização: ela experimenta reagir com indiferença a essa tentativa de cumplicidade pela comiserção. E é nítido que sua indiferença não é como a que impera no pólo da captura, feita de um nada de desejo ou de uma desqualificação do outro — ou, pior ainda, do cinismo de um gozo perverso proporcionado por essa desqualificação. A indiferença que começa a se esboçar em Maria é feita de um desinteresse por aquilo que, no outro, recusa-se ao devir. Maria já sabe sem saber que o apoio na queda não se faz por um “ter pena de”, mas por um “sofrer com”, como lhe confirmará mais tarde Matthew. Um “sofrer com” feito ao mesmo tempo de indiferença e de cumplicidade: indiferença em relação a tudo o que cheira vontade de homogeneização (por exemplo, viver a queda como vítima), mas cumplicidade também com todo e qualquer movimento de entrega e de diferenciação.

Pouco depois, será o acaso do encontro com Matthew. Os dois estão totalmente perdidos. Demitiram-se do emprego, da escola, da família, em suma, demitiram-se de seu modo de existência. Correm o risco de se demitir da vida. A queda pode ser fatal. É de dentro dessa queda e desse risco que eles irão se encontrar num velho vagão abandonado. Seu encontro começa, como qualquer encontro que se dá no plano homogêneo do tipo de mundo em que vivem, por uma competição para ver quem é mais durão, quem vai derrubar quem: lançam-se mutuamente palavras e atitudes como se lançassem pedras para defender-se de um ataque que pode acontecer a qualquer momento. Do fundo de sua desconfiança, Maria arrisca perguntar a Matthew o que ele quer. Para seu espanto, ele responde que não quer nada, e que de qualquer modo, nada adianta. A experiência para Maria é inédita; esse homem não quer nem seduzi-la, nem destruí-la, nem qualquer outra coisa do gênero.

Aqui, de novo, como que imperceptivelmente (a tal magia do cinema), uma sutil mudança de atitude vai operar-se nos dois. Matthew, com uma espécie de delicadeza sóbria, aproxima-se de Maria e, como que disposto a ouvir sua queda, agacha-se ao seu lado e lhe

diz: "Fala". A confiança que se esboça em Maria lhe permite pedir a Matthew um lugar para dormir.

Matthew a leva para a triste casa onde mora com seu pai. Oferece-lhe sua cama e dorme no chão: não tenta possuí-la em troca da guarida. Confirma-se assim que é um outro lugar de homem que se anuncia na vida de Maria, um lugar que não é o do personagem perverso parceiro de sua cena histórica. Ao acordar, ela conversa com Matthew descabelada e com a maquilagem toda borrada, sem se incomodar com isso. Um campo de confiança está se constituindo diante de nós, no qual é possível mostrar-se para o outro com as marcas de linhas de fuga em seu corpo e sua alma, sem sentir-se ou ser tachado de louco, fraco ou perdedor.

Maria, logo em seguida, abandona de vez sua vestimenta de histórica: coloca um vestido azulzinho que pertencera à mãe de Matthew e vai embora de cara e cabelos lavados. Depois de agüentar mais uma cena de violência de seu pai, Matthew também vai embora. Leva consigo a granada.

Na cena seguinte, vemos Matthew entrando num bar onde, sempre no contexto de um realismo do virtual e não da objetividade, aparecem todos os homens que humilharam Matthew e também todos os parceiros perversos das cenas históricas de Maria. Matthew golpeia um a um, varrendo todos de cena. Eles são expulsos do filme, de sua existência e da existência de Maria. Neste momento, ela o convida para morar na casa de sua mãe.

Chegando em casa, vemos Maria desfazendo-se de objetos do cenário da cartografia que está abandonando: arranca os posters de ídolos que forram as paredes de seu quarto, joga fora um monte de bugigangas que lotam sua penteadeira. Deixa o mínimo possível, como de resto em seu corpo, em seu rosto, em seus cabelos.

Mais adiante, numa cena memorável, Maria irá se jogar de costas do alto de um muro, atirando-se nos braços de Matthew numa atitude totalmente inesperada. Ele consegue aprá-la. Ela agradece e diz: "Confio em você". O que ela quer experimentar é sua confiança em Matthew, e se lhe agradece é por ter conquistado essa confiança. Maria vai propor a Matthew que faça a mesma experiência; ela lhe assegura que poderá, apesar de seu peso, aprá-lo na queda. Ela quer que também ele experimente a confiança.

Nesse momento do filme, pode-se dizer que Hartley praticamente já delincou o retrato da idéia de confiança que parece pretender. É um momento em que as forças de heterogeneização estão por cima, o que engendra um novo tipo de relação feito de "respeito, admiração e confiança", como o define Matthew, para evitar chamá-lo de "amor". É que, segundo ele, "Quando se ama se faz todo tipo de loucura: ficar ciumento, mentir, trapacear, matar-se, matar o outro...". Pois a palavra "amor", tal como usada no plano homogêneo

— e isso Matthew sabe muito bem —, é quase sempre pilotada por um desejo de completude e de eternidade. Ela implica uma espécie de anestesia aos efeitos das misturas do mundo, num faz-de-conta de uma existência estável, sem quedas. Matthew sente que o que está acontecendo em seu encontro com Maria é um outro tipo de relação, um outro modo de subjetivação, um outro mundo neste mundo. Amparar o outro na queda: não para evitar que caia nem para que finja que a queda não existe ou tente anestesiá-los seus efeitos, mas sim para que possa se entregar ao caos e dele extrair uma nova existência. Amparar o outro na queda é confiar nessa potência, é desejar que ela se manifeste. Essa confiança fortalece, no outro e em si mesmo, a coragem da entrega.

Mais adiante, Matthew irá inclinar-se, por um momento, para o pólo da captura. Quer, diz ele, os benefícios sociais como toda pessoa normal. Está disposto a anestesiá-lo seu íntimo através da televisão, que considera boa para isso. Assim poderá reprimir seus princípios e suportar continuar trabalhando na fábrica, sem incomodar-se com as trambicagens. Maria se decepciona. Mas depois de uma conversa com a enfermeira, que ela reencontra por acaso num bar, reconhece que a força de singularização nunca é vencedora de uma vez por todas, e que, aliás, neste campo nenhuma composição é eterna, não há garantia de espécie alguma. Maria se dá conta de que há algo em Matthew de que ela gosta, que esse algo é que “ele é perigoso e sincero”. E fica claro para ela que o fato de ser sincero traz necessariamente um risco permanente de instabilidade. Pois isso leva Matthew a agir sob os efeitos das misturas do mundo em seu corpo, as quais, mobilizando diferentes forças, provocam a formação de novas composições. Conversando com a enfermeira, Maria se dará conta de que é exatamente porque Matthew é perigosamente sincero que ela gosta dele e tomará a decisão de acolhê-lo em sua recaída.

Logo em seguida, porém, a mãe de Maria irá armar-lhe uma arapuca para quebrar sua confiança em Matthew. É que, para aquela mulher, conviver com esse modo de subjetivação aberto para a alteridade, instaurado pela relação dos dois, coloca em perigo seu mundinho capturado, que só se sustenta na mesmice. É por isso que, em nome da sobrevivência de seu mundinho, e portanto de sua própria sobrevivência, a mãe irá mobilizar todas as suas forças para destruir a relação: tenta contaminar a filha de ressentimento contra o namorado. Num primeiro momento, ela consegue o que quer: Maria desiste de Matthew. É aqui que, desesperado, ele embarca na vontade de destruição, pega a granada na gaveta de Maria e vai para a fábrica. Mas, percebendo o desaparecimento da granada, Maria volta imediatamente a si e sai correndo ao encontro de Matthew.

Quanto à granada, sabemos, é tarde demais. Matthew já puxou o pino quando Maria chega. Não dá mais para evitar a explosão, só dá para evitar que sejam atingidos. Matthew

é preso, Maria fica. Não sabemos o que vai acontecer com sua relação, só sabemos do campo de confiança que seu encontro propiciou para cada um deles, e é isso o que importa: sua existência deixou de ser dominada pela alternância entre a vontade de completude, que implica a captura pelo senso comum e a vontade de destruição como única saída. Há agora uma terceira vontade em jogo nesta guerra permanente que só se interrompe com a morte. E a cena final é feita do corpo de Maria, suave e firmemente erguido na tela pela força da confiança que se introduziu em sua vida.

Hartley faz um cinema duplamente independente: um cinema não capturado pelos códigos de representação e de produção de Hollywood, e que retrata modos de subjetivação independentes, ou seja, não capturados pelo senso comum. O que seu filme traz à existência não são identidades alternativas: a do marginal ideologizado em revolta contra a sociedade capitalista, industrial ou de consumo, ou contra o modo dominante de existir e de amar, ou a do marginal desideologizado, transgredindo a lei em pequenas ou grandes delinquências. O que o filme retrata são modos de existência singulares que se criam a partir da escuta dos estados inéditos que se produzem no corpo quando se tem a audácia de abandonar a pele do senso comum. Essas novas formas de existir não são aliás apresentadas como investidas de um valor em si mesmas, como modelos alternativos: seu valor está exclusivamente no fato de serem o efeito de uma afirmação de diferenças, efeito de sua problematização. Por isso são efêmeras por natureza.

Eu dizia, no início, que o que está sendo retratado no filme não é o universo suburbano, mas, através dele, algo que acontece no interior de qualquer universo social, de qualquer cidade, de qualquer país. Posso dizer agora que o que está sendo retratado aqui é uma micropolítica, a qual evidentemente se trava no invisível (o realismo de Hartley): o atrito entre diferentes espécies de homem, diferentes modos de subjetivação, que vai delineando diferentes composições, gerando diferentes figuras que podem pertencer a qualquer universo urbano ou suburbano da atualidade.

É claro que se pode encontrar uma filiação de Hartley ao cinema dos anos 60, que fazia do marginal seu principal personagem. Mas Hartley vai mais longe. Ele puxa linhas de fuga da trama dessa tradição que ele leva para direções inéditas: em seu cinema não há qualquer resquício de glorificação do marginal. Não se trata de mais uma saga dos vencidos contra os vencedores, nem da sociedade contra o sistema, nem do homem contra a sociedade. Se há clichês no filme, elementos destinados a um reconhecimento imediato, eles não estão aí para facilitar sua digestão, mas para contracenar com as linhas de fuga, numa guerra que constitui a própria essência do filme. Os personagens marginais são aqueles que cavalgam as linhas de fuga em luta contra as forças de homogeneização

montadas pelos clichês. Não são personagens que se constroem por oposição a um inimigo — homens, sociedade ou sistema —, mas, no desenrolar de sua existência, homens, sociedade e sistema derivam para outro lugar. É só quando embarcam na direção “granada” que os personagens tomam como alvo de luta não mais a força de homogeneização, e sim a sociedade ou o sistema. Os marginais de Hartley não têm o perfil do clichê (nem quando se decidem pela “granada”): não há *glamour* algum em sua não-adaptação nem é o encanto de qualquer ingênua esperança o que os move; e, no entanto, eles tampouco são desencantados...

Aqui me parece necessário fazer uma distinção entre “fé” e “crença”. O objeto da fé é a utopia, uma representação de futuro que implica a idéia de completude, de estabilidade, possível num além deste mundo, esteja esse além aqui na Terra ou em outro lugar qualquer. Já o objeto da crença é o devir. Examinar o filme da perspectiva dessa distinção pode trazer maior nitidez aos três tipos de força que, em seu entrelaçamento variável, compõem o filme.

No pólo da captura, onde os personagens são pilotados pela força de homogeneização, é a fé que os move. No pólo da decisão, quando é a força de destruição que comanda, é que os personagens se tornaram nihilistas, perderam a fé (no além, no futuro) sem ter conquistado a crença (no devir), e por isso confundem fim de “um” mundo com o fim “do” mundo. Já quando, no pólo da decisão, é a força de singularização que predomina, a crença move os personagens e é dela que nasce a confiança.

Se as linhas de fuga — tanto a do nihilismo como a da confiança — são movidas por uma perda da fé, ou seja, pelo desencanto com tudo que é da ordem da idealização, da comisseração, da esperança, é também a partir daí que elas se distinguem. Para o desencanto da linha nihilista não há outro mundo neste mundo, não há sentido possível para além do senso comum: é o reino de uma vontade de nada que pode eventualmente tornar-se ativa e destruir tudo. Já o desencanto da linha da confiança engendra a crença num mundo que não estaria além deste mundo, mas sim além do senso comum. O desencanto é com as forças da homogeneização; e esse desencanto será justamente a nascente das forças da heterogeneização: perdeu-se a fé, acabou-se com as utopias, mas para conquistar a crença. É essa crença que sustenta a coragem de tomar a decisão: afirmar o ser em sua heterogeneidade. Esta é a vontade que impera nessa linha e é ela que Hartley tem especial interesse em retratar.

O próprio Hartley declara, numa outra entrevista para a *Folha de S. Paulo*, que em seus filmes a ética é tão importante quanto a estética, e acrescenta: “Todos os meus filmes falam de pessoas tomando decisões”. Pudemos ver que a estética da banalidade de Hartley

nada tem a ver com estetização (como nos filmes ditos *cult*); sua estética tem a ver com um sentido que se cria e toma corpo a partir de signos que se consegue escutar quando se toma a decisão de reagir contra a violência da captura pelo senso comum. Ora, isso é indissociável de uma ética. Daí porque Hartley declara que em seu cinema a ética é tão essencial quanto a estética.

Hartley faz uma ética do trágico: em seus filmes se cai toda hora, e a queda é inevitável. Dá até para captar diferentes movimentos de seus personagens, de acordo com o modo como vão vivendo a queda. Às vezes a vivem como vítimas, porque acreditam ser possível evitar de cair; neste caso, quando caem, ou se paralisam de terror ou se destroem. É o modo dramático. Outras vezes, decidem entregar-se à queda e problematizá-la, porque sabem que cair é inevitável e que de dentro da queda é possível reerguer-se transmutado, embora não haja qualquer garantia de que isso vá de fato acontecer. É o modo trágico. No artigo de Bernardo de Carvalho, citado no início deste texto, Hartley confessa que acha engraçado gente caindo, que gosta dessa imagem, mas também que lhe fascina a idéia da mais completa entrega... Hartley não faz da queda um drama, é humor o que ele faz (pelo menos em seus filmes); mas o que o fascina especialmente é o momento em que o personagem opta pelo trágico e consegue entregar-se por completo. É exatamente para viabilizar sua ética do trágico que Hartley precisa da idéia de confiança e da crença que a sustenta. Esta é, a meu ver, a idéia que seu filme *Confiança* retrata.

O DESERTO VERMELHO

Peter Pál Pelbart*

Diz Antonioni, numa entrevista: “Hoje as histórias são aquilo que são, se necessário sem princípio nem fim, sem cenas-chave, sem curva dramática, sem catarse. Podem construir-se com farrapos, fragmentos: ser desequilibradas como a vida que vivemos”.

Ora, farrapos, fragmentos, desequilíbrio não é outra coisa que vemos em *O deserto vermelho*. Não há uma história, apenas esboço de histórias, farrapos de vida, fragmentos, resíduos, e por toda parte a vida desequilibrada.

Mas o que é uma vida desequilibrada em Antonioni, o que é uma vida desequilibrada em *O deserto vermelho*, o que é uma vida desequilibrada nas lentes do cinema? Pois é óbvio que o cinema produz com seus meios específicos o seu próprio desequilíbrio, ele produz sua própria vida desequilibrada.

O que vemos neste filme é uma personagem perdida, deambulando em meio a terrenos baldios, dejetos fumegantes, bruma de cais, torres de antenas interestelares, labaredas industriais, vapores... Giuliana com frio, com fome, com medo, com pressa, com susto, com nojo, com espanto... Depois Giuliana contemplando a água contaminada por detritos das fábricas, Giuliana atravessando descampados áridos, cheios de lixo industrial, Giuliana tentando aquecer-se no fogo que não esquenta, Giuliana sumindo no ar que sufoca... Giuliana entre os quatro elementos, a Água, a Terra, o Fogo, o Ar. Mas elementos que já não dão ao homem o calor ou o frescor ou a segurança ou o horizonte. Não há contorno algum. Quase um filme ‘ecológico’.

Depois é Giuliana que o marido não segura, que o amante não satisfaz, que o filho não preenche, que gira em torno de um acidente hipotético, de um suicídio, de uma crise... Quase um filme ‘psicológico’.

Mas isso tudo é insuficiente, pois o filme mesmo de Antonioni é outra coisa,

* Filósofo, autor dos livros *Da clausura do fora ao fora da clausura* (São Paulo, Brasiliense, 1989) e *A nau do tempo-rci: sete ensaios do tempo da loucura* (Rio de Janeiro, Imago, 1993).

multíssimo mais forte do que esses poucos clichês de solidão no desumano mundo moderno, ou sobre a incomunicabilidade. O filme é, antes de tudo, um certo olhar, um grande afresco, com cores e formas deslumbrantes, as tubulações coloridíssimas, as chaminés frias saindo das torres e chaminés, o ocre por toda parte, as paredes, chapas de cor, o casco complexo do navio, os azuis do cais, os ferros maciços, toda uma metalurgia, mas também as cores da terra, o mundo mineral.

Não podemos deixar de ficar fascinados com esse colorismo, com esse domínio das cores de uma limpidez estonteante, mas atravessada por todos os brilhos não solares, por todas as névoas, brumas, fumaças cinza ou amareladas, gases, vapores... O futurismo encontra a dimensão abstrata, e o abstrato provoca uma vertigem em que a realidade do mundo perde um pouco de seu aspecto figurativo, 'real', ganhando tons oníricos, alucinatórios, perturbadores. Ao mesmo tempo as sirenes, apitos, o ruído das máquinas, das chaminés, dos vapores, dos navios, todo um zumbido de fundo que faz vibrar cada imagem, intensificando a sensação alucinatória que toma conta do espectador. Do espectador comum e da espectadora maior deste mundo, que é a própria protagonista, ela, que já leva a pecha de perturbada, pois não esconde sua perturbação cotidiana. O que vemos, claro, é a realidade das fábricas, das águas espumantes, da técnica, da terra, do ar, mas é a realidade empurrada ao seu ponto extremo, como quando observamos atentamente um objeto e ele perde sua obviedade para começar a aparecer na sua estranheza, na sua irrealidade. Neste mundo de Antonioni temos a sensação de que vagamos num sonho brumoso, de que estamos metidos numa alucinação visual e auditiva, as cores saltam na sua frieza corrosiva, as formas ganham contornos esquisitos, curvas tubulares, silos intrincados, enormes bolhas de vidro enfileiradas, objetos não-identificáveis, reflexos e foscos de todos os matizes, uma espécie de hipnose toma conta do olhar e não conseguimos mais decidir se o que vemos é o extremo da beleza ou do horror, da realidade ou da irrealidade, do sonho ou do pesadelo. Como se já não houvesse um juízo de realidade possível, tudo tornou-se estranho, porém familiar, quase sinistro, real ou imaginário, físico ou mental, indecidível.

Em meio a isso, a esse mundo excessivo, excesso de cores, de brumas, de maciço, de extensão, de glacialidade, de poluição, personagens deambulantes. É a perambulação por toda parte, sem objetivo, sem finalidade (como diz Zeller no filme, "não quero ficar aqui nem lá"), e no decorrer dessa perambulação não há reação possível diante do mundo ("estou sempre cansada", diz Giuliana), parece que a própria relação com o mundo perdeu sua organicidade, as personagens estão singularmente desconectadas das situações que passam por elas, do mundo que lhes serve de entorno. Tudo que lhes resta, em meio à

perambulação flutuante, em que se perguntam, como ela, “quem sou eu?”, é *ver, espantar-se*. Giuliana não pára de assombrar-se com tudo e com todos, com a parede branca de sua loja, com as cores (ela quer para a loja cores que não “perturbem” os objetos), com o casco do navio, com a fruta podre, com o sanduíche do operário, com o afrodisíaco, com a paisagem... Ela, que já não reage organicamente frente a um mundo coerente, do meio de seu espanto consegue apenas isto: *ver*.

Mas aí o *ver* ganha uma nova qualidade, pois esse *ver* não é pragmático, não significa olhar para avaliar uma situação a fim de nela intervir, como em geral se vê, não é *ver para fazer*, mas *ver para ver*, como diria Bergson, *ver* para enxergar aquilo que não é visível, *ver* para captar da realidade sua dimensão de excesso, de beleza, de horror, de intolerável, de assustador. Há aí toda uma nova função do olhar que o cinema traz à tona já desde o neo-realismo italiano. As personagens já não interagem umas com as outras ou com as situações que se lhes apresentam seguindo uma lógica da ação, do *ver para fazer*, mas elas ficam como que paralisadas diante das situações, diante dos outros, diante do mundo, ficam flutuantes, bestificadas com o que corre à sua volta (seja a crueldade da guerra, seja a fúria da natureza, seja a decadência, seja a própria ruína, ou o cotidiano), e aí ascedem a visões, a uma vidência que cresce em dimensões, em círculos concêntricos adentrando as dimensões do tempo.

Pois bem, é esta vidência superior que caracteriza o olhar de Giuliana, uma vidência que vê aquilo que existe no seu excesso de cor, de horror, de terror, de incompreensível, de deslumbrante. Foi Gilles Deleuze quem insistiu sobre este novo olhar que surgia no cinema, esta vidência, cujo aparecimento coincide com uma certa crise que interveio no cinema e no mundo num certo momento de sua história. Crise do quê? Crise da crença no encadeamento do mundo. O elo entre as coisas parece perdido, a organicidade que reúne coisas e pessoas numa totalidade coerente parece desfeita. Ou seja, quando logo depois da guerra e em parte devido a seus horrores, mas também devido a outros fatores internos ao cinema, perdeu-se como que a *crença no mundo*. “Não se sabe no que se acredita”, diz Zeller, se acredita de certo modo na humanidade, um pouco menos na justiça, mais no progresso, no socialismo talvez... importa agir de modo justo, ter a consciência tranqüila... ao que Giuliana retruca com ironia e incredulidade: “Formam juntos um grupo de palavras belas”. Quando se perde a crença no mundo, perde-se a crença na ação, a crença na reação, a crença no movimento, a crença de que a ação pode mudar o mundo. O cinema de ação, cinema de movimento, cinema clássico, em que as coisas se encadeavam de modo orgânico, em que as personagens interagiam de modo orgânico, em que o movimento obedecia a certos pontos de gravidade, eixos, coordenadas, foi perdendo sua pregnância e cedeu lugar

a um outro cinema. Não mais cinema do movimento. Um cinema para além do movimento, para além da imagem-movimento, um cinema do tempo.

Neste outro cinema tudo muda. Encadeamentos fracos entre as situações, entre as personagens entre si, entre as personagens e as situações que elas enfrentam, entre os espaços percorridos, toda uma realidade dispersiva. Personagens vagando perdidos por espaços sem identidade, espaços quaisquer (por exemplo, um descampado, terrenos baldios, ruínas, construções desativadas, como em *Wenders*, ou mesmo uma cidade noturna cheia de clichês, como *Taxi Driver*), numa perambulação sem sentido. A relação de cada personagem com o que lhe acontece é de indiferença ou estranhamento, e no mais das vezes a partir dessa quebra motora, dessa inanidade da ação, desfaz-se um pouco o mundo, o espaço contínuo, a intriga e a própria história, enfim, o tempo. Mundo lacunar, sem totalidade nem encadeamento. As personagens deixam de ser agentes para se tornarem espectadores de uma situação que os extravasa por todos os lados, que excede sua capacidade motora de emprender qualquer reação, e os obriga a ver e ouvir o que está além de qualquer resposta ou ação possível. As personagens estão entregues a uma visão, elas se tornam videntes (“O que olha?”, pergunta Ugo a Giuliana). A personagem tomada numa visão, numa vidência, faz com que as coisas tomem o aspecto de um sonho ou de um pesadelo (“Não gosto de olhar muito o mar. Perco o interesse pela terra.”). Já não é uma situação sensório-motora, com ação-reação, mas uma situação ótica e sonora, com imagens óticas e sonoras puras, e aí toda a própria noção de situação se altera. Os objetos ganham uma certa autonomia (para além de sua função pragmática no interior de uma situação), não servem para nada de concreto, mas são investidos por um olhar que toca, olhar tátil, olhar háptico. Toda a realidade continua sendo realidade, mas quando investida por este olhar se torna um tanto onírica. Os órgãos dos sentidos das personagens se libertam do jugo da ação e do movimento, e mobilizam nas personagens outras forças que as de uma reação motora ou mesmo passional. “Parece que lavei os olhos. O que devo fazer com meus olhos? O que devo esperar?”, pergunta Giuliana. E Zeller traduz: “Diria, como devo viver? É a mesma coisa”.

Percebe-se então que nesta intriga desconstruída não há privilégio da situação dramática, não há momentos fortes, não há cenas-chave, como diz Antonioni. E isso também porque qualquer instante pode ser de vidência, qualquer miragem pode ser de espanto ou medo, qualquer buraco de tempo faz emergir de dentro de si seu próprio acontecimento.

É como funciona nosso próprio tempo, esse tempo não-pleno, cheio de buracos em que desfalecemos, e que Antonioni não só ajudou a radiografar, mas também a construir,

cle que infiltrou em seus filmes intervalos temporais, todo um outro escoamento, inventando com isso novas intensidades.

Nestas imagens investidas pelo olhar, nesta vidência liberada das exigências da ação, cumpre-se como que um programa de Castañeda: liberar a percepção da ação, fazer ver os intervalos moleculares, os elementos energéticos. A realidade torna-se alucinatória. A descrição mais objetiva torna-se a mais subjetiva, o extremo da realidade objetiva toca o extremo da realidade subjetiva, o mais físico (a fábrica) se torna o mais mental. Como diz Deleuze, o que será mais subjetivo que um delírio, um sonho, uma alucinação? Mas, ao mesmo tempo, o que será que é mais próximo de uma materialidade feita de onda luminosa e de interação molecular do que o próprio sonho ou alucinação? Como se o sonho e a alucinação, o mais 'subjetivo', reencontrassem a tessitura mais microscópica do real, sua materialidade a mais microfísica, a mais 'objetiva'. É nesse sentido que o real e o imaginário se tornam indiscerníveis, embora não se confundam, assim como se tornam indiscerníveis o objetivo e o subjetivo, o físico e o mental.

Seja como for, fica claro ao menos que a vidência não é passividade, complacência com o dado, em contraposição a um consciente ativismo, a um voluntarismo da ação. A vidência é mobilização de outras forças, de outras faculdades. Trata-se de uma relação com o intolerável e o insuportável de outro tipo, em que entra o fantasma e a constatação, a crítica e a compaixão, tudo misturado.

Ocorre que a vidência é uma liberação não só da ação, das exigências da ação, mas também daquilo que a percepção e a ação fazem com as coisas, quando as tornam úteis, classificáveis, quando as transformam em clichês, tornando-as suportáveis. Quando o mundo é o mundo dos clichês, ele de algum modo já foi decodificado e nesse sentido aceito tal qual, já não pode revelar sua reserva de intolerável. Nós reduzimos as coisas a clichês para agüentá-las, manipulá-las, prever seu curso. Ora, quando o esquema sensorio-motor fica bloqueado, somos obrigados a ver a coisa por inteiro a partir desta vidência, e a coisa no seu excesso, na imagem e não no clichê. O clichê é feito para não se ver a imagem. E para que a imagem apareça, é preciso que ela abandone o clichê, a fim de que a realidade apareça na sua inteireza insuportável. "Há algo de horrível na realidade e não sei o que é. Ninguém me diz", comenta Giuliana. E em outro momento confessa ter medo "das estradas, das fábricas, das cores, das pessoas, de tudo".

Bem, essas características que mencionei como sendo próprias desse cinema moderno, não clássico, curiosamente confluem com o que percebemos como sendo o universo da loucura. Por exemplo, o encadeamento fraco entre personagem e situação, a flutuação da personagem em meio à sua situação, a desconexão em relação às ações, a perambulação

ao invés da ação, uma certa paralisia motora, apesar da perambulação, a ascensão de visões, o exercício de uma vidência, em que as coisas aparecem no seu excesso, todo um circuito indecifrável entre realidade e pesadelo, realidade e alucinação, a autonomia dos objetos em relação à sua função, a desconexão dos espaços, a desconexão dos tempos, a desagregação do fio narrativo, da história, uma espécie de descrença na realidade do mundo... Quem não reconhecerá aí o universo de um psicótico? É como se o cinema contemporâneo tivesse enlouquecido, tivesse assimilado traços normalmente atribuíveis aos loucos. É como se o cinema, para ser e parecer contemporâneo, fosse obrigado, paradoxalmente, a enlouquecer. E ele é tanto mais contemporâneo quanto mais integra em sua forma características da loucura, sem para isso precisar tematizar a loucura, ou comportar algum personagem estigmatizado como louco.

É nesse sentido que no cinema contemporâneo a loucura está sempre em questão, mesmo quando não apresenta em seu roteiro nenhuma personagem identificável enquanto tal. É uma idéia um pouco estranha, mas só dá a medida de quanto o cinema, ao expressar uma certa contemporaneidade, capta dela aquilo que o louco expressa dessa mesma contemporaneidade do modo mais caricato.

Enfim, é como dizer que entre o mundo contemporâneo, o cinema que expressa esse mundo contemporâneo e a loucura que capta esse mundo contemporâneo houvesse uma ressonância necessária.

Num contexto totalmente outro, Georges Devereux lançou, há algumas décadas, a idéia instigante de que o homem moderno é esquizóide fora dos muros manicomial, e esquizofrênico dentro deles, havendo entre ambos uma espécie de homologia estrutural. Ou seja, o esquizofrênico estaria apenas intensificando e concentrando traços de comportamento típicos da sociedade que o rodeia, seja no âmbito da sexualidade, da puerilidade, da fragmentação, etc. Não é à toa, conclui ele, que a esquizofrenia é incurável, já que seus principais sintomas são sustentados pelos valores mais característicos de nossa civilização.

Bem, não pretendo me prolongar nessa idéia e nos debates que originaram no interior do campo psiquiátrico e etnopsiquiátrico. Gostaria apenas de aproveitar esta idéia para clarear a relação que estou sugerindo entre uma certa forma do cinema contemporâneo (em que ele expressa uma forma do mundo contemporâneo) e certos aspectos aparentes na loucura (em que ela também expressa aspectos do mundo contemporâneo).

Numa das últimas seqüências desse filme, uma das mais belas, Giuliana se depara com um navio atracado no cais e conversa com um marinheiro estrangeiro. Ela fala uma língua, ele outra. Ela pergunta, em meio ao ferros, sombras, cores, ruídos, se o navio em questão leva passageiros. E diz: "Não é que tenha decidido... Não posso decidir porque

não sou uma mulher só, porquanto voltar... como... separada. Não do meu marido... os corpos... estão separados... Se ele me ofende, não sofre..." Sim, é um pouco esta a sensação que o cinema moderno explora, a dos corpos esfacelados ou separados. Não é um lamento sobre a incomunicabilidade, mas um novo contexto, um novo regime em que as coisas não se relacionam por encadeamento orgânico, mas por conjunções, formando outro tipo de ajuntamento, se embrenhando em outro tipo de intervalos, de fissuras, introduzindo em meio às fendas outras visões, fazendo emergir de dentro delas outros acontecimentos. Mesmo quando ela diz: "Estive doente... devo pensar que tudo o que me acontece faz parte da minha vida...", reconhecemos aí a fala provável de um terapeuta, mas também sentimos quão improvável é que isso efetivamente ocorra. Antonioni não está estetizando uma vivência que é de dor, mas mostra quanto o cinema é capaz de revelar esses acontecimentos contemporâneos que acontecem a ninguém, já que é próprio do acontecimento ser impessoal, não pertencer a alguém nem ser a intriga pessoal de um eu, mas constituir blocos de sensação, blocos de percepção, blocos de afecto imprevisíveis que atravessam este eu e aquele eu e aquele outro eu.

Todas essas imagens que vemos em *O deserto vermelho* lembram aquela bruma solar, os vapores, o gás, todo um estado da percepção nascente à qual faz referência Deleuze quando comenta o romance de Lawrence da Arábia, *Os sete pilares da sabedoria*, em que há uma miragem na qual as coisas sobem e descem como sob o efeito de um pistão, e os homens levitam, suspensos numa corda. Ver brumoso, ver perturbado: um esboço de percepção alucinatória, um cinza cósmico. Nesse estado nascente da percepção, a visão e o sofrimento se mesclam, do cinza ao vermelho há o aparecer e o desaparecer do mundo no deserto, e todas as aventuras da visão, indo do transparente puro invisível ao fogo púrpura onde toda a vista arde, diz ele ainda. Deleuze exulta com essas visões que os grandes escritores conseguem criar, esses blocos de percepção, que já não são a percepção de alguém, mas entidades estéticas com as quais eles queimam os próprios olhos. Por exemplo, Melville teria um oceano íntimo que nenhum marinheiro conhece, embora ressoe com o deles, mas que depois, ao ser externado esteticamente, transforma o mar, cria uma Visão, uma nova entidade-mar, uma Potência. Assim Lawrence teria um deserto íntimo que nenhum beduíno conhece, embora se assemelhe com o seu deserto, e depois, ao ser externado, cria uma nova entidade-Deserto, uma Potência..., etc. A partir destas visões, nascem entidades, entidades de afecto e de percepto, potências...

Ora, é o mesmo com Antonioni. De dentro desta loucura específica, apreende-se um certo estado do mundo, extrai-se dele sua maravilha infinita, seu imenso frio glacial, a inapagável cintilação das coisas, a abjeção inapelável, o desequilíbrio irremediável. Desequilíbrio do mundo em que vivemos, das histórias que vivemos, da loucura que nos ronda e que hoje é nossa, de todos nós, irremediavelmente.

O ESTRANHO*

Carmen S. de Oliveira**

Suaves batidas de tambores indígenas são ouvidas no compasso de uma música que nos acompanha no adentramento da paisagem: um vale aberto, horizonte amplo, a estrada percorrida por um solitário carro. Aos poucos, contudo, vamos sentindo o estreitamento do ambiente. Os primeiros personagens são mostrados entrando num prédio onde a livre circulação passa a ser dificultada por várias portas chaveadas, imensos corredores brancos, bem como pela rotina burocrática das pessoas que ali trabalham. Vamos descobrindo que acabamos de ser trancafiados, junto com Mc'Murphy, num hospital psiquiátrico americano...

As instalações do hospital sugerem uma certa perspectiva humanitária, modernizante ou racionalizadora acerca do "bom hospital", "o hospital politicamente correto": limpo, muitos atendentes que mais parecem garçons, grupos de discussão, enfermaria 24 horas, música ambiental, recreação, passios, piscina coberta. Entretanto, esta fachada de modernidade não consegue dissimular a mesmice dos dispositivos manicomializados utilizados ao longo dos séculos. Desta forma, o moderno hospital também vai mostrar o antigo molho de chaves, o efeito punitivo das celas e dos eletrochoques, a bandeja de medicamentos. Evidências de que se pode criar ágeis equipamentos sócio-sanitários sem, por isso, produzir um novo modo de subjetivação. É assim que também os sinais de produção de dependência e de cronicidade aparecem de imediato nos corpos deformados e nos timbres de uma sinfonia repetitiva recortando o dia-a-dia.

Tais imagens iniciais nos levam a associar o filme ao tema das práticas excludentes da organização social. À primeira vista se é levado a pensar que a questão principal é a

* Texto elaborado a partir da participação no debate "Imposição da Ordem", sobre o filme *Um estranho no ninho* (do diretor Milos Forman), no Seminário Nacional "A loucura nas lentes do cinema", promovido pela Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura de Porto Alegre e pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRGS, em 22/10/95.

** Psicóloga, doutoranda em Psicologia Clínica no Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica/Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade da PUC-SP, bolsista CAPES/MEC, professora na Unisinos/RS e diretora do Espaço de Vida: Clínica, Grupos e Produção Cultural, em Porto Alegre, RS.

reclusão dos ditos loucos como técnica de controle. Contudo, *Um estranho no ninho* parece estar problematizando além das sociedades disciplinares e suas estratégias de exclusão e confinamento das pessoas. Aqui, a própria vida é encarcerada.

Quando a vida é encarcerada

O que o filme sugere é que, numa sociedade como a que se apresenta na modernidade, regida sob a ótica da modelização, se estruturam estratégias que revelam, acima de tudo, uma intolerância ao que foge da chamada racionalidade. Neste sentido, desde as primeiras cenas, a instituição deixa pistas sobre seus poderes de expropriação das forças singularizadoras em nome de uma normalização.

Ao chegar ali, por exemplo, Mc'Murphy tem seus pertences revistados, catalogados e arrebatados na enfermaria. Em seguida, o diretor consulta os arquivos e homologa o etiquetamento feito pelos especialistas: "é agressivo", "fala sem autorização", "tem indisposição para o trabalho", "é preguiçoso". Diante desta tentativa de serialidade, Mc'Murphy tenta argumentar: "Eu brigo e trepo muito, não quero viver como vegetal, se isto é ser louco, sou doido, maluco e pirado...".

Cenas como esta irão se receditar ao longo do filme, mostrando o embate entre forças de homogeneização e forças de autoprodução das subjetividades. Nesta luta, estratégias de captura do desejo de autonomia e do falar em nome próprio são acionadas pela instituição, quase sem trégua durante todo o filme, produzindo o que Guattari denominou de laminação dos processos de subjetivação,¹ ou seja, uma tendência ao achatamento das subjetividades sempre que se toma como referente uma visão universalista acerca dos modos de existência.

Em alguns momentos se tem a impressão de que este achatamento dos indivíduos se dá pela proibição da expressão (onde não se pode falar sem autorização, como é lembrado a Mc'Murphy), mas a verdade é que as forças repressivas aparecem no filme, ao contrário, forçando os sujeitos a se exprimir.² Entretanto, o falar que é agenciado no hospital se refere apenas ao plano discursivo: da palavra à palavra e não do silêncio à palavra. Entulhados com as ladainhas institucionais, trespassados de palavras-verdades e forçados a dizer, os personagens parecem secundarizar o processo de enunciação.³ A voz de auto-referência ou das singularidades acaba sendo calada, não tanto porque se faz uso da repressão (como nas sociedades disciplinares desde o século XVII até início do século XX), mas porque a homogeneização dos códigos se faz presente (como nas sociedades contemporâneas de controle).⁴

A laminação dos processos de subjetivação está, portanto, vinculada a esta redução do falar, que, por sua vez, está intimamente relacionada à redução do ver. No filme, ver diz

respeito somente à vista, pois há uma secundarização do conjunto das experiências perceptivas presentes no mundo dos afectos ou do invisível, uma vez que os complexos multissensoriais⁵ acabam tendo o poder de limitar o olho à percepção do campo que ele alcança: o visível e as representações. Portanto, Mc'Murphy logo vai se dar conta de que o problema não é tanto fazer com que as pessoas se expressem, mas arranjar-lhes vacúolos de solidão e de silêncio a partir dos quais elas teriam, enfim, algo a dizer.⁶

Interceptados pela sobrecodificação, os internados no hospital não buscam o “peculiar”, como tão bem é mostrado na cena em que um personagem afirma querer “especular a própria existência” enquanto seus colegas dizem que isso é uma “crudição”, ou seja, um saber mais vasto e variado⁷ pouco acessível a quem não quer aprender nada, como é lembrado ao grupo ao final daquela discussão.

No decorrer do filme, vamos perceber que tais capturas do ver e do falar tornam os personagens incapazes de conceber o que é desprovido de uma intenção/moral. Trata-se de um jogo de cartas marcadas, como adverte Mc'Murphy, onde as regras são demarcadas pela repetição maçante das atividades, pelo desinvestimento da ociosidade, pelo exercício de vigilância, pela captura-sequestro dos corpos. Assim, se transforma a intensidade em intenção como tentativa de defesa contra a estranheza das sensações e ameaças das flutuações intensivas e múltiplas⁸ presentes quando se especula a própria existência.

É neste sentido que no setting das sessões grupais as lembranças vão ser ruminadas num incessante ressentimento, as palavras vão dizer o já dito ou o que o outro deseja escutar. Com isso, as palavras enlatadas evitam a presença do sem-forma e a vizinhança com a Desrazão, ou seja, com tudo aquilo que foge da razão carcerária.

O confinamento da Desrazão

Pode-se afirmar, portanto, que o filme demonstra que na modernidade, mais do que excluir e confinar a Loucura, busca-se explicar e silenciar a Desrazão. Este aprisionamento da Desrazão se dá em “manicômios mentais”, expressão utilizada por Pál Pelbart⁹ para designar esta estratégia de controle social vigente nas sociedades pós-disciplinares. Desde que os manicômios mentais possam, perfeitamente, substituir as paredes do asilo, a maior questão cultural enfrentada por Mc'Murphy e os demais internados no hospital se constituiu no que Jacques Derrida¹⁰ denomina de “timpanização” no sujeito moderno: torná-lo oblíquo (transversalizado, como referem Deleuze e Guattari), a fim de que, aumentando sua superfície de vibração, fosse ampliada sua permeabilidade para o não-estratificado, a Desrazão.

E é justamente a problematização da surdez que vai mobilizar Mc'Murphy no encontro com o índio, quando, desestimulado pelo atendente (“Porque fala com ele? Não ouve nada!”), mesmo assim busca agenciá-lo para um outro tipo de timpanização que não seja a da loucura.

Quando o tímpano é arrombado

Conforme Pál Pelbart,¹¹ a loucura pode ser entendida como um processo de timpanização excessiva. Trata-se de uma ruptura dos tímpanos que não traz a acuidade mas a surdez, o que permite definir a loucura como uma dis-tensão, um destampo de um gargalo subjetivo, expelindo e vazando como um tímpano arrombado, que já nada filtra, nem amortece ou faz ressonância. É assim que na loucura não há o consolo de uma forma, a promessa de uma consistência. Tudo vira corpo. Segundo o autor, é justamente isso que acarreta a falência do sentido ou a queda na profundidade. Desta forma, enlouquecer é o colapso, feito o conto de Kafka, em que o personagem quanto mais cava a terra para se proteger do exterior (como o paciente “voluntário” que permanece no hospital), mais encontra o abismo.

É neste sentido que o diretor do filme não vai apresentar o louco como portador de um saber ou de um poder, como se poderia supor numa visão romântica da loucura. Forman nos mostra a loucura de forma muito semelhante à descrita por Pál Pelbart, ou seja, como um sem-fundo, um sem-teto, uma espantosa combinação de paralisia e aceleração, sufoco e vertigem. Em outras palavras, nos apresenta personagens que tão Dentro estão do que é sem-forma, que ficam incomunicáveis (“surdos-mudos”), enclausurando a Desrazão justamente quando se entregam a ela de forma mais total.

Entretanto, através do personagem Mc'Murphy, vamos também entendendo que a loucura não é a única forma de manifestação da Desrazão: há outros modos privilegiados de exposição ao caos, de construção de linhas de fuga ao agir normativo. Por isso é que se pode afirmar que Forman não está propondo a aura da loucura ou a liberação do louco, mas dando lugar ao pensamento da Desrazão, isto é, a uma modificação nos modos de subjetivação ocidental.

Agenciados por Mc'Murphy, os ditos loucos se colocam diante das possibilidades de pensar a insubordinação a uma sobrecodificação que os modeliza e os serializa naquele “braço” da sociedade moderna de controle: uma subjetividade subversiva,¹² regida não mais pelo critério moral, o “dever ser” da razão, mas pelo critério vital, que parte do “se pôr a ser”. Assim, este agenciamento no manicômio pode ser considerado uma proposta

de desinstitucionalização, aqui entendida não apenas como uma crítica civilizatória ao confinamento e à estigmatização do doente mental, mas como uma mutação cultural a favor da diferença e subversiva a todas as práticas excludentes e de intolerância à Desrazão. Isso ressignifica a desinstitucionalização muito além de um projeto social exclusivo ou subordinado à luta antimanicomial, por exemplo, na medida em que inclui iniciativas múltiplas de reapropriação dos meios de criação social.

Construindo linhas de fuga

Mc'Murphy vai, assim, construindo linhas de fuga que pouco têm a ver com planos de se evadir do hospital (tanto é que os ditos loucos não fugiram mesmo quando as oportunidades sugeriram isso). Linhas de fuga aqui é no sentido de escapar do código, produzir o real, criar vida.¹³ Para isso, ele vai propor o jogo coletivo, isto é, a reconstrução das modalidades do ser-em-grupo. “Vê essas outras pessoas? São de verdade. Não posso lhe dar uma carta, não é sua vez”, lembra ao jogador que tenta se antecipar. “Gosta de olhar as cartas dos outros?”, indaga ao jogador quando este espia o jogo alheio. “Poderia abaixar a música para que alguns possam conversar?”, solicita aos enfermeiros alheios à diversidade grupal. “Ela faz gato e sapato de vocês”, adverte ao grupo sobre as manobras da enfermeira-chefe. “Jogou a bola na cerca. Não há ninguém lá...”, sugere ao desligado companheiro no jogo de basquete.

Incidiosamente, ele vai propondo o que Guattari denomina de dessegregação das relações:¹⁴ a desmontagem do caráter repetitivo e vazio de um estilo de existência para a composição de novas relações consigo mesmo e com os outros. Trata-se de uma reapropriação do sentido da existência através da desmontagem das estratégias de captura da vida, num trabalho de dobrar ou recriar a regra, de instalar o estranho no ninho.

Uma cena privilegia a observação disso: a mudança do horário de trabalho para assistir ao jogo. Vamos observar neste momento uma discussão emblemática do embate entre as forças de homogeneização e as forças de autoprodução:

- Estás pedindo uma mudança numa rotina muito bem planejada.
 - Uma mudança não faz mal, variar um pouco é bom.
 - Alguns aqui demoram para se adaptar à rotina. Podem ficar perturbados se for mudada.
 - Dane-se a rotina, voltamos a ela depois.
 - Que tal uma votação para que a maioria decida?
- A votação é feita e Mc'Murphy perde em sua proposta de mudança, mas diz: “Eu

tentei, não? Ao menos eu fiz”. Com isso, ele vai dando mostras do que é o “se pôr a ser”: experimentação e ensaio tecendo o acontecimento.

Afirmamos anteriormente que neste jogo coletivo, distintas máquinas se confrontam. A máquina de mutação de Mc’Murphy aquece o desejo, propõe ensaios: “Já dirigiu um barco antes? Pegue o timão”. “Aqui você não é louco, é pescador.” “Devia estar num conversível paquerando garotas e trepando. O que faz aqui?” Dessa forma, ele vai suscitando a dimensão criativa e autoposicionante dos loucos do hospital. As trocas múltiplas vão se sucedendo, oferecendo aos indivíduos possibilidades diversificadas de recompor uma corporeidade existencial, de sair de seus impasses repetitivos e, de alguma forma, de se ressingularizar. Assim, o tempo deixa de ser vivido passivamente; ele é agido, orientado, objeto de mutações.

Em confronto com essa máquina de mutação, a instituição aperfeiçoa sua máquina de captura do desejo, que codifica cada vez mais todas as realidades para lidar com o estranhamento suscitado pelas diferenças que se engendram naquele ninho. Dessa forma, a posição sexual, a relação com o corpo, a relação com os outros, o espaço arquitetônico vão sendo mais e mais esquadrihados, tentando impedir que os fluxos conquistem sua capacidade de brotar. Vemos em ação toda a potência de escalpo da instituição, uma espécie de dique apolíneo frente à torrente dionisíaca invasora. Maquinaria fascista que produz cristalizações: “Vai ficar aqui até que nós o deixemos sair”, diz a enfermeira, propondo uma rigidez que tranqüiliza os “voluntários”, mas também os converte em medrosos.

Novos modos de ver e de falar

No entanto, resiste um modo de subjetivação subversiva, problematizando sem parar o que era naturalizado por todos: “Por que trancam o dormitório de dia e fins de semana?”, “Com que direito guarda nossos cigarros em sua mesa e nos dá um maço quando você tem vontade?” “Não sou criança. Esconde nossos cigarros como se fossem doces.” “Não gosto de tomar algo que não sei o que é.” “Se Billy não quer falar, por que o força?”

Pequenas problematizações, pequenas vitórias. Um certo modo de ver e de falar vai se modificando. Com as mesmas notas microsociológicas pode-se compor uma música institucional completamente diferente, nos lembra Guattari¹⁵ falando sobre sua experiência com psicóticos no La Borde. É assim que também nós vamos nos animando no decorrer do filme. Como Guattari, “começamos a sonhar com o que poderia se tornar a vida nos conglomerados urbanos, nas escolas, nos hospitais, nas prisões, etc. se, ao invés de

concebê-los na forma de repetição vazia, nos esforçássemos em reorientar sua finalidade no sentido de uma recriação interna permanente”.

E Mc'Murphy continua animando a recriação: “Acordem... Os espíritos da noite estão aqui. O coelhinho da Páscoa existe”. A festa dionisíaca na instituição apolínea atinge seu clímax com esta convocação. Bebida, música, sexo, dinheiro circulam em meio a macas, soros, medicamentos e assépticos uniformes brancos. Vemos aqui a promessa de uma festa sem mediações, poder da manifestação espontânea, viagem ao fim da noite nos passos apressados de Mc'Murphy-Dioniso que traz consigo o vírus do trans e da atividade ambulatória.¹⁶

“Inacreditável”, expressa o atendente, pela manhã, ao se deparar com o cenário de ressaca da noite anterior...

O duplo risco das linhas de fuga

Nas cenas subseqüentes vamos ver distintos processos se desenrolando com o choque do inusitado. Billy, por exemplo, é surpreendido na cama com a garota de Mc'Murphy. Um diálogo com a enfermeira anuncia um decisivo *round*:

— Não tem vergonha?

— Não, diz Billy, ovacionado pelos companheiros.

— O que me preocupa é a reação de sua mãe a tudo isso.

— Bem, não é preciso contar a ela, admite Billy, ensaiando escapar da infantilização e da culpabilização.

— Sua mãe e eu somos velhas amigas.

— Por favor, não conte a ela, implora Billy.

— Tinha que ter pensado nisso antes.

Nesta cena sentimos a ambigüidade e caotização vivenciadas por Billy nesse momento de composição/decomposição de territórios e códigos em sua vida. Desassossego insuportável, principalmente porque ele vai expressar que se sentiu “forçado”. Nessa ultrapassagem do limiar de desterritorialização parece lhe ter faltado suporte expressivo para que a ruptura vivida convivesse com as raízes da angústia e da culpabilidade inerentes ao desencaixe de uma totalização.

Tomado pelo medo, ele corta o pescoço, se suicidando. A morte¹⁷ aparece aqui como um último gesto desesperado de insubordinação à vontade dominante: a liberdade absoluta, a grande recusa. Em outras palavras, a morte como extremo do poder onde o personagem estaria dizendo “cu mesmo decido quando morro”. Por outro lado, trata-se não só de se

libertar dessa dominação, mas também de libertar a morte do medo. Assim, morrer pode ser entendido como uma tentativa de controlar o medo da morte e do estranho de si mesmo. O suicídio de Billy seria, portanto, uma possível maneira de dominar o tempo, um gesto que revela sua impaciência com a morte e com o estranhamento, ou seja, com aquilo que provoca o colapso de todo e qualquer sentido. Matar-se, dessa forma, é engolfar o mais estranho de si mesmo, é querer que o futuro seja sem segredo, sem perigo.

Em resposta a esta última insubordinação de Billy, a enfermeira afirma que a melhor coisa é todos voltarem à rotina diária. Diante disso, Mc'Murphy tenta estrangular a enfermeira, asfixiá-la. A dramática cena possibilita visualizar o duplo risco a que estavam expostas as linhas de fuga durante o tempo todo do filme: de serem interceptadas pelas linhas duras ou de serem convertidas em linhas de destruição (de si mesmo, dos demais). Em outras palavras, a vida resumida no dilema: ou a aceitação do sistema ou o apelo à irrupção de uma violência exterior capaz de desarranjar o sistema.

Na animação do jogo coletivo, uma aprendizagem se fez necessária a Mc'Murphy: o que Guattari¹⁸ denomina de microgestão dos medos, ou seja, o cuidado com o limiar de suportabilidade do desmanchamento de mundos. Especialmente no modo de ser da psicose, isso merece uma atenção pelo fato de revelar uma subjetivação que tende a se pôr em vertigem quando se coloca na tangente da finitude, tal como na fotografia quando fica evanescente demais por não conservar uma consistência própria suficiente.

Por outro lado, se pode constatar que nada nunca é superado; tudo permanece em suspenso, disponível a todos os reempregos e, assim, nenhuma situação é garantida porque depende da consistência de agenciamentos e de reagenciamentos.¹⁹ Portanto, a necessidade de consistência e persistência nesta passagem ao ser é que leva Guattari²⁰ a referir que a questão não é “ir em direção a” mas a de procurar fazer com que as coisas partam dos próprios interessados. Ele adverte: “Que aqueles que queiram inovar e se abrir possam fazê-lo! Que aqueles que prefiram o imobilismo continuem em sua via, de qualquer modo jamais se fará com que mudem pela força”.

Mc'Murphy, entretanto, deu pouca escuta às palavras do “Chefe”, o índio: “Meu pai é bem grande. Fazia o que queria. Por isso, todos trabalharam nele. Da última vez nem os cães o reconheciam. Não digo que o mataram. Trabalharam nele como estão trabalhando em você”. Aqui a morte é vista não como um fato, pois, como sugere “Chefe”, sempre se morre, a morte está no meio e a cada instante como uma condição presente que destitui cada um do seu poder a todo tempo. No caso, é mais um morrer do que uma morte, é mais um rumor do que um fato.

Este abismo do presente onde sempre se morre e não se acaba de morrer foi experimentado em intensidade por Mc'Murphy, ele que sempre se colocava na tangente

da finitude, brincando com o ponto-limite. Entretanto, em comum com Billy a mesma idéia de impaciência diante de um tempo que não tem fim, tempo em que se sofre mas não se conquista o longínquo. Tempo do trabalho, em que se consoma alguma coisa, em que a vida é um desdobramento em seu contínuo fazer e desfazer. O descuido com esta concepção de tempo e de trabalho que nos mostra quanto somos perecíveis deixa Mc'Murphy vulnerável diante do último *round* que culmina com a sua lobotomia. É assim que o seu retorno à enfermaria nas condições de lobotomizado é uma visão intolerável ao "Chefe", que asfixia Mc'Murphy até a morte, com o travesseiro.

A escuta das suaves batidas de tambores

Um pouco de possível, senão eu sufoco, referiu certa vez Deleuze²¹ ao se perguntar até onde desdobrar a linha sem cair num vazio irrespirável na morte, como dobrá-la sem, no entanto, perder contato com ela, constituindo um Dentro co-presente ao Fora, aplicável ao Fora. Talvez se possa encontrar no percurso do "Chefe" algumas pistas sobre estas perguntas. Ele, que silenciosa e pacientemente foi construindo linhas de fuga até se sentir "preparado", como insistia. Processualidade que contemplava o capricho com a vida, a relação delicada de forças consigo, do poder de afetar a si mesmo.

Vemos em "Chefe" uma outra relação com a morte. Nele morrer é da ordem da incerteza, um morrer que não permite totalização nem dá descanso. "Chefe" parece ter percebido que a paciência pede outro tempo: tempo que não tem fim, que não tem limites ou formas. Tempo que evoca o estranhamento do longínquo, que diz sim ao desaparecimento e ao incomensurável que vai rasgando o sujeito. Trata-se de um consentimento na passagem, de uma abertura para a potência de estranhamento. A experimentação desta potência fez jorrar o que estava ali escorrendo em estreitos canos, feito o bebedouro erguido do solo pelo índio numa das cenas finais. Força potencial liberada.

Inicialmente tomado como "surdo-mudo" talvez "Chefe" tenha sido o personagem com maior escuta das flutuações intensivas e múltiplas para poder, a um tempo e no seu tempo, remodelar a subjetividade e abrir o pensamento. Corpo nômade que se deixou transversalizar, aumentando a vibração do tímpano sem, contudo, arrebatá-lo. É com este aprendizado que, finalmente, "Chefe" sai do hospital, saltando pela janela. O salto se revela aqui como princípio constitutivo do que vive, um conjunto dos movimentos do corpo e da alma em que a compacidade de ambos ganha leveza e autonomia ao dominar o medo.

Jorrar e saltar: figuras gêmeas da imagem de uma potência nômade que irrompe rebelde, imagem rústica de um Dioniso autophués²²... Salto do dançarino²³ que se abre à visão e à escuta a um horizonte movente e amplo como o vale que vemos ressurgir na tela, ao som de suaves batidas de tambores indígenas...

Notas e referências bibliográficas

1. Félix Guattari e Suely Rolnik, *Micropolítica: cartografias do desejo*, Petrópolis, Vozes, 1989.
2. Gilles Deleuze, *Conversações*, Rio de Janeiro, Editora 34, 1992, pp. 161-2.
3. Gilles Deleuze, *Foucault*, São Paulo, Brasiliense, 1991.
4. Gilles Deleuze, op. cit. nota 2, pp. 209-26.
5. Gilles Deleuze, op. cit. nota 3.
6. Gilles Deleuze, op. cit. nota 2, pp. 161-2.
7. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, *Dicionário da língua portuguesa*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1977.
8. Peter Pál Pelbart, *Da clausura do fora ao fora da clausura*, São Paulo, Brasiliense, 1989.
9. Idem, *ibidem*.
10. Peter Pál Pelbart, op. cit.
11. Peter Pál Pelbart, op. cit.
12. Félix Guattari, op. cit.
13. Suely Rolnik, *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*, São Paulo, Estação Liberdade, 1989, cap. IV.
14. Félix Guattari, *Caosmose*, Rio de Janeiro, Editora 34, 1992, pp. 183-203.
15. Idem, *ibidem*.
16. Marcel Detiennc, *Dioniso a céu aberto*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1988.
17. As diferentes concepções de morte aqui utilizadas foram inspiradas em apontamentos de aula de Peter Pál Pelbart, no Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica na PUC-SP, 1º semestre letivo de 1995. Tal referencial tem embasamento em Maurice Blanchot e Gilles Deleuze.

18. Félix Guattari, op. cit. nota 1.
19. Talvez esta questão seja pertinente de ser colocada, em especial aos trabalhadores de saúde mental no Brasil, que, na tarefa de construir instituições vivas e criativas em substituição ao modelo manicomial, não podem se esquecer de que isso leva um bom tempo para ser instalado e que as mutações culturais não podem ser regidas apenas por meio de portarias e circulares administrativas ou por palavras de ordem do tipo “Brasil, sem manicômios no ano 2000”.
20. Félix Guattari, op. cit. nota 14.
21. Gilles Deleuze, op. cit. nota 2.
22. Dioniso era adorado pelos trabalhadores da terra. Segundo Marcel Detienne (ver nota 16): “Um Dioniso elementar de quem se reconhece a presença em um simples broto, em um rebento enterrado no solo e que começa a crescer sozinho”.
23. Isto lembra a gestualidade de Dioniso, conforme lembra Marcel Detienne (ver nota 16). Dioniso é o deus que salta, o filhote de cabra em meio às bacantes da noite. “Saltar longe de” (*ekpêdân*) é o termo técnico do transe dionisíaco; quando a pulsão de saltar invade o corpo, arranca-o de si mesmo e arrasta-o irresistivelmente.

MARIENBAD, A ÚLTIMA VERSÃO DA REALIDADE*

André Parente**

O ano passado em *Marienbad* (1961) é um filme de bifurcações: bifurcação da história contada, que passa por presentes contraditórios, impossíveis, como diria Leibniz, e passados modificáveis, ou seja, não necessariamente verdadeiros; bifurcação do som e da imagem, que se repetem e se contradizem a todo momento; bifurcação dos autores do filme, um sendo Resnais e o outro seu roteirista, Robbe-Grillet, cada um invocando, a partir do filme, uma leitura possível; bifurcação do próprio cinema, que com *Marienbad* conseguiu atingir novas dimensões: *Marienbad* é, juntamente com a *Regra do jogo* e *Cidadão Kane*, um filme chave, que reinventa a estética do paradoxo, estética do simulacro. Enfim, *Marienbad* é o primeiro filme de pura ficção da história do cinema, ou seja, aquele que, dando a ilusão de falar de algo, só fala de si próprio: paradoxalmente, *Marienbad* é também um documentário que joga sobre a matéria mítica do cinema e seus dispositivos de representação.

Bifurcação 1

Podemos, para começar, dizer que *Marienbad* é um filme que pertence tanto a Resnais quanto a seu roteirista, o grande romancista e cineasta Alain Robbe-Grillet, cuja cinematografia é lamentavelmente desconhecida no Brasil.

Gostaria de lembrar *Tabu*, obra-prima dirigida por Murnau e roteirizado por Robert Flaherty, o documentarista americano. Muito se discutiu no sentido de saber se *Marienbad* e *Tabu* pertenciam mais à concepção cinematográfica do diretor ou do roteirista.

O caso de *Marienbad* ainda é mais interessante, pois a estrutura do filme é como

* Este texto é a transcrição de uma comunicação realizada na Cinemateca do MAM, Rio de Janeiro, por ocasião da mostra *Cinema e psicanálise*, realizada em outubro de 1993.

** Coordenador do Núcleo Cultura e Tecnologia de Imagem (ECO/UFRJ); organizador dos livros: *Yasujiro Ozu: o extraordinário cineasta do cotidiano*, Ed. Marco Zero, 1990, e *Imagem - Máquina, A era das tecnologias do virtual*, Ed. 34, 1993.

uma espécie de geometria variável, uma imagem cristal, cujas faces apontam para uma concepção da imagem que ora pertence a Resnais, ora pertence a Robbe-Grillet.

A estrutura do filme, de fato, é, ao contrário do que parece, muito simples: o passado é a substância, modificável, o presente é a forma, inextricável, e a matéria são os próprios dispositivos de representação do cinema, seus agregados sensíveis, imagens e sons. Como veremos mais adiante, Resnais parece privilegiar o passado, ou seja, a substância, embora fazendo dela uma substância modificável, indeterminada: um passado que nunca foi presente, como diria Bergson.

Lembramos que o passado dos personagens de Resnais são sempre indeterminados: não sabemos nada do passado da mulher em Nevers, em *Hiroshima mon amour*, nem do grande amor passado entre Helena e Alfonso em *Muriel*, nem dos riscos corridos por Diego em *La guerre est finie*, nem se Claude Ridder deixou de propósito ou não morrer sua mulher em *Je t' aime, je t' aime*.

Já Robbe-Grillet privilegia o presente e sua estruturação inextricável. Para ele, cada filme conta a história de um personagem que não pára de se inventar, reinventando a realidade, sempre no presente, mesmo que essas realidades sejam contraditórias, impossíveis. Robbe-Grillet ataca o último bastião da verossimilhança, fazendo de forma que cada narrador seja personagem de um outro narrador, como no conto borgeano *As ruínas circulares* e nos contos imemoriais de tradição pagã em que a narração não se encarna, mas, ao contrário, instaura uma incerteza, um vazio, um movimento através do qual a narração se torna puro canto de sercia, que suspende a estrutura transitiva e atributiva da linguagem.

Os filmes de Robbe-Grillet se fecham sobre a imanência que não remete a outra realidade senão a do próprio filme. Trata-se de cortar a via a um sentido escondido por detrás das aparências, a um cinema das representações vividas. E, no entanto, o filme não deve ser apenas uma estrutura vazia que, segundo os críticos de tradição estruturalista, nos faria escorregar de um significante a outro. Para Robbe-Grillet, o que interessa são os efeitos de personagens, ou seja, os personagens enquanto pura vontade de potência (= pura exterioridade), que têm como lema trágico: *ne pas être ou bien jouer*.

Resnais é mais ambíguo, menos radical. Para ele, é preciso que o filme seja algo além dele mesmo, que o filme nos dê uma razão de crer no mundo em que vivemos, através de uma luta contra as petrificações do passado e seus reflexos no presente. Ao contrário do que se pensa, Resnais não é um cineasta do imaginário: de tanto se esquivar do imaginário, ele impede que o real se degrade em imagem mental psicológica. Se há um curto-circuito entre o real e o imaginário, é para melhor acentuar uma terceira dimensão

da imagem que é o tempo. Mas esse tempo não é o passado. De tanto se esquivar do presente, Resnais impede o passado de se degradar em lembrança, em petrificações. Cada lençol do passado, cada curto-circuito real-imaginário solicita, a um só tempo, diversas funções mentais: a lembrança, o esquecimento, a falsa lembrança, a imaginação, os sentimentos...

É o sentimento que se estende sobre uma zona de tempo, e se matiza de acordo com sua fragmentação, suas variações... Repetidas vezes Resnais declarou que não eram os personagens que o interessavam, mas os sentimentos. Os personagens são presentes, mas os sentimentos suas sombras que mergulham no passado. Os sentimentos se tornam personagens, como sombras pintadas no parque sem sol de *Marienbad*: estátuas... O sentimento é o que não pára de trocar, de circular, de uma região do tempo a outra, à medida que as transformações se fazem. Porém, quando as próprias transformações formam regiões do tempo que atravessam todos os outros — por exemplo, o teatro, as petrificações dos hóspedes, etc. —, é como se o sentimento liberasse a consciência ou o pensamento do qual ele estava prenhe: uma tomada de consciência segundo a qual as sombras são as realidades vivas de um teatro mental, e os sentimentos, as verdadeiras figuras de um jogo cerebral bem concreto. É a hipnose que revela o pensamento a si próprio. Resnais faz dos personagens sentimentos, e destes, movimentos de pensamentos que se tornam personagens. Resnais repete que só se interessa pelo que se passa no cérebro como memória da espécie e do mundo. Se os sentimentos são as idades do mundo, o pensamento é o tempo não cronológico que lhes corresponde. O pensamento é o conjunto de relações não localizáveis entre regiões do passado, a continuidade que as envolve e as impede de se petrificar e se imobilizar.

No cinema, diz Resnais, algo deve se passar em torno da imagem, atrás e até mesmo no interior da imagem; é o que ocorre com a imagem-tempo, onde o mundo se torna memória, cérebro, superposições das idades ou lóbulos... a tela sendo a membrana cerebral (Deleuze).

Bifurcação 2

Do ponto de vista formal, os três primeiros longas-metragens de Resnais — *Hiroshima, mon amour* (1959), *L'année dernière à Marienbad* (1961), *Muriel* (1963) — parecem formar uma trilogia. *Hiroshima* exprime a relação, sempre tensa, entre a realidade exterior e o universo mental dos personagens. A partir de *Hiroshima*, os dois filmes ulteriores vão privilegiar um dos aspectos da relação: *Marienbad* é um universo interior como estrutura vazia de temporalidade vivida; *Muriel* é a realidade exterior tornada música e emoção.

Mas Resnais, tendo começado com documentários, nunca abandonou um certo confronto com a História e com o tempo. Para Resnais, a História remete em primeiro lugar à memória. A memória é ao mesmo tempo individual e coletiva, memória individual se fazendo memória do mundo: *Toda a memória do mundo* (sobre a biblioteca nacional francesa) e *Nuit et Bruillard* (sobre os campos de concentração).

Mas se há uma relação de *Marienbad* com uma memória do mundo, ela é em primeiro lugar memória do próprio cinema. *Marienbad* não é apenas um jogo de sedução individual, ele é mais propriamente um jogo de sedução em que os personagens principais são partes da história do cinema. Daí essa idéia de fazer um filme que usa de uma memória individual para, indiretamente, contar a própria história do cinema.

O filme é uma construção em abismo que não é senão sua própria repetição. O que é dúbio no filme não é apenas o encontro passado em *Marienbad*, mas o próprio passado do cinema, sua história, seus mitos, seus dispositivos de criação de ilusão e sentimentos.

Do ponto de vista da história do cinema, enquanto os cineastas do cinema novo mundial — da *Nouvelle Vague* ao Cinema Novo — tentavam destruir a imagem especular cinematográfica, Resnais construía, ao pé da letra, um grande túmulo para as petrificações (e mistificações) sentimentais produzidas pelo cinema. O lado sepulcral-lúgubre aparece desde a apresentação do filme, com suas pedras de mausoléu, antes mesmo que se penetre no grande mausoléu barroco alemão. A música de órgão não seria uma missa à memória do cinema? O imaginário aqui presente não remeteria ao próprio imaginário do cinema, com suas mitologias próprias, com suas intrigas romanescas envolvendo sedução, adultério, violação, assassinato e fuga? O mundo mítico das estrelas de cinema e seus signos mundanos, a riqueza, a alta-costura, o grande hotel, a convenção dos gestos ao mesmo tempo teatrais e petrificados? E o que dizer da cena de teatro, em que esse mundo se oferece a si mesmo como espetáculo?

Bifurcação 3

Em *Marienbad*, tudo é imagem de imagem, anulando qualquer profundidade, qualquer referência a um fora. E, no entanto, o filme é mesmo e outro, repetição e diferença. Se fôssemos buscar uma realidade primeira, uma espécie de cena primitiva, ela seria encontrada em qualquer lugar: a prova fotográfica, o encontro em *Marienbad*, o teatro no grande hotel, a cena da violação... cada uma levando a um personagem que remete, em última instância, aos próprios mecanismos do filme e do cinema. *Marienbad* não toma nenhuma posição sobre o mito nem sobre o cinema, e no entanto sua novidade é que *Marienbad* é o primeiro filme de pura ficção cinematográfica. Entretanto, este para além

do princípio da realidade, em *Marienbad*, é a prova de que, no cinema, o princípio da realidade é a mais pura ficção.

Mas é preciso que o filme se dê com uma imagem que vem do fora: e o que vem do fora é o pensamento. Um *pensamento do de-fora*, diria Blanchot.

Bifurcação 4

Marienbad pertence a esse cinema da imagem-tempo, cinema do simulacro entendido como potência do falso. Cinema que, tornando indiscernível a verdade e o falso, faz do falso uma grande vontade de potência, uma força criadora.

Marienbad põe em crise a forma de representação do cinema clássico, pelo simples fato de que nesse filme, tanto os personagens quanto suas ações são indeterminadas, arruinando a possibilidade de representação, uma vez que o filme se dá como uma escultura mutante, que se modifica à medida que ela se descobre. Quem é o personagem X que tenta demonstrar a existência de um encontro com a mulher A, no ano passado em *Marienbad*: um sedutor, certamente; um louco, talvez; um sonhador que suscita sonhos; um mentiroso assassino?

O personagem X é, em todo caso, como Proteu. Lembramos que Proteu é um deus grego cujas formas são indeterminadas. Um dia sua filha resolveu questioná-lo sobre sua identidade. A cada questão da filha, Proteu respondia com uma nova aparência. Ora ele era água, fogo ou pantera. Cada resposta de Proteu é uma resposta local e uma ausência de resposta global. Proteu é pura máscara, como Kane, que não deixa se reduzir a uma identidade última, subsumida por detrás das diversas aparições. Proteu se mostra se escondendo e se esconde se mostrando. Tal é o paradoxo do filme: cada imagem, cada fala, cada personagem mostra e esconde ao mesmo tempo. Cada um deles se constrói e se destrói ao mesmo tempo. Tal é a lógica do filme. Há um curto-circuito entre a imagem atual e seu reflexo, virtual. O atual é o que é, ou o que remete ao reconhecimento do que é, e o virtual é o que destitui e dessubstancializa o que é, o que o contradiz. Proteu é e não é ao mesmo tempo. Mas o que é Proteu quando ele não é mais água e não é ainda fogo? É puro interstício, forma vazia do tempo.

Bifurcação 5

Para Robbe-Grillet, o filme assume o ponto de vista da mulher A, já que nada é senão um efeito do personagem X com suas técnicas de sugestão — em cada filme de Robbe-

Grillet, o personagem principal é no fundo um falsário —, e afirma a possibilidade de presentes contraditórios, tão contraditórios quanto o personagem.

Para Resnais, algo se passou realmente o ano passado em *Marienbad*, como insiste em afirmar o homem X, mas esse algo não se confunde com suas lembranças nem as denegações da mulher A: esse algo, Resnais o tem como um puro virtual, que faria do passado uma imagem nova, que não se confunde com o antigo presente, qualquer que ele tenha sido. Ou seja, a dificuldade não está em exorcizar as imagens da lembrança dos personagens, mas, ao contrário, fazê-las renascer para que a vida possa sair viva desse imenso hotel, lúgubre, de escapar do imaginário lúgubre do cinema, que é a maior ficção.

Bifurcação 6

Que se adote a leitura sugerida por Robbe-Grillet (X é um sedutor ou talvez um louco, ou alguém com forte poder de sugestão, e tudo existe no presente do filme) ou a leitura de Resnais (algo se passou em *Marienbad*), o que impressiona em *Marienbad* é a multiplicidade de leituras possíveis.

No fundo, *Marienbad* rompe com toda a base da lógica ocidental que, desde Aristóteles, se faz sobre o princípio de não contradição. O filme afirma a existência e a inexistência do encontro ao mesmo tempo. Ou seja, A e não A, eis a lógica capaz de nos fazer liberar dos grilhões do passado e da razão, através de um por vir das linguagens e da vida.

Para terminar, gostaria de citar uma frase de Robbe-Grillet, que considero um cineasta tão importante quanto Resnais: “O bom personagem do romance ou do cinema deve antes de tudo ser dúbio. A intriga será tanto mais ‘humana’ quanto mais equívoca. Enfim, o filme ou o livro será tanto mais verdadeiro quanto mais ele comportar contradições”.

Referências bibliográficas

- DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: a imagem-tempo*. São Paulo, Brasiliense, 1990.
RESNAIS, Alain et ROBBE-GRILLET, Alain, *Études cinématographiques* n° 92.
ISHAGHPOUR, Youssef. *D'une image à l'autre*. Paris, Denoel/Gonthier, 1982.
WUILLEUMIER, Marie-Claire Ropars. *L'écran de la memoire*, Paris: Seuil, 1970.

UMA OU OUTRA COISA SOBRE O TEMA DA LIBERDADE NO *TROIS COULEURS* DE KIESLOWSKI

André Queiroz*

Poderíamos de alguma forma dizer que a trilogia sobre as cores da bandeira francesa do cineasta polonês Krzysztof Kieslowski tece sérias homenagens ao tema do acaso e ao jogo das coincidências; o terceiro dos filmes, *A fraternidade é vermelha* (1994), é, sem dúvida, o instante de exacerbação de tais questões. O velho juiz aposentado parece a todo momento rir e repetir tal fórmula: O jogo de dados do acaso como regente dos acontecimentos em lugar de qualquer 'telos'; enquanto as coincidências que se atualizam aqui e ali apenas reforçam este acaso ao invés de levantar qualquer suspeita em favor de alguma ordem, seja ela histórica ou metafísica. Basta vermos a cena do livro caindo das mãos de Auguste no chão molhado de chuva de alguma rua de Paris e abrindo na página exata da qual seria extraída a questão de seu concurso ao magistrado. Muitos outros exemplos poderiam ser destacados, afinal o velho juiz não deixa de narrá-los durante todo o filme: o temporal no Canal da Mancha que matara há anos sua ex-mulher e que, desta vez, poupara Valentine e Auguste; o amante de sua ex-mulher que vira apenas duas vezes na vida — a primeira vez entre as pernas desta e a segunda como réu de uma causa que lhe coubera juliciar.

No entanto, partiremos de outra perspectiva. Preferimos nos situar nos limites da discussão acerca da liberdade que perpassa este instante da obra de Kieslowski. Por tal razão nos situaremos nos primeiros filmes da trilogia: *A liberdade é azul* (1993) e *A igualdade é branca* (1993).

Segundo Kieslowski, um dos seus temas recorrentes é o da liberdade individual.¹ É bem verdade que ele atravessa na íntegra *A liberdade é azul*. Neste, Julie é esposa de um músico de sucesso, reconhecido internacionalmente, que morre com sua filha num acidente

* Doutorando em Psicologia Social pela PUC-SP.

de carro do qual ela própria escapa com vida. O que fará então Julie: não mais do que tentar desenhar sua vida para lá dos seus planos de reconhecimento.² Este é o filão no qual Kieslowski tecerá seu roteiro: a luta meio desesperada da personagem em sua busca de um 'punhado' de liberdade.³ Vejamos então alguns aspectos do que será esta busca.

Começemos do ponto que será o nosso fio condutor de análise neste ensaio, e a princípio um diagnóstico: a busca da liberdade nos passos de Julie se inscreve como um processo de 'estrangeiramento' ou seja, em seu 'tornar-se outra', em sua capacidade de fazer 'outramentos'.⁴ Julie abandona tudo: rasga as sinfonias, abandona sua casa, sua cidade, seus serviços, os noticiários que a remetem ao acidente. Muda de cidade, troca de nome, de emprego. É esta sua forma de abrir-se a um processo reverberador de singularidade. Sua forma de desprender-se dos contornos afetivos, sociojurídicos, que faziam dela o que ela era: a seu território doméstico-matrimonial com sua agenda preenchida das atividades que compunham tal repertório — ser a mulher do músico, ser a mãe prendada, a 'relações-públicas', a administradora dos bens e da fama do marido. Seu desprender-se requer não apenas o desprendimento deste roteiro de atividades, ou das composições de afetos presos às arestas daquele território doméstico-matrimonial, mas uma abertura ao campo processual dos afetos com seus riscos desterritorializantes: ou seja, não mero abandono do seu antigo mundinho, nem mesmo um radical fugir do mundo, mas, antes, estar aberto à constância do movimento pelo qual o mundo não deixa escapar de si próprio, destroçando segmentos cristalizados de desejo e de história no jogo do poder/saber, mergulhando nas 'pulsões do fluxo germinal' do qual emergirão outras singularidades e que serão, estas, um dia, engolfadas por este mesmo fluxo.

Kieslowski, entretanto, traçará para Julie a trama de seu enredamento, o que tornará malfadada sua 'busca' daquele quinhão de liberdade; basta notarmos que se o 'estrangeirar-se' de Julie era sua condição de possibilidade de ultrapassamento de seus limites e via de acesso ao seu processo de liberdade de singularizar sua existência, o que se lhe arremessa por sobre o corpo é a torrente de imagens e acontecimentos que a prendem àquele outro corpo do qual ela procura se desprender: a música do marido que ressoa em seus ouvidos a todo instante; a ratazana cercando seus filhotes que a remete a um medo infantil; o amigo do marido, também músico, apaixonado por ela, e que a reencontra no estrangeiro; o menino que lhe devolve uma correntinha usada por sua filha no dia do acidente; a amante do marido; o lustre guardado e que acabará por ser instalado em seu novo apartamento.

Sigamos um pouco além do *A liberdade é azul*, para adentrarmos em *A igualdade é branca*. Podemos notar, logo de saída, a recorrência ao tema da liberdade. No

entanto, é curioso notar que se anteriormente Kieslowski tratou da liberdade como 'desprendimento de si', ou o que chamamos por 'estrangeirar-se', neste segundo filme, o estrangeiro, a abertura, mínima que seja, ao outro é vivida como experiência limítrofe desintegradora do eu. Os personagens parecem clamar a todo instante por planos de consistência e de reconhecimento nos quais seus territórios afetivos sejam fortalecidos; os 'outramentos' sendo antes representação de falência do que de revigoração da capacidade do corpo afetivo de fazer agenciamentos. O outro, o estrangeiro, passa a ser digno de risco; espécie de atestado contra o sujeito afeito aos deslocamentos constantes que este contato com atividades certamente lhe provocariam.

Entremos por instantes no roteiro de *A igualdade é branca*: Karol, o personagem principal, está 'preso'. Não porque supostamente seria pego por (não) ter atado fogo à sala do apartamento de sua ex-mulher, Dominique. Tampouco por ter tido seu cartão de crédito apreendido e estar sem dinheiro, tendo de se arriscar a algum furto. Nem mesmo pela viagem clandestina que o leva de volta à Polônia. Nada disso seria a razão de seu 'estado de prisão'. Não que Karol fique retido nos limites impostos por um encarceramento, mas Karol está em "estado de prisão" frente ao caldeirão de agenciamentos possíveis a que seu corpo estaria submetido no seu estrangeiro francês. Chamamos de 'estado de prisão' a relação tecida por Karol com toda e qualquer alteridade. Sua estrangeiridade, ou se preferirmos a estrangeiridade dos agenciamentos, ou, ainda, a estrangeiridade não reconhecível e esfaceladora da história pessoal, é, a um só tempo, artífice de um novo território de afetos; isto que é a parte necrosada da qual Karol quer se livrar para não sucumbir e continuar 'vivendo'; porque 'viver' para Karol seria um certo compromisso que assume com os filamentos identitários a tal ponto 'colados' em seu corpo que aquilo que não seria mais do que 'arranjos em prótese' acaba por tomar ares de substância do desejo, ou seja, em lugar de se pensar o que se é como resultado parcial e fugaz de um jogo de dados, no qual o acaso fosse o arregimentador do 'mapa de ofertas subjetivas' que acabam por compor uma certa singularidade, os filamentos identitários trouxessem a falsa crença num eu inaugural, detentor de toda verdade de si, qual uma agência fomentadora de sentido e de valor, em relação à qual qualquer desprender-se fosse incorrer no ilusório e no enganoso.⁵

Retornemos a Karol por alguns instantes. Karol está sob a regência desse risco de 'estrangeiridade'. É estrangeiro em Paris, isolado de todos pela língua francesa, pelos códigos franceses. Karol desconhece o divórcio francês que se lhe abate sobre o casamento. E é justamente como as imagens do divórcio que começa o filme: Dominique lhe atirando sobre a face, diante do magistrado, palavras estranhas de seu estranho e recente sentimento

para com Karol. Esta é, para Karol, a primeira experienciãõ da alteridade, como se fora seu 'cartão de visita' com o roteiro dos riscos que pudessem dela advir. Outras experienciãões se seguirãõ àquela: a falência financeira, o fracasso de suas investidas no romance morto, a inabilidade com a língua francesa. Restará a Karol a superexposiãõ na rua; lugar de ebuliãõ dos encontros e de mostraãõ intensa; estrangeiridade pura a inscrever no cotidiano de Karol o sucumbir de suas marcas identitárias, mas que, ao invés de privilegiar os campos de singularizaãões possíveis, se limita a se contorcer sôfrego por entre os restos mortais daquelas marcas.

Esta é a diferenãõ bem marcada entre estes dois instantes do cinema de Kieslowski em seu elogio da liberdade. Se em *A liberdade é azul* Julie parece saber da pequenez sórdida e fugaz de suas marcas identitárias e, por isso, equivaler a sua busca de liberdade ao projeto inacabado de singularizar, em *A igualdade é branca* Kieslowski recua até este corpo pleno de marcas se instalando nele como lugar de chegada. Por isso, a condiãõ de reerguimento de Karol se deve a um instante de rompimento daquela desagregaãõ desterritorializante através do reconhecimento de sua identidade polonesa por Mikolaj, o desconhecido que se tornará seu amigo. Podemos dizer que Mikolaj conduz Karol ao reservatõrio reterritorializante de Varsõvia, ou seja, para além dos riscos de desterritorializaãõ correntes no estrangeiro. O desfecho da trama é a confirmaãõ deste diagnõstico: de volta à Polõnia, Karol enriquece e se fortalece o suficiente para mover contra Dominique uma impiedosa vingança. E, desta vez, será Dominique quem sucumbirá a tarefa de 'estrangeirar-se'.

Notas

1. Cf. H. Sukman, *Um Universo Original na Tela, Jornal do Brasil*, 13/11/1993.
2. Por plano de reconhecimento entendemos o território afetivo/social/político no qual está centrada uma dada subjetividade a partir de dispositivos políticos de poder/saber tal como estes sãõ trabalhados por Michel Foucault.
3. Neste instante, tal 'busca' pode ser entendida como processo de intensificaãõ do que pode um corpo em sua tarefa de produzir agenciamentos.
4. O neologismo 'outramentos' tomamos de empréstimo do filósofo Peter Pál Pelbart, de quem ouvimos seu emprego em sua conferência na Semana de Psicologia da Pontifícia Universidade

Católica do Rio de Janeiro, em setembro de 1994.

5. Vejamos o que diz Gilles Deleuze desse 'desprender-se', chamado por ele de 'processo de subjetivação': "Um processo de subjetivação, isto é, uma produção de modo de existência, não se pode confundir com um sujeito, a menos que se destitua este de toda interioridade e mesmo de toda identidade. A subjetivação sequer tem a ver com a 'pessoa': é uma individuação particular ou coletiva, que caracteriza um acontecimento. É um modo intensivo e não um sujeito pessoal". (Cit. G. Deleuze, *Conversações*, RJ, Editora 34, 1993, p. 123.)

NOTAS SOBRE UM FILME DE VISCONTI

*Devanir Merengué**

Não sou nem siciliano, nem príncipe. Não choro sobre um mundo passado que desmoronou. Gostaria que o mundo se transformasse mais rapidamente.

Luchino Visconti

1

O cinema, arte noturna, assemelhado ao sonho no que diz respeito à produção do encantamento e mistério, precisa do escuro e da passividade do espectador para, em seguida, privilegiar a luz e o movimento. O sonhador de olhos fechados e aberto para uma realidade outra.

Fotografia, fotogramas, movimentos, fluxos de imagens iluminadas. Na tensão de opostos — escuridão/luminosidade, imobilidade/fluidez, silêncio/sons —, uma possibilidade de construção imaginária. O mergulho no negro da sala, um pedido de descolamento daquilo que é conhecido, sabido e está iniciada a sessão. O cinema, em certo sentido, radicaliza a demanda do teatro (cuja descendência é óbvia), pois este traz a concretude humana, com desempenhos demais próximos, marcações, a reação do público interferindo no clima, fazendo de cada espetáculo algo único. Solicita do espectador que faça visível o que nem sempre está presente na cena, que produza na sua imaginação o que a produção teatral não dá conta. O cinema ficciona o tempo e o espaço onipotentemente.

Do mesmo modo que no sonho, o impacto do filme será tanto maior na medida em que melhor capturar o espectador, aproveitando-se da sua noturnidade (às vezes artificial). No fim da luz azulada, uma 'realidade' editada, interpretada, negada, exaltada, inventada, revista.

Parece ser isso, justamente, o que pede quem vai ao cinema — transportar-se,

* Psicólogo, psicodramatista, professor no Instituto de Psicodrama de Campinas-SP.

distrair-se, emocionar-se, evadir-se do cotidiano, romper com determinada referência — para depois reconhecer seus parcs e voltar para casa.

O filme, então, pode ser espelho duplicador. Ou revelador. Duplo de uma ausência. Dublê do espectador. Ficção que denuncia, que anuncia, que contrapõe semelhanças e diferenças. Na óbvia identificação narcísica, prazer e dor. Na carnavalização dionisíaca, festa e desconforto.

O chamado inicial para o ritual do cinema pode vir de Dioniso, louco e estranho, mas Narciso pode tomar a cena, negar a Multiplicidade, impondo o Igual. Talvez, um revezamento de deuses...

O discurso cinematográfico é, necessariamente, um discurso de sedução, na medida em que edita, compõe, recorta, (des)ordena o desejo do protagonista, do antagonista, do espectador. Ilusão e reconhecimento, estranheza e mesmice, percurso no diverso e no idêntico.

2

No universo cinematográfico de Luchino Visconti busco elementos para esboçar alguma reflexão, enquanto espectador, sem negar a passionalidade evidente provocada em mim pelo cinema. Utilizo como espinha dorsal o filme *Morte em Veneza*, produzido no início da década de 70, inserindo comentários sobre outros filmes desse diretor.

Morte em Veneza baseia-se, como se sabe, quase que integralmente no belo romance de Thomas Mann. O diretor faz algumas mudanças ao roteirizar o romance. Transforma o escritor Gustav von Aschenbach em músico, profissão esta com maiores possibilidades cinematográficas. A inspiração em Gustav Mahler é óbvia, cujas Terceira e Quinta Sinfonias pontuam diversas cenas do filme.

Gustav chega a Veneza no início da narrativa e vive nessa cidade, ponto de cruzamento de culturas, a experiência da paixão que o leva à morte. Gesta-se, então, a I Grande Guerra Mundial.

Alemão e culto, educado segundo princípios da severidade, é definido desse modo no romance de Mann:¹

Distante tanto do banal como do excêntrico, seu talento era tal que conquistava a crença do grande público e o interesse admirador e instantâneo dos mais exigentes. Assim, já desde moço, obrigado por todos os lados à realização — e precisamente a extraordinária —, nunca conhecera a ociosidade, nunca a despreocupada negligência da juventude. (p. 96)

E mais adiante:

Também desejava ardentemente ficar velho, pois sempre achara que a realmente grande, envolvente, sim, realmente honrada arte só podia ser chamada aquela à qual era dado ser fecunda em todos os graus característicos do homem. (p. 97)

Visconti utiliza-se destes traços do protagonista de Mann, que estão presentes em tantos personagens viscontianos, em outros filmes do diretor. Aristocratas, reis, artistas que vivem encastelados, distante da vida e do povo. Temos o rei Ludwig, o conde Tulio Hermil, de *O inocente*, ou ainda o velho professor de *Violência e paixão*. Ludwig, fechado e noturno, luta contra uma homossexualidade incompatível com a nobreza. Tulio, aprisionado na aristocracia, desafia limites. O professor enclausurado no seu apartamento em Roma, junto com quadros e objetos de arte, defendendo-se com dificuldade de uma realidade que entra sem pedir permissão aos seus fantasmas.

A biografia² de Visconti mostra como ele próprio lutou para desfazer-se do isolamento aristocrático que poderia ter mantido a vida toda.

Assim como Gustav, os demais personagens citados entram em conflito com o mundo externo. Ludwig precisa reinar, Tulio enfrentar questões demais humanas, o velho professor, os inquilinos que invadem sua vida.

O músico alemão é lançado para além de seu obsessivo e confortável mundo, ao procurar descanso em Veneza, sem saber que as águas da cidade estão tomadas pela peste, como tantos outros desavisados turistas. Mas, pior que isso, ou junto disso, emerge uma peste mais corrosiva: sua paixão por Tadzio, adolescente polonês que, com a mãe, irmãs e governanta, desfruta burguesamente o verão do Lido.

No rico ambiente do Hotel des Bains, nas estreitas ruas venezianas, na ensolarada praia em que se misturam línguas diversas, viverá pelo rapaz paixão intensa e platônica.

Caminha pelas ruas e pontes olhando Tadzio, assim como suas refeições com a família ou as brincadeiras na praia. O adolescente também olha e se deixa olhar. A propósito, toda a relação baseia-se no olhar, profundo e duradouro, ou rápido e medroso, freqüentemente vigiado pela governanta ou a mãe de Tadzio.

Como na tragédia grega, von Aschenbach vive um conflito terrível: de um lado sua reputação, a imagem pública construída com laborioso esforço e isolamento. De outro, uma paixão 'ridícula' que o esborra, vivida culposamente, descontroladamente. Justo ele, um homem discreto, que convive com o tempo que passa, com retratos da mulher e da filha distribuídos com zelo pelo apartamento do hotel. Lá fora, a luz ameaçadora do verão.

Seu rosto severo, rígido, inquieta-se com duas máscaras: o velho maquiado e ridículo, que viaja no mesmo barco quando da chegada à Veneza, e a 'máscara' do músico, que canta e toca com seus parceiros canções populares, debochado e agressivo, traduzindo na sua face o desprezo por aquela burguesia que, no entanto, aplaude a apresentação.

Gustav von Aschenbach faz uma tentativa de parar o tempo ao permitir, pouco antes da sua morte, que o cabeleireiro do hotel tinja seus cabelos de preto e faça-lhe uma maquiagem. Uma máscara, ao que tudo indica, difícil de ser carregada. Desse modo, 'rejuvenescido', olha Tadzio pela última vez, quando este entra no mar ensolarado e aponta o infinito. Uma câmera fotográfica aparece abandonada na praia. O maestro cai e morre.

Nos outros filmes, Ludwig, acusado de louco pelas suas extravagâncias, afoga-se nas águas pantanosas, Tulio suicida-se, o velho professor de *Violência e paixão* permanece só com seus fantasmas. É possível arrolar na lista dos protagonistas trágicos de Visconti a condessa Livia Serpicini, que, pelas mesmas ruas de Veneza, envolve-se com um militar austríaco, traíndo uma causa e um povo no filme *Sedução da carne*.

O que, ainda, Visconti e seu cinema têm a nos dizer?

3

Uma cidade bela, misteriosa, assustadora. Palácios, igrejas, obras de arte. Um mundo conhecido de Visconti. Segundo sua biógrafa, na obra citada, o menino Luchino e sua família passaram muitas férias no Lido nos verões de sua infância. Aprendeu desde muito cedo a desfrutar os prazeres, a beleza da Arte, o gosto pelo comando. A mãe, personagem de Silvana Mangano, é a sua própria, reinando absoluta. A dor da paixão e o fascínio exercido por ela não será, de modo algum, algo inusitado na vida de Luchino.

À frente, o mar imenso, perigoso, desconhecido.

No ponto médio,³ a praia, lugar de desnudamento, terra não tão firme, constantemente invadida pelo mar. Praia de uma cidade ameaçada.

A vida de Gustav, um artista consagrado, é colocada em risco por uma paixão que o imobiliza, a ponto de não fugir da morte.

Tadzio, que como deus grego, exhibe poses de menino mimado, reinando em um mundo de mulheres. Suas irmãs recebem ordens, mas ele é cuidado, vigiado, amado. Como Narciso, é presa do espelho, que confirma sempre o lugar do Primeiro.

O olhar de Gustav assegura-lhe esse conforto, mas agora um olhar menos conhecido, agudo e desejoso. Tadzio mantém o controle a distância de seu amante, sem nada perder.

Gustav crê ter encontrado no rapaz a concretização da beleza que sempre buscou na sua arte. Seu olhar é fixo, colado na visão divina, esvaziando-se de si mesmo, perdendo a tensão transformadora da criação. Um espelhamento narcísico de difícil resolução.

Busco em Vernant⁴ indicações para a compreensão de Narciso:

O espelho em que Narciso se vê como se fosse um outro, se apaixona loucamente pelo outro sem a princípio se reconhecer nele, o persegue no desejo de o possuir. Traduz o paradoxo, em nós, de um impulso erótico que visa unir-nos a nós próprios, a reencontrarmos-nos na nossa integralidade, mas que só consegue lá chegar por um desvio. Amar é tentar chegar a si no outro. (p. 104)

No reconhecimento narcísico, o outro não traz ruptura, mas continuidade. Às vezes, traduzida pela morte da clausura de si mesmo.

Tadzio na cena final, mergulhado no mar ensolarado, não vagando pela cidade, cenário de rituais conhecidos, aponta o infinito, a 'outridade' como referência de superação. Como se Narciso, no desespero do fechamento, indicasse o movimento e não a fixidez, o trânsito do protagonista⁵ entre o Mesmo e o Outro. Narciso aponta Dioniso, o Múltiplo, o Moviço, o Estrangeiro.

Se em Narciso o olhar ocupa lugar primordial, olhar este que reflete-se infinitamente, em Dioniso o olhar pede um outro olhar ativo, diferenciador.

Deus da máscara, que no imaginário grego pedia aos homens o encontro frente a frente, tem entre suas seguidoras quase sempre as mulheres, as bacantes. No entendimento de Vernant,⁴ estas não encontram grande dificuldade em compreender o pedido do deus. Mas os homens necessitam desprender-se

de múltiplas maneiras das normas, dos comportamentos habituais, no trajar e nas atitudes. É-lhes necessário abandonar a boa aparência, a dignidade viril na postura, o constante domínio de si, que são próprios de seu sexo. (p. 168)

Dioniso não pede aos seres humanos que deixem de ser humanos. Ao contrário, a mitologia grega mostra a todo instante como eram terríveis os deuses com aqueles que cometessem o excesso de ocupar seus lugares, pela arrogância e onipotência. Dioniso pede brecha para a alteridade, fusão das categorias, ruptura entre masculino e feminino, superação de aparentes oposições.

O amor dionisíaco necessita do outro, reconhece-o para transformar-se.

Vivemos sob domínio de Narciso grávido de Dioniso. O corte sociológico de Maffesoli⁶ registra assim essa tensão:

Enquanto a ordem, qualquer que seja ela, sempre se estabelece pelo fantasma de Uno, isto é, pela monovalência, por um pólo dominante, a irrupção da desordem evoca o central, o polidimensional e a pluralidade e valores. As paixões desencadeadas são dificilmente controláveis, pois recuperam todos os elementos que, na maior parte do tempo, se acham ocultos na estruturação social. E é nesse sentido que elas são subversivas. (pp. 108-109)

Se Narciso conserva o Uno, Dioniso o despreza. Por isso tantas vezes a morte. Aquele que não derrama, afoga. A morte de Gustav poderia ser uma 'morte' transformadora. Não é o caso.

A máquina fotográfica abandonada na praia já não congela o tempo. A areia continua descendo pela ampulheta.

4

Os personagens viscontianos freqüentemente perdem-se na luta. Como espectadores gregos, olhamos atemorizados seus percursos. Mas Visconti, como os trágicos, aponta constantemente para a vida, como que afirmando sua diversidade e não o fechamento, a fixidez, a conserva.

Nesse sentido, parece encarnar aquilo que o cinema tem de sedutor. Quando buscamos filmes que apenas espelhem o cotidiano, garantimos o tédio, a segurança e o conforto narcísico. Mas tantas vezes penetram o imaginário, lançando agora a luz azulada na tela de nossa subjetividade, misturando personagens, cenas, diálogos no cotidiano, desordenando-o. Este cotidiano pode ganhar mais do que um novo olhar, mas uma corporeidade mais fluida, mais espontânea, mais criativa.

Nem a rigidez do conhecido, nem a captura do estrangeiro. A tensão, o desnudar-se na praia entre o caos do mar e o mapa secular da cidade. A criativa possibilidade da luz nos fotogramas em movimento, do sonho escorrendo pela realidade.

Referências bibliográficas

1. Mann, Thomas. *Tônio Kroeger - Morte em Veneza*. São Paulo, Abril Cultural, 1971.
2. Schifano, Laurence. *Luchino Visconti - o fogo da paixão*. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1990.
3. Rosenfeld, Anatol. *Thomas Mann*. São Paulo/Campinas, Edusp, Editora da Unicamp, Perspectiva, 1994.
4. Vernant, Jean-Pierre. *Figuras, ídolos, máscaras*. Lisboa, Teorema, 1991.
5. Merengué, Devanir. O estar-fora-de-si protagonista. in *Rosa dos ventos da teoria do psicodrama*. São Paulo, Ágora, 1994.
6. Maffesoli, Michel. *A sombra de Dioniso: contribuição a uma sociologia da orgia*. Rio de Janeiro, Graal, 1985.

Filmes de Visconti citados

- Morte em Veneza (Morte a Venezia), 1971.
Sedução da carne (Senso), 1953-1954.
Ludwig (Ludwig), 1972.
Violência e paixão (Gruppo di famiglia in un interno), 1974.
O inocente (L'innocent), 1976.

**EU NÃO SOU NADA, MAS POSSO VIR A SER
SOBRE A LUMINOSIDADE E A AFETAÇÃO, ENTRE A PINTURA E A PSICANÁLISE***Joel Birman**

1

Uma cosmologia do visual • Segundo uma longa tradição crítica iniciada no século XIX, Delacroix teria dito, durante a sua célebre viagem ao Marrocos nos anos 40,^{1,2} que a *luminosidade* que então descobrira lhe apresentava o mundo de forma inédita, absolutamente original. Delacroix habitava um mundo até então com suas regularidades, suas seqüências e colorações, quando, de um momento para o outro, num abrir e fechar de olhos, um mundo diferente se apresentou e lhe impactou na sua pregnância outra. O deslocamento da Europa para o Magreb provocou uma espantosa transformação do mundo, pois como num passe de mágica tudo se transmutou. Processou-se, então, uma alquimia do olhar pelo encantamento do mundo.

Uma experiência de morte e de nascimento para o pintor, marcada pela instantaneidade de um olhar, envolta certamente pela magia, dada a mudança radical que se operou no registro da experiência sensível. Desta maneira, um mundo outro que lhe era completamente desconhecido até então teve o poder encantatório de estabelecer um corte radical na sua percepção do mundo. Com esse corte radical na sua percepção do mundo, com esse corte radical no olhar de Delacroix, o mundo passou a se perfilar de uma outra maneira, marcando com traços indelévels o seu percurso posterior na pintura.

Assim, aos olhos do pintor, o mundo se descortinava de uma outra maneira, capturando o seu olhar com o seu charme escaldante, e que dirige ao mesmo tempo a evocação de coloridos originais pelo gesto do pintor. Parece que a luminosidade intensa que afetava as coisas, na sua dispersão espontânea pelo mundo, produzia em Delacroix a

* Psicanalista, professor do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro e do Instituto de Medicina Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

impressão emocionada de contemplar as coisas em estado nascente. Este mundo novo, que perfurava o seu olhar com sua intensidade cromática, lhe era anteriormente velado e vedado.

Porém, é preciso não se enganar sobre a descoberta de Delacroix, com uma interpretação antecipada e apressada sobre a forma de ser do mundo que se descortinava aos seus olhos. Evidentemente, o mundo árabe apresentava diferenças culturais flagrantes face ao mundo francês, que eram descobertas na existência cotidiana, nos menores gestos das práticas sociais dos marroquinos. As telas de Delacroix no Marrocos evidenciam a volúpia do pintor com estas descobertas e com estes contrastes, obviamente. Isso é evidente e não vale a pena insistir neste ponto. Contudo, não era isso que fundava e dirigia os comentários de Delacroix sobre a sua descoberta de uma outra forma de ser do mundo. É justamente este ponto específico, que ultrapassa uma leitura relativista das diferenças culturais, que confere ao comentário de Delacroix todo um outro alcance que o meramente antropológico e que caminha na direção de uma ontologia.

Com efeito, Delacroix não se referia *apenas* aos objetos novos que lhe afetavam, provenientes do universo erótico do Mediterrâneo e da cultura marroquina, bem diferentes evidentemente dos objetos presentes na cultura francesa, que constituíam a sua tradição e a sua memória, matéria-prima do seu mundo. Ao contrário, Delacroix se referia *principalmente* aos objetos mais triviais do cotidiano, aqueles que os homens cultivados vão encontrar em toda a parte, mesmo quando ultrapassavam as fronteiras geográficas do território europeu. No século XIX o mundo já se perfilava na sua dimensão cosmopolita. É justamente a percepção outra do trivial que nos impacta, nos comentários sempre parcimoniosos e econômicos de Delacroix. Além disso, é preciso enfatizar que estes comentários foram formulados sem qualquer pretensão filosofante, nos intervalos daquilo que lhe arrebatava como vocação: a pintura.

É preciso não se esquecer de que Delacroix estava interessado na pintura, em procurar apreender o mundo pelo olhar, para reinventá-lo com linhas e cores pelo pincel, sobre a tela vazia. Contudo, como para qualquer pintor, o mundo — como configuração de traços, consistências diferenciadas e tonalidades infinitas de cores — lhe seduzia como espetáculo generoso. Este espetáculo é oferecido de graça e pela magia da natureza, bastando para o seu desfrute o simples olhar desprevenido, o gesto trivial de abrir os olhos para ver. Daí a tentação da pintura de querer capturá-lo, se apossar deste espetáculo deslumbrante e infinito nas suas configurações. Tentação nunca realizada, certamente. Mas freneticamente recomçada a cada nova tela e a cada esboço rabiscado numa folha em branco. Assim, trata-se de um projeto impossível de ser satisfeito e completado, mas jamais abandonado como desejo, pois deixar de persegui-lo como *élan* implicaria não mais se seduzir pelo olhar e a perda

do fascínio pela pintura. Enfim, nos interstícios originários e silenciosos da pintura habita o desejo de mestria da visibilidade, da vivência e até mesmo da sensorialidade.

Nesta perspectiva, o comentário não tem tanta importância, pois a linguagem das palavras se ordena num outro registro, diferente certamente do registro do olhar. A pintura fala a linguagem das formas e das cores, habitando as palavras pela materialidade do olhar, maneira de dizer e de ser falado pelo mundo. Por isso mesmo, quando a linguagem do olhar se transforma em verbo, transgredindo mesmo o registro visual e se inscrevendo no registro da escuta, nos encontramos diante de algo crucial que afetou o artista na sua raiz, levando a compartilhar a sua descoberta com os outros, não iniciados nos segredos da vidência. Em contrapartida, devemos escutar atentamente o que é enunciado na sua literalidade sonora, pois algo de fundamental deste universo pictórico do olhar nos será revelado, seguramente. Vale dizer, devemos escutar esta modalidade de comentário como algo da ordem do sagrado, como uma revelação de um universo que desconhecemos, já que não falamos a sua linguagem visual e não exercemos a sua *poiesis*.

Assim, escutamos o comentário contido de Delacroix como a revelação de uma *cosmologia do visual*, como uma maneira de nos anunciar algo sobre a constituição originária do mundo, na sua materialidade visual. É justamente porque nos faz entrever algo sobre os segredos do mundo no registro do olhar que o comentário do pintor é rico e estimulante para a descoberta de um mundo que desconhecemos, cegos que somos para o apelo das configurações originárias das coisas.

É nesta direção, pois, que vamos empreender uma leitura breve do comentário de Delacroix, maneira nossa de habitar a cosmologia do visual que nos é transmitida, para retirar posteriormente as conseqüências disso para o saber psicanalítico. Isso porque, para nós, Delacroix coloca uma questão fundamental, qual seja, o *enigma da luminosidade*.

2

A luminosidade como operador do olhar • É a transformação do ser das coisas, ao seu estado originário, sob o impacto da luz, que foi sublinhado no comentário agudo de Delacroix. No contexto da luminosidade marroquina, as coisas se constituem em novas seqüências de estados de coisas, se inscrevendo na sua materialidade em novas seriações e arranjos de relações. Com isso, são entreabertos outros horizontes de *narratividade pictórica*. Conseqüentemente, o mundo se apresenta no seu existir como um outro mundo possível.

nascente pelo olhar privilegiado do artista, que sabe realizar como ninguém a fruição visual do mundo.

Os historiadores da arte, críticos e comentadores da obra de Delacroix são unânimes em reconhecer a transformação radical apresentada pela sua pintura após a travessia do artista pelo Marrocos. Transformação radical, seguramente, em que a luminosidade como *operador visual* permitiu não apenas uma outra apreensão, mais aguda do ser das coisas e das cenas do mundo, como também a sua transfiguração pictórica, mediante uma economia fantástica de recursos. Vale dizer, a luminosidade funciona como operador visual do mundo, pelo seu impacto transgressivo sobre a matéria bruta e o olhar. Portanto, o que a simples contemplação das telas marroquinas de Delacroix revela é o efeito da quase magia do olhar, que possibilita com a luminosidade a apreensão das coisas em ato, no processo mesmo de se constituírem como coisas, na sua simplicidade complexa e enigmática.

Seria Delacroix um precursor do Impressionismo? Uma experiência estética de antecipação do movimento impressionista, em que a afetação das coisas e do olhar pela luminosidade permite que o mundo se profile de uma outra forma? Talvez. Somente os historiadores da arte e os críticos da pintura, do Impressionismo e da obra de Delacroix poderão responder a esta questão crucial, decifrando de maneira rigorosa o enigma da transmutação pictórica da pintura de Delacroix. Esta questão é fundamental para a história da pintura, sem dúvida. Contudo, ela é secundária para a inflexão que pretendemos imprimir aos nossos comentários, que assumem uma direção decididamente psicanalítica sobre a pintura.

3

A luminosidade como enigma • Assim, o que nos interessa sublinhar é a relação íntima que existe entre a luminosidade e a possibilidade que isso funda para a pintura, para a captação da *singularidade* das coisas. É esta relação que nos interessa circunscrever de maneira inicial, relançando as coordenadas esboçadas pela cosmologia visual de Delacroix no registro da experiência psicanalítica. Isso porque pretendemos esboçar sumariamente alguns tópicos básicos do registro estético que se encontram indubitavelmente presentes no sujeito fundado pela psicanálise.

É o que se destaca para nós como problema fundamental, de modo que o comentário de Delacroix incide sobre nós de maneira penetrante, na medida em que nos remete para a *função da estesia* e para o lugar das *intensidades* nos processos primordiais de perlaboração do sujeito, cuja presença reconhecemos na experiência

psicanalítica. Neste contexto, é a *afetação* que está em questão, pois desempenha o papel de causa e de constituinte do sujeito.

Contudo, é bom que se diga que esta afetação, a que nos referimos, não se inscreve absolutamente nos registros da sentimentalidade e do emocionalismo vulgares. Pelo contrário. A afetação em pauta se inscreve nos registros da *força* e da *mobilidade*, nos reenviando imediatamente para o que se transforma em verdades inequívocas, nos processos de produção de crenças no sujeito. Em contrapartida, é a afetação também que é a condição de possibilidade para a produção de outras perspectivas de verdade para o sujeito, já que desestabiliza as verdades instituídas e enraizadas como crenças. Com isso, a afetação dissolve em nada as petrificações estabelecidas da veracidade e entreabre novas possibilidades para a produção do verdadeiro. Portanto, a afetação tem uma função de *desconstrução* dos sistemas de crenças instituídos no sujeito, pelo seu impacto estésico, de maneira a possibilitar outras enunciações.

Por isso mesmo, a alusão crítica à obra de Delacroix e os comentários sobre a sua pintura não pretendem ter um sentido retórico aqui, pois nos lança imediatamente no que é enigmático na experiência da luminosidade, para a pintura e para o sujeito. Deste modo, a luminosidade como enigma se constitui como uma problemática crucial. Como qualquer enigma, se impõe, então, um trabalho para o seu deciframento. Neste deciframento é necessário considerar os dois eixos constituintes da problemática em causa, isto é, a luminosidade se coloca como constituinte fundamental dos estudos de coisas do mundo e, ao mesmo tempo, como operador crucial do ato de olhar do sujeito.

4

Saber, verdade e ilusão • Nós sabemos que a luminosidade é o mais antigo símbolo do saber na tradição filosófica. Assim, poder aceder ao saber e à verdade implicavam, para a individualidade, em ser atravessada e marcada pela luminosidade. Poder ter acesso à verdade e ao conhecimento implicava a postura de *contemplação* da individualidade, sendo a contemplação *passiva* do indivíduo o contraponto do lugar fundamental ocupado pela coisa e pela luminosidade no conhecimento. Portanto, se na Antigüidade clássica diferentes formulações teóricas se realizaram sobre o conhecimento, em todas elas a verdade se inscreve no ser das coisas, no cosmos, a que a individualidade pode aceder, para a contemplação do conhecimento verdadeiro.

Assim, para os pré-socráticos a verdade se enuncia no registro da apresentação, não existindo pois qualquer diferença entre os registros do *ser* e do *aparecer*.⁴ Para Platão, a

oposição entre o ser e o aparecer se colocou como uma questão crucial para a filosofia, na medida em que, pela dialética, visava desarticular os argumentos dos sofistas que defendiam a consistência das aparências sem o ser. Esta foi a crítica fundamental que Heidegger lançou a Platão e à tradição metafísica posterior,⁵ que se fundou na leitura das filosofias de Platão e de Aristóteles.

Nesta perspectiva, para Platão e para o platonismo a luminosidade seria o caminho pelo qual poder-se-ia aceder ao ser das coisas, aprender a sua verdade, que estaria inscrita desde sempre no cosmos. Com a “alegoria da caverna”, Platão delinhou de maneira dramática e mítica os eixos fundamentais desta problemática ontológica,⁶ pela qual a oposição entre o ser e o aparecer marcou profundamente, até a modernidade, a tradição filosófica ocidental.⁷ Neste mito de construção da verdade, a luminosidade é a mediação essencial para que a individualidade possa ultrapassar o mundo das aparências enganosas, de forma a aceder de maneira decisiva ao mundo do ser e poder contemplar então as idéias verdadeiras.

Da mesma maneira, a luminosidade se inscreveu de modo decisivo na tradição religiosa da Antigüidade, marcando de formas diferentes o paganismo e o cristianismo. Neste, Deus se identifica com a luz, sendo ao mesmo tempo a fonte da luminosidade, da revelação e da graça. A rigor, não existiria nesta tradição cristã qualquer diferença entre conhecimento e revelação, pois Deus seria a fonte da luminosidade.

De qualquer forma, em todo o mundo da Antigüidade a verdade estaria inscrita no cosmos e na natureza, de maneira que no mundo hierárquico da Antigüidade não existiria qualquer possibilidade de se pensar no sujeito separado e destacado do mundo, submetido que era no seu ser às hierarquias do cosmos.⁸ Neste contexto, o sujeito ocupa uma posição passiva face aos influxos provenientes das coisas e que incidem sobre o seu ser, lhe possibilitando assim aceder à verdade do ser pela contemplação. A luminosidade seria então mediação e veículo essencial para o conhecimento das coisas, de maneira que se constituiria assim um saber sobre o mundo “sem sujeito”⁹ e a ótica se ordenou como “uma ciência das aparências visuais”.¹⁰

Com a revolução científica e filosófica do século XVII se desconstruíram as hierarquias do mundo da Antigüidade, que dominaram as tradições das culturas clássicas e do cristianismo. Por esta desconstrução, o sujeito foi colocado no centro do mundo e do saber, entreabrindo as fronteiras do mundo, que se transformou de finito em infinito.¹¹ Neste contexto, o sujeito se constituiu enquanto tal, se deslocando então de uma posição passiva para uma posição ativa face ao mundo. Com isso, a verdade não é algo mais que está inscrita no cosmos, mas algo que se produz pela *atividade* cognoscente do sujeito. Porém, posicionado agora no fundamento do conhecimento, como constituinte da verdade pelo

saber que pode produzir como ciência, o sujeito pode se iludir e se enganar, pois a falibilidade de suas faculdades lhe coloca face à possibilidade imanente do erro e da ilusão.

Neste contexto, a luminosidade passa a ocupar um lugar ambíguo, sendo ao mesmo tempo o que possibilita a visão e o ato de olhar, mas em contrapartida pode ser também o meio pelo qual se forjam as ilusões e os erros da razão. Assim, é preciso que a razão retifique as ilusões promovidas pelo olhar e pela luminosidade, possibilitando que o sujeito possa aceder à verdade e à ciência. Seria este o caminho pelo qual poder-se-ia distinguir o conhecimento verdadeiro e o conhecimento falso, retificando pela razão as ilusões produzidas pelo olhar e pela luminosidade. Enfim, instaurou-se aqui uma desconfiança essencial face ao olhar, a sensorialidade e a luminosidade, que deveriam ser retificadas pela razão, para que o sujeito pudesse aceder ao conhecimento verdadeiro.

A construção da ótica como ciência rigorosa e fundada na Matemática se inscreve neste contexto histórico e teórico, em que o engano e as ilusões do sujeito se fazem presentes no campo mesmo da constituição do conhecimento, como possibilidades virtuais, ao se atribuir ao sujeito como atividade a possibilidade de produzir conhecimento científico pela razão. Assim, se opuseram conhecimento verdadeiro e conhecimento falso, numa nova versão da oposição platônica entre o ser e o parecer. Porém, as problemáticas da ilusão e dos erros produzidos pelo olhar se inscrevem entre o verdadeiro e o falso, como catalisadores do engano.

É preciso recordar que se ordena aqui a constituição histórica de um discurso sobre os sentimentos e os afetos do sujeito,¹² contraponto no registro das paixões, das ilusões produzidas pelo olhar. Assim, a ótica e a psicologia da afetividade se constituíram, ao mesmo tempo, como dimensões de uma mesma problemática antropológica que constituiu o sujeito como atividade e como possibilidade de produção do saber científico. Evidentemente, esta dupla problemática marcada pela complementaridade se constituiu pelo gesto filosófico de Descartes, que separou os registros do corpo e do espírito,¹³ de maneira que as ilusões dos sentidos e das paixões do sujeito seriam provenientes de sua condição de carnalidade e de corporeidade. Portanto, como ser marcado pelo amor-próprio, pela vaidade e pelas paixões, o sujeito se engana e se ilude em função de sua pretensão e de seu orgulho,¹⁴ marcas infalíveis de sua carnalidade e de sua condição de queda, mas que deseja se igualar a Deus.

Neste contexto, a ontologia de Descartes, que colocou o sujeito no centro do processo de conhecimento como medida e valor do ato de conhecer, constituiu uma problemática teórica e ética que marcou indelevelmente a tradição filosófica posterior. A exigência epistemológica enunciada por Descartes, de se formularem idéias *simples* e *claras*, se

constituiu como fundamento do conhecimento verdadeiro e como possibilidade de se construir a ciência, maneira por excelência para se retificar as idéias confusas e obscuras, matéria-prima das ilusões do espírito.¹⁵ Desta maneira, a realização das operações intelectuais corretas, onde o complexo é reduzido ao simples pelo método da razão geométrica, tem como contrapartida a possibilidade de se produzirem as idéias claras.

Nesta perspectiva, a metáfora da luminosidade e da luz é retomada, se colocando pois de maneira óbvia como símbolo operador do conhecimento. Porém, a luminosidade se inscreve agora como forma de ser do sujeito, com possibilidade de que este possa atingir o conhecimento verdadeiro das coisas através da claridade simplificada das operações do pensamento. Contudo, para isso o sujeito tem que realizar a crítica metódica de suas ilusões e tem que desconfiar das evidências de seu olhar, desconstruindo o seu orgulho e a sua vaidade, para que o pensamento possa operar no limiar da claridade e o sujeito possa se apresentar como transparente a si mesmo, para poder aceder finalmente à certeza do conhecimento e do conhecimento de si: *penso, logo sou*.

De Platão a Descartes, contudo, uma transformação radical se realizou. Assim, se para Platão e para a tradição da Antigüidade a verdade se inscreve no cosmos e na natureza, de maneira que o sujeito ocupa uma posição passiva e contemplativa face à verdade inscrita desde sempre no ser das coisas, para Descartes e a modernidade o sujeito cognoscente é atividade por excelência, estando pois no fundamento do processo de produção da verdade e do saber. Nesta diferença radical de ontologias se transforma a representação da luminosidade e os regimes de sua operação.

Com efeito, na Antigüidade, a luminosidade é um operador teórico e um símbolo, mas que é ao mesmo tempo um meio e um existente do cosmos, sendo pois a *mediação* possível para que a individualidade possa ter acesso às verdades inscritas desde sempre no ser das coisas. Na modernidade, a luminosidade é um operador que tem uma inscrição ambígua, sendo ao mesmo tempo fonte de ilusão com o olhar e possibilidade de retificação pela razão das ilusões dos sentidos. Neste último sentido, a luminosidade seria uma marca das idéias simples, porque claras, podendo pois funcionar como retificadora das idéias confusas e complexas, pela desmontagem metódica do ser do complexo no ser do simples. Enfim, se a luminosidade pode ser a fonte das idéias confusas forjadas pela canalidade do olhar, ela pode funcionar também, no registro do pensamento, como um operador para a desconstrução das ilusões e dos erros dos sentidos, possibilitando ao sujeito a superação dos enganos e o acesso às idéias claras.

A modernidade foi marcada pelo gesto filosófico de Descartes, onde o sujeito foi posicionado como fundamento do saber, inscrito numa posição básica de atividade face às

coisas. A revolução científica do século XVII implicou a transformação radical da representação do sujeito e do mundo, que se transmutou de um cosmos finito da Antigüidade no universo infinito da física moderna. Com esta transformação, a luminosidade e a materialidade se transmutaram, se transformando nas suas formas de ser, pois agora o mundo na sua materialidade e na sua luminosidade foi colocado entre parênteses face à hegemonia da razão calculadora.

Não pretendemos dizer que a leitura de Descartes se manteve literalmente nas interpretações filosóficas que se sucederam nos séculos seguintes, o que seria falso e enganoso. O que queremos afirmar é que foi flanqueado, com Descartes, um limiar crucial na maneira pela qual o sujeito foi colocado no fundamento do saber e da construção do mundo, que rompeu com a representação da Antigüidade e que, nesta medida, a ontologia de Descartes foi modelar para a modernidade. Além disso, a filosofia de Descartes foi modelar porque construiu como problemática as questões da ilusão e do engano pelo sujeito.

Contudo, será preciso a intervenção crucial de Kant para reabrir novamente o sujeito para o pólo da sensorialidade e para indicar os limites da razão, de forma que a materialidade possa ter um outro lugar na tradição filosófica, na exterioridade da razão calculadora. Porém, foi esta reabertura para o universo do sensível que permitiu não apenas a elaboração de uma *crítica da razão pura*,¹⁶ como também de uma *crítica da razão prática*¹⁷ e de uma *crítica do juízo*,¹⁸ de maneira a fundar a inserção do sujeito na temporalidade e na História. É por este viés que a problemática da pluralidade dos mundos possíveis se enunciou e foi constitutiva da modernidade, tornando passível de existência outras formas de discursividade, como a de Delacroix e a de Freud.

Porém, a reabertura do sujeito para o pólo da sensorialidade implicou não apenas a relatividade da razão calculadora e geométrica, mas também a crítica do modelo mecanicista da ciência de Descartes e da oposição corpo/espírito que lhe servia de fundamento. Nestes termos, foram as questões do *organismo* e do *vivente* que se colocaram como problemas cruciais para possibilitar uma outra forma de pensar na materialidade do corpo e do mundo. Não vamos tematizar aqui estes tópicos, mas apenas recordar a sua pertinência temática, pois se encontram como fundamento teórico e histórico para a constituição do discurso psicanalítico.

5

A descontinuidade do desejo • Evidentemente, a psicanálise não é cartesiana. Porém, como toda a modernidade filosófica e científica, a psicanálise é herdeira de um

lugar do sujeito face ao saber, à verdade e ao conhecimento, que é tributário da revolução teórica empreendida por Descartes. Contudo, o discurso freudiano trabalhou na direção de superar a oposição fundamental estabelecida por Descartes, entre o corpo e o espírito, pela formulação do conceito de pulsão (*Trieb*).¹⁹ Pela formulação do conceito da pulsão, Freud pretendia superar a descontinuidade entre o registro da quantidade (corpo) e o registro da qualidade (espírito), construindo para isso uma linha de pesquisa que lhe acompanhou desde os primórdios de seu trabalho teórico.²⁰ Além disso, o discurso freudiano se fundou nos impasses e nas impossibilidades do sujeito em aceder às suas verdades primordiais, na medida em que este acesso é permeado pelo sofrimento, pela dor e morte. Isso porque os impasses são perpassados pelo desejo, pela dimensão desejante do sujeito. Estes dois eixos mencionados se articulam no enunciado de que o desejo é a fonte fundamental da ilusão e do engano,²¹ estando a distorção do universo das coisas e do eu fundada na dimensão desejante do inconsciente. Finalmente, o que é problemático para o sujeito do desejo não é a relação com o universo das coisas, mas o campo das relações conflitivas com o Outro. Enfim, é a incidência do Outro sobre o campo desejante do sujeito que se encontra no fundamento do discurso freudiano.

Assim, é pela marca da *descontinuidade* entre o discurso freudiano e a tradição da filosofia do sujeito que pretendemos retomar a questão da luminosidade em psicanálise. Deslocar-se do ser das coisas e das pressupostas dimensões de um sujeito transcendental para uma outra região, densa e trágica, onde o sujeito é marcado pelo Outro e se difunde sobre outros sujeitos, destaca devidamente a descontinuidade do sujeito em psicanálise face à tradição filosófica cartesiana.

A psicanálise herdou a problemática da ilusão da tradição inaugurada por Descartes, como, aliás, toda a modernidade. Porém, a ilusão foi enraizada no campo do *desejo*, sendo pois nos impasses e nas impossibilidades do sujeito em se defrontar com o desejo que podemos delinear as dimensões ilusória e enganosa do sujeito nas suas relações conflitiva e angustiante com as supostas verdades. Com isso, a questão do saber se desloca, estando agora fundada, como a verdade, no registro do desejo. As supostas idéias claras e confusas, simples e complexas, são imantadas pelo desejo, de maneira a transformá-las no seu estatuto mesmo, baseadas nas regras cognitivas deste sistema classificatório.

É neste contexto desejante e pulsional que podemos pensar na questão da luminosidade em psicanálise, procurando encontrar as suas equivalências e os seus operadores conceituais, naquilo que estes podem nos permitir uma reflexão sobre as certezas, as crenças e os impasses do sujeito.

Economia pulsional e estesia • *A estética psicanalítica* não se refere literalmente ao ser da luz e da luminosidade, não trabalhando então de maneira direta e inequívoca sobre as matizações da pintura. Como poderia? Como uma modalidade de saber fundado na escuta, as pinceladas da pintura e a ocupação formal da tela branca são bastantes distantes da experiência psicanalítica. Porém, é na medida mesmo que o sujeito é atravessado pelo *excesso*, nos seus processos de investimento psíquico, que podemos afirmar que existe uma *estesia* fundamental no sujeito que foi tematizado pelo discurso freudiano. É a existência desta *estesia* no sujeito que funda a possibilidade, de fato e de direito, de enunciarmos uma estética psicanalítica.

O discurso freudiano desenvolveu as dimensões do excesso e da intensidade dos investimentos psíquicos no contexto daquilo que se denominou de metapsicologia. Não na totalidade da metapsicologia, seguramente, constituída pelos registros tópico, dinâmico e econômico.²² Na estesia psicanalítica, o que está em pauta é o registro econômico da metapsicologia.

O registro econômico da metapsicologia somente ganhou volume teórico no discurso freudiano na famosa viragem dos anos 20, quando Freud enunciou a existência de um 'além do princípio do prazer'.²³ Até então a metapsicologia freudiana estava centrada nos registros tópico, inicialmente, e dinâmico, em seguida. Foi somente com a autonomia relativa conferida à força pulsional, face ao campo dos representantes,²⁴ e a sua consequência teórica imediata que foi o conceito de pulsão de morte, que o registro da economia pulsional passou a deter a dominância na metapsicologia freudiana face aos outros registros.

Desta maneira, é a economia pulsional que se encontra no fundamento dos desenvolvimentos tardios da teoria freudiana, matéria-prima por excelência da maturidade freudiana e de seus avanços conceituais. Mas, ao mesmo tempo, é a economia pulsional que indica os impasses da psicanálise e as impossibilidades da experiência da análise. Paradoxo da economia pulsional, que se acrescenta aos demais que se inscrevem no discurso freudiano. Porém, é ainda esta economia pulsional, perpassada pelo paradoxo, que funda a estesia no discurso freudiano e a possibilidade de pensarmos na existência de uma estética em psicanálise.

Afetação e incerteza na representação • Assim, a estesia em psicanálise se funda na economia das pulsões, nas suas dimensões de afeto e de intensidade. É por este viés que poderemos encontrar o operador teórico da luminosidade no sujeito, forma de desarticulação de suas certezas instituídas e enraizadas.

Desta maneira, a luminosidade se inscreve como *materialidade* no psiquismo, pois a luminosidade se articula com a questão do afeto pela mediação da percepção, como ainda veremos adiante. A luminosidade seria a forma de ser do afeto. Seria pelo afeto que as coisas se fazem presentes para o sujeito, forma de *presença* que subverte a coerência instituída das crenças e do sistema de representação. Em contrapartida, a afetação como forma de presença das coisas promove a possibilidade de outras formas de representação e de enunciados pelo sujeito. Enfim, a luminosidade encarna o afeto e a possibilidade de afetação pelo sujeito.

Com efeito, é a possibilidade de se afetar e principalmente de ser afetado que é a condição primordial para que o sujeito possa produzir a mobilidade psíquica, de maneira a ser permeado e atravessado literalmente pela mobilidade. Pela mediação da mobilidade, o sujeito pode ser retirado da petrificação e da morte psíquicas. A petrificação e a morte psíquicas implicam a impossibilidade de o sujeito colocar em ação novas possibilidades de interpretação, pela adesão viscosa a um sistema de crenças que impede qualquer modalidade de criatividade. Assim, poder se movimentar psiquicamente implica para o sujeito ser afetado pelos outros, de maneira a ser balançado nas suas certezas e ser lançado infalivelmente na inquietude sobre os seus valores primordiais. Vale dizer, a mobilidade psíquica implica a experiência da angústia, na medida em que as crenças se volatilizam momentaneamente, sendo o sujeito então marcado pela dúvida e principalmente pela incerteza.

Entretanto, é preciso dizer aqui que não basta ao sujeito a experiência da dúvida, se inquietar *apenas* pelo caminho do entendimento, se colocando pois face a um impasse intelectual e a uma impossibilidade lógica. Isso é pouco, evidentemente. Condição necessária, mas não suficiente. A se manter neste registro, o sujeito se inscreve num estilo obsessivo de pensamento, onde se restaura a petrificação psíquica. Ao contrário, é preciso desfalecer enquanto sujeito da representação, mesmo que seja momentaneamente, abolindo as certezas enraizadas em situações cruciais. É justamente esta vacilação abissal que se pretende produzir na experiência psicanalítica, que estamos descrevendo aqui nesta direção de leitura. Neste contexto, o desfalecimento do sujeito da certeza é a condição de possibilidade para que algo *a mais* se produza, tendo como fundo o *a menos* da elaboração racional.

Assim, na experiência da análise seria preciso perfurar o ser da representação e as certezas cognitivas, para que o sujeito possa volatilizar finalmente as crenças em que se encarna, de forma a desarrumar a sua modalidade de inserção no mundo e a forma metálica de habitar o seu corpo. Algo que possibilite ao indivíduo enunciar frases como: “Eu não sou quem eu pensava que era”. Ou, então, formular que “nada mais me resta”. Ou, ainda, dizer de forma mais radical que “eu não sou nada”.

Até então, tínhamos diante de nós um sujeito habitado pelas certezas e pleno de verdades. Plenitude de certezas e oráculo de verdades, que constitui o sujeito como uma fortaleza inatingível, inabalável como qualquer forma de crença. Porém, com a mobilidade da afetação, promovida pela experiência psicanalítica, o sujeito é lançado inapelavelmente ao abismo, para a fonte do que é primordial e originário. Abismo este que o coloca efetivamente diante do que vale a pena, do que é fundamental. Então, o que se impõe para o sujeito é pegar ou deixar cair, se é que face a esta solução-limite o sujeito tem ainda qualquer possibilidade de escolha.

Nesta perspectiva, não basta apenas ao sujeito empreender, pelo trabalho incansável do entendimento, o exame cauteloso e pormenorizado dos impasses que a sua existência lhe colocou. Este registro restringe a experiência psicanalítica aos campos da representação e da interpretação. Foi justamente com estes campos que o discurso freudiano teve que romper teoricamente quando descobriu a implacabilidade da repetição²⁵ no sujeito e a autonomia que passou a atribuir em seguida à força pulsional. Este remanejamento teórico foi a condição de possibilidade para o deslocamento da metapsicologia para o registro econômico, que assume a hegemonia face aos registros tópico e dinâmico.

Assim, ao se manter ainda no registro dubitativo do entendimento, o sujeito pode ainda nos falar de maneira entediante e repetitiva que “ele tem todos os elementos para pensar no que lhe acontece e lhe marcou na sua história, mas não consegue solucionar o enigma”. Dessa maneira o sujeito não sai do lugar, calado nas suas certezas. Condição necessária, mas não suficiente, como dissemos. O que indica, evidentemente, a ruptura freudiana com a racionalidade cartesiana, se ainda é necessário recordar isso e marcar a descontinuidade radical da psicanálise com esta tradição filosófica.

Portanto, não é possível aceder ao que funda o sujeito pelas miragens espetaculares que aquele forjou sobre si mesmo, por mais miserável e mesquinha que possa ser a sua existência psíquica. Podemos registrar, então, o ofuscamento da luminosidade do sujeito, pela falsificação estetizante promovida pelo espetáculo de seus gestos e pela *mise-en-scène* de seus impasses. Para reverter esta posição instituída é preciso balançar a pedreira do espetáculo e da especularidade, a escultura construída com a arrogância da alegria exces-

siva e mesmo — por que não — com a dor estetizada. Enfim, somente um sujeito petrificado até a medula na sua arrogância pode acreditar de fato na sua alegria infinita e mesmo na sua dor ilimitada e sem fronteiras.

Nesta perspectiva, podemos dizer sem vacilação e sem trejeitos que é preciso que a cerâmica estetizada deve ser dissolvida. É o único destino possível para as obras de arte falsificadas, marcadas pelo brilho fácil. Agora sim, condição necessária e suficiente. Podemos antever aqui um caminho possível para a reconstrução do sujeito, com os álbis dos enganos quase imperceptíveis, que se reiteram no ato mesmo de chorar e de gemer de dor.

Assim, é preciso transformar o regime do brilho fosco para decantar a possibilidade da luminosidade, remanejando para isso a moldagem dos materiais e das coisas. O brilho estetizante do espetáculo nos oferece como produto a pedreira do sujeito que pretende ser uma escultura, que se debruçando em lágrimas de prazer diante do espelho contempla a sua imagem grandiosa e radiante. Em contrapartida, a luminosidade perfurante permite desconstruir a modelagem, indicar os pontos de fratura, os desgastes na materialidade da argila e os descoloridos imanentes na tessitura das lantejoulas carnavalescas.

Neste contexto, a luminosidade pode incidir sobre o olhar, possibilitando a circulação do desejo, de maneira a construir outras formas. Com isso, o sujeito pode descobrir, como Delacroix, que existe uma pluralidade de mundos possíveis, isto é, uma multiplicidade de maneiras de compor os objetos e de ser sujeito a partir da materialidade bruta das coisas e dos estados de coisas. Enfim, a luminosidade como afetação é condição de possibilidade para a produção de obras, não sendo pois, por isso mesmo, um instrumento adicional e meramente complementar para a produção do sujeito.

8

Repetição, guerra e política • Nesta perspectiva, a afetação é o catalisador primordial da experiência psicanalítica, na medida em que é pela luminosidade do afeto que as crenças podem ser refundidas, para se inscrever então no corpo do sujeito de outra maneira. Freud já nos falava disso ao enunciar as possibilidades entreabertas para o sujeito pela experiência da transferência, tanto no que se refere aos seus impasses pela repetição quase infinita das marcas originárias, quanto no que permite levar sua intensidade máxima às crenças inscritas no registro dos fantasmas.

Somente quando Freud pôde realizar esta passagem crucial é que foi possível dar lugar em psicanálise a uma experiência generalizada da transferência,²⁶ pois até então a transferência tinha uma inserção restrita na análise. Com efeito, não obstante a autocrítica

que fez pela direção imprimida na cura de Dora²⁷, a transferência continuou a desempenhar uma dimensão restrita na experiência analítica, até que a repetição na análise se impôs como a dimensão crucial desta experiência.

Porém, para que esta transformação teórica tivesse lugar, Freud teve que se defrontar com a repetição em ato na análise, que colocou em questão evidentemente a concepção do psiquismo centrada na memória e principalmente na representação. Esta passagem crucial, no registro clínico, é o correlato, no registro metapsicológico, de uma concepção da pulsão onde inicialmente a força (*Drang*) se torna autônoma do campo da representação²⁸ e posteriormente ao enunciado radical da existência de uma modalidade de pulsão sem representação, isto é, a pulsão de morte.²⁹ Enfim, é este conjunto de transformações teóricas e clínicas que constituem as condições de possibilidade para enunciar o lugar dominante do registro econômico na metapsicologia freudiana, deslocando a dominância ocupada até então pelos registros tópico e dinâmico.

Assim, é neste quadro *trágico* em que o sujeito é figurado no discurso freudiano, na medida em que não pode mais contar com as certezas da representação, que a dimensão da intensidade se impõe na constituição do sujeito. Foi neste contexto teórico apenas que Freud pôde colocar da maneira mais radical, nunca como tinha enunciado até então, que o destino do sujeito na análise se desdobra inteiramente num confronto de forças, isto é, numa luta de titãs entre intensidades e que se desenrola na cena da transferência. Desta maneira, Freud se valeu de uma metáfora política, onde a *política* se tornou impossível, pois a *guerra* se tornou inevitável ou onde a guerra é figurada como sendo a continuação da política numa outra linguagem (Clausewitz, Hegel, Lenin), para afirmar decisivamente em “Análise com fim e análise sem fim” que na experiência analítica a batalha é vencida sempre “pelos batalhões mais fortes”.³⁰

Porém, é preciso dizer aqui que a oposição entre política e guerra remete para a oposição entre representação e força, entre representação e intensidade. Com efeito, enquanto a política representa ainda a possibilidade do bom entendimento pelas virtudes da palavra e do bem dizer, implicando pois a perspectiva da negociação entre os oponentes, a guerra indica a falência do diálogo e da persuasão, explicitando então o confronto decisivo das forças e das intensidades. Desta maneira, o deslocamento da metáfora da política para a metáfora da guerra, do *registro* da representação para o das intensidades, indica de maneira aguda e penetrante onde se trama agora o confronto crucial do sujeito na experiência psicanalítica, o seu cenário decisivo e a condição *sine qua non* do fim da análise. Enfim, é justamente aqui que a intensidade como afetação, como luminosidade básica do sujeito, revela todo o seu alcance na experiência psicanalítica.

Afetação e advento da visibilidade • Para compreendermos os fundamentos desta construção tardia do discurso freudiano, contudo, é preciso fazer um movimento de retorno na metapsicologia, para apreender em estado nascente as condições de possibilidade da constituição do conceito de afeto em psicanálise. Assim, na metapsicologia de 1915, o discurso freudiano já delineava de maneira esquemática o lugar crucial da afetação e das intensidades na experiência psicanalítica, quando justamente procurava circunscrever a questão do afeto em psicanálise.³¹

Neste contexto, o representante-representação da pulsão funcionava como sendo o Outro do afeto, constituindo ambos os pólos cruciais e os eixos que dinamizavam o psiquismo. Entretanto, se o representante-representação da pulsão se inscrevia indubitavelmente no registro da *qualidade*, para retomar a linguagem que Freud cunhou desde os primórdios da psicanálise,³² o representante afetivo da pulsão foi figurado de maneira contraditória, sendo enunciado como inscrito ao mesmo tempo nos registros da *qualidade* e da *quantidade*. Vale dizer, o afeto seria um dos representantes da pulsão, por um lado, mas seria muito mais do que isso e não se restringiria ao registro da *qualidade*, pois remeteria para o registro da *força*, pelo outro lado. Em qualquer uma destas possibilidades, entretanto, o afeto não se inscreveria no registro do inconsciente, estando situado pois *aquém* ou *além* do inconsciente.

Dessa maneira, o afeto se inscrevia num duplo registro metapsicológico. O que lhe conferia, por isso mesmo, um estatuto contraditório, pois estes registros não eram absolutamente superponíveis. Assim, o afeto era figurado, por um lado, como sendo uma experiência da consciência, sendo pois o afeto aquilo que o indivíduo sente, sendo então algo da ordem do sentimento. Mas, por outro lado, o afeto era figurado como algo de ordem quantitativa, como sendo pois *quantum* de afeto. Neste último registro, o afeto estaria além da consciência e do inconsciente, sendo reenviado então para o registro da pulsão. Como superar esta contradição e mesmo este paradoxo no discurso freudiano?

O discurso freudiano não resolveu de maneira clara esta contradição e este paradoxo na metapsicologia de 1915, justamente porque esta discursividade teórica se mantinha prisioneira da linguagem da representação e impossibilitada de superar, conseqüentemente, a oposição entre quantidade e qualidade. Porém, afirmar que o discurso freudiano não resolveu a contradição de maneira clara neste momento, não implica dizer que não tinha resolvido e indicado os eixos conceituais para a sua solução. Isso porque esta solução se apresenta de maneira coerente no corpo da escritura freudiana.

Contudo, para descobrir as indicações cruciais para a sua solução teórica é preciso retomar o texto sobre “As pulsões e seus destinos”. Porém, para isso é necessário retomá-lo na sua segunda parte, quando Freud desenvolveu uma *genealogia do sujeito*, a partir do impacto originário das pulsões. Nós sabemos que o discurso freudiano enunciou aqui a existência de três figuras do sujeito, que não se restringiriam a uma seqüência histórica e genético-evolutiva, já que se articulariam no registro de uma seqüência lógica, justamente porque a pulsão como força constante exigiria permanentemente a produção destas modalidades diferentes de subjetividade.

Com efeito, o discurso freudiano enunciou a existência do *eu real originário*, a que se seguiria a constituição do *eu do prazer/desprazer* e do *eu realidade definitivo*.³³ A grande novidade avançada aqui pelo discurso freudiano é a figura do eu real originário, pois as figuras do eu do prazer/desprazer e do eu realidade definitivo já tinham sido formuladas em 1911, no artigo intitulado “Formulações sobre os dois princípios dos acontecimentos psíquicos”.³⁴ Assim, enquanto o eu do prazer/desprazer seria regulado pelo princípio do prazer, o eu realidade definitivo seria regulado pelo princípio da realidade.³⁵ E o eu real originário, o que implicou o seu enunciado conceitual na genealogia freudiana do sujeito? Evidentemente, o discurso freudiano não nos disse neste momento do seu percurso teórico, pois o conceito não tinha sido ainda formulado em 1915, mas o eu real originário seria regulado pelo além do princípio do prazer. Porém, a problemática teórica, que exigiu em seguida a formulação de um além do princípio do prazer, foi construída na metapsicologia de 1915. Isso é o mais importante. Esta problemática se delineou pela autonomia conferida à força pulsional face ao campo dos representantes-representação da pulsão, como já dissemos. Dessa maneira, o que o discurso freudiano articula agora é a relação entre a força pulsional e o registro de sujeito, pela mediação da figura do eu real originário.

Assim, o eu real originário é a contrapartida no registro do sujeito da dimensão quantitativa da pulsão. Com isso, a pulsão como força constituiria uma figura originária do sujeito, que se caracterizaria pela *fugacidade*, pela *inconsistência substancial* e pela *temporalidade do instante*. Nestes termos, o eu real originário teria a possibilidade de exercer o trabalho de negatividade e de potência do negativo, face às estruturas substantivas do sujeito, justamente porque é permeada pela força constante.

Nesta perspectiva, quando o discurso freudiano nos fala da consciência do afeto, do afeto como sentimento (qualidade), e do *quantum* de afeto (quantidade), estes dois registros se articulam justamente no registro do eu real originário. Porém, é preciso considerar bem aqui o que o discurso freudiano quer dizer quando nos fala da dimensão da consciência no

afeto. A que registro da consciência se refere afinal o discurso freudiano? Responder a esta interrogação é essencial para superar definitivamente a contradição e o paradoxo do estatuto do afeto na metapsicologia freudiana.

Com efeito, a consciência a que se refere o discurso freudiano não é a consciência plena do ato de consciência e do sujeito se tornar consciente, isto é, a *consciência proposional* que articula a representação-coisa e a representação-palavra.³⁶ Esta é a questão crucial a ser refutada para a leitura do que Freud nos indica. O que está em pauta aqui é uma outra modalidade de consciência, isto é, a *consciência-percepção*, figura originária do sujeito, a que Freud se referiu em *A interpretação dos sonhos*.³⁷

Assim, em “As pulsões e seus destinos” e em *A interpretação dos sonhos*, a consciência-percepção é constituída de marcas originárias e de impressões que são a matéria-prima para a constituição do inconsciente e do ser da consciência. Porém, no seu estado bruto de materialidade psíquica, a consciência-percepção é articulada, no ensaio metapsicológico de 1915, à idéia de uma força constante e ao registro das intensidades, constituindo a figura do eu real originário. Portanto, o eu originário é a marca indelével da afetação e da força pulsional, que tem a potencialidade de desorganizar o sistema instituído de representações, pois, como força e exigência de trabalho imposta ao psiquismo, demanda no sujeito novas modalidades de simbolização.³⁸

Porém, o que isso indica também é como o sujeito, no registro do eu real originário, se constitui pela materialidade das marcas e das impressões que delineiam o corpo pulsional e os circuitos originários da pulsionalidade. Nesse registro, não existe a separação que se estabelecerá apenas em seguida entre sujeito e objeto, pois o sujeito é imediatamente objeto e o objeto é eminentemente sujeito. Para nos valermos de uma metáfora gramatical e lingüística, para figurar o eu real originário, o que se destaca é a figura do *verbo*, que transforma o objeto em sujeito e o sujeito em verbo, pois como ato por excelência o verbo nos remete para o circuito da pulsão como *ato*.

Além disso, como o eu real originário remete para o registro da consciência-percepção, podemos depreender aqui o caminho privilegiado pelo qual o sujeito se constitui pela sensorialidade e particularmente pelo registro visual. Assim, seria pela via da consciência-percepção que o corpo pulsional poderia aceder ao universo da luminosidade, sendo pois o sujeito marcado no seu fundamento pelas marcas visuais. Certamente, não é um acaso que Freud tenha sublinhado de maneira repetida que o registro visual seria o registro fundamental das representações-coisa,³⁹ justamente porque é o registro das imagens visuais que nos possibilita apreender em estado nascente o eu real originário, pelo registro da consciência-percepção. Não seria também um acaso, sem dúvida, que a psicanálise tenha se constituído originariamente como um saber sobre os

sonhos e tenha enunciado que os sonhos seriam a “via real” para o inconsciente,⁴⁰ pois os sonhos representariam as obras que o sujeito pode constituir, se valendo para tal dos resíduos de marcas visuais provenientes da experiência do eu real originário.

10

Desamparo e diferença • Assim, podemos afirmar agora que a aproximação inicial que realizamos entre a experiência da pintura e a experiência psicanalítica não era absolutamente arbitrária, pois pela mediação do afeto e da luminosidade não nos situamos apenas no registro metafórico, mas no registro da materialidade da pulsão, pelo qual o sujeito se constitui como eu real originário. Neste contexto, encontramos a articulação coerente entre a força pulsional, o afeto e o eu real originário, que marcando o fundamento e o eixo central da mobilidade do psiquismo constitui a condição de possibilidade da sua transformação. Isso porque rasura os sistemas de crenças instituídas pelo sujeito e lhe impõe, ao mesmo tempo, um trabalho constante de produção de outras crenças e de outros enunciados. Esta é a condição crucial para o sujeito trabalhar e fazer uma obra, se deslocando então das suas marcas petrificadas pela imobilidade e pela morte.

Na experiência analítica, é para este lugar psíquico originário que o sujeito é lançado, nos seus momentos mais cruciais. Este lugar é marcado pelo *desamparo*,⁴¹ pois como dissemos o sujeito não pode mais se valer de seu sistema de representações que foi rasgado, tendo pois que se defrontar com a assimetria radical entre a força pulsional e a representação, onde o fiel da balança pende para o pólo da força e da intensidade. Então, é aqui que se decide a possibilidade de um outro destino para o sujeito, que não seja marcado pela repetição do Mesmo e que implique uma abertura para o Outro. Portanto, se impõe aqui a possibilidade de uma abertura do sujeito para a alteridade e para a repetição diferencial, condição crucial para a singularidade do sujeito e para a sua diferença. É somente deste limiar originário que o sujeito pode constituir uma existência singularizada, inconfundível, inigualável, podendo aceder então à possibilidade de produzir uma obra propriamente dita.

11

Pensamento, vontade e desejo • Portanto, no contexto trágico do desamparo originário onde é lançado o sujeito pela afecção, esta indica ao mesmo tempo os rastros para a descoberta de outros estados de coisa possíveis, pela perfuração promovida pelo seu

corde e pela agudeza cortante de seu impacto. A luminosidade da afetação se direciona a novas possibilidades de olhar para o sujeito.

Com efeito, se o sujeito pode ser levado à situação-limite e enunciar que “não é nada”, ele pode se transformar por isso mesmo em “alguém”, isto é, numa singularidade e num sujeito diferenciado, impossível de se constituir no quadro anterior da escultura petrificada. Então, o sujeito pode continuar a sua frase, enunciando o seu desdobramento, onde se entreabre o horizonte do possível: “Eu não sou nada, mas posso vir a ser”. Isso porque agora o desejo pode operar na sua mobilidade, na sua fulgurância quase cromática, sendo pois o equivalente no sujeito da luminosidade na pintura. Uma janela se abre para o possível, para a existência de outros mundos possíveis. Foi isso que escutamos no comentário rico e penetrante de Delacroix sobre a luminosidade e a descoberta de outros mundos para o olhar.

Nesta perspectiva, é pelo caminho da afetação transferencial que podemos articular a experiência do sujeito na psicanálise e na pintura. Porém, podemos agora de maneira mais fina sublinhar as diferenças do sujeito na psicanálise de outras concepções do sujeito na tradição filosófica. Podemos esboçar aqui a diferença radical que existe entre o sujeito do pensamento e o sujeito da vontade, face ao sujeito da pulsão e do desejo.

Assim, o sujeito em psicanálise não se enuncia como “eu penso, logo sou” do *cogito* de Descartes,⁴² nem mesmo como “eu quero, logo sou” enunciado por Merleau-Ponty,⁴³ mas como “eu desejo, logo posso vir a existir”. Portanto, o discurso freudiano impôs um duplo deslocamento face à tradição da filosofia do sujeito, incidindo de maneira irruptiva nos registros da razão e da vontade, ao enunciar o lugar estratégico ocupado pelo desejo e pelas intensidades pulsionais.

Entretanto, é preciso dizer ainda de maneira frontal que não basta desejar para ser, condição necessária mas não suficiente. O discurso freudiano trabalhou este impasse e esta insuficiência do desejar para imediatamente ser, ao desenvolver o tema da “onipotência do pensamento”.⁴⁴ Com efeito, a partir do desejar é preciso construir a existência, remodelando-a com os fragmentos que permaneceram da ordenação anterior. Com isso, se indica que tudo está ainda por fazer, para recomeçar do nada, do grau zero da negatividade. Como na pintura, aliás, pois para pintar não basta apenas saber olhar a luminosidade e o talento para ocupar o nada no vazio da tela, mas é preciso trabalhar e obrar a partir disso. É aqui que se impõe a possibilidade de outros universos e de outros horizontes, para a construção de uma obra. Mas as condições estéticas da obra estão dadas e delineadas para o sujeito na pintura e na psicanálise.

Portanto, é preciso anunciar que existe indubitavelmente um abismo enorme entre Descartes e Merleau-Ponty, mas que, em contrapartida, Freud estabeleceu um outro abismo face à Merleau-Ponty. Assim, se o deslocamento do registro do entendimento para o registro da vontade indicou a emergência de um sujeito aberto para a intersubjetividade e para a sensorialidade, abertura indubitável para a linguagem e para a carnalidade, ainda é *logos*, contudo, que regula o processo em questão. Porém, com o desejo, o que se impõe é o descentramento de *logos*, pelos fluxos das intensidades e da estesia.

Nesta perspectiva, a temporalidade marca a *finitude* do sujeito, na medida em que o futuro como possibilidade (*eu posso vir a ser*) permite a ruptura com os impasses do presente e possibilita, ao mesmo tempo, que o sujeito se desarticule dos aprisionamentos do passado. O que está em pauta é a possibilidade de *antecipação* do sujeito, marcado que é pela dimensão desejante. Porém, para que a antecipação se enuncie como possível, no tempo do futuro anterior, como nos disse Lacan,⁴⁵ é preciso que o tempo originário da presença se instale, para que a afetação como luminosidade se enuncie na sua materialidade a mais brutal: *eu não sou nada*. Desse ponto originário, a temporalização reconstrutora da experiência pode operar o seu trabalho de retificação, regulada pelo pólo do *vir a ser*.

Com isso, podemos dizer que não obstante a existência de muitos traços e escrituras no psiquismo, que fundam as crenças básicas do sujeito, é possível ainda escrever muito mais. É sempre possível dizer que o fundamental ainda não foi escrito, pois não obstante a finitude do sujeito, a afetação lhe impõe um trabalho constante de traçar outras escrituras. Com a afetação, não apenas os traços existentes se inscrevem em novos arranjos de relação e novas combinatórias possíveis, em função das *ressonâncias* das intensidades em ação, como também são inventados outros traços, que funcionam como ícones para as novas escriturações do sujeito.

Desse modo, a experiência do sujeito na pintura e na psicanálise se reencontra, pois entre a luminosidade e o afeto as relações são cruciais, mediadas que são pelo registro do eu real originário, que permite então ao sujeito aceder à experiência da luminosidade. Com isso, outros mundos se tornam possíveis para o sujeito, de maneira que Delacroix e Freud podem se encontrar. Evidentemente, encontro marcado pelo destino e pela História, pois como filhos da modernidade que eram poderiam acreditar na possibilidade de criação de outros universos, concepção impossível para Leibniz na sua leitura da 'harmonia preestabelecida' e na idéia de que habitamos 'o melhor dos mundos possíveis'. Enfim, com a psicanálise e a arte moderna, o sujeito e o universo estão sempre prestes a ser reinventados, como possibilidades infinitas de recomeço, pois a afetação reabre permanentemente os horizontes do sujeito para as materialidades outras do seu corpo e para as coisas do mundo.

Notas

1. De outubro de 1994 a janeiro de 1995, o *Institut du Monde Arabe*, em Paris, realizou uma bela exposição das telas pintadas por Delacroix, quando de sua passagem pelo Marrocos, intitulada “Delacroix au Maroc”.
2. Sobre as pinturas e os desenhos de Delacroix, realizados no Marrocos, podem ser consultadas as seguintes obras, que apresentam excelentes comentários sobre a passagem de Delacroix pelo Marrocos: M. Arama, *Le Maroc de Delacroix*, Paris, Jaguar, 1987; E. Dumur, *Delacroix au Maroc*, Paris, Herscher, 1988.
3. Sobre isso, vide: G. W. Leibniz, *Le droit de la raison*, Paris, Vrim, 1994; G. Grua, *Jurisprudence Universelle et Théodisée selon Leibniz*, Paris, 1953.
4. W. K. C. Guthrie, *A History of Greek Philosophy*, Volumes I e II. Cambridge, 1978.
5. M. Heidegger (1947), La doctrine platonicienne de la vérité, em *Questions II*, Paris, Gallimard, 1968.
6. Platon, *La république*, Livre VII, 514a, 517, 332 a-c. Paris, Flammarion, 1966, pp. 273-300.
7. V. Goldschmidt, *Platonisme et pensée contemporaine*, Paris, Vrim, 1990.
8. L. Dumont, *Essais sur l'individualisme*, Paris, Seuil, 1983.
9. G. Simon, *Le regard, l'être et l'apparence dans l'optique de l'antiquité*, Capítulo III, Paris, Seuil, 1988.
10. Idem, capítulo IV.
11. A. Koyré, *Du monde clos à l'univers infini*, Paris, Gallimard, 1973.
12. R. Descartes, *Les passions de l'âme*, Paris, Gallimard, 1988.
13. R. Descartes (1641), *Méditations. Objections et réponses*, em *Oeuvres et lettres de Descartes*, Paris, Gallimard (Pleiade), 1949.
14. Le Rochefoucauld, *Réflexions ou sentences et maxims morales et réflexions diverses*, em *Moralistes du XVII siècle*, De Pibrac à Dufresny, Paris, Robert Lafont, 1992.
15. R. Descartes, “Discours de la méthode pour conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences”, 1933, Idem.
16. E. Kant, *Critique de la raison pure*, Paris, Presses Universitaires de France, 1971.

17. E. Kant, *Critique de la raison pratique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995.
18. E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin, 1995.
19. S. Freud (1915), Pulsions et destins des pulsions, em S. Freud, *Métopsycholegie*, Paris, Gallimard, 1968.
20. S. Freud (1895), Esquisse d'une psychologie scientifique, em S. Freud, *La naissance de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973.
21. S. Freud (1927), *L'avenir d'une illusion*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973.
22. S. Freud (1915), L'inconscient, em S. Freud, *Métopsycholegie*. Op. cit.
23. S. Freud (1920), Au-delà du principe du plaisir, em S. Freud, *Essais de psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1981.
24. S. Freud (1915), Pulsions et destins des pulsions, em S. Freud, *Métopsycholegie*, Op. cit.
25. S. Freud (1914), Rémémoration, répétition et élaboration, em S. Freud, *La technique psychanalytique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972.
26. Idem.
27. S. Freud (1903), Fragment d'une analyse d'hystérie (Dora), em S. Freud, *Cinq psychanalyses*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, pp. 86-90.
28. S. Freud, Pulsions et destins des pulsions, em S. Freud, *Métopsycholegie*, Op. cit.
29. S. Freud, Au-delà du principe du plaisir, em S. Freud, *Essais de psychanalyse*, Op. cit.
30. S. Freud (1937), L'analyse avec fin et l'analyse sans fin, Capítulo V. em S. Freud, *Résultats, idées, problèmes*, Volume II, 1921-1938, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 255.
31. Sobre isso, vide: S. Freud (1915), Le refoulement, em S. Freud, *Métopsycholegie*, Op. cit.; S. Freud, L'inconscient, 1914, Idem.
32. Sobre isso, vide: S. Freud (1895), Esquisse d'une psychologie scientifique, em S. Freud, *La naissance de la psychanalyse*, Op. cit.; S. Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, 1905, 1^o ensaio, Paris, Gallimard, 1987.
33. S. Freud, Pulsions et destins des pulsions, em S. Freud, *Métopsycholegie*, Op. cit.
34. S. Freud, Formulations sur les deux principes du cours des événements psychiques, 1911, em S. Freud, *Résultats, idées, problèmes*, Volume I, 1890-1920, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, pp. 135-143.
35. Idem.
36. S. Freud, L'inconscient, Capítulo VIII, em S. Freud, *Métopsycholegie*, Op. cit.

37. S. Freud, *L'interprétation des rêves*, 1900, Capítulo VII, Paris, Presses Universitaires de France, 1976.
38. Sobre isso, vide: O. Pacheco, *Onde estava, sujeito?* Rio de Janeiro, UFRJ, agosto de 1994.
39. S. Freud, Le moi et le ça, 1923, Capítulo II, em S. Freud, *Essais de psychanalyse*, Op. cit.
40. S. Freud, *L'interprétation des rêves*, Op. cit.
41. S. Freud, La malaise dans culture, 1930, em S. Freud, *Oeuvres complètes, Psychanalyse*. Volume XVIII, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.
42. R. Descartes, Méditations. Objections et réponses, R. Descartes, *Oeuvres et lettres de Descartes*, Op. cit.
43. M. Merleau-Ponty (1959-1960), Nature et logos: le corps humain, em M. Merleau-Ponty, *Résumés de cours*, Paris, Gallimard, 1968; M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
44. S. Freud, Remarques sur un cas de névrose obsessionnelle (L'homme aux rats), em S. Freud, *Cinq psychanalyses*, Op. cit., pp. 199-261.
45. J. Lacan (1953), onction et champ de la parole et du langage en psychanalyse, em J. Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.

ERA UMA VEZ UM MITO:
O CONTO DE FADAS REVISITADO NA LITERATURA E NAS ARTES
CONTEMPORÂNEAS*

Katia Canton**

Introdução

O texto que se segue, baseado em minha tese de Ph.D. e no livro *E o príncipe dançou...*, articula uma discussão interdisciplinar entre o universo das artes em relação a um paradigma da narrativa ocidental: os contos de fadas. Essas populares estruturas narrativas tornaram-se ao longo da história verdadeiros *leitmotiv* da literatura e do balé clássico, espelhando e refletindo valores sociais, políticos, morais.

Os contos de fadas são versões escritas — relativamente recentes, ao contrário do que se costuma pensar — de contos folclóricos de magia derivados de antigas tradições orais.

Começaram a ganhar forma literária na Europa do século XVII, principalmente a partir do contexto da França barroca, quando 'la mode des contes-de-fée' instituía como passatempo da corte a adaptação de contos que ouviam na cama, antes de deitar, de seus serventes, em histórias escritas, rebuscadas, cheias de lições de moral e de regras de comportamento do universo aristocrático.

Um dos primeiros escritores a moldar essas histórias especificamente para crianças foi Charles Perrault, que, em 1697, publicou *Histoires ou contes du temps passé*, também conhecido como *Histoires de ma mère l'oye* (*Histórias de mamãe ganso*), seguido, em 1715,

* O texto que se segue é baseado em minha pesquisa acadêmica, a começar por um mestrado no departamento de Performance Studies, Tisch School of the Arts, na Universidade de Nova York, em 1989, e, em seguida, um doutorado em Artes Interdisciplinares, no departamento de Arte da mesma universidade, obtido em 1993.

** Katia Canton é professora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. É Ph.D. em Artes Interdisciplinares pela Universidade de Nova York, crítica de arte do jornal *Folha de S. Paulo*, colaboradora das revistas *Vip Exame*, *Art in America*, entre outras. É autora do livro *The fairy tale revisited*, publicado em junho de 1994 pela Editora Peter Lang Publishers, em Nova York, e de *E o príncipe dançou...*, lançado em novembro de 1994, pela Editora Ática, em São Paulo.

por *Pêau d'âne* (*Pele de asno*). Burguês protegido de Luís XIV, Perrault transformou contos que pertenciam à oralidade do povo em cartilhas literárias do bom comportamento.

No século XIX, na Alemanha, os contos de fadas foram elevados à categoria de pesquisa acadêmica. Os *kinder-und hausmarchen gesammelt durch die bruder Grimm* (contos infantis e familiares coletados pelos irmãos Grimm), publicados em sete edições diferentes, entre 1812 e 1857, por Jacob e Wilhelm Grimm, buscavam dar um status culturalista às narrativas originárias do povo alemão, num momento em que a Alemanha se unificava e necessitava de um material 'autenticamente teuto' para se legitimar.

Nas coleções dos Grimm, as histórias ganhavam uma linguagem e um estilo mais próximos aos das narrativas orais, carimbadas por cenas de violência, canibalismo, exploração social, estupro. Esses ingredientes, presentes nos contos transmitidos oralmente pelos camponeses pré-medievais, eram uma forma de utilizar dados tirados diretamente da realidade e, ao mesmo tempo, transmutá-los poeticamente. Se não na vida real, ao menos nas histórias, uma gata borralheira, explorada no trabalho diário, poderia se transformar em princesa. E um pobre camponês, depois de passar por vários obstáculos e sofrimentos, poderia ser, enfim, recompensado e enriquecer com a ajuda de poderes mágicos.

Não se sabe ao certo quando os contos folclóricos começaram a ser transmitidos oralmente, mas estudos recentes mostram que a necessidade de abstrair a realidade através da transmissão oral de contos é concomitante à invenção da linguagem. Os contos mudavam de configuração à medida que, em grupos, ouvintes interagiam com os contadores, sugerindo novos encadeamentos às histórias. O pensador norte-americano Fredric Jameson alude aos contos como narrativas pré-individualistas, função suprema da mente humana.¹

Através dos séculos, os contos de fadas se tornaram não apenas modelos exemplares de histórias literárias, mas também temas coreográficos ideais para balés clássicos. De modo similar ao ocorrido com a adaptação de textos orais para literários, a transposição de textos literários para peças de dança também foi influenciada pelas condições sócio-históricas e estéticas. Esses balés baseados em contos de fadas estão especialmente associados à Rússia czarista do final do século XIX, onde o maître francês Marius Petipa começou a criar peças monumentais para a aristocracia. Suas obras clássicas incluem *A bela adormecida* (1890), *O quebra-nozes* (com Lev Ivanov, 1892), *Cinderela* (com Checetti e Ivanov, 1893), *Barba-Azul* (1892) e *O espelho mágico* (1903).

O balé tem perfeita associação com os contos de fadas. Oferecendo libretos bem conhecidos, as narrativas permitiam que os coreógrafos se concentrassem nos aspectos formais espetaculares da dança. Os movimentos leves e rápidos da bailarina em suas sapatilhas de pontas e seu *tutu* traçam um paralelo ideal com a imagem da fada e da princesa.

Com a crise dos Romanov, numa época que antecede a revolução russa, o anseio da corte czarista era transparecer uma falsa pompa e luxo, simbolizados, por exemplo, nos espetáculos de dança compostos de enormes *corps-de-ballets*, construídos com *mise-en-scènes* que imitavam a grandiosidade da corte francesa de Luís XIV.

Há um amplo universo de definições e estudo dos contos de fadas, de acordo com perspectivas as mais variadas, tais como a freudiana, junguiana, marxista, feminista, estruturalista. Particularmente, a abordagem freudiana, emblematizada em *A psicanálise dos contos de fadas*, de Bruno Bettelheim,² tornou-se um best seller na análise dos contos de fadas. Por mais interessantes e sugestivas que sejam as interpretações bettelheimianas, elas desconsideram a questão da autoria e da conseqüente diferença entre as várias versões existentes para uma mesma história.

Esse artigo tem outro foco. Parte justamente da questão de autoria, considerando versões dessas narrativas aplicadas a diversas formas de expressão — literatura, balé, dança-teatro —, para chegar à criação contemporânea, em que reinterpretções radicais dos contos de fadas deslocam visões congeladas e descontextualizadas dessas histórias.

Embora os contos de fadas sejam, em sua maioria, baseados em antigo material folclórico oral, não podem ser encarados como relíquias da tradição. Através da adaptação de histórias orais para textos literários, esses contos foram revisitados, reescritos e modificados segundo o espírito da época de seus autores. São trabalhos artísticos, autorais, projetados em contextos sócio-históricos e culturais particulares. Perrault escreveu seus contos segundo os códigos barrocos da corte de Luís XIV, ao passo que os Grimm imprimiram valores do protestantismo burguês às suas histórias.

Essas particularidades contextuais fazem com que cada versão de um mesmo conto tenha um sentido e uma moral particulares. Isso ocorre, por exemplo, em *Cinderela*, um dos mais populares contos de fadas em todo o mundo, possuindo mais de 400 versões registradas pelo folclorista Alan Dundes.³

Na versão de Perrault, Cinderela é uma donzela trabalhadora, doce e recatada, que só depois de se vestir corretamente — no caso, com um vestido brocado de ouro e jóias — recebe o amor do príncipe e é redimida do trabalho junto às cinzas. Cinderela é tão bem-educada e altruísta que, ao final da história, perdoa a maldade das irmãs e as casa com cavalheiros da corte.

Os irmãos Grimm adaptam a história de Perrault tingindo-lhe com tonalidades mais ligadas à mentalidade teuto-protestante e popular, ligada a um senso de justiça que pune e recompensa de acordo com as ações praticadas. O luxo do baile e das roupas de Cinderela e seu refinamento de modos é substituído por outra lição moral: quem faz

na crise dos Romanov, numa época que antecede a revolução russa, o anseio da aristocracia era transparecer uma falsa pompa e luxo, simbolizados, por exemplo, nos balés de dança compostos de enormes *corps-de-ballets*, construídos com *mise-en-scène* e imitavam a grandiosidade da corte francesa de Luís XIV.

Um amplo universo de definições e estudo dos contos de fadas, de acordo com as abordagens mais variadas, tais como a freudiana, junguiana, marxista, feminista, etc. Particularmente, a abordagem freudiana, emblematizada em *A psicanálise dos contos de fadas*, de Bruno Bettelheim,² tornou-se um best seller na análise dos contos de fadas por ser mais interessantes e sugestivas que sejam as interpretações bettelheimianas, e consideraram a questão da autoria e da conseqüente diferença entre as várias versões para uma mesma história.

Este artigo tem outro foco. Parte justamente da questão de autoria, considerando essas narrativas aplicadas a diversas formas de expressão — literatura, balé, teatro — para chegar à criação contemporânea, em que reinterpretações radicais dos contos de fadas deslocam visões congeladas e descontextualizadas dessas histórias.

Embora os contos de fadas sejam, em sua maioria, baseados em antigo material folclórico, não podem ser encarados como relíquias da tradição. Através da adaptação para textos literários, esses contos foram revisitados, reescritos e modificados, perdendo o espírito da época de seus autores. São trabalhos artísticos, autorais, inseridos em contextos sócio-históricos e culturais particulares. Perrault escreveu seus contos de fadas seguindo os códigos barrocos da corte de Luís XIV, ao passo que os Grimm adaptaram os valores do protestantismo burguês às suas histórias.

Essas particularidades contextuais fazem com que cada versão de um mesmo conto tenha um sentido e uma moral particulares. Isso ocorre, por exemplo, em *Cinderela*, um dos mais populares contos de fadas em todo o mundo, possuindo mais de 400 versões conhecidas pelo folclorista Alan Dundes.³

A versão de Perrault, *Cinderela* é uma donzela trabalhadora, doce e recatada, que consegue se vestir corretamente — no caso, com um vestido brocado de ouro e jóias — graças ao amor do príncipe e é redimida do trabalho junto às cinzas. *Cinderela* é tão generosa e altruísta que, ao final da história, perdoa a maldade das irmãs e as manda para casa com elas.

Os irmãos Grimm adaptam a história de Perrault tingindo-lhe com tonalidades próprias à mentalidade teuto-protestante e popular, ligada a um senso de justiça e recompensa de acordo com as ações praticadas. O luxo do baile e das roupas de *Cinderela* e seu refinamento de modos é substituído por outra lição moral: quem faz

o bem, é pago com o bem; quem faz o mal, recebe o mal. Assim, ao final da história, Cinderela casa com o príncipe. Em compensação, as irmãs más, que vão à cerimônia para conferir o destino de Cinderela, têm ali seus olhos picados por pássaros, que as cegam.

O conto de fadas como mito

Textos considerados universais, atemporais, adequados para todas as idades e grandes moldes de conduta moral para crianças e adolescentes, os contos de fadas tornaram-se, no decorrer da história ocidental, mitos. Para o pensador francês Roland Barthes, autor de *Mitologias*, escrito entre 1954 e 1956, mito é uma representação coletiva, socialmente determinada e então invertida para que não pareça um artefato cultural.⁴ A mitificação ocorre quando um certo objeto ou evento é esvaziado de seus aspectos morais, culturais, sociais, estéticos, sendo assim apresentado como algo 'neutro' ou 'natural'. O que Barthes chama de inversão mítica refere-se ao congelamento de um evento sócio-histórico que, dessa forma, perde suas implicações contextuais.

O conto de fadas pertence à categoria dos mitos contemporâneos que foram mitificados ideologicamente, desistoricizados e despolitizados para representar e manter os interesses das classes dominantes. Isso se aplica tanto à corte francesa do século XVII, da época de Charles Perrault, quanto a seu uso contemporâneo na indústria do entretenimento. Histórias como *Cinderela*, *A bela adormecida*, *Chapeuzinho vermelho* são versões eurocêntricas de narrativas orais do povo pré-medieval, apropriadas pela burguesia e aristocracia.

Ao longo dos anos, esses contos perderam sua autoria e o contexto em que foram escritos. Eternas histórias de princesas medievais salvas por príncipes foram popularizadas em coleções publicadas no mundo todo, transformadas em 'clássicos' dos *cartoons* de Walt Disney. Assumiram diferentes formas na publicidade e nos comerciais de televisão.

Serviram para sustentar uma estética do balé clássico, onde repertórios como *A bela adormecida*, *Cinderela*, *O quebra-nozes* eternalizaram o ideal da bailarina magérrima, etérea, passiva, manipulada pelo parceiro em virtuosos *pas-de-deux*.⁵

Na literatura, no balé, no cinema, os contos de fadas sempre foram apresentados como 'textos' anônimos, universais, atemporais. Serviram impecavelmente para espelhar modelos anacrônicos de comportamento feminino, de valores morais que continuaram tendo como centro princesas belas, boas e submissas, príncipes corajosos e vitoriosos.

Mas os contos de fadas têm uma história. Suas diferentes versões literárias, fontes orais das outras formas de expressão, têm autores que, por sua vez, criaram sob a influência de específicos valores sociais, políticos e culturais vigentes em seus meios. Em outras palavras, o conto de fadas possui uma ideologia. E o processo de mitificação a que ele se refere consiste justamente no ocultamento dessa ideologia.

No livro *O inconsciente político*, Fredric Jameson reflete de forma mais profunda sobre a mitificação da indústria do entretenimento. O autor afirma que é dentro dessa indústria que as ideologias são mais perigosas, porque permanecem ocultas e, assim, não ideológicas e apolíticas. Jameson encara narrativas como artefatos culturais que precisam ser desmascarados como atos políticos e socialmente simbólicos.

O conto de fadas é mito na medida em que recolhe um material que já tem uma função ideológica e o reforma de modo parasitário para torná-lo mais adequado à comunicação no modo ideológico que parece não ideológico.

Parece natural a nossos olhos que todas as Cinderelas sejam moças boas, simples, e tornem grandes damas ao simples anúncio de um baile real; que Belas Adormecidas fiquem 99 anos em coma para serem acordadas com o simples beijo salvador de um príncipe.

Uma forma de libertar os contos de fadas de seu status mitificado, congelado, é analisar a historicidade dos textos e levar em conta revisões pessoais e reinterpretações das histórias. Nesse sentido, um corpo de obras de autoria de escritoras, artistas e coreógrafas mulheres tem sido criado atualmente em várias partes do mundo.

Há uma abundante literatura feminina que relê e reescreve essas histórias convencionais.⁶ Coreógrafas como Pina Bausch, o grupo norte-americano Kinematic e a francesa Yvonne Rainer recompõem as narrativas de contos de fadas imprimindo-lhes significados novos.⁷ Artistas plásticas como Cindy Sherman, Barbara Kruger, Lorna Simpson, Jenny Holzer criam obras que deslocam clichês narrativos e estereótipos femininos ligados à função prototípica dos contos de fadas.

Moral da história: não aposte no príncipe

A poeta norte-americana Anne Sexton, que se suicidou no auge de sua carreira, em 1954, criou uma coletânea de poemas baseados em contos de fadas. Exorcizando a sensação de opressão que sentia em relação ao papel feminino das protagonistas dessas histórias, Sexton compôs um poderoso corpo de textos, a que deu o nome de "transformações" (1971).

Segue-se a transcrição (tradução informal minha) do poema *Cinderela*:

Você sempre lê aquilo:

*o encanador com doze filhos
que ganha na loteria irlandesa.*

Da privada à riqueza.

Aquela história.

Ou a babá,

*algum lascivo doce dinamarquês
que captura o coração do filho mais velho.*

Das fraldas para Dior.

Aquela história.

*Ou um leiteiro que serve aos ricos,
ovos, creme, manteiga, iogurte, leite,
o caminhão branco como uma ambulância
que vai para o mercado imobiliário
e constrói uma pilha.*

Do pasteurizado aos martinis no almoço.

Ou a faxineira

*que está no ônibus quando há o acidente,
e ganha o bastante do seguro.*

Das vassouras à caixa automática.

Aquela história.

Era uma vez

*a esposa de um homem rico que estava no leito da morte
e diz para sua filha Cinderela:*

*Seja devota. Seja boa. Assim eu sorrirei
de cima, do céu, através do vapor de uma nuvem.*

*O homem casou-se de novo com uma mulher que tinha
duas filhas. Bonitas o suficiente, mas com corações de
feijão-preto.*

Cinderela era empregada delas.

Com uma crueza poética que lhe é peculiar, Sexton descreve o baile, à volta de Cinderela, as cinzas, as provas do sapato que fazem com que as irmãs amputem seus pés. Ao final, o sapatinho serve no pé de Cinderela, 'como uma carta de amor escorrega envelope adentro'.

*Nu cerimônia do casamento
as duas irmãs aparecem para pedir favores.
Duas pombas arrancam seus olhos.
Dois spots redondos que parecem colheres de sopa.
Cinderela e o príncipe
viveram, eles dizem, felizes para sempre.
Como dois bonecos numa vitrine de museu.
Nunca brigaram por causa de fraldas ou de poeira,
nunca contaram a mesma história duas vezes,
nunca tiveram a crise da meia-idade,
seus sorrisos ternos grudados na eternidade.
Bonecos gêmeos comuns.
Aquela história.*

Construindo a narrativa a partir de trechos cotidianos, Anne Sexton denuncia a história de Cinderela como um caso de ascensão social e econômica e não de uma pura paixão. Além disso, ao final do poema, trivializa e aponta o artificialismo da relação entre 'dois bonecos numa vitrine de museu'.

De maneira similar, a coreógrafa francesa Maguy Marin cria a dança *Cinderela* (1985) como uma batalha de bonecos. Ali, com a ajuda de máscaras e enchimentos de estofados pelos corpos, os bailarinos transformam-se em desengonçados bonecos de pano. Toda a ação se passa numa gigante 'casa de bonecas' construída em três andares no palco. O amor entre Cinderela e o príncipe é selado com uma troca de pirulitos e um jogo de amarelinhas. As duas irmãs se apresentam como crianças mimadas e malcriadas. Ao final do espetáculo, Cinderela e o príncipe desfilam pelo palco puxando por uma corda, sua 'prole', composta de uma série de bonecos de plástico.

Tratando a narrativa como algo infantil, Marin esvazia *Cinderela* de seu conteúdo romântico, ironizando a questão das garotas que esperam passivamente que príncipes venham salvá-las. Como uma brincadeira de bonecas, o mito de Cinderela fica trivializado, infantilizado, domesticado e, por isso, destituído de poder.

A coreógrafa de dança-teatro alemã Pina Bausch, por sua vez, utiliza-se da linguagem neo-expressionista do *tanztheater*, carimbada por violentas vinhetas cumulativas de movimentos, fragmentos de sons e imagens e recursos cênicos interdisciplinares, para compor uma visão original do conto *Barba-Azul*. Em sua peça, Barba-Azul deixa de ser o estereótipo do carrasco que mata suas mulheres para tornar-se vítima de si mesmo. Com um *patchwork* de repetições gestuais que retiram a força de um certo

movimento e, pelo cansaço, revelam seu revés, Baush vai demonstrando o sofrimento de Barba-Azul na sua necessidade compulsiva de matar suas mulheres.

Assim como escritoras e coreógrafas, artistas plásticas têm trabalhado a imagem estereotipada da mulher e dos contos de fadas de maneira inovadora, denunciando convenções e propondo releituras.

A artista-fotógrafa-performática Cindy Sherman, por exemplo, lida com o grande 'conto de fadas' da projeção feminina: tornar-se estrela de cinema. Em sua série de mulheres do cinema B, feitas entre 1977 e 1980, Sherman posa para suas fotos, usando seu próprio corpo travestido, transformado com a ajuda de cortes de cabelo, roupas, gestos e poses, maquiagem e até mudanças físicas.⁸

Sherman clica suas auto-imagens transformadas em estereótipos femininos de glamour. Com suas múltiplas imagens de si mesma, a artista ironiza o mito feminino do estrelato, as poses estudadas. Sobrepondo uma crítica ácida a um olhar por vezes compadecido, ela desmistifica o estrelato feminino.

O álbum de bebê, a foto de formatura, de casamento, Cindy Sherman usa a si mesma para compor uma miríada de imagens do clichê da vida humana. Quem de nós, mulheres, já não posou frente ao espelho fazendo caras e bocas de artistas de cinema?

As 'garotas' de Cindy Sherman são alegorias da consciência mítica, da realização da mulher como personagem de contos de fadas. Como uma heroína dos contos, a mulher está sempre em perigo, sempre tentando sobreviver, com armas de graciosidade e sedução, num mundo cheio de assombros.

É interessante notar, ao final, que essa manifestação de volta ao interesse pela narrativa e, em particular, pelos contos de fadas, diagnosticada em várias mídias de expressão, está diretamente conectada com a filosofia pós-estruturalista e o fascínio pós-moderno pelas convenções, o clichê, a reprodução crítica.

Após uma era, que dura aproximadamente até o início dos anos 80, marcada pela valorização da abstração, vivemos hoje em um momento 'neo-historicista'. O termo liga-se a questões sociopolíticas, como a insegurança gerada pelo final do milênio, as mudanças políticas radicais que deram novos contornos ao planeta nos últimos anos, a uma crise econômica generalizada.

Esse quadro reflete-se no universo das artes, que troca a pureza utópica da abstração em favor de uma busca de significados, de narrativas, de conteúdos. Nas artes plásticas, atesta-se uma nova tendência ao figurativismo; na dança, o movimento puro é substituído pela teatralidade; na literatura, proliferam publicações de contos folclóricos; na música, crescem justaposições de pesquisas multiétnicas.⁹

Notas

1. Fredric Jameson, *O inconsciente político — a narrativa como ato sócio-simbólico*, São Paulo, Ática, 1992.
2. Bruno Bettelheim, *A psicanálise dos contos de fadas*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.
3. Alan Dundes, *Cinderela: a casebook*, New York, Garland, 1982.
4. Roland Barthes, *Mitologias* (4ª ed.), São Paulo, Difel, 1980.
5. Ann Daly, "Classical ballet: a discourse of difference" in *Women and Performance*, Nova York (3): 57-66, Spring 1987.
6. Angela Carter, *The bloody chamber*, New York, Harper & Row, 1979.
Tanith Lee, *Red as blood*, New York, Daw Books, 1983.
Anne Sexton, "Transformations" in *The complete poems*, Boston, Houghton Mifflin, 1981.
Jack Zipes, ed. *Don't bet on the prince*, New York, Methuen, 1986.
7. Maguy Marin coreografou *Cinderela* em 1985 para o Balé de Lyon; Pina Bausch fez *Barba-Azul* em 1977 para seu Wuppertal Tanztheater; o grupo de coreógrafas norte-americanas Kinematic (Tamar Kotoske, Mary Richter e Maria Lakis) criou uma trilogia de contos de fadas entre 1985 e 1990.
8. O filósofo norte-americano Arthur Danto comenta as mulheres de Cindy Sherman no livro *Untitled film stills: Cindy Sherman*, New York, Rizzoli, 1990.
9. Leia mais sobre o assunto em:
Harold Rosenberg, *The tradition of the new*, Chicago, Un. of Chicago Press, 1982.
Rosalind Krauss, *The originality of the avant-garde and other modernist myths*, Cambridge: MIT Press, 1985.
Hal Foster, *Recodings — art, spectacle, cultural politics*, Seattle, Bay Press, 1985.
Charles Jencks, *Post-modernism — the new classicism in art and architecture*, New York, Rizzoli, 1987.

NOTAS SOBRE O ENIGMA DO DOM ARTÍSTICO NA PSICANÁLISE FREUDIANA

*Inês Loureiro**

Inúmeras vezes Freud admite que são duas as principais questões que lhe permanecem obscuras no que se refere ao problema da criação: o dom/dote artístico e a capacidade sublimatória diferenciada do artista. Estes dois temas se configuram como verdadeiros enigmas no terreno da estética freudiana — são como que “restos” que escapam às explicações psicanalíticas.

Não nos propomos, evidentemente, a “solucionar” estas questões; o objetivo deste artigo é apenas tentar mapear as sugestões de Freud a respeito do dom e apontar algumas das dúvidas/imprecisões teóricas que cercam esta noção.

Para apresentar e discutir a problemática do dom artístico, pode ser interessante dialogar com alguém que aborda o tema a partir de uma perspectiva totalmente diversa da nossa — daí termos adotado Sarah Kofman como principal interlocutora. Tentaremos expor e, simultaneamente, refutar as teses desta autora; neste ínterim, discutiremos brevemente a possibilidade do advento do novo, segundo a psicanálise e, por fim, levantaremos algumas hipóteses a respeito daquilo que poderia ser a noção de dom no pensamento freudiano.

Numa de suas obras, Sarah Kofman (1985) se propõe a fazer uma interpretação da estética de Freud utilizando um método que ela chama de “leitura sintomal”. Trata-se de buscar aquilo que Freud realmente diz e faz para além daquilo que ele declara explicitamente no texto. Este tipo de leitura produz, sem dúvida, resultados interessantes, mas pode gerar facilmente algumas aberrações. É o que pensamos ter ocorrido quando a autora se dedica a pensar o dom, que ela vincula estreitamente (na verdade, reduz) à questão da sublimação. Passemos à argumentação de Kofman.

* Graduada em Ciências Sociais (USP) e Psicologia (PUC-SP), mestre em Psicologia Clínica pela PUC-SP, doutoranda no mesmo programa.

A autora assume uma espécie de *parti pris* desde o início de seu livro e que o atravessa por inteiro: apesar de Freud utilizar uma linguagem derivada de uma estética tradicional e de pensar com categorias desta estética, ele é apenas aparentemente “vítima” dela; a leitura de Kofman revela que, *na verdade*, Freud destrói as categorias desta estética “teológica” e denuncia seu caráter “ideológico” (estes são os termos usados — porém não justificados — pela autora). Ela dá alguns exemplos de como Freud supera a estética tradicional,¹ mas o que nos interessa discutir agora é sua afirmação de que Freud desmonta a possibilidade da existência do dom artístico; em outras palavras, *sua tese é a de que Freud destrói a categoria de dom, ainda que a preserve no nível do texto manifesto*.

A autora inicia astuciosamente sua argumentação, apresentando citações que demonstram quão explicitamente Freud lida com esta noção de dom e como ele a considera um limite à investigação psicanalítica da criação artística;² a partir daí, Kofman vai se dedicar a desconstruir estes trechos do discurso freudiano através da leitura sintomal.

Em primeiro lugar, ela recorre a outras citações de Freud para deixar claro que “...o patológico, o normal e mesmo o sublime obedecem a leis psíquicas determinadas” (Kofman, 1985; p. 220), não havendo, pois, fenômenos que escapem a esta determinação. Ora, curiosamente este primeiro argumento é idêntico à conclusão de todo o raciocínio que ela fará, isto é, não se pode falar em dom como algo inexplicável, pois ele pertence ao campo dos fenômenos psiquicamente determinados; note-se, pois, que estamos diante de uma argumentação inteiramente tautológica.

Seu segundo artifício tem origem numa citação tomada do texto sobre Leonardo da Vinci:

...a bondosa natureza deu ao artista a faculdade de exteriorizar, por meio de criações, seus mais secretos sentimentos anímicos, ignorados inclusive por ele mesmo, e esta exteriorização nos comove profundamente, sem que saibamos de onde provém tal emoção (Freud, 1910; p. 1.603).

Como este trecho de fato associa as noções de “dom” e de “bondosa natureza”, Kofman vai criticar a segunda noção para desacreditar a primeira. No capítulo seguinte do mesmo texto, Freud interpreta a deificação/humanização da natureza como fruto da projeção de desejos infantis frente à necessidade de dominar esta natureza de caráter indômito; é esta desmistificação da idéia de natureza que leva a autora a proclamar:

...assim, quando Freud declara que é uma 'bondosa natureza' que distribui ao artista seu gênio, é evidente que é necessário entender agora completamente outra coisa: o desmascaramento da concepção teológica da arte e do artista; pois, se não é uma 'bondosa natureza' que 'dá' mas a 'necessidade', o conceito de 'dom' se acha totalmente desconstruído. Porque não há dom [don] sem doador [donateur] (...). E se não há 'dom' natural, não há tampouco o 'gênio' Génie: 'talento inato, disposição *natural* à certas coisas' (Litttré). Falar de 'gênio' é evitar o desvio pelo trabalho de pesquisa; é dar uma explicação verbal destinada a camuflar a ignorância e a necessidade de ilusão (Kofman, 1985; p. 224).

No confronto com tal artilharia, acreditamos não precisar de muita munição. Inicialmente, trata-se de uma citação circunstancial: em incontáveis ocasiões, Freud se referiu ao dom sem vinculá-lo à noção de natureza, de modo que é perfeitamente factível pensar um conceito sem o outro. Assim, desacreditar a "bondosa natureza" não significa, em absoluto, "desconstruir" o conceito de dom. Em segundo lugar, parece-nos que a autora apontou mais a falácia do adjetivo que a do substantivo: em outras palavras, o que cai por terra é a noção de 'bondade' e não a de natureza; aliás, como bem indica Renato Mezan, em Freud

...a imagem da natureza [é] invariavelmente colocada em termos atemorizadores, violentos, como se fosse dotada de um poder destruidor que se manifesta na fúria dos elementos; a cultura será vista como o conjunto de meios pelos quais o homem se defende das forças naturais (Mezan, 1986; p. 531).

Desse modo, está claro que a idéia de natureza subsiste; mas mesmo que assim não fosse, dizer que "não há dom sem doador" parece-nos uma tolice: sabemos que Freud trabalha não apenas com a idéia de inato como, mais que isso, com a de filogenético; logo, é possível sim que determinado atributo exista sem que se identifique precisamente a fonte da qual ele se originou.

Eis o próximo argumento apresentado pela autora em seu intuito de mostrar que Freud 'desconstruiu' a noção de dom: em um trecho de *Moisés e a religião monoteísta*, é rechaçada explicitamente a validade de se explicar algo através do gênio. Diz ele:

...se nos conformássemos com isso, deixaríamos sem resposta a pergunta da origem do monoteísmo entre os judeus, ou teríamos que nos contentar com o recurso corrente de atribuí-lo ao particular gênio

religioso deste povo. Como se sabe, o gênio é incompreensível e irresponsável, de modo que não haveremos de invocá-lo para explicar algo senão quando tenha fracassado toda outra solução (Freud, 1939; pp. 3.278-3.279).

De fato, é uma declaração contundente que, no entanto, tem que ser situada no contexto em que aparece: a aceitação do “gênio” como categoria explicativa neste caso equivaleria a destruir a própria razão de ser deste seu texto (isto é, se a religião monoteísta é meramente fruto do gênio do povo judeu, não há por que se propor a estudá-la). Ademais, Freud não descarta o uso deste tipo de explicação quando outras soluções fracassam, como pode ser perfeitamente o caso dos dotes especiais do artista.³

Sarah Kofman prossegue em seu raciocínio acrescentando agora outra questão polêmica numa citação que, apesar de longa, vale a pena reproduzir:

Se não existem ‘dons’ privilegiados outorgados ao artista para ‘criar’, constitutivos e distintivos de seu próprio caráter e que lhe permite ultrapassar a medida comum, o trabalho do ‘gênio’, ‘inspirado pela própria invenção do autor e algumas vezes descartando as regras comuns’ (Littré), não existe mais. Se seu estatuto é ser uma repetição originária, a imaginação não chegaria a ser ‘criadora’, inventiva; o artista não cria, não inventa, ele recompõe, ainda que seja com a ajuda de uma escritura específica e original: ‘A imaginação criadora é incapaz de inventar o que quer que seja, ela se contenta em reunir elementos separados uns dos outros’ (Freud, 1916-17 apud Kofman, 1985; pp. 224-225).

Em suma, para a autora e para o Freud citado, *não existe criação*: desde que se postule uma estrutura subjacente de caráter universal (Édipo) fica difícil admitir a possibilidade do totalmente inédito.

A propósito deste assunto, Renato Mezan faz colocações bastante convincentes que podem funcionar como contra-argumento a esta negação/recusa do novo. Mezan constata (aliás, como a própria Sarah Kofman) que existe um hiato entre aquilo que a psicanálise pode ser e uma visão redutora que o próprio Freud oferece dela. Um bom exemplo disso seria o desprezo, explicitado naqueles momentos mais ferrenhamente positivistas, pela dimensão do imaginário; em outras palavras, Freud chega a “...recusar ao imaginário o poder de fazer ser o novo” (Mezan, 1986; p. 604), como bem o demonstra a citação recolhida por Kofman e que reproduzimos acima.

No entanto, a constituição de uma obra vai envolver algo já existente/já dado e a elaboração de outra coisa a partir disso. No dizer de Mezan:

...uma obra, em qualquer dos múltiplos domínios do fazer humano, pressupõe a amálgama de pelo menos dois componentes: a imaginação criadora de seu autor e a existência de uma sociedade que o transcende e ao mesmo tempo o inclui. É nesta sociedade e naquilo que ela torna possível pensar, fazer ou representar que o indivíduo colhe a matéria-prima de sua obra, seja ela um artefato técnico ou uma criação no domínio do pensamento ou da sensibilidade. Ao mesmo tempo, *a obra não se reduz à simples colagem de materiais já disponíveis, nem à simples reunião de idéias já pensadas: ela institui uma figura nova*, no limite mínimo pela seleção destes e de não-outros elementos, e no limite máximo fazendo surgir uma nova configuração do pensável, do factível ou do representável... (ibid.; p. 315 — grifo nosso).

O melhor exemplo desta possibilidade real de inaugurar “...um novo modo de expressão ou uma figura nova do exprimível” (ibid.; p. 315) é a *criação da própria teoria psicanalítica*. O pensamento freudiano, segundo Mezan, institui uma nova figura do pensável, qual seja, o inconsciente. Claro que Freud teve precursores, mas ele foi capaz de teorizar algo absolutamente original. Remetendo-se a Castoriadis, Mezan indica que em Freud se encontram exemplos de três modalidades de teorização:

...por projeção, por intuição e por criação. Por projeção: se eu, então todos; por intuição: traduzir a representação de outrem e lhe atribuir um novo sentido; por criação: enunciar pela primeira vez algo que até então jamais havia sido, não apenas *visto* ou *pensado*, mas *visível* e *pensável* (ibid.; p. 316).

Acreditamos que seria muito difícil a Kofman negar a originalidade radical da teoria freudiana. O problema é que a autora simplesmente não concebe a noção de novidade absoluta e sequer admite a hipótese da existência de *graus* entre os extremos puros da repetição e da novidade. Aliás, é de se perguntar igualmente se a pura repetição é factível ou se mesmo o ato da mera reprodução do já-dado não traz em si, em alguma medida, a criação (como certamente já especularam os leitores de Borges a partir de “Pierre Ménard, autor de *Quixote*”...).

Façamos um parêntese em nossa discussão com Sarah Kofman para comentar rapidamente esta questão da possibilidade do novo na psicanálise. Concordamos com Kofman e Mezan quando eles indicam que Freud não é um bom comentador de sua própria obra (parece haver uma distância significativa entre Freud e ele mesmo — vimos que Mezan usa o termo 'hiato' para designá-la). Assim, cremos que não é suficiente conduzir uma discussão apenas em termos de Freud-disse-isto *versus* Freud-disse-aquilo. Sabemos que é freqüente Freud dizer isto e aquilo, como também desdizer os dois e afirmar que muito pelo contrário.

No entanto, quando nos deparamos com este problema da possibilidade do novo, ocorreu-nos que é preciso buscar argumentos não apenas naquilo que Freud disse ou deixou de dizer, mas principalmente no *instrumental teórico* que ele nos legou. Se sairmos, então, do estrito âmbito das declarações de Freud, poderemos nos colocar as seguintes questões: Dentro do arsenal conceitual da psicanálise, quais os conceitos que poderiam dar conta deste problema do novo? O processo de simbolização (com os mecanismos de condensação, deslocamento e figurabilidade, basicamente) seria capaz de engendrar a inovação? Em outras palavras e voltando ao nosso tema, *a criação artística é passível de ser plenamente explicável através destes mecanismos ou, pelo contrário, há algo na arte que é incapaz de ser caracterizado em termos metapsicológicos?*

Recapitulando o que estávamos discutindo, existe uma mesma estrutura subjacente universal (que faz com que tudo seja, em certa medida, repetição), mas há também o advento do novo, como bem o apontou Mezan. O que ainda não sabemos é *como* este novo é criado, quais os meios de engendramento do inédito. Será que há, internamente à teoria, uma solução para isso?

Em nosso ponto de vista, se houvesse um conceito na psicanálise potencialmente capaz de dar conta deste 'pulo do gato' que é a passagem do já-dado para o novo, seria o conceito de *sublimação*. Ora, sabemos que este é um conceito que 'faz água' permanentemente,⁴ de modo que é uma noção pouco firme para sustentar qualquer teorização sobre o problema do novo. Estamos sugerindo, pois, que a *impossibilidade de se definir o conceito de sublimação é correlata à obscuridade que cerca o problema da geração do novo*. Mais do que isto: *talvez a concepção de dom, também tão enigmática, tenha sido evocada por Freud como uma noção-chave para se compreender este problema da criação*. Porém, estamos vendo que a noção de dom não foi sequer conceitualizada na psicanálise, permanecendo indefinível em termos metapsicológicos. Assim, parece-nos que *o processo intrapsíquico envolvido na criação do novo ainda é desconhecido, talvez porque as ferramentas para pensá-lo sejam de difícil conceitualização: a sublimação e o dom não podem ser dispensados como categorias explicativas, apesar de efetivamente pouco explicarem*.

Fechemos o parêntese para que possamos retornar à discussão com Sarah Kofman. Finalmente, a última tentativa de reforçar a tese de que Freud destrói as categorias da estética tradicional (inclusive a de dom) requer de Kofman um esforço adicional: mostrar que, na verdade, Freud não vê muitos obstáculos à psicanálise no terreno da arte e que ele vai sutilmente minimizando a intransponibilidade de alguns limites (como o enigma dos dotes artísticos). Em outras palavras, Kofman vai tratar de relativizar — de maneira bastante duvidosa — aquelas declarações em que Freud atesta a impotência da psicanálise diante de alguns problemas relativos à criação.

Ela diz, por exemplo, que nos textos sobre Leonardo da Vinci e Dostoiévski a psicanálise demonstra que pode dar conta das inibições à criação. Ora, essas inibições se traduzem na forma de sintomas e este é, por excelência, o domínio psicanalítico. Bem, nós particularmente não reconhecemos este mérito nos textos citados; mesmo se assim fosse, o fato de a psicanálise se considerar capaz de explicar inibições na atividade criadora não faz com que se dissolva a problemática do dom.

Outro excerto ao qual Kofman recorre é ainda menos persuasivo: trata-se de um trecho do *Prólogo a um livro de Marie Bonaparte*, sobre E.A. Poe, no qual Freud diz que “...tais estudos não pretendem explicar o gênio do poeta, mas demonstram os motivos que o despertaram e que temas lhe impôs o destino” (Freud, 1933; p. 3.223). Kofman enfatiza a segunda parte da citação (isto é, que Freud consegue ter acesso aos motivos que despertam a criação) mas apenas menciona *en passant* a primeira, na qual a questão do gênio aparece como um tema dotado de sentido (e não uma temática “esvaziada”, como quer a autora), e isto, note-se, em 1933.

Em suma, a posição da autora em relação à problemática do dom é a de que se trata de uma questão totalmente redutível ao ponto de vista econômico: “O problema da atividade artística se reduz a um problema de economia libidinal” (Kofman, 1985; p. 232). Para ela, a sublimação cria investimentos suficientemente estáveis e duradouros a ponto de serem confundidos com dotes inatos. Assim, reduzido a uma questão de quantidades de energia, o dom poderia ser colocado sob circunscrição da metapsicologia e passaria a integrar o círculo de fenômenos explicáveis pelo determinismo psíquico postulado pela psicanálise: “...o ‘dom’ e a atividade artística perdem seu caráter miraculoso: o ‘sublime’ não é mais do que o ‘sublimado’, o enigma se transforma num problema algébrico a resolver” (ibid.; p. 237). Segundo o ponto de vista da autora, o enigma do dom não passa de um resquício (indesejável e inútil) de uma estética ultrapassada.

Tanto empenho na refutação da tese de Sarah Kofman não quer dizer que desqualificamos inteiramente suas contribuições. Achamos interessante que ela levante

a possibilidade de reduzir e explicar o dom em termos energéticos. Não sabemos se resolve muita coisa vinculá-lo tão estreitamente à sublimação, já que esta também é uma problemática muito opaca na psicanálise, enfim... O fato é que todos temos o direito de formular e defender novas hipóteses. O que não nos parece lá muito elegante é a insistência em dizer que isso tudo, na verdade, já estava nos textos de Freud, bastando a eficiência de um método de leitura adequado (o da autora, evidentemente) para que esta verdade seja enfim revelada — não importando mesmo que isso se faça à custa da anulação do “discurso manifesto” de Freud e do desprezo por aquelas declarações que teimam em ir no sentido contrário ao pretendido pela intérprete. Talvez valha mais a pena admitir que a teoria de Freud se defronta com limites intransponíveis do que, como diz Renato Mezan, “...torturar suas declarações para fazê-las dizer o contrário do que dizem” (Mezan, 1986; p. 598).

De nosso ponto de vista, parece ser *evidente que Freud utiliza a categoria de dom para pensar, ainda que não a conceitualize*. A própria Sarah Kofman fez uma coleta de diferentes citações indicativas de que esta noção tem lugar no pensamento freudiano; vejamos algumas delas:⁵ “...o ponto fraco deste método [da satisfação sublimada] é que sua aplicabilidade não é geral, só é acessível a poucos seres, pois pressupõe disposições e atitudes peculiares que não são precisamente habituais, ao menos em medida suficiente” (Freud, 1930; p. 3.027). Ela menciona ainda passagens de “Autobiografia”, de *O interesse da psicanálise*, de *Dostoiévski e o parricídio* e *Prêmio Goethe*; Freud chega a dizer que “...tanto a tendência à repressão como a capacidade de sublimação hão de ser referidas às bases orgânicas do caráter (...). Dado que a atitude artística e a capacidade funcional se acham intimamente ligadas à sublimação, temos que confessar que também a essência da função artística nos é inacessível psicanaliticamente” (Freud, 1910; p. 1.619). *Eis aqui a última prova de que a questão do dom e da sublimação relacionam-se entre si mas não chegam, de maneira alguma, a confundir-se*.

Como já dissemos, o dom ou dote artístico é uma categoria presente no pensamento de Freud, embora ele não a tenha conceitualizado. É possível que sua função seja, exatamente, dar conta daquele “algo” que escapa à psicanálise para explicar a criação do novo.

A partir de nossa leitura dos textos freudianos, vislumbramos dois grandes eixos que estruturam as várias imagens do artista⁶ em Freud: o do artista enquanto *criador* e o do artista enquanto *sujeito epistêmico diferenciado*. A problemática do dom parece perpassar estes dois eixos, de modo que seria possível pensarmos em “dotes artísticos” e também em algo que poderíamos chamar de “dotes cognoscentes” do artista.

A questão dos dotes artísticos permanece refratária à psicanálise freudiana. Trata-se exatamente do atributo que marca a especificidade, que confere a qualidade de artista a quem o possui. Segundo Freud, o próprio artista desconhece ou conhece muito insuficientemente as raízes de seu talento e das obras que realiza.

Em termos estritamente artísticos, o poeta é, por sua própria natureza, alguém diferenciado e singular. Para Freud, “ser poeta” não é fruto de um ato de vontade, não é um ofício passível de ser aprendido e no qual o aperfeiçoamento técnico é secundário; “...o máximo conhecimento das condições de escolha do tema poético e da essência da arte poética não contribuiria minimamente para tornar-nos poetas” (Freud, 1908; p. 1.343).

A psicanálise em geral aborda o fenômeno da criação predominantemente em termos de *psiquismo do autor*. Há referências à importância dos mitos, lendas e fábulas como substrato para a criação, assim como menções esparsas à participação das circunstâncias históricas e estilísticas na determinação dos processos criativos. No entanto, o enfoque que prevalece é o *intraprésiquico* ou, no máximo, *interpésiquico* (quando entra em jogo a recepção da obra). Logo, aquilo que Freud chama de dom deve se situar neste espaço intrapésiquico, cenário no qual se desenrolam os processos cruciais da criação.

Os dotes artísticos poderiam ser, então, a habilidade em *elaborar/deformar os conteúdos inconscientes* de modo a torná-los menos repulsivos. Num excerto de *O poeta e o sonho diurno*, Freud diz que na superação da repugnância está a “verdadeira *ars poética*”. Ora, ainda que não nos detenhamos numa investigação mais profunda acerca do sentido de “*ars poética*”, em Aristóteles dispomos de uma referência importante: “... em Platão, a arte é uma descoberta feita através da reminiscência de conhecimentos anteriormente adquiridos pela participação nas idéias. Em Aristóteles, pelo contrário, a arte é uma produção criadora de formas novas, e onde nenhuma foi conhecida anteriormente por aquele que a criou” (Huisman, 1984; p. 27). Vemos retornar, pois, a equivalência arte/produção do novo.

O dom também poderia ser a habilidade em encontrar a *justa forma* de expressão destes conteúdos inconscientes dentre as várias organizações possíveis; este trabalho com o aspecto formal se dá sob vigência do princípio do prazer mas também implica a participação do sistema pré-consciente. Os autores norte-americanos, na linhagem inaugurada por Ernest Kris, conferem fundamental importância ao funcionamento do ego nos processos criativos. A peculiaridade de cada autor, aquilo que distingue os artistas entre si, seria o aspecto formal, fruto do trabalho egóico pré-consciente (e não das fantasias e impulsos inconscientes que dão origem à obra).

Por fim, e ligado aos aspectos anteriores, o dom do artista poderia estar na habilidade em provocar *efeitos no público*, atraindo sua atenção e revolvendo profundamente seus afetos.

Bem, Freud não chega a identificar o dom com qualquer destas habilidades do artista. Conforme havíamos proposto anteriormente, este dom não seria sequer estritamente artístico e sim um atributo mais amplo que caracterizaria também um tipo especial de sujeito cognoscente. Se por um lado a presença ou os efeitos do dom são facilmente reconhecíveis, por outro ele mesmo continua indefinível e avesso a qualquer tentativa de conceitualização. Talvez estejamos às voltas com um daqueles aspectos que, por sua própria natureza, resistem à representação ou mesmo a uma concepção em termos mais estritamente racionais.

A aura de mistério que envolve a figura do artista (em muito tributária desta impossibilidade de explicar o dom e a capacidade sublimatória diferenciada) levou-nos a evocar a noção de *gênio*, categoria fundamental da estética romântica. Este é apenas um dos indícios que conduz à nossa atual hipótese de trabalho, qual seja, a de que talvez a estética freudiana tenha muitas de suas raízes mergulhadas nas teorias estéticas do Romantismo.

Notas

1. Kofman diz, por exemplo, que Freud não dissocia forma e conteúdo; já tivemos oportunidade de abordar esta questão e sustentar posição oposta em nossa dissertação “A arte no pensamento de Freud — uma tentativa de sistematização da estética freudiana” (PUC-SP, 1994).
2. Reproduziremos estas citações mais adiante, juntamente com outras que demonstram nosso ponto de vista.
3. Este trecho de *Moisés e a religião monoteísta* contém uma nota de rodapé que diz: “Idêntica consideração rege também o notável caso de William Shakespeare de Stratford”. A nosso ver, tal menção a Shakespeare remete menos à questão dos dons deste autor e mais à controvérsia em relação à sua verdadeira identidade: a hipótese do homem de Stratford parece totalmente inverossímil a Freud (e nenhuma explicação em termos de genialidade seria bastante convincente para fazê-lo crer que seu prezado Shakespeare era apenas um ator inculto).
4. Remetemos o leitor para nossa dissertação, em cujo capítulo “A sublimação e o dom: obscuridades” discutimos o conceito de sublimação, seus impasses e possibilidades, a partir de Freud e de vários aportes pós-freudianos.

5. Ver também as citações recolhidas e citadas em outros capítulos de nossa dissertação: “Arte e neurose”, “Freud e as várias imagens do artista” e “Alcances e limites de seu pensamento estético, segundo o próprio Freud”.
6. Novamente remetemos o leitor interessado ao capítulo de nossa dissertação intitulado “Freud e as várias imagens do artista”.

Referências bibliográficas

Todas as citações de Freud aqui utilizadas referem-se à edição espanhola Biblioteca Nueva (4. ed., Madrid, ed. Biblioteca Nueva, 1981. Três tomos).

Freud, Sigmund (1908). *O poeta e o sonho diurno*.

——— (1910) *Uma recordação infantil de Leonardo da Vinci*.

——— (1916-1917) *Conferências introdutórias à psicanálise*.

——— (1930) *Mal-estar na cultura*.

——— (1933) *Prólogo a um livro de Marie Bonaparte*.

——— (1939) *Moisés e a religião monoteísta*.

Huisman, Denis (1984). *A estética*. Lisboa, Edições 70.

Kofman, Sarah (1985). *L'enfance de l'art*. 3. ed, Paris, Galilée.

Loureiro, Ines (1994). “A arte no pensamento de Freud — uma tentativa de sistematização da estética freudiana” (dissertação de mestrado, PUC-SP).

Mezan, Renato (1986). *Freud pensador da cultura*. 4. ed., São Paulo, Brasiliense.

ATOS E ACASOS EM PSICANÁLISE. UM COMENTÁRIO HEIDEGGERIANO

Luís Cláudio Figueiredo*

Duas dissertações de mestrado foram defendidas no primeiro semestre de 1995 na Pós-Graduação em Psicologia Clínica da PUC-SP que me parecem merecer uma especial consideração. Ambas eram mestrados com ares e alcance de doutorado. Uma, de autoria de Adela Judith Stoppel de Gueller, contou com a orientação de Samira Chalub e tinha como título “Acaso e Psicanálise”. A outra foi defendida por Myriam Uchitel de Tesch sob orientação de Renato Mezan e se intitulava “Além dos Limites da Interpretação”. Não apenas a alta qualidade de ambos os textos os aproxima. Foram outras as razões que me sugeriram a idéia de reuni-los num mesmo comentário. Estas razões, espero, ficarão explicitadas ao longo deste trabalho que tem como base as arguições que preparei para as respectivas defesas.¹

O texto de Adela é estritamente teórico no sentido de que se desenvolve como uma releitura da obra de Freud a partir de uma questão epistemológica: quais os lugares do acaso na psicanálise freudiana em que, como se sabe, o determinismo psíquico é axiomático? Trata-se, obviamente, de uma questão eminentemente teórica, mais ainda, *meta-teórica*, mas de forte incidência na clínica psicanalítica. Por outro lado, a dissertação de Myriam tem como ponto de partida e de chegada uma problemática clínica e, mais ainda, *técnica*: quais os limites da interpretação em psicanálise e o que se pode vislumbrar e exercitar para além do campo do interpretável? Para equacionar e responder a estas questões, a autora faz um longo percurso pelas teorias de Freud, não só contemplando os textos mais próximos da prática, mas enveredando corajosamente pelas mais espinhosas questões da metapsicologia.

Tecerei alguns comentários sobre cada uma destas dissertações, de forma a preparar um comentário final sobre as duas. Começo pela da Myriam.

As questões dos limites da interpretação e de um mais além da interpretação

Na abertura de seu trabalho, Myriam Uchitel faz referência a um suposto “retorno do recalado” para logo em seguida esclarecer: trata-se de como na sua história pessoal houve um momento em que a tradição cientificista em que fora educada uniu-se a uma forte dose humanista

* Luís Cláudio Figueiredo é autor de *Escutar, recordar, dizer. Encontros heideggerianos com a clínica psicanalítica* (Escuta/Educ, 1994), entre outros livros.

para gerar um sonho de onipotência terapêutica. Neste sonho, a eficácia das técnicas era contemplada pela ótica do tecnicismo, ou seja, imperava aí a questão do domínio da realidade, do controle dos processos, da transformação planejada através de uma competente exploração dos recursos. Ora, para este sonho de onipotência terapêutica — o famoso *furor curandis* — não havia como admitir limites para a eficácia de qualquer procedimento. De uma certa forma, sugere a autora, mesmo agora, já curada do *furor curandis*, ainda seria uma dificuldade em aceitar os fracassos na clínica que a levaria a explorar o que reside para além (e para aquém) dos limites da interpretação. Em resumidas palavras: para aquém do interpretável estariam os afetos nas suas formas menos elaboradas; para além da interpretação estaria o *ato* que incide diretamente sobre aquilo que na constituição da subjetividade permaneceu fora do campo das representações.

Uma questão se impôs, desde então, à minha leitura: até que ponto este retorno pode ser elaborado ao longo da pesquisa e da redação do texto, até que ponto foi apenas repetido?

Para encaminhar o equacionamento desta questão, que seria o viés interpretativo da minha arguição, vali-me das considerações de Heidegger sobre a técnica. Retornando às acepções originais do termo na língua grega, Heidegger fala da *técnica* como um modo de dar a ver, de configurar, meio que opera dando a ver e configurando *aquilo que* — ao contrário da *physis* — *não se mostra por si mesmo*; é a técnica como *poiesis*.

Há, contudo, diversos modos da técnica dar a ver, da técnica deixar que algo se mostre, modos que vão caracterizar as diferentes épocas da História. O modo moderno, já presente como *telos* desde o nascimento da ciência moderna, desde Descartes e Bacon, mas só agora plenamente reconhecível, é dito por Heidegger pelo termo *ge-stell* — arrazona-mento. *Ge-stell* implica *reunir e manter junto através de razões, conservar de pé e dar consistência através de um sistema de razões*. Dar a ver algo como pertencente a uma trama de razões resulta em tornar os entes — os *algos* que se mostram — disponíveis como “recursos”, “reservas” com as quais podemos contar, que podemos explorar, etc. É neste *projeto de mundo* em que tudo que se mostra é da ordem dos “recursos disponíveis” — fundos de onde se extraem as riquezas e as ferramentas — que as ações humanas existem como provocação (fazendo despertar as reservas) e imposição (dando às reservas uma finalidade); é neste contexto que emergem também as resistências: aquelas partes indomáveis do mundo que não respondem às provocações nem se dobram às imposições.

Há, todavia, outros modos de dar a ver, outros modos da técnica operar. Por exemplo, há uma técnica que comporta semear, esperar e colher. Técnica artesanal e pouco “produtiva” comparada com as da agricultura moderna em que máquinas e químicas provocam na terra potências extraordinárias e impõem à terra ritmos alucinantes de produtividade. Creio que é muito claro, nestes exemplos simples, como diferentes “técnicas” dão a ver diferentes “terras”.

Retornemos ao texto de Myriam Uchitel. Sua crítica ao intelectualismo de Freud — identificado em grande medida nos textos que relatam os casos clínicos, mas sustentado nos textos mais teóricos —, sua crítica ao abandono do mundo dos afetos e à predominância das representações na vida psíquica, críticas que visam demarcar os lugares dos irrepresentáveis e das pulsões, ou seja,

do que parece escapar às técnicas de extração racionalista, poderiam ser entendidas como uma crítica implícita a uma leitura predominantemente *arrazonante* da psicanálise.

Nesse sentido, o “ir além da interpretação” seria, em última instância, ir além da metafísica moderna; em outras palavras, ir além de um entendimento da *técnica* em psicanálise que a reduza ao que entendemos modernamente como “técnica”: uma compreensão meramente instrumental da técnica em que esteja implicada, fundamentalmente, a relação eficaz entre meios e fins.

No entanto, ir além dos limites da interpretação na direção do *ato* pode, ao contrário, acentuar o caráter de uma intervenção técnica, sublinhando exatamente a eficácia instrumental.

Tudo dependerá da noção de *ato* a ser elaborada e adotada para se falar deste além da interpretação. Tanto o *ato* na sua dimensão e na sua eficácia físico-energética (como era o caso na chamada “técnica ativa” de Ferenczi), como o *ato* na sua dimensão intencional-significante são conceitos tributários de uma tradição pragmático-voluntarista que é, sem dúvida, aquela que sustenta o *ge-stell*, o arrazonamento e que, por sinal, não se coaduna com a própria noção de “inconsciente” tal como elaborada por Freud.² Caso prevalecesse qualquer destas acepções de *ato*, não estaríamos efetivamente assistindo ao “retorno do recalcado”? Assim, colocar *ato* — enquanto intervenção produtora de efeitos numa relação de causalidade convencional — como alternativa à interpretação, paradoxalmente, deixaria a autora tão dentro do campo da representação quanto ela estava no início da sua trajetória.

Há um trecho de um trabalho de Jean Cournut que gostaria agora de transcrever;³ diz ele: “*Intervenho, nomeio, reconheço, designo, crio quando isso me dá prazer — penso, teorizo quando isso corre o risco de fazer mal — e de tempos em tempos, não sei de onde vem, eu interpreto*”. O que Cournut enfatiza é não tanto a distinção entre interpretar e qualquer outra coisa que o psicanalista faça, mas o caráter de surpresa — para ele inclusive — que devem ter suas intervenções. Esta natureza surpreendente da interpretação e de todos os atos do analista é o que realmente rompe com o campo do representacional, com o arrazonamento, com a técnica como *ge-stell*. Embora sem explicitar tudo que está envolvido neste rompimento, é a *surpresa* que vai ser enfatizada por diversos autores que publicaram no número da revista *Tempo Psicanalítico* dedicado à *Interpretação e Ato*.⁴

Embora não seja correto e justo dizer que Myriam Uchitel tenha permanecido exclusivamente no campo da metafísica da modernidade e, portanto, no campo representacional de onde pretendia sair, o que parece estar faltando é uma consideração mais resoluta do caráter *acontecimental* do que — fala ou gesto, pergunta, convite, assinalamento ou (por que não?) interpretação, no sentido mais convencional do termo — resulta de um certo *acaso* que se dá, ou não se dá, numa espera paciente e relativamente silenciosa. Numa espera livre da provocação e da imposição características da técnica na sua acepção moderna. Neste trabalho, tão bem concatenado e pensado, ficou faltando, talvez, um lugar para a *sorte*.

Sem um espaço mais amplo e bem trabalhado para a sorte, a própria questão dos afetos, ou seja, a do resgate dos afetos para além ou aquém (como quer Assoun) das representações, na clínica e na teoria, pode ficar comprometida. Há, efetivamente, duas maneiras de conceber a vida afetiva.

Numa delas, o afeto é aquilo que se constitui apenas nos e dos encontros aleatórios — é o afeto como acontecimento. Na outra, o afeto é uma massa — ora sólida, ora líquida, ora gasosa — que se acumula, se deposita, se investe, se dissipa, transborda, etc. Se trouxermos de novo à memória a noção de *reserva* em Heidegger como definidora da natureza dos entes que a técnica põe à nossa disposição, é fácil perceber como *atos* ou *interpretações* podem ser concebidos apenas como procedimentos capazes de propiciar o controle e o uso de uma reserva, no caso, a massa de afetos a serem mobilizados, investidos, drenados, elaborados, etc. Em contraposição, a técnica pensada e exercida de outra maneira, de uma maneira em que o acaso esteja incluído, poderia ser, aí sim, propiciadora de novas *ocorrências afetivas*, de novos *acontecimentos*.

Eis que nossas considerações sobre a dissertação de Myriam Uchitel nos levam diretamente ao trabalho de Adela Stoppel.

A questão do acaso

Adela parte de uma constatação já inúmeras vezes explorada: a de que, embora Freud tenha adotado os modelos de cientificidade dominantes em sua época de forma a granjear para a psicanálise uma boa cota de legitimidade, em suas práticas de produção teórica ele foi, “legitimamente”, além do que estes modelos permitiam. Tratar-se-ia, portanto, de, num primeiro movimento, desembaraçar a psicanálise da tutela destes modelos. Contudo, não se trataria, segundo a autora, de renunciar à reivindicação de cientificidade, pois apenas o caráter científico da psicanálise lhe daria alguma garantia de rigor. Para efetuar este duplo movimento seria necessário acompanhar as mudanças que foram ocorrendo no campo epistemológico dos dias de Freud até hoje, de forma a repensar a psicanálise a partir do que hoje se entende por ciência com a esperança de que agora, no contexto de uma nova epistemologia, a psicanálise possa gozar de legitimidade científica sem se descaracterizar. Ora, o que a nova epistemologia traz de absolutamente novo é um espaço legítimo para o acaso e para a indeterminação.

Adela Stoppel se dedica então à revisão das novidades epistemológicas nos campos da física, das químicas e das ciências biológicas. Mas isso não lhe basta. Fica-lhe faltando um conceito de “acaso” mais preciso para empreender sua pesquisa no pensamento freudiano. Por isso, ela sente a necessidade de enfrentar a questão do acaso no campo da filosofia, a fim de obter uma melhor discriminação entre formas de acaso. Fundamentalmente, trata-se de diferenciar os “acazos constituídos” do “acaso constituinte”. Acazos constituídos seriam aqueles que se mostram como rupturas de uma ordem, como desvios de uma norma, em que ordem e norma os antecedem histórica e ontologicamente. Haveria primeiro ordem, para só depois haver acaso. Já o acaso constituinte impõe-se como primeiro. Antes há o caos, a indeterminação, para só depois impor-se a ordem.

É com base neste conceitual bem montado que Adela percorre a obra de Freud em busca dos momentos em que acazos constituídos e/ou, eventualmente, o acaso constituinte, comparecem e infletem as seqüências e regularidades deterministas. São estes comparecimentos, em última instância, que marcam os processos históricos de singularização em que as subjetividades se constituem e

Numa delas, o afeto é aquilo que se constitui apenas nos e dos encontros aleatórios — é o afeto como acontecimento. Na outra, o afeto é uma massa — ora sólida, ora líquida, ora gasosa — que se acumula, se deposita, se investe, se dissipa, transborda, etc. Se trouxermos de novo à memória a noção de reserva em Heidegger como definidora da natureza dos entes que a técnica põe à nossa disposição, é fácil perceber como atos ou interpretações podem ser concebidos apenas como procedimentos capazes de propiciar o controle e o uso de uma reserva, no caso, a massa de afetos a serem mobilizados, investidos, drenados, elaborados, etc. Em contraposição, a técnica pensada e criada de outra maneira, de uma maneira em que o acaso esteja incluído, poderia ser, aí sim, propiciadora de novas ocorrências afetivas, de novos acontecimentos.

Eis que nossas considerações sobre a dissertação de Myriam Uchitel nos levam diretamente ao trabalho de Adela Stoppel.

A questão do acaso

Adela parte de uma constatação já inúmeras vezes explorada: a de que, embora Freud tenha adotado os modelos de cientificidade dominantes em sua época de forma a granjear para a psicanálise uma cota de legitimidade, em suas práticas de produção teórica ele foi, “legitimamente”, além do que os modelos permitiam. Tratar-se-ia, portanto, de, num primeiro movimento, desembaraçar a psicanálise da tutela destes modelos. Contudo, não se trataria, segundo a autora, de renunciar à reivindicação de cientificidade, pois apenas o caráter científico da psicanálise lhe daria alguma garantia de rigor. Para este duplo movimento seria necessário acompanhar as mudanças que foram ocorrendo no campo epistemológico dos dias de Freud até hoje, de forma a repensar a psicanálise a partir do que hoje se entende por ciência com a esperança de que agora, no contexto de uma nova epistemologia, a psicanálise possa gozar de legitimidade científica sem se descaracterizar. Ora, o que a nova epistemologia traz de absolutamente novo é um espaço legítimo para o acaso e para a indeterminação.

Adela Stoppel se dedica então à revisão das novidades epistemológicas nos campos da física, das químicas e das ciências biológicas. Mas isso não lhe basta. Fica-lhe faltando um conceito de “acaso” mais preciso para empreender sua pesquisa no pensamento freudiano. Por isso, ela sente a necessidade de enfrentar a questão do acaso no campo da filosofia, a fim de obter uma melhor discriminação entre formas de acaso. Fundamentalmente, trata-se de diferenciar os “acazos constituídos” do “acaso constituinte”. Acasos constituídos seriam aqueles que se mostram como efeitos de uma ordem, como desvios de uma norma, em que ordem e norma os antecedem historicamente e ontologicamente. Haveria primeiro ordem, para só depois haver acaso. Já o acaso constituinte impõe-se como primeiro. Antes há o caos, a indeterminação, para só depois impor-se a ordem.

É com base neste conceitual bem montado que Adela percorre a obra de Freud em busca dos momentos em que acasos constituídos e/ou, eventualmente, o acaso constituinte, comparecem e inlfetem as seqüências e regularidades deterministas. São estes comparecimentos, em última instância, que marcam os processos históricos de singularização em que as subjetividades se constituem.

stituem. *Singularização, temporalidade e história*, eis as três dimensões da subjetivação que na psicanálise a incorporação do acaso em seu regime de produção teórica. Vejamos como pode ser pensado tomando como foco a questão da temporalidade.

Tanto o determinismo causalista como o teleológico realizam, de fato, uma absoluta geneização do tempo. Quando Laplace bravateia afirmando sua capacidade de deduzir o presente plenamente conhecido todo o passado e todo o futuro, ele está expondo a ansão do tempo na forma de uma eternização do presente. Passado, presente e futuro nam, através das representações, completamente intercambiáveis e reversíveis. O que em jogo é, na verdade, uma compreensão do ser a partir do presente, ou, dito de outra ira, uma compreensão do presente como modo privilegiado do ser. É o que Heidegger nina “metafísica da presença”. *O que é, é no presente; no passado já foi e no futuro* Passado e futuro seriam modos derivados e inferiores de ser. A ciência determinista pretensão de, mediante o cálculo, tornar tanto o “passado” como o “futuro” presentes apresentações. Esta operação, contudo, só seria possível porque, no fundo, o tempo nada de novo, o presente a cada momento conteria em si todas as possibilidades “passadas” uras” de ser. Esta é a metafísica do positivismo em seus fundamentos mínimos: *o que o presente, e nada mais*; representar é trazer à presença o que já está no presente, ra invisível; não há buracos, não há rupturas.

Para que o tempo seja mais que o desdobramento homogêneo de um sempre-mesmo processo, ue o tempo se heterogeneize, isto é, para que o tempo se *temporalize*, são indispensáveis as ões do acaso, as irrupções das alteridades que fazem dos processos algo mais que evolução ou olvimento do sempre-mesmo. Aqui, sim, constitui-se história como história dos acontecimen- nesta medida, irreversível. Mas há mais a dizer: o presente que se instaura no e pelo cimento, na e pela irrupção do acaso, não pode ser mais concebido como *presente pleno*, como nto privilegiado que contém em si mesmo todas as possibilidades de ser. Trata-se, por assim de um “presente” esburacado do qual não se podem mais extrair, pelo cálculo, e dispor, nas ntações, as presenças “passadas” e “futuras”. Assim sendo, o presente perde todos os seus gios e, simultaneamente, passado e futuro conquistam um estatuto que já não é mais o de s modos inferiores de ser. A rigor, não há mais nenhum *presente* puro e simples. Ora, é desta matização da presentidade do presente que podem emergir tanto os processos histórico-tem- como as singularizações, como as possibilidades de intervenção transformadora.

Aqui cabe uma pequena digressão. Um conceito como o de “posterioridade”, tal como ado por Freud, nos leva, através de um outro percurso, a problematizar também a tidade do presente. A dialética de “apoio” e “posterioridade”, tal como estudada por Le ⁵ impõe-nos a necessidade de rever radicalmente nossa compreensão costumeira dos sos temporais renunciando à crença numa presença plena: cada “presente” está em si mesmo v, sendo, simultaneamente, “apoio” — aberto a um “só depois” — e “posterioridade” — le reinscrever e ressignificar um “apoio”; em contrapartida, creio que apenas uma destruição áfísica da presença pode sustentar estes achados psicanalíticos.

Retornando ao argumento. Há uma conclusão inevitável: se a introdução do acaso provoca tamanha revolução ontológica, se o acaso problematiza o presente como modo privilegiado de ser, não convém dar ao acaso nenhuma positividade. Em outras palavras: o acaso pode ser concebido como uma positividade, como uma entidade, ou é uma negatividade radical, deixando toda presença em suspenso? É o acaso um “algo” que se dá na pura presentidade, ou é a própria *diferença de algo consigo mesmo*, diferença que *faz a história*? Negar ao acaso qualquer positividade resulta em renunciar à expectativa de uma “ciência do acaso”. Renunciar a esta expectativa implica, por sua vez, renunciar à velha questão das *garantias* a que Adela parece se manter, apesar de tudo, aferrada. Aceitar o acaso constituinte nos processos de constituição e reconstituição das subjetividades singulares nos deixa sem qualquer garantia contra o que Adela ainda se dispõe a chamar de “caprichos do analista”. Não nego que se deva proceder rigorosamente na clínica e que haja formas levianas de clinicar, mas me parece que uma atenção mais detida àquilo que podem parecer “caprichos”, principalmente, uma atenção instruída pela questão do acaso e pela problematização da metafísica da presença nos levaria mais longe do que Adela Stoppel pode chegar sob a tutela da questão das *garantias*.

Psicanálise e Heidegger

Como terá notado o eventual leitor deste comentário, o que orientou a análise que efetuei destas duas dissertações de qualidade excepcional foram perspectivas de uma certa maneira marginais à psicanálise. Marginais, porque provenientes de um campo problemático marcado pela meditação heideggeriana. No entanto, não eram margens arbitrariamente estabelecidas mas, antes, margens para as quais apontavam os próprios textos, ambos estritamente psicanalíticos. Em ambas as dissertações, creio ter identificado questões não suficientemente elaboradas em função de uma crítica ainda limitada à filosofia da representação. Apenas uma crítica radical ao princípio de razão suficiente, como a desenvolvida por Heidegger, à qual se associam suas meditações sobre a técnica, sobre a temporalidade, a diferença, etc., nos permite, penso eu, vislumbrar a superação de alguns impasses teóricos da psicanálise derivados da metafísica e, conseqüentemente, a elaboração de uma outra posição subjetiva mais afinada às exigências da clínica.

Notas

1. Além das notas previamente preparadas, me beneficiei das arguições desenvolvidas pelos dois outros membros das bancas examinadoras. Assim é que aproveitei a oportunidade para agradecer as idéias expostas por Luiz Carlos Nogueira, na banca de Adela, e por Chaim Samuel Katz, na banca de Myriam.

2. Ver a propósito as análises desenvolvidas por P-L. Assoun na sua *Introduction à la métapsychologie freudienne* (PUF, 1993). Na terceira parte do livro (*L' en deçá de la représentation*), mais particularmente no capítulo 9 (*L' acte*), Assoun realiza uma boa reconstituição da problemática do ato no campo metapsicológico e na teoria da cura analítica. Uma elaboração desta questão, a partir do texto de Assoun, por exemplo, teria beneficiado a argumentação de Myriam Uchitel, embora, no meu entender, isso ainda não bastasse para evitar certos riscos que a noção de *ato* traz consigo.

k. Cournut, J. "O inquietante estranhamento da interpretação". Em R. Major (org) *Como a interpretação vem ao psicanalista*. Ed. Escuta, 1995, p. 139-143.

. Em especial, os artigos de Piera Aulagnier, Joel Birman e Antônio Carlos de Sá Earp. O artigo de Ana Maria de Toledo Piza Rudge traz uma apresentação da noção de *ato* em Lacan que também ajuda na tarefa de repensar o *ato analítico* fora dos horizontes da técnica moderna (*Tempo Psicanalítico*, 26, março de 1992).

Le Guen. *A dialética freudiana I. Prática do modelo psicanalítico*. Escuta, 1991.

2. Ver a propósito as análises desenvolvidas por P-L. Assoun na sua *Introduction à la métapsychologie freudienne* (PUF, 1993). Na terceira parte do livro (*L' en deçá de la représentation*), mais particularmente no capítulo 9 (*L' acte*), Assoun realiza uma boa reconstituição da problemática do ato no campo metapsicológico e na teoria da cura analítica. Uma elaboração desta questão, a partir do texto de Assoun, por exemplo, teria beneficiado a argumentação de Myriam Uchitel, embora, no meu entender, isso ainda não bastasse para evitar certos riscos que a noção de *ato* traz consigo.
3. Courmut, J. "O inquietante estranhamento da interpretação". Em R. Major (org) *Como a interpretação vem ao psicanalista*. Ed. Escuta, 1995, p. 139-143.
4. Em especial, os artigos de Piera Aulagnier, Joel Birman e Antônio Carlos de Sá Earp. O artigo de Ana Maria de Toledo Piza Rudge traz uma apresentação da noção de *ato* em Lacan que também ajuda na tarefa de repensar o *ato analítico* fora dos horizontes da técnica moderna (*Tempo Psicanalítico*, 26, março de 1992).
5. Le Guen. *A dialética freudiana I. Prática do modelo psicanalítico*. Escuta, 1991.

FREUD, A ÉTICA E A CONSCIÊNCIA MORAL

Daniel Delouya

A eternidade da maçã: Freud e a ética, Flávio Carvalho Ferraz,
São Paulo, Escuta, 1994, 141 pp.

Confesso que foi a teimosia, a determinação com que defendeu Flávio *sua causa* frente a seus 'superiores' (tratava-se, afinal, da sua primeira pesquisa, a primeira dissertação), que dispertou de início minha curiosidade pelo seu trabalho. Por que insistiu tanto sobre o tema? Se a resposta não está na *maçã* — a força que dela emana, a atração que exerce sobre nós —, ao menos os efeitos desta se fazem presentes neste pequeno livro. A história da *maçã* condensa, de um lado, a sedução, o desejo e o prazer, e de outro, a consciência, a vergonha e a moral. Em outras palavras, ela se abre para os dois campos tradicionais da filosofia — a estética e a ética. No caminho que percorre na obra de Freud, o autor nos faz perceber que a radicalidade da contribuição freudiana consiste em que as duas, a ética e a estética, ancoram-se na mesma origem *natural*, ou seja, nas pulsões. Antes de adentrar estas questões, notamos que os dois eixos, o ético e o estético, são autotransparentes deste livro, encontram-se nele também entrelaçados: além da teimosia (a ética) da criação, o livro é instigante, escrito com um estilo próprio e as idéias são formuladas com clareza e fluência notáveis.

O livro trata da contribuição da psicanálise para o campo da ética (seguimos aqui a

escolha do autor de não distinguir entre a ética e a moral). Oriunda nas religiões e tendo sido o campo privilegiado de estudo da filosofia, a moral passou a ser objeto da psicologia (o desenvolvimento do julgamento e da consciência moral), da sociologia (a conduta moral e seus desvios) e da psiquiatria (a classificação dos 'distúrbios' e das tendências anti-sociais). Mas na psicanálise, em Freud, a noção da consciência moral, sua gênese, seu desenvolvimento e seus problemas ('patologias') são enfocados pela "indagação sobre a forma pela qual se *constancia* a encarnação" da ética "*no indivíduo e na cultura* através da formação da consciência moral" (p. 41, grifos nossos). É este princípio dialético da ética freudiana que a distingue dos demais, embora ela volte a tratar, em parte, dos mesmos temas.

Na primeira parte, Ferraz resume rápida e concisamente a questão da ética nos campos acima mencionados e o limite das suas contribuições. O último item da introdução revisa as contribuições psicanalíticas para os fenômenos e as formas clínicas da delinquência; temas que serão discutidos também na última parte do livro que trata das contribuições de Abraham, Klein e Winnicott. Mas o cerne do livro está na parte intitulada *A ética em Freud*.

Ferraz mostra uma construção lenta mas sistemática do conceito da consciência moral em Freud. São duas pedras fundamentais para este edifício: a renúncia e a culpabilidade. Desde cedo (1895) Freud faz coincidir o primeiro com o princípio da realidade, ou o domínio dos processos secundários (próprios do ego) sobre os processos primários, que regem as modalidades da descarga pulsional do inconsciente. O problema surge quanto a origem desta inibição (coibição ou defesa como fora articulada inicialmente a renúncia). O fato de que ela ergue muito cedo as barreiras morais expressas pelos sentimentos de vergonha e repugnância já a coloca no âmago da esfera social. A partir dos trabalhos sobre as neuroses atuais e até “A moral sexual civilizada...” (1908), há quem resgate um Freud libertário, crítico feroz da moral sexual vigente, responsabilizando a sociedade pela supressão da sexualidade. Contra esta popularização apressada de Freud em torno da oposição sociedade-pulsão, o autor mostra que desde 1905 “há algo inerente à própria pulsão que a conduz ao caminho da supressão” (p. 48), além de que o desejo encontra sustentação na própria proibição, na lei. Tendo recuperado este caráter ‘orgânico’ da pulsão — e elaborando a maneira pela qual as barreiras morais emprestam suas forças da intensidade pulsional, e como a energia desta está investida diversamente no contato com a civilização, seja através da sublimação ou da formação reativa —, o autor passa para o segundo termo do binômio, a culpabilidade. Em *Totem e tabu* (1913), a restrição violenta imposta pelo pai primeiro, de um lado, e seu assassinato pelo conjunto dos filhos, de outro, fundam conjuntamente a cultura — as leis do incesto e do parricídio na sociedade nascente dos irmãos — e no indivíduo a consciência, a culpabilidade. Mesmo levando em conta as

polêmicas em torno da construção freudiana — a crítica de uma *cultura já instituída* na própria horda e a insustentável suposição da transmissão hereditária dos precipitados estruturais do ato fundador —, o autor enfatiza a grande importância que têm para seu tema: “a gênese da consciência moral do indivíduo se dá em estreita conexão com a gênese da cultura”, sendo a *fantasia originária* garantia para que o Édipo mantenha, na suas bases, a universalidade de seu roteiro. Temos duas ressalvas para esta reconstrução: se o laço intermediário, o assassinato, vincula, segundo o autor, uma exigência de renúncia extremada com a culpabilidade, por que deve considerar a última como ‘pedra fundamental’ se ela decorre da primeira? Há um outro componente que o autor não leva em conta: para que a culpabilidade se constitua como tal (em decorrência do assassinato), Freud pressupõe uma ambivalência emocional constitutiva de cada membro da horda.

Já neste primeiro capítulo, embora tenha chegado apenas até 1913, Ferraz tece o essencial: demonstra que a moral em Freud repousa sobre uma dualidade dialética inerente à pulsão, mas esta não basta; para a geração da consciência moral é preciso que tenha uma contrapartida, que seja consubstanciada pela *realidade*. Isto é quase um princípio da obra freudiana, mostrando a pobreza da simples oposição sociedade (realidade-pulsão). Nos próximos capítulos, Ferraz delinea as modificações ocorridas na concepção da moral com a segunda tópica e a nova teoria das pulsões e seus reflexos na maneira que Freud apreende a civilização: alojada no superego, a função da consciência é “medir a diferença” (p. 66) entre o ego e seu ideal. A dualidade, antes interior à pulsão, polariza-se agora em pulsão de vida e pulsão de morte. Predominante, esta últi-

ma ameaça desligar-se, desintrinsicar-se da fusão que mantém com a primeira para voltar, como pura agressividade, contra o ego. Freud já tinha apontado a anterioridade do ódio sobre o amor (1915). Ao superego concede-se o amor dos pais para que transmita a 'voz' de seus ideais, vozes agressivas, culpabilizantes e inconscientes da consciência moral. Na única vez que o termo *mal-estar* (1930) aparece, Freud o atribui ao sentimento de culpa inconsciente inerente à civilização. "A civilização falida" (cap. 5) por não encontrar saídas — que não sejam parciais ou prejudiciais para o sujeito ou que não acarrete uma ameaça terrível da perda de amor — para a agressividade da pulsão de morte.

O autor aborda também temas conexos em Freud: a vinculação do caráter com os estágios psicosssexuais; a culpa como motor da travessura e para a delinquência e suas reverberações na reação terapêutica negativa e nas diferentes formas do masoquismo, etc. Entre as tópicas, Ferraz dá um lugar humilde à tão propalada 'ética da psicanálise', mas mostra-se ousado ao fazer Freud vincular a 'escolha'/natureza dos sintomas com os padrões morais do sujeito. O binômio neutralidade-abstinência não é apenas condição necessária para a emergência da fantasia e do desejo inconsciente, mas compromete o analista e a análise com a verdade do sujeito. E há mais um aspecto desta moral: a contingência do objeto da pulsão implica uma *ética da tolerância* com respeito às escolhas amorosas do outro.

Além da fidelidade e do cuidado com o tema da moral em Freud, Flávio tem o mérito de explicitar os conceitos correlatos na justa e necessária espessura, evitando a fatigante análise ('filosófica') dos conceitos que tem caracterizado certas teses nesta área. Cita os filósofos (Pla-

tão, Hobbes, Kant, Nietzsche) que têm antecipado ou intuído as contribuições de Freud. Perspicaz, ele mostra na conversa que trava entre Kant, Lacan e Freud, que embora o primeiro queira seu *imperativo categórico* como princípio da *razão* (prática), Freud mostra sua ilusória autonomia e de que o direcionamento da vontade e o dever kantiano são fundados sobre a culpa, que tem como protagonistas a pulsão de morte e a ameaça da perda de amor; demole, assim, a suposta revolução copernicana de Kant no campo da moral. Maimonides (1135-1204), autor do *Guia dos perplexos*, parece-me o mais próximo de Freud (1930); segundo ele, a raiz da consciência moral é a *pulsão mal* (*yetzer hárá*), ou a pulsão de morte.

E por fim uma pequena discordância para distanciar, um pouco, da tentadora maçã que este belo livro oferece: Freud, como bem nota Ferraz, destituiu o estatuto metafísico do bem e do mal inserindo-o no âmago da subjetividade pulsional. No *Projeto* (1895), disse também que o choro do recém-nascido "adquire uma função secundária mas de extrema importância... *aque-la da compreensão mútua. A impotência originária [a demanda da mãe] do ser humano torna-se, assim, a primeira fonte de todos os motivos morais*" (*SE*, p. 379, grifos nossos). Se trilharmos por essas vias, a situação analítica — condicionada por um certo desvio da compreensão mútua e pela frustração, em grande medida, da citada demanda — pode ser conceituada no sentido contrário de qualquer ética ou moral.

Daniel Delouya é psicanalista, membro do departamento de Psicanálise do Instituto Sedes Sapientiae e pós-doutorando do Núcleo de Psicanálise da PUC.

EM BUSCA DE UMA AUDIÇÃO MAIS COMPLETA DA OBRA DE MOZART

Yara Borges Caznók

Mozart — sociologia de um gênio, de Norbert Elias, tradução de Sérgio Góes de Paula, Ed. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1995.

Dentre inúmeras biografias, estudos e análises sobre a vida e a obra de compositores, é raro encontrar um autor que realmente tenha ouvido seu “objeto de estudo” e ainda que seja capaz de fazer com que a música soe através das palavras, como fez Norbert Elias em seu *Mozart — sociologia de um gênio*.

Este livro traz, ao lado do característico rigor metodológico de Elias, toda sua sensibilidade e experiência enquanto ouvinte do repertório mozartiano, e ainda que esta feliz combinação fosse sua única qualidade, já seria suficiente para tornar-se leitura obrigatória.

Inicialmente pensados como parte de uma obra mais ampla (que seria intitulada *O artista burguês na sociedade da corte*), estes textos tomaram a forma de livro após a morte de Elias, graças a seu assistente e colaborador Michel Schöter.

Da espinha dorsal do livro, ou seja, da elucidação das articulações e conflitos que se deram entre imperativos histórico-sociais e potencialidade criativa num século que ainda não valorizava o estilo estritamente pessoal, Elias retira como motivo condutor principal a questão da genialidade de Mozart.

Recusando categoricamente a idéia de que o “grande gênio” é alguém que escapa das

estruturas determinantes de seu tempo e espaço sociais, o autor nos apresenta o Mozart/gênio trespassado de humanidade, sofrendo como qualquer um de nós, em sua tentativa desesperada de dar um sentido à sua existência. Desfaz, assim, a visão romântica de gênio, cuja adoração e idolatria afastam qualquer tentativa de aproximação e audição reais.

Para que ouçamos o Mozart genialmente humano, Elias mapeia e, sobretudo, integra aos fatos conhecidos e louvados da vida do compositor outros menos divulgados e propositadamente “esquecidos”.

O primeiro deles é o lado bufão e irreverente de Mozart. Sequer citado em muitos estudos sobre sua vida, pois, incompatível com a figura de gênio/modelo de perfeição,¹ aqui ele aparece não só como mais um dos múltiplos traços da pessoa Mozart, mas também como recurso e suporte indispensáveis à sua sobrevivência face às situações de enfrentamento constante nas quais o artista se encontrou durante toda sua existência.

Cito aqui o escândalo provocado no meio musical pela risada escrachada de Mozart de Peter Shaffer, no filme *Amadeus* (1980). É inadmissível, segundo estes “puristas”, que o

criador de uma música tão perfeita e equilibrada pudesse ser também um debochado.

Ouvindo este lado humorístico de Mozart em suas obras, deparamo-nos, no fundo, com um astuto e irônico estrategista que, ao mesmo tempo em que nos convida a rir e a jogar, nos faz encarar o *non sense* de muitas situações existenciais.

Recomendo, a quem quiser conhecer mais de perto este Mozart, algumas obras explicitamente brincalhonas, onde sua gargalhada triunfa soberana sobre a medíocre seriedade de alguns de seus contemporâneos:

- *Jogo de dados musical* (*Musikalisches Würfspiel*), que tem como subtítulo “Método para compor valsas ou *Länder* com dois dados, sem ser músico nem entender nada de composição”;

- *Adagio KV 516*, cujos compassos são tirados de um jogo de letras;

- *Uma brincadeira musical* (*Ein musikalischer Spass*) KV 522;

- *O comentário de Leporello* (“Questa poi la conosco troppo”), no primeiro ato de *Don Giovanni* quando, o conjunto que anima o jantar, cita temas de autores conhecidos da época (Paisiello, por exemplo);

- *La finta semplice*, uma de suas primeiras óperas, cujo título já nos revela sua ironia;

- *Così fan tutte*, em especial a cena onde Ferrando e Guglielmo são “ressuscitados” por Despina através da força magnética de um ímã. Esta referência clara ao mesmerismo, que na época era levado a sério por grande parte das pessoas, aparece numa situação cênica onde as personagens fingem ser outras personagens. Befe em cima de um befe... ou não?

Um outro aspecto da personalidade de

Mozart — este ainda mais tabu que o bufão — é seu convívio com a coprologia, ou seja, o uso que o compositor fez em cartas (especialmente aquelas endereçadas à sua prima Bäsle) e em peças vocais, de expressões escatológicas.

Pouquíssimo investigado até o momento, este lado “obsceno” de Mozart horroriza os puritanos, pois, como bem nos mostra Elias, animaliza o “gênio”, macula com fezes e esperma uma obra que, na sua condição de cânone de pureza e perfeição, só poderia ter sido produzida por um espírito puro, desencarnado.

Não admitir que na música de Mozart apareçam as brincadeiras e as fantasias de um corpo descjante é tapar os ouvidos para a integridade de seu universo sonoro. Como poderia Don Giovanni ser libertino e simpático ao mesmo tempo? E o casal Papageno (considerado por muitos leitores ortodoxos da maçonaria como o par simplesmente reprodutor da espécie e, portanto, inferior), que suplanta Tamino e Pamina em vitalidade e popularidade?

Há todo um conjunto de obras vocais, compostas para sua fruição privada (Constanze, sua mulher, fazia o soprano, Mozart era o contralto e dois amigos faziam o tenor e o baixo), cujos títulos e textos foram adulterados pelas edições oficiais. Ainda difíceis de serem encontradas, temos, no entanto, algumas gravações que nos trazem os textos originais. Cito, como exemplo apenas, o dueto para barítono e soprano KV 592-A, onde as perguntas feitas pelo “esposo” são sempre respondidas com miados da “esposa”.²

Além de trazer à tona estes aspectos constituintes da personalidade e da música de Mozart, Elias teve o cuidado de reabilitar a figura de Leopold Mozart. Descrito, quase

sempre, como sendo apenas o pai tirano, terivelmente autoritário e dominador, encontramos aqui um pai também amoroso, dividido entre o assombro e a alegria por reconhecer no filho um talento que era “um verdadeiro milagre”. Oscilando entre idéias iluministas e católicas, Leopold aparece como um pai que partilhou com seu filho, e foi vítima tanto quanto ele do desmantelamento dos dogmas político-religiosos e das ilusões revolucionárias daquele período.

A partir das considerações feitas por Elias sobre essa duvidosa, porém conveniente, fé religiosa de Leopold, seria interessante pensar sobre as possíveis vivências de seu filho em relação à religião.

Estranhamente, Elias não se detém sobre este ponto, nem cita as ligações de Mozart com a maçonaria. Faria mais adiante? Ou não julgou necessário? Não importa. O que vale é que o silêncio sobre este assunto não torna o livro incompleto; pelo contrário, é graças à sua qualidade que nascem possibilidades de ressonâncias em seus leitores.

Assim sendo, Elias parece ter deixado o terreno preparado para a hipótese de que Mozart tenha sido o primeiro músico a produzir uma obra corajosamente endereçada ao mundo dos homens e não mais a Deus. Ele seria, então, o primeiro músico ateu, cuja luta por uma autonomia em termos de mercado de trabalho também implicava uma libertação em relação a crenças e justificativas metafísicas para sua música.

Diferentemente de Beethoven, que se apegou a ideais políticos e humanitários e com isso deslocou a sua necessidade imediata de ouvintes concretos para a esfera do virtual, e ainda mais distante de Bach, que, por ter em Deus seu

grande ouvinte e patrão, suportava as humilhações de sua situação empregatícia, Mozart parece não ter aderido a nenhum suporte espiritual que não fosse sua música. Mesmo a maçonaria parece não ter oferecido, para ele, nada além de auxílios materiais.

Música humana, que não separa mais o divino e o terreno e que revela, às vezes de maneira contundente, a angústia de uma vida que já não pode contar com a referência asseguradora da tradição.

Um bom exemplo sonoro desta vivência é a sua *Missa em Dó Menor*, KV 427, composta para festejar seu casamento, em 1783. O tratamento musical dado a um texto sacro prova que, estruturalmente, foram desfeitos os limites definidores dos domínios laico e sacro. A maravilhosa melodia do “Et Incarnatus Est” poderia ser também uma das árias de Pamina...

Atenção especial merece o “Qui Tollis Peccata Mundi” da mesma Missa — um dos mais sofridos e tortuosos de todo o repertório de missas da tradição européia. As vezes parecem, ao invés de pedir misericórdia àquele que tira os pecados do mundo, gritar um sentimento de extrema angústia, através de acordes dissonantes, escalas cromáticas descendentes e motivos rítmicos intensa e energicamente pontuados.

Este clima assemelha-se, até um certo ponto, à entrada da estátua do comendador em *Don Giovanni*, onde encontramos os mesmos procedimentos musicais acima descritos. (O possível paralelo entre as figuras redentoras de Cristo e do comendador fica por conta do leitor...)

O fato é que uma incursão pelas obras “sacras” de Mozart mostrará ao ouvinte atento

um compositor nada apaziguado, cujas dores não foram nunca aplacadas.

Eternamente em busca de ouvintes em cujos tímpanos seus gritos fizessem sentido, morreu trabalhando em duas obras diametralmente opostas em termos de visão de mundo: a *Flauta Mágica*, com seu conteúdo humanista maçônico, e o *Réquiem*, dilacerante testemunho de um ser consciente da fragilidade da vida.

De acordo com Norbert Elias, Mozart desistiu de viver; sua solidão o derrotou. Se assim foi, há uma pergunta que ele parece nunca ter cessado de colocar e que está presente em todas as suas obras: será que a vida também é um jogo de dados?

Yara Borges Caznók é mestre em Psicologia da Educação pela PUC-SP e professora assistente do Instituto de Artes da UNESP (Campus São Paulo).

Notas

1. Justiça seja feita a Wolfgang Hildesheimer, que talvez tenha sido o primeiro estudioso a se debruçar sobre este assunto em seu livro *Wer war Mozart*, de 1968 (edição brasileira: *Mozart*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1990).
2. Eis alguns dos inúmeros exemplos possíveis de serem retirados da correspondência de Mozart: “... Agora desejo-lhe bom repousar e na cama cagar. Durma descansada, com a bunda virada”. “... ao levantar-me, ouvi ainda algo bem fraco — mas senti o gosto de algo queimado. Por onde eu andava, fedia. Quando me aproximava da janela, esvaía-se o cheiro. Ao entrar, ele reaparecia. Finalmente, disse-me mamãe: ‘Aposto que você deixou escapar um pum!’”. — Creio que não, mamãe. — ‘Sim, sim, com certeza deixou’. — Fiz a prova: coloquei o dedo indicador no cu e depois no nariz, e — *Ecce provatum est*; a mamãe tinha razão. (...) mando-lhe mil beijos, e sou, como sempre, o velho jovem Rabo de Porco.” (carta à prima ‘Bäsle’, 5/11/1777 in *Cartas de Mozart* - seleção de Willi Reich, tradução Semíramis Lück, Curitiba, Secretaria do Estado de Cultura, 1992).

PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM PSICOLOGIA CLÍNICA

Coordenadora: *profa. dra. Marília Ancona Lopes Grisi*

NÚCLEO DE ESTUDOS E PESQUISAS DA SUBJETIVIDADE

Coordenador: prof. dr. Alfredo Naffah Neto

Programação para o 2º semestre de 1995

O núcleo, neste próximo semestre, oferece dois seminários articulando a *clínica psicanalítica* à *arte trágica*, à *singularidade* e à *contemporaneidade* através de perspectivas e leituras diferentes (Sófocles/Nietzsche/Vernant/Naffah, etc., de um lado, Simondon/Deleuze/Guattari/Latour/Prigogine/Stengers/Varela/Rolnik/da Costa, etc., de outro) e três atividades programadas: uma feita de *notas estéticas a partir de Nietzsche* (Peter P. Pelbart), uma sobre *imaginário erótico e literatura* (Eliane Robert Moraes) e uma sobre o *corpo do cinema* (Raymond Bellour).

1) *Seminários e Atividades Programadas do corpo docente estável*

A) Seminário e Atividade Programada do prof. Alfredo Naffah Neto:

Seminário:

“O sentido da morte e o processo de transmutação de valores na tragédia: da concepção nietzschiana à proposta de uma psicanálise trágica”.

Título para inscrição na secretaria: “Questões emergentes da pesquisa em subjetividade I.”

Horário: quartas-feiras, das 13h30 às 16h30.

Datas: 9/8, 23/8, 6/9, 20/9, 4/10, 18/10, 8/11, 22/11.

Créditos: 3.

Ementa:

O curso visa a um estudo do *sentido da morte* na vida do herói-trágico, o que significa discutir em que medida é a presença da morte vivida em diferentes dimensões e formas que instaura, na existência heróica, um *processo de transmutação de valores*. Em seguida,

pretende utilizar a literatura trágica para examinar como essa experiência crucial e os valores que ela gera podem ser norteadores da prática clínica em direção à proposta de uma *psicanálise* fundada em *valores trágicos*. Nesse sentido, o curso pretende ser uma preparação para o “Simpósio psicanálise trágica”, que irá acontecer no Rio de Janeiro, nos dias 10, 11 e 12 de novembro de 1995, sob a coordenação do dr. Chaim Samuel Katz, e do qual o professor irá participar. Como metodologia, irá se utilizar da leitura e discussão de literatura trágica (*Édipo-Rei e Édipo em Colono*, de Sófocles; *O anel dos Nibelungos*, de Wagner) e acompanhar as propostas teóricas de F. W. Nietzsche de definição do *trágico*, matizando-as e confrontando-as com os estudos de outros helenistas, como Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet. Na parte mais propriamente psicanalítica do curso, pretende examinar, através de diferentes vertentes, as formas em que a *experiência de morte* pode-se fazer presente no *processo clínico psicanalítico*, instaurando aí um *dever trágico* capaz de funcionar como ponte de passagem do *visível/dizível* para o *invisível/indizível* da vida.

Bibliografia:

- SÓFOCLES (1989). *Édipo-Rei e Édipo em Colono*, tradução e notas de Mário da Gama Kury, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.
- WAGNER, R (1988). Libretos dos quatro dramas-musicais que compõem *O anel dos Nibelungos* in *Guide des opéras de Wagner*, Paris, Fayard.
- NAFFAH NETO, A. *Sufrimento-trágico e sofrimento-cristão nos dramas-musicais de Richard Wagner: A afirmação da dor e a compaixão como diferentes formas de elaboração poética*, texto apresentado no *Colóquio Arte-Dor*, ocorrido na USP em maio, não publicado.
- NIETZSCHE F. *O nascimento da tragédia*, tradução e notas de J. Guinsburg, São Paulo, Cia. das Letras, caps. 3 e 4.
- (1988). Fragmento-póstumo 11[18] do outono de 1875, in *Oeuvres philosophiques complètes*, vol. II, Paris, Gallimard.
- (1981). *Crepúsculo de los idólos*, tradução e notas de A. Sánches Pascual, Madrid, Alianza Editorial, cap. “Lo que debo a los antiguos”.
- VERNANT, J-P. & NAQUET, P. V. (1977). *Mito e tragédia na Grécia antiga*, São Paulo, Duas Cidades, caps. 1, 2, 5.
- *Mito e tragédia na Grécia antiga, vol. II*, São Paulo, Brasiliense, caps. 3, 7, 8.
- FREUD, S. *Obras Completas*, Buenos Aires, Amorrortu.

Atividade Programada:

“Grupo de Orientação de Mestrado e Doutorado”.

Título para inscrição na secretaria: Atividade Programada 4.

Horário: quartas-feiras, das 13h30 às 16h30.

Datas: 16/8, 30/8, 13/9, 27/9, 11/10, 25/10, 1º/11.

Crédito: 1.

B) Seminário e Atividades Programadas da profª Suely Rolnik:

Seminário:

O seminário da profª Suely será constituído, neste semestre, por duas partes, a primeira delas ministrada pelo prof. Rogério da Costa, a segunda ministrada pela própria profª Suely Rolnik.

1ª parte: “Indivíduo e Singularidade”.

2ª parte: “A Clínica e o Contemporâneo”.

Título para inscrição na secretaria: As concepções de subjetividade na história e na filosofia I.

Horário: quartas-feiras, das 18h30 às 21h30.

Datas: 9/8, 23/8, 6/9, 20/9, 4/10, 18/10, 8/11, 22/11.

Créditos: 2.

Ementas: “Indivíduo e singularidade”

Esta parte do curso visa trabalhar os percursos históricos que nos levam da noção de *indivíduo* àquela de *singularidade*. Tem como estratégia apresentar o conceito de *indivíduo* na filosofia, tal como é entendido tradicionalmente. Posteriormente, servindo-se de uma passagem pela ciência contemporânea, visa estabelecer as bases para a compreensão do conceito de *singularidade*, tal como é entendido na filosofia contemporânea. Esta passagem parece ser uma das chaves para a compreensão do conceito atual de *subjetividade*, do modo como é desenvolvido por Deleuze/Guattari.

Bibliografia:

PRIGOGINE, I. e STENGERS, I. (1993). *Sistema*, Enciclopédia Einaudi, Paris, vol. 26.

VARELA, F. (1994). *L'inscription corporelle de l'esprit*, Paris, Seuil.

DELEUZE, G. (1991). *A dobra, Leibniz e o barroco*, Campinas, Papirus.

SIMONDON, G. (1995). “Introdução à Gênese do Indivíduo”, *O Espírito das Coisas*, nº 1, Rio de Janeiro, Imago.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. (1993). *O que é filosofia*, Rio de Janeiro, 34.

Revista *O Espírito das Coisas*, nº 1, Rio de Janeiro, Imago.

“A clínica e o contemporâneo”

Esta parte do seminário pretende avançar na problematização da clínica tendo em vista questões colocadas no contemporâneo. O trabalho se desenvolverá em duas direções: 1) a interface entre a arte e a clínica: a circunscrição na subjetividade de um *estado de arte se dá a escuta das diferenças, bem como a criação de figuras* de realidade objetiva e subjetiva nas quais corporificam-se as diferenças; 2) a definição do *contemporâneo*, para além de uma leitura cronológica, como a própria *irrupção das diferenças*, desestabilizadora das figuras vigentes: a idéia de que é sempre do contemporâneo e de seu efeito desestabilizador, ou seja, do *trágico* que se trata na *clínica*.

Bibliografia:

- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. (1991). *O que é filosofia?* Rio de Janeiro, 34, 1992.
- (1980). *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia* (Cap. I: “Introdução: Rizoma”), Rio de Janeiro, 34, vol. I, 1995. E também cap. 6: “1730 - Devir-intenso, devir-animal”, prelo; cf. pasta 597, Leão XIII.
- (1975). *Kafka. Por uma literatura menor*, Rio de Janeiro, Imago, 1977.
- DELEUZE, G. *Critique et clinique*, Minuit, Paris, 1993.
- (1986). *Foucault*, São Paulo, Brasiliense, 1988.
- (1962). *Nietzsche e a filosofia*, Porto, Rés, s/d.
- DELEUZE, G. e PARNET, C. (1977), *Dialogues* (cap. II: “De la supériorité de la littérature anglaise-américaine”), Paris, Flammarion.
- GUATTARI, F. (1992). *Caosmose. Um novo paradigma estético* (“Heterogênese” e “O novo paradigma estético”), Rio de Janeiro, 34.
- (1987). “L’Oestrus”, in *Chimères*, nº 3: 43-74, Association Chimères, Paris, automne.
- (1994). “Félix Guattari et l’art contemporain”, entrevista para Olivier Zahm, *Chimères*, nº 23: 47-64, Paris, Association Chimères, été.
- BOURRIAUD, N. (1994). “Le paradigme esthétique”, in *Chimères*, nº 21: 77-94, Paris, Association Chimères, hiver (cf. tradução na pasta 597, Leão XIII).
- LÉVY, P. (1995). “Plissê fractal ou como as máquinas de Guattari podem nos ajudar a pensar o transcendental hoje”, in *Espírito das coisas*, nº 1, Rio de Janeiro, Imago.
- ULPIANO, C. (1993). “A estética deleuziana”, transcrição de gravação de aula proferida na Oficina Três Rios, São Paulo, 22/11/93 (cf. pasta 241b, Leão XIII).
- BUYDENS, M. (1990). *Sahara. L’esthétique de Gilles Deleuze*, Paris, Vrin.
- MARTIN, J. C. (1993). *Variations - La philosophie de Gilles Deleuze*, Paris, Payot.
- ALLIEZ, E. (1995). *A assinatura do mundo. O que é a filosofia de Deleuze e Guattari?* Rio de Janeiro, 34.

ORLANDI, L. B. (1995). "Assinatura para um onto-etologia", Campinas, inédito.

ROLNIK, S. (1995a). "Lygia Clark e a produção de um estado de arte", in *Imagens*, nº 4, Campinas, Unicamp.

————— (1995b). "O mal-estar na diferença", in *Anuário Brasileiro de Psicanálise*, nº 3, Rio de Janeiro, Relume Dumará.

————— (1995c). "O híbrido arte/clínica de Lygia Clark", São Paulo, Programas de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica, Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, PUC-SP. Inédito.

GIL, J. (s/d). *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*, Portugal, Relógio d'Água.

Atividade Programada:

Grupo de Orientação de Mestrado e Doutorado.

Título para inscrição na secretaria: Atividade Programada 5.

Horários: quartas-feiras, das 16h30 às 18h30.

Datas: 6/9, 4/10, 18/10, 8/11, 22/11, 6/12.

Crédito: 1.

C) Seminário do prof. Peter Pál Pelbat (valendo como atividade programada).

"Notas Estéticas a partir de Nietzsche".

Título para inscrição na secretaria: Atividade Programada 6.

Horário: quartas-feiras, das 18h30 às 21h30.

Datas: 16/8, 27/9, 25/10, 29/11.

Crédito: 1.

Ementa:

Ao introduzir a uma reflexão sobre a natureza e a função da arte na filosofia de Nietzsche, o curso visa pensar o estatuto mais geral da criação. Extrapolando o domínio estético, serão indicados alguns prolongamentos contemporâneos no âmbito da criação teórica e da subjetividade. A programação será composta dos temas: 1) a apologia da arte/ a arte do ponto de vista do criador/ arte e perspectiva/ a arte como princípio produtivo/ arte e vontade de potência/ a justificação estética do mundo; 2) o dualismo Apolo-Dioniso: espírito grego e herança asiática/ o apolíneo: princípio de individuação, clareza, medida, o belo/ o dionisíaco: a *hybris*, a dor, a experiência orgiástica/ a herança kantiana e schoppenaueriana/ o pessimismo e sua recusa/ a tragédia: a arte trágica, a visão trágica/ o lugar da música/ arte, ilusão, aparência, jogo/ a força criativa e a falsidade/ a metafísica do artista/ arte e verdade, vida e conhecimento; 3) verdade e sujeito/ criação e subjetivação/ a estética da existência.

Bibliografia básica:

NIETZSCHE, F. (1993). *O nascimento da tragédia*, trad. de Jacó Guinzburg, São Paulo, Cia. das Letras.

D) Atividades Programadas do prof. Luís Cláudio Figueiredo:

Grupo de Orientação de Mestrado.

Título para inscrição na secretaria: Atividade Programada 1.

Horários: quartas-feiras, das 14 às 17 horas.

Datas: 16/8, 30/8, 13/9, 27/9, 11/10, 25/10, 1º/11.

Crédito: 1.

Grupo de Orientação de Doutorado.

Título para inscrição na secretaria: Atividade Programada 2.

Horários: quartas-feiras, das 17 às 19 horas.

Datas: as mesmas do grupo anterior.

Crédito: 1.

2) Seminários e Conferências de professores convidados:

A) Seminário da profª Eliane Robert Moraes (valendo como atividade programada):

“O Imaginário Erótico e a Literatura”.

Título para inscrição na secretaria: Atividade Programada 3 (sob responsabilidade do prof. Luís Cláudio Figueiredo).

Horário: quartas-feiras, das 9 às 12 horas.

Datas: 6/8, 30/8, 6/9, 25/10, 25/11.

Crédito: 1.

Ementa:

O curso tem o objetivo de investigar o estatuto da ficção erótica, não como gênero literário, mas como forma de consciência que induz ao conhecimento de aspectos hipotéticos e obscuros do ser humano. Na medida em que esse conhecimento inscreve seus excessos na história, a desmedida submete-se também às sensibilidades de cada época. Interessa aqui trabalhar com três momentos pontuais da fabulação erótica, cada qual insinuando um personagem ideal ou, se preferirmos, um objeto do desejo: *o libertino* (literatura libertina, século XVIII), *a mulher fatal* (literatura ‘decadentista’, século XIX) e *o ser-objeto* (surrealismo, século XX).

Bibliografia:

BATAILLE, G. (1979). *Histoire de l'oeil*, Paris, Gallimard.

BRETON, A. (1971). *L'amour fou*, Paris, Gallimard.

GOULEMOT, J. M. (1991). *Ces livres qu'on ne lit que d'une main*, Paris, Alinea.

LACLOS, C. (s/d). *As relações perigosas*, trad. de Carlos Drummond de Andrade, Rio de Janeiro, Ediouro.

LOUYS, P. (1984). *La femme et le pantin*, trad. em português como *Esse obscuro objeto do desejo*, trad. de Estela dos Santos Abreu, Rio de Janeiro, Marco Zero.

PRAZ, M. (1930). *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Florença, Società Editrice La Cultura.

SADE, Marquês de. (1976). *La philosophie dans le boudoir*, Paris, Gallimard.

SONTAG, S. (1987). "A imaginação pornográfica" em *A vontade radical*, trad. de João Alberto Martins Filho, São Paulo, Cia. das Letras.

WILDE, O. (1993). *Salomé*, trad. de João do Rio, Rio de Janeiro, Imago.

B) Curso e conferências do prof. Raymond Bellour a convite da profª Suely Rolnik pelo Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP, do prof. Arlindo Machado, pelo Núcleo de Linguagens Visuais do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, e da profª Maria Dora G. Mourão, pelo Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da USP. (Também valem como atividade programada.)

Seminário e Conferências do prof. Raymond Bellour

"O Corpo do Cinema".

Título para inscrição na secretaria: Atividade Programada 12 (sob responsabilidade da profª Suely Rolnik)

Datas e horários: 11, 13, 15, 20, 22, 25 e 27 de setembro (11, 15, 22 e 25 das 14 às 18 horas; 13, 20 e 27, das 9h30 às 12h30).

Local: Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA/USP.

Observação: O curso não terá tradução e seu número de vagas será limitado, devido a restrição do alcance da imagem televisiva. Uma seleção dos candidatos será feita pela profª Suely Rolnik, através de entrevista no dia 11 de agosto das 9 às 11h30, na sala do Programa de Pós-Graduação de Psicologia Clínica. Os interessados deverão inscrever-se para entrevista na Sala do Programa, com Vera).

Crédito: 1.

Ementa:

Pierrot. Eu sempre quis saber exatamente o que era o cinema.

— Samuel Fuller: É como uma batalha, um filme. O amor, o ódio, a ação, a violência e a morte. Numa só palavra, a 'emoção'. (Jean-Luc Godard, *Pierrot le fou*)

“Na fascinação que emana de um plano geral e pesa sobre mil rostos enlaçados num mesmo assombro, sobre mil almas magnetizadas pela mesma emoção (...), descobre-se a essência do mistério cinematográfico, o segredo da máquina de hipnose” (Jean Epstein).

Em se tratando de cinema, falou-se sem parar em emoção e em hipnose. O projeto deste curso é cercar a difícil relação entre estes dois termos, para tentar esclarecer o que é o corpo do cinema e como, a partir daí, pode-se qualificar seu espectador. Tal interrogação situa-se na interface de três perspectivas: histórica (especialmente a história da hipnose e de sua representação na literatura e no cinema); analítica (através de numerosos exemplos de filme); teórica (da perspectiva semiótica-psicanalítica clássica a seu ultrapassamento):

1) A máquina de hipnose (história e dispositivo); 2) O exemplo de Fritz Lang (e alguns outros); 3) Psicanálise e cinema, hipnose e cinema; 4) O problema das emoções (percurso teórico retrospectivo); 5) As emoções de cinema (de filme em filme e através de um filme); 6) A emoção como instante (nomear, classificar, caracterizar); 7) Abertura teórica (entre Deleuze-Guattari e Daniel Stern).

Bibliografia:

MESMER, F-A. (1971). *Le magnétisme animal*, obras publicadas por Robert Amadou. Paris, Payot.

FREUD, S. (1921). “Psicologia de las massas y análisis del yo” in *Obras Completas*, 18:63, Buenos Aires, Amorrortu, 1976.

CHERTOK, L. e STENGERS, I. (1990). *O coração e a razão. A hipnose de Lavoisier a Lacan*, Rio de Janeiro, Zahar.

ROUSTANG, F. (1990). “Qu'est-ce que l'hypnose?”, in *Influence*, Paris, Minuit.

——— (1975). “Psychanalyse et cinéma”, *Communications*, nº 23. Paris, Seuil, (org. Raymond Bellour Thierry Kintzel, Christian Metz).

SOHEFER, J-L. (1980). “L'homme ordinaire du cinéma.” *Cahiers du Cinéma*, Paris, Gallimard.

DELEUZE, G. (1989). *Cinema 1. A imagem-movimento*, São Paulo, Brasiliense.

——— (1990). *Cinema 2. A imagem-tempo*, São Paulo, Brasiliense.

STERN, D. (1992). *O mundo interpessoal do bebê*. Porto Alegre, Artes Médicas.

BELLOUR, R. (1995). *L'analyse du film*, Paris, Albatros, 1979; Paris, Camann Lévy.

——— (1990). *L'entre-images*, Paris, La différence.

As conferências (com tradução e abertas ao público em geral)

1) “Acreditar no cinema”: CINUSP, 26 de setembro, às 20 horas. A partir da exibição do filme: *Night of Demon*, de Jacques Tourneur.

2) “O corpo do cinema”. PUC-SP 27 de setembro, às 20 horas. Tema: a superação histórica, tópica e filosófica do binômio psicanálise e cinema (que a própria obra de Bellour ajudou a estabelecer) pelas teorias contemporâneas da subjetividade, cuja formulação é favorecida pelo cinema.

3) Reunião do Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade.

Data: 29/11.

Horário: das 14 às 17 horas.

Local: Sala do Programa.

Teses e dissertações defendidas no Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade - Ano 90.

Doutorado

1. Virgínia Moreira Leitão

“PARA ALÉM DA PESSOA: UMA REVISÃO CRÍTICA DA PSICOTERAPIA DE CARL ROGERS”

ORIENTADOR: prof. dr. Alfredo Naffah Neto

Data da defesa: 28.11.90

RESUMO

Este estudo tem como objetivo a realização de uma revisão crítica da psicoterapia de Carl Rogers, buscando identificar as implicações de se ter a noção de pessoa enquanto conceito central da prática terapêutica.

Resgata a origem e as transformações pelas quais passou o conceito de pessoa ao longo da história, identificando, então, como este conceito aparece na teoria e na prática clínica de Carl Rogers. Por fim, apresenta o conceito de ‘carne’ de Merleau-Ponty enquanto possível contribuição à (re)formulação da teoria rogeriana no que se refere à sua concepção de homem/mundo.

O que se conclui é que o fato de se tomar a pessoa como centro teórico-prático na psicoterapia interfere na postura fenomenológica, distanciando-a do fenômeno clínico e comprometendo o processo terapêutico. A partir desta constatação é proposta uma psicoterapia que compreenda o homem para além da pessoa.

Mestrado

2. Lea Waidergorn Anker

“VIVÊNCIAS PSICOLÓGICAS ASSOCIADAS À HISTERECTOMIA: UM ENFOQUE PSICANALÍTICO”

ORIENTADOR: prof. dr. Luís Cláudio Figueiredo

Data da defesa: 6.2.90

RESUMO

O objetivo desse trabalho é tentar identificar o significado da histerectomia para um conjunto de mulheres brasileiras em fase pré-menopáusicas, discriminando as vivências durante a fase pré e pós-cirúrgica, levantando medos e ansiedades, mecanismos de defesa que as levam a diferentes reações.

Também fizemos uso das idéias de M. Klein e dos conceitos de identidade e mudança desenvolvidos por Grimberg e Grimberg, uma vez que a operação é uma situação que elidia uma crise, e que exige a reestruturação da identidade.

As pacientes no processo cirúrgico utilizam mecanismos de defesa, tanto da posição esquizoparanóide, como da depressiva, que se especializaram em sua vida, forma de defender-se da angústia que as ameaça.

Acreditamos que as pacientes que não superaram lutas anteriores de forma satisfatória teriam dificuldade para enfrentar a cirurgia, e para isso procuramos realizar uma especificidade dessas reações para facilitar ou prever quando a operação seria contra-indicada, ou quais as providências necessárias para facilitar a crise.

Selecionamos 14 mulheres dos hospitais escolhidos na faixa etária entre 35 e 50 anos. Estas pacientes foram entrevistadas antes da cirurgia e após a cirurgia por um período de sete meses. Aplicamos na fase pré-cirúrgica o procedimento de Desenhos com Histórias.

Esse estudo permitiu explorar as fantasias, as defesas e os desejos na fase pré e pós-cirúrgica, e também verificar o significado que a perda do útero tinha para esse grupo de mulheres; permitiu também nos mostrar de que forma elas conseguiram solucionar psicicamente a crise provocada pela cirurgia.

Encontramos, tanto na fase pré-cirúrgica, como pós-cirúrgica, ansiedades persecutórias ligadas à cirurgia em si (medo de morrer, medo de ter outra doença, de ter câncer). Atualização da angústia de castração e ansiedades depressivas (medo de perder seus bons objetos). Estas fantasias foram ou não sendo confirmadas durante o processo, dependendo das características pessoais de cada uma.

Salientamos em nossa pesquisa as reações depressivas significantes, assim como problemas na área sexual e no autoconceito de feminilidade.

Dentre as 14 pacientes entrevistadas, seis não conseguiram uma reabilitação que consideramos adequada e oito tiveram uma boa recuperação. Essa reabilitação insatisfatória estaria em função da dinâmica anterior, ausências de defesas suficientes, fragilidade da estrutura da identidade feminina, significado simbólico atribuído ao órgão, importância dada à função de mulher e à procriação.

Das pacientes que consideramos ter tido uma reabilitação satisfatória, três delas entraram em contato com a angústia de perda e tiveram boa elaboração, para duas a perda do útero não parecia tão significativa, e três não entraram em contato com a angústia da perda, devido principalmente a negação e controle intenso de afetos.

Nós observamos neste estudo que a perda do útero pode enfocar outras perdas significativas, assim como pode catalisar vivências anteriores de abandono e rejeição. Ela também pode ser percebida como uma ameaça à integridade, e pode provocar sentimentos hostis, expressos sob formas variadas.

Percebemos que a dinâmica interna de cada paciente influencia na forma como vivenciam a crise. Caso tenham problemas com a auto-imagem, podem ter problemas no autoconceito feminino após a cirurgia. Naquelas que possuem tendências sadomasoquistas, a operação pode vir a trazer culpa. As que tinham antes da operação manifestações depressivas, esses sintomas podem ficar mais exacerbados. Naquelas cuja identidade se centraliza nas capacidades de ser mulher e no desejo de procriar, a perda pôde ser sentida como mais destrutiva. Pacientes com pouca capacidade de simbolização podem sentir a perda concreta da capacidade para ser mulher.

Ressaltamos também em nosso estudo a importância que as defesas têm no processo de recuperação, na necessidade de reforçar as defesas úteis ou auxiliar a elaboração de novas defesas.

3. Christina Menna Barreto Cupertino

“TEORIA E PRÁTICA DO PSICODIAGNÓSTICO: UMA ANÁLISE DOS DESENCONTROS”

ORIENTADOR: prof. dr. Luís Cláudio Figueiredo

Data da defesa: 12.3.90

RESUMO

O exercício de atividade profissional ligada a área do Psicodiagnóstico Infantil trouxe a constatação de que, em alguns casos, o atendimento não tem o resultado final esperado, transformando-se por vezes num insucesso.

Este trabalho foi feito com o intuito de analisar, à luz do interacionismo simbólico, as circunstâncias que contribuem para os desacertos entre psicólogo e cliente durante o processo de avaliação. Para sua realização, foi selecionado um caso paradigmático no qual não houve concordância entre os envolvidos. O psicodiagnóstico foi gravado e textualmente transcrito, e a análise do discurso, tanto da psicóloga como dos elementos da família do avaliando levou a uma descrição detalhada dos mecanismos através dos quais se instalou, ao invés da partilha e da compreensão conjunta do que se passava, um processo de manipulação e negociação de identidades.

Esta descrição foi confrontada com os conceitos do interacionismo simbólico, de modo a estabelecer um modelo de compreensão para este tipo de situação. Além disso, foram revistos alguns conceitos do Psicodiagnóstico Fenomenológico, com a intenção de apontar quais estão melhor definidos e quais necessitam de alguma revisão.

4. Terezinha Gomes de Souza Melco

“UM ESTUDO FENOMENOLÓGICO DA OBESIDADE EM MULHERES DE MEIA-IDADE”

ORIENTADOR: prof. dr. Luís Cláudio Figueiredo

Data da defesa: 22.3.90

RESUMO

Esta dissertação é um estudo fenomenológico do existir de mulheres obesas adultas, levando em conta principalmente sua vivência corporal.

O corpo se apresenta como elemento de maior ênfase, por situar-se como ‘pivô do mundo’; é o ponto de referência através do qual o sujeito vivencia o tempo, o espaço e as relações simultâneas com o mundo dos objetos, pessoas e consigo próprio.

Foram analisados oito depoimentos, colhidos em entrevistas abertas, visando captar o significado da experiência vivida.

A partir das análises, encontrou-se que a falta de controle sobre si mesma é a estrutura principal que caracteriza a mulher obesa adulta, o que dificulta a reversão do quadro de obesidade. Verifica-se uma cristalização em diversos aspectos da existência: o significado do passado; as

ações rotineiras do presente; as relações consigo e com os outros se dão de maneira insípida, sem o aspecto construtivo, gratificante, etc.

É importante a posse de Si-Mesmo para se ter as rédeas do próprio comportamento, para que se modifiquem velhos esquemas de ação e se encontrem perspectivas de futuro saudável e feliz.

5. Viviane Galhanome da Cunha Di Domenico

“UM ESTUDO FENOMENOLÓGICO DAS EXPERIÊNCIAS DE SOLIDÃO EM JOVENS DA CIDADE DE SÃO PAULO”

ORIENTADOR: prof. dr. Luís Cláudio Figueiredo

Data da defesa: 13.8.90

RESUMO

Nos últimos anos há uma crescente preocupação com o aumento da incidência de solidão. O número de publicações a respeito vem se multiplicando ao longo das últimas duas décadas. A solidão parece ser freqüente entre os jovens devido à tarefa de busca de identidade própria e de definição de papéis sociais. Logo, este estudo foi feito para verificar como os jovens da cidade de São Paulo estão vivenciando o sentimento de solidão. Foram entrevistados vinte sujeitos de ambos os sexos, com idade variando dos 15 aos 20 anos, da classe média e que estavam cursando entre a oitava série e os primeiros anos da faculdade. Verificou-se que as vivências de solidão eram amargas e intensamente sofridas. Foram relacionadas a sentimentos de perda real ou percebida, à necessidade de pessoas significativas, às dificuldades de relacionamento, à introversão. Precipitaram a solidão: rompimentos, brigas ou morte de pessoas significativas, mudanças e transformações no modo de vida, início de uma vida parcial ou totalmente autônoma, aparência física indesejada, comportamentos inadequados no grupo de referência, características de personalidade, falta de atividades sociais, amizades ou namorados. Constatou-se que os jovens utilizam algumas estratégias para amenizar a solidão que podem ser eficazes ou não. Foi possível verificar que as vivências de solidão estão intrinsecamente relacionadas à condição existencial deste grupo de jovens.

6. Marisa Schmidt Silva

“A CONSTRUÇÃO EMOCIONAL DO TERAPEUTA - UMA HISTÓRIA DE CASO”

ORIENTADOR: prof. dr. Luís Cláudio Figueiredo

Data da defesa: 24.8.90

RESUMO

Para refletir sobre a construção emocional do terapeuta, fui buscar minha história de caso enquanto terapeuta.

A articulação teórica se fez pelo psicodrama, de Moreno, pela filosofia dialógica, de Buber, e pela hermenêutica de Gadamer.

Procurei situar, neste trabalho, o encontro terapêutico como uma possibilidade de definir um eu e um tu, na caminhada da humanização.

Trabalhar nesse campo levou-me a caminhar nos limites do papel de terapeuta e da pessoa privada, fazendo-me deparar com minhas imagens a cada esquina, que espelhavam as minhas verdades e minhas mentiras.

Refletir sobre esses limites foi um exercício sobre mim e sobre o outro, possibilitando-me saber de mim.

Finalmente, este trabalho fez-se ao ser feito, pois ele se constitui numa caminhada terapêutica em si mesmo, na emoção das questões do terapeuta enquanto pessoa humana.

7. Eduardo Boralli Rocha

“A DIFUSÃO DO MOVIMENTO PSICANALÍTICO EM SÃO PAULO E SUAS RELAÇÕES COM A HISTÓRIA DA PSICANÁLISE”

ORIENTADOR: prof. dr. Luís Cláudio Figueiredo

Data da defesa: 21.9.90

RESUMO

Este trabalho pretende ser um estudo sobre a difusão do movimento psicanalítico em São Paulo, desde seus primórdios até a situação contemporânea, considerando suas características, vicissitudes e inter-relações com a história da psicanálise.

Inicialmente é feita uma reconstituição das origens do movimento psicanalítico como tal, abordando alguns aspectos da personalidade de seu criador e das primeiras cisões e dissensões.

A seguir há um histórico sobre o começo do movimento psicanalítico em São Paulo, através de seus pioneiros. Depois, é apresentado um quadro detalhado sobre os agrupamentos psicanalíticos da cidade.

Finalmente, são feitas considerações sobre a difusão da psicanálise no Brasil, a disputa de poder neste campo e os conflitos que se reproduzem ao longo da história do movimento.

PEDIDOS DE ASSINATURA

Os pedidos de assinatura da revista *Cadernos de Subjetividade*, v. 3 n° 2 e v. 4 n° 1 (referentes ao 2º semestre de 1995 e 1º semestre de 1996) poderão ser feitos ao preço de R\$ 18,00 (A assinatura de dois números equivale ao preço de um exemplar e meio.) O cheque deve ser nominal ao prof. Luís Cláudio Figueiredo e enviado para:

Cadernos de Subjetividade,
Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade,
Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP.
Rua Ministro Godói, 969
Perdizes - CEP 05015-000
São Paulo - Brasil
Telefone: 263-1793

Nome:	
Endereço:	
Bairro:	CEP:
Cidade:	Tel:
RG:	CPF:
Profissão:	
Assinatura:	Data:

Impresso nas oficinas da
Gráfica Palas Athena