

* Tania Rivera é psicanalista, ensaísta e professora do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense (UFF). Pesquisadora do CNPq e autora de *Hélio Oiticica e a arquitetura do sujeito* (EdUFF, no prelo), *Cinema, imagem e psicanálise* (2008), *Guimarães Rosa e a psicanálise* (2005), *Ensaio sobre imagem e escrita* (2005) e *Arte e psicanálise* (2002) – esses últimos por Jorge Zahar Editor. Organizou, com Vladimir Safatle, o livro *Sobre Arte e Psicanálise* (Escuta, 2006). Realizou os vídeo-ensaios *Who Drives ou o Olhar Outro* (2009), *Imagem é feita com imagens* (2010) e *Ensaio sobre o Sujeito na Arte Contemporânea Brasileira* (2010).

A Cena e a “Outra Cena”: Freud e o Cinema

Contemporânea da psicanálise, a chamada Sétima Arte é um interessante mote para se pensar as teorias freudianas

O

cinema e a psicanálise nasceram rigorosamente ao mesmo tempo. Em dezembro de 1895, quando os irmãos Lumière fazem a primeira apresentação do cinematógrafo, em Paris, Freud tinha acabado de publicar seu primeiro livro, em co-autoria com Josef Breuer, os *Estudos sobre a Histeria*.

Mas Freud jamais escreveu sobre cinema. Burguês de gosto austero, ele preferia os clássicos da literatura e das artes plásticas, e provavelmente partilhava da desconfiança — comum nas primeiras décadas do século — de seus contemporâneos para com a sétima arte. Em 1909, em Nova Iorque, o psicanalista foi pela primeira vez ao cinema e saiu apenas “moderadamente entusiasmado”. Em 1925, ele recebe de Samuel Goldwyn, um grande produtor de Hollywood, o convite, envolvendo um vultoso cachê, para assessorar a realização de um filme sobre o amor. Freud nem sequer aceita conversar com Goldwyn, alegando por telegrama estar “indisposto com o cinema desde 1909”.

Poucos meses depois, chega ao psicanalista o pedido de autorização para a realização do que seria o “primeiro filme de psicanálise” da história, *Segredos de uma alma* (1926), dirigido pelo grande **G. W. Pabst**, então no auge da carreira. Freud inicialmente nega, categórico, a possibilidade de se fazer “uma apresentação minimamente séria de nossas abstrações”. A ideia de Goldwin, afirma ele curiosamente, ao menos tinha o mérito de se ater “ao aspecto de nosso tema que permite perfeitamente uma apresentação plástica, a saber, o amor”. Já uma apresentação da teoria e da clínica psicanalíticas só poderia resultar em algo insípido. A “Outra cena”, como Freud chama o inconsciente, não se deixaria mostrar. E como poderia se apresentar num filme mudo a técnica

**G.W. PABST**

Georg Wilhelm Pabst (1885-1967) foi um cineasta austríaco, diretor do filme mudo *Die Büchse der Pandora* (A Caixa de Pandora), de 1929.



psicanalítica, batizada por uma paciente de Freud como *talking cure*, a cura pela fala?

Com Sándor Ferenczi, um de seus alunos entusiasmados com o projeto, Freud é irônico: “não se pode evitar o filme, ao que parece, como não escapamos do corte de cabelo à la garçonne, mas de minha parte não deixarei que cortem os meus, e pessoalmente não quero ter nada a ver com este filme”. Provavelmente por razões econômicas – a Associação Internacional de Psicanálise e sua editora necessitavam de dinheiro –, Freud termina por dar carta branca a seus discípulos e o filme é realizado inspirando-se em um caso clínico atendido por um deles.

Em sua estréia, em outubro de 1926, no principal cinema de Berlim, *Segredos de uma Alma* teria causado,

segundo Ernst Jones, “grande consternação”. Ele foi, contudo, bem recebido pela crítica da época, como mostra a cuidadosa pesquisa de Patrick Lacoste em seu *Psicanálise na tela* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992). Se os casos clínicos psicanalíticos podem ser lidos como romances, como já reconhecia Freud em seu texto sobre Dora, por que não serviriam como roteiros de cinema? Em meio às realizações do expressionismo alemão, a psicanálise não destoava do clima sombrio, cheio de chiaroscuros e de cenários fantásticos, que muitas vezes evocam uma força demoníaca na constituição humana.

A CENA INCONSCIENTE

Freud fala do inconsciente, no mesmo momento em que surgia a cena cinematográfica, como “A Outra Cena”. Seriam elas equivalentes? Em um filme, uma cena se mostra. Já a cena inconsciente não é evidente, não se deixa ver de imediato. Nela muita coisa fica na sombra. Ela deve ser construída com palavras, em uma análise – que é um tratamento pela palavra, não por imagens. A psicanálise aparece, por essa via, como uma

FREUD JAMAIS ESCREVEU SOBRE CINEMA. BURGUEËS DE GOSTO AUSTERO, ELE PREFERIA OS CLÁSSICOS DA LITERATURA E DAS ARTES PLÁSTICAS, E PROVAVELMENTE PARTILHAVA DA DESCONFIANÇA — COMUM NAS PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO — DE SEUS CONTEMPORÂNEOS PARA COM A SÉTIMA ARTE. EM 1909, EM NOVA IORQUE, O PSICANALISTA FOI PELA PRIMEIRA VEZ AO CINEMA E SAIU APENAS “MODERADAMENTE ENTUSIASMADO”.



JACQUES RANCIÈRE
Filósofo francês, Jacques Rancière, foi discípulo do marxista Louis Althusser (1918-1990), com quem escreveu o famoso *Ler o capital*. Rancière escreveu, entre outros, os livros *O mestre ignorante* (Autêntica, 2004) e *O inconsciente estético* (Editora 34, 2009).

resistência ao domínio das imagens, à espetacularização que a invenção da fotografia, do cinema e, mais tarde, da televisão parece ter fincado de vez no seio da cultura. Freud não deixa, contudo, de fazer uso, ao longo de toda sua obra, de metáforas visuais, ao falar do aparelho psíquico. Como uma máquina fotográfica, um microscópio ou um telescópio, o funcionamento psíquico consiste em operações que transformam a representação da realidade. A questão da encenação – que logo Freud nomeará como fantasia – é central para a psicanálise. Ela trata não da cena como já dada, reprodução fiel da realidade, mas da encenação como uma complexa montagem narrativa que combina imagens e palavras. Mais do que da recordação de cenas prontas, que um dia foram vividas, trata-se, em uma análise, de remontar o que foi vivido – todos somos um pouco, nessa medida, editores de nossas próprias vidas.

Como diz o filósofo francês Jacques Rancière, trata-se, no cinema, de um conjunto de operações, “de relações entre o dizível e o visível”. Mas também de relações entre o indizível e o invisível – acrescentaríamos. Se a imagem cinematográfica faz ver, ela também constrói um denso campo de invisibilidade – ela nunca nos mostra todo o campo visual, mas apenas alguns recortes selecionados, construindo um “fora de cena” que não deixa de pulsar sob a narrativa.

O cinema é feito de luz, mas também de sombras e escuridão. “Das duas horas que passamos em um cinema, uma delas passamos na escuridão”, nota o cultuado cineasta francês Chris Marker¹. Ele sublinha, assim, o fato de que as imagens em movimento contêm um intervalo entre um e outro fotograma, ainda que isso permaneça imperceptível ao olho iludido, pronto para ver continuidade onde há quebra, ruptura. “É esta porção noturna”, prossegue Marker, “que fica conosco, que fixa nossa memória de um filme”. É nos intervalos entre imagens que podemos nos esgueirar, tímidos, de modo a nos deixarmos capturar por um filme – ou seja, de modo a nele, de alguma maneira, enxertar a nossa memória, a nossa história.

LEMBRANÇA É MONTAGEM

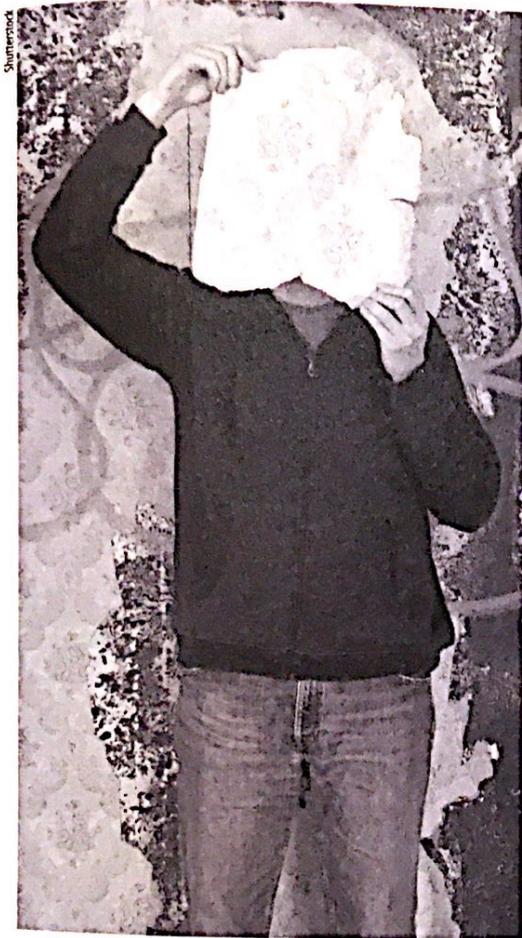
A primeira geração de discípulos de Freud se interessou tão pouco em refletir sobre o cinema quanto seu mestre. A exceção que confirma a regra consiste em uma rápida nota de Lou Andreas-Salomé, a musa de Nietzsche e Rainer Maria Rilke, afirmando que “a téc-

¹ Entrevista “Marker direct” a Samuel Douhaire e Annick Rivoire, em *Film comment* (mai/jun 2003), disponível em www.filmlinc.com/fcm/5-6-2003/markerint.htm.

nica cinematográfica é a única que permite uma rapidez de sucessão das imagens que corresponde mais ou menos às nossas faculdades de representação” e que “o futuro do filme poderá contribuir muito para a nossa constituição psíquica”². Esta genial previsão de Salomé não chegou a ser publicada em seu tempo. Hoje ela nos lança a curiosa questão: terá o cinema contribuído, nos quase 120 anos de sua existência, para modificar nossa “constituição psíquica”?

Mais do que a rapidez de sucessão de imagens, o cinema partilha com nosso funcionamento psíquico a capacidade de montar cenas. A própria lembrança é muitas vezes uma cena “montada”, que não vemos exatamente do ponto de vista que era o nosso no momento em que

FREUD NÃO DEIXA, CONTUDO, DE FAZER USO, AO LONGO DE TODA SUA OBRA, DE METÁFORAS VISUAIS, AO FALAR DO APARELHO PSÍQUICO. COMO UMA MÁQUINA FOTOGRÁFICA, UM MICROSCÓPIO OU UM TELESCÓPIO, O FUNCIONAMENTO PSÍQUICO CONSISTE EM OPERAÇÕES QUE TRANSFORMAM A REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE. A QUESTÃO DA ENCENAÇÃO – QUE LOGO FREUD NOMEARÁ COMO FANTASIA – É CENTRAL PARA A PSICANÁLISE.



A LEMBRANÇA ENCOBRIDORA É COMO UMA FOTOGRAFIA DO INFANTIL. ELA RECOBRE ALGO, MAS NÃO DEIXA DE EVOCÁ-LO, ATRAVÉS DE DISTORÇÕES E DISFARCES. ELA CONVIDA A UMA BUSCA POR DETRÁS DA IMAGEM. TALVEZ ESSA SEJA UMA CARACTERÍSTICA DA IMAGEM NA CONTEMPORANEIDADE: APRESENTAR-SE COMO ALGO QUE NÃO BASTA EM SI MESMO E NÃO SE ESGOTA COMO REFLEXO DA REALIDADE, MAS PÕE ESTA EM QUESTÃO E CONVIDA A UMA BUSCA ATRAVÉS DELA MESMA. UMA BUSCA QUE CONVOCA O SUJEITO A SE (RE)POSICIONAR FRENTE À IMAGEM.

aquilo se deu. As nossas recordações mais antigas e vívidas muitas vezes sequer foram vivenciadas – elas são como curtos filmes por nós criados, às vezes a partir de fotografias, vídeos caseiros ou da narrativa oral dos pais ou outras pessoas próximas. A cena pode ser enganosa, mesmo quando ela apresenta grande acuidade visual. Ela pode encobrir outra cena, escondendo algo que não pode ser visto, como concebe em 1899 Freud com sua ideia de “lembrança encobridora”.

Assim, Freud relata não se lembrar do nascimento de sua irmã, apesar de saber que ele teve importantes consequências em sua vida. No lugar disso, o psicanalista guarda a recordação muito nítida de um incidente banal acontecido durante a viagem de trem que fez com a família nessa ocasião. Algo crucial e difícil, traumático, pode ser substituído por uma cena aparentemente sem importância.

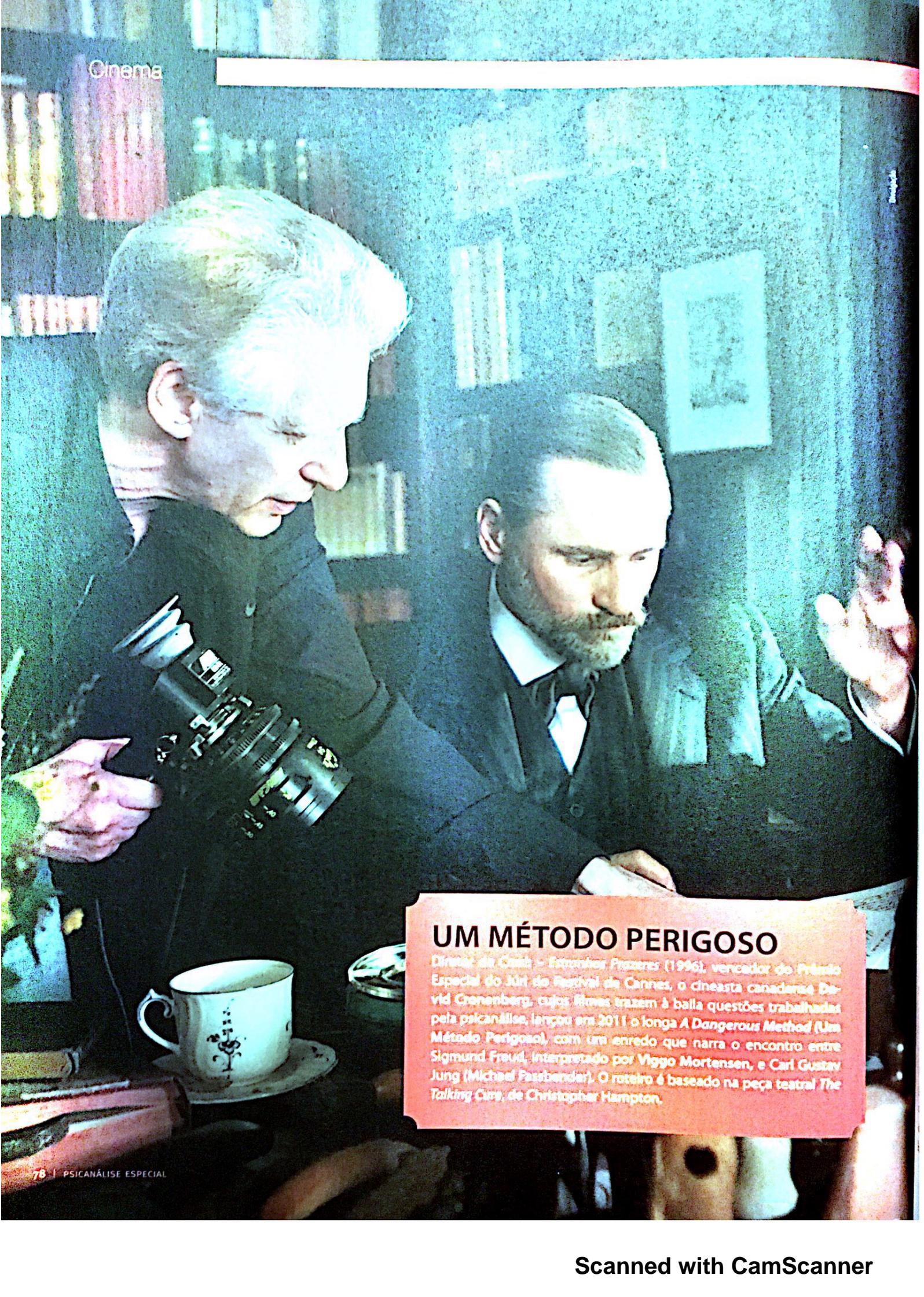
A lembrança encobridora é como uma tela que recobre a experiência traumática. Ela deve ser tomada como um texto, um relato – assim como o sonho. Na recordação que Freud analisa no texto “Lembranças Encobridoras”,

as sensações mais nítidas, mais fortes perceptivamente, revelam-se como palavras-chave para a vida daquele sujeito (que é, mais uma vez, o próprio Freud, apesar de ele apresentá-lo como um paciente). É o impactante amarelo das flores (ligado à palavra deflorar) e o gosto maravilhoso do pão (relacionado à expressão ganha-pão) que fornecem àquele que relata a cena a possibilidade de remontá-la de modo a reconstruir os desejos que a sustentam.

A lembrança encobridora é como uma fotografia do infantil. Ela recobre algo, mas não deixa de evocá-lo, através de distorções e disfarces. Ela convida a uma busca por detrás da imagem. Talvez essa seja uma característica da imagem na contemporaneidade: apresentar-se como algo que não basta em si mesmo e não se esgota como reflexo da realidade, mas põe esta em questão e convida a uma busca através dela mesma. Uma busca que convoca o sujeito a se (re)posicionar frente à imagem.

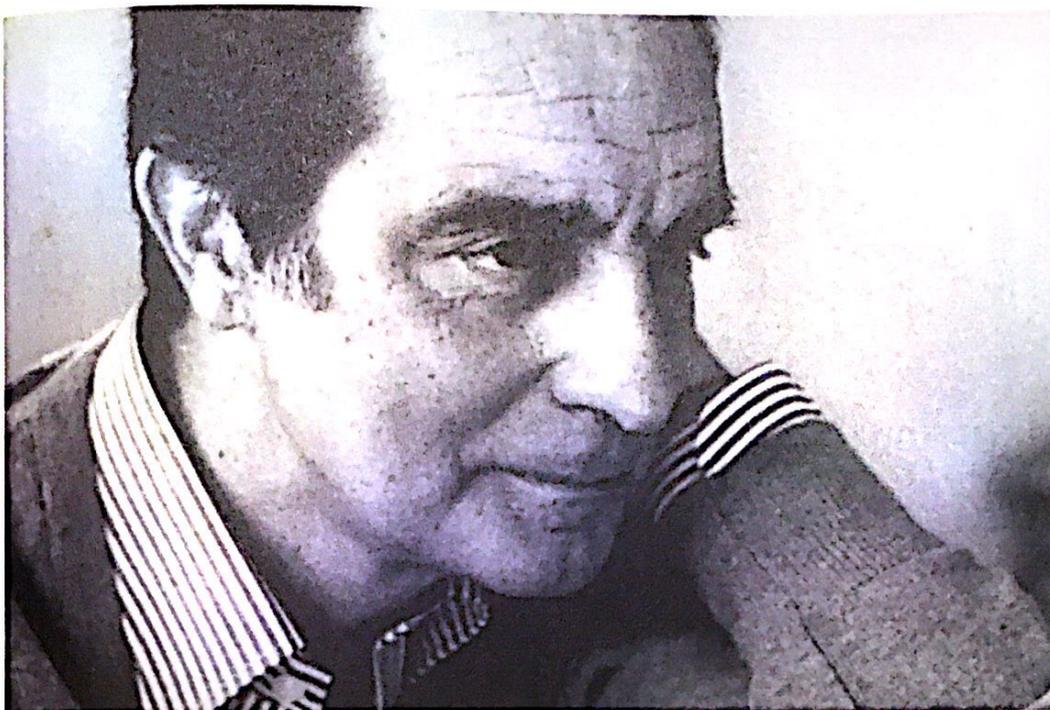
Walter Benjamin, em sua *Pequena História da Fotografia*, de 1932, indica uma ressonância notável entre

² Lou Andreas-Salomé, *Correspondance avec S. Freud suivie du journal d'une année* (Paris: Gallimard, 1970), p. 335-336.



UM MÉTODO PERIGOSO

Diretor de *Crash - Estranhos Prazeres* (1996), vencedor do Prêmio Especial do Júri do Festival de Cannes, o cineasta canadense David Cronenberg, cujos filmes trazem à baila questões trabalhadas pela psicanálise, lançou em 2011 o longa *A Dangerous Method* (*Um Método Perigoso*), com um enredo que narra o encontro entre Sigmund Freud, interpretado por Viggo Mortensen, e Carl Gustav Jung (Michael Fassbender). O roteiro é baseado na peça teatral *The Talking Cure*, de Christopher Hampton.



ITALO CALVINO

Nascido em Cuba, filho de italianos, Italo Calvino (1923-1985) foi um dos mais importantes escritores do século 20.

Escreveu livros como *As cidades invisíveis* e *Por que ler os clássicos*, atualmente publicados no Brasil pela Companhia das Letras.

o que faz uma fotografia e a interpretação psicanalítica. A fotografia, para ele, tem uma potência analítica, ela é capaz de revelar algo oculto à visão (o movimento exato de um de um cavalo a galope, a cada instante, por exemplo). "Só a fotografia", afirma Benjamin, "revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional". O paralelismo indicado pelo filósofo não é perfeito, contudo, como o "pulsional" só aparece no psiquismo através das representações, ele coincide, em parte, com o "ótico".

O CINEMA E O REAL

O escritor **Italo Calvino**, em um escrito biográfico sobre sua adolescência, afirma: "O Cinema era o mundo para mim. Outro mundo que não o que me cercava, mas para mim apenas o que eu via na tela possuía as propriedades de um mundo, a plenitude, a coerência, ao passo que fora da tela se amontoavam elementos heterogêneos, como que juntados ao acaso, os materiais de minha vida, que me pareciam desprovidos de toda e qualquer forma."

A cena cinematográfica é, em geral, uma organização entre imagens e palavras que segue algumas convenções de modo a construir um mundo "pleno" e "coerente", para usar os termos de Calvino. Temos aí uma dimensão da imagem que chamarei de imagem-muro, que não deixa ver as falhas, que nos dá a ilusão de um mundo homogêneo e bem organizado (mesmo quando trata

de temas complexos e problemáticos, da violência por exemplo). Como a lembrança encobridora, ela pode esconder outras cenas, ou fragmentos de cenas. Nesta dimensão, a imagem é tranquilizadora, ela nos recen-tra, nos faz senhores de nossa própria casa (o cinema). Ela invalida a terrível sentença de Freud segundo a qual "o eu não é mais senhor em sua própria casa" – pois o inconsciente lhe tira o tapete, denunciando como é limitado o domínio que ele crê exercer sobre si mesmo e sobre o mundo.

Ao lado desta vertente da imagem, porém, perfila-se uma outra, mais próxima do que Freud chamava a Outra Cena e do que Italo Calvino caracteriza como sua vida – junção de elementos heterogêneos e informes. Podemos chamar essa vertente da cena de imagem-furo. Ela agencia imagens e palavras de modo a problematizar a realidade e pode nos colocar na vertigem, por vezes poética, de um mundo desorganizado, do qual não somos senhores. O cinema não produz apenas imagens-muro, mas também visa esse Real cheio de rebarbas e de excesso, esse Real um pouco desfocado, que não se apresenta como uma Realidade organizada narrativamente. É dessa Outra Cena que se trata, em nosso íntimo, segundo a psicanálise. E é ela que se apresenta fora de nós – nos produtos culturais em geral, e especialmente no cinema e na arte – incitando em nós, a partir desses fragmentos, desses furos e intervalos, lembranças e narrativas coletivas, e no entanto radicalmente íntimas.