

A OUTRA CENA

A outra cena é o nome que Freud deu ao local dos acontecimentos que se desenrolam em nosso espírito enquanto dormimos. Nosso teatro (ou cinema) interior, o lugar dos sonhos. *Das anderer Schauplatz*. E se o palco do sonho é a outra, esta daqui será a da nossa realidade vígil. O que percebemos em torno de nós quando acreditamos estar acordados. A nossa representação, albergue da autoconsciência, que os ingleses denominam o *self*.

O livro dos sonhos de Freud, *Die Traumdeutung* (A significação do sonho, mais conhecido como *A interpretação dos sonhos*) acaba de virar o século. Como se sabe, este livro singular é a carta de cidadania da psicanálise, mas pode-se dizer que já existia desde 1895, desde o abandono da hipnose em favor do método da livre associação de idéias. Tem portanto a idade do cinema. Mas será que se pode dizer algo da relação entre ambos, além do fato inexpressivo de serem duas instituições contemporâneas de nossa cultura?

Para começar a responder esta pergunta preciso, antes, explicar o que é a “psicanálise aplicada”. Noção sujeita aos piores mal-entendidos, inclusive entre profissionais do ramo. Se aceitarmos uma definição não

demasiado rigorosa da psicanálise como uma teoria do funcionamento mental e um método de tratamento das neuroses, que encontra naquela teoria seu fundamento, então diremos que a expressão se refere às incursões não médicas da psicanálise. A idéia que vingou sobre tais incursões é que a nova disciplina de Freud podia fazer aportes interessantes em campos exteriores à sua prática, como a arte, a literatura ou a história. Mais tarde (e até hoje), a expressão ficou associada à psicobiografia □a interpretação da obra em virtude da vida do autor□ e à psicocrítica □a interpretação, em chave psicanalítica, de livros e obras de arte, chegando-se até a praticar uma hermenêutica da história e da realidade socio-política baseada na nossa disciplina.

Para Freud não se tratava de nada disso, mas de entender o processo criativo enquanto tal. Fazia parte de seu projeto de compreender o funcionamento psíquico em geral. Era sua ambição converter a psicanálise num instrumento de pesquisa aplicável à religião, à história e à arte. Mas a finalidade desta ampliação do escopo respondia a uma política precisa: não permitir que a psicanálise fosse restrita ao campo médico. Liberar-se da tutela dos psiquiatras, escapar a ser reduzido a uma simples psicoterapia.

Em todos seus trabalhos considerados de psicanálise aplicada, porém, é possível constatar uma função de pretexto. A pesquisa de outros campos do conhecimento não se limitava, como disse recentemente Plon em São Paulo, a um exercício diletante ou reducionista, mas visava

resolver problemas teóricos que apareceram ao longo do desenvolvimento da teoria e durante a prática clínica. A pesquisa da vida e da obra de Leonardo da Vinci estão a serviço de entender melhor o mecanismo de escolha homossexual e a função da mãe fálica nesta escolha, não de explicar o gênio florentino. Seu livro psicologia das massas e análise do eu pode ser visto como um ensaio sociológico, dedicado a entender o funcionamento das massas artificiais, especialmente o exército e a igreja. Entretanto, refletir sobre isso lhe serve para solucionar problemas da teoria da identificação e da formação do Eu como instância psíquica; assuntos fundamentais da clínica e da teoria.

Lacan, comentando um livro de Jean Delay sobre Gide, escreve a este respeito que “a psicanálise só se aplica, no sentido próprio, como tratamento, e portanto, a um sujeito que fala e que ouve.” Desta frase eu queria destacar duas coisas. Primeiro, que existiria um sentido próprio e outro impróprio da aplicação da psicanálise. Segundo, que o uso da invenção freudiana para tratar dos pacientes era uma aplicação, correta, mas uma aplicação. Isso quer dizer que qualquer outra forma de aplicar a psicanálise estaria baseada na analogia com a clínica e, como tal, estaria desprovida de eficácia.

O problema foi que mais e mais, seguindo a trilha de Dostoievsky e o parricídio (um estudo sobre o escritor russo cujo objetivo era abordar a questão da fixação paterna no obsessivo), a teoria já constituída da

psicanálise foi usada para explicar a obra baseando-se nas supostas fantasias inconscientes do autor, deduzidas do que se conhecia sobre sua vida. Um exemplo disso é o estudo de Marie Bonaparte sobre Edgar Allan Poe.

Estou falando disso tudo porque foi por este viés que a psicanálise se aproximou do cinema, para ilustrar através dos temas dos filmes ou de suas personagens os conceitos já prontos da teoria. Felizmente não há grandes tentativas de fazer psicobiografias de cineastas através dos seus filmes, mas isto é menos por uma convicção dos profissionais que pelo fato de o cinema se prestar mal a ser considerado (malgré Cahiers du cinema, digamos, em bom francês) obra de autor. Com efeito, de quem é um filme que consome dezenas de milhões de dólares de produção e do qual se espera que traga um número de espectadores tal que justifique sua existência como mercadoria, isto é, que dê lucro. Dito de outra maneira, a quem creditar a decisão de que o apartamento de Rick, em Casablanca, não mostre em nenhum momento um quarto com uma cama? Ao diretor? Aos roteiristas? Ao romancista, cujo livro foi adaptado para a tela? E os atores, eles não contribuem em nada? São meras marionetes nas mãos do diretor (como Hitchcock queria: dizia aborrecer-se com os atores e adoraria ter uma máquina que, alimentada com o roteiro, segregasse o filme pronto)? Hitchcock o dizia com todas as letras: ele fazia direção de público (cf. Psicose)

A performance dos psicanalistas quando convidados a um debate sobre um filme costumam encaminhar-se, quase sem exceção, a fazer do filme debatido uma alegoria de determinado conceito psicanalítico; ou então, a um diagnóstico psicopatológico de uma das personagens da ficção. Em suma, além de chato, considero errado discutir se Hannibal the Canibal, na versão de Anthony Hopkins, é perverso ou psicótico; como também considero impossível e impróprio decidir se Hamlet é histérico ou obsessivo. Quero dizer que todo este exercício é inútil e muito prejudicial para a difusão de nosso trabalho, quando não está a serviço de responder a um problema preciso que nos levou a abordar o filme ou o livro para começar. Ou seja, o filme ou o livro deve ajudar-nos a sair de um impasse, não o contrário. E devo Freud concordaria comigo se disser que os psicanalistas devemos ir para a obra de arte com o intuito de aprender dela alguma coisa para nossa disciplina, jamais para ensinar o que quer que seja aos artistas.

Por outro lado, está o que o cinema faz com a psicanálise, uma vez que a encontra na cultura junto com o resto das instituições. O que vemos encenado, no que me consta, sem exceção? A “teoria do trauma”, que Freud abandonou em 1895, precisamente para fundar a psicanálise em sentido próprio. O neurótico é neurótico porque sofreu um trauma na infância de que não lembra; quando lembrar estará curado. The end. É o

tema de Spellbound, de Hitchcock (creio que o título aqui foi Quando fala o coração), filme de 1945, com direito inclusive a um sonho cheio de símbolos encenado por Dalí; o tema de Marnie (Memórias de uma ladra), também de Hitchcock; o de Repulsion (Repulsa ao sexo), de Polanski. E não deixa de ser a concepção implícita nas sátiras de Woody Allen.

Porém, como dizia, foi precisamente ao abandonar esta concepção do trauma esquecido correlativo aos sintomas que entramos na psicanálise propriamente dita. O trauma eficaz no advento do sintoma não é um acontecimento real, mas uma fantasia de desejo, que o sujeito não consegue integrar e que se realiza imaginariamente de forma sintomática. Do que se trata numa análise não é de pôr para fora sei lá qual repressão de afetos, mas de integrar esta fantasia eficaz ao discurso do sujeito; fazer com que ele se aproprie dela, que a reconheça como sua. Mas é precisamente o que o cinema não pode mostrar, e isso pela sua própria natureza espetacular.

Uma aluna me perguntou uma vez que aconteceria com a psicanálise o dia em que fosse inventado um gravador de sonhos. Nada, disse eu, ontem mesmo um analisando se referia a um sonho chamando-o de “filme”. Quero dizer, ainda seria necessário que o sonhador falasse acerca do que esta aí exposto na tela. Sem o seu comentário, a intervenção do analista seria analógica ou alegórica, uma aplicação, no sentido impróprio do termo. E a intervenção analítica incide, como sempre, sobre o comentário do

sonhador, não sobre as imagens sonhadas. Estas últimas correspondem ao que Freud denominava conteúdo manifesto, distinto do conteúdo latente, resultante da interpretação e produto do discurso da análise, não das imagens.

Este trabalho sobre o discurso do analisando é impossível de filmar. Não por falta de recursos técnicos. Nada impede mostrar uma pessoa deitada no divã falando pelos cotovelos para alguém que não vê. Isso já foi feito. Não por falta de recursos, então, mas por uma impossibilidade estrutural: o efeito de verdade que a fala do sujeito recebe de uma intervenção de seu analista não convence ninguém a não ser o próprio interessado. Muitas vezes (a maioria) nem os próprios protagonistas se dão conta do que houve no momento em que acontece. A interpretação espetacular que muda tudo é um mito. Aliás, espetacular quer dizer isso mesmo: da natureza do espetáculo, do que se dá a ver, e a interpretação analítica interrompe o espetáculo, desfaz, digamos assim, a cena em que o sujeito estava capturado sem saber.

O cinema, então, por sua própria natureza participa do mesmo recalque, da mesma resistência que Freud precisou atravessar ou interpretar, para entender a lógica da fantasia. A fantasia de que Outro é responsável, culpado, pelo meu desejo. Eu sou inocente, sou a vítima desse desejo. A análise devolve o neurótico à sua responsabilidade como desejante que não se sabe; o devolve à sua condição de protagonista, não

apenas de vítima inocente. Mas este efeito-sujeito (a verdade) é infilmável porque jamais produziria convicção no público. Problema que não é alheio à própria instituição psicanalítica quando esta se preocupa pela transmissão de sua experiência. Com efeito, é a questão das supervisões e das apresentações públicas de casos: como fazer passar o essencial do que aconteceu durante o tratamento? Resolver este problema não é simples, porque é necessário já ter se tornado freudiano para se poder acreditar no que lemos ou vemos sobre o inconsciente. Ele não é, por dizer assim, evidente. A exigência de analisar-se para analisar se justifica pela natureza mesma do fenômeno: não saberíamos reconhecê-lo pelo que ele é se estivermos por fora do discurso da psicanálise. E a exigência implícita para assistir um filme não é o discurso da psicanálise mas o que Coleridge denominava *suspension of disbelief*, a suspensão da incredulidade.

Qual seria o interesse que o cinema poderia ter para o psicanalista? Não a investigação do inconsciente da personagem, nem, muito menos, o do diretor, mas o inconsciente na forma mesma do filme. Isto é, as decisões quanto ao que a câmera há de mostrar ou deixar de mostrar, assim como os cortes de montagem e o uso da banda de som e da voz são decisivos, talvez tanto ou mais que o enredo, para produzir o efeito espectador. Este efeito é de absoluto interesse para o analista, antes de mais nada pelo que

pode ensinar-nos acerca dos mecanismo de constituição do aparelho psíquico e das suas instâncias.

Por exemplo, o uso alternado da câmera objetiva/subjetiva para produzir o efeito-suspense em Hitchcock toca o espectador, de fato, na sua identificação. A subversão do dentro e do fora, quando o diretor introduz, mediante indícios e signos, o mal no interior da cena pacífica familiar, não ilustra mas mostra o desejo inconsciente que está no meu íntimo mas que eu não posso reconhecer a não ser sob a vivência so sinistro, como Freud demonstrou lendo os contos de Hoffmann.

O uso da metonímia: a continuidade das cenas de violência, em que a vítima de uma seqüência se torna o carrasco da próxima, do filme esloveno Barril de pólvora, remete o espectador à sua própria constituição enquanto Eu. Este filme magnífico não fala sobre a agressividade, ou sobre a situação insuportável que se vive na Bósnia, mas torna-se ele mesmo insuportável, em ato, para o público que está na sala. E consegue este feito não pelos temas mas ao tocar, mediante o modo como está montado, na alienação especular que constitui o espectador enquanto eu, revelando a agressividade que lhe é inerente. Não mostra mas realiza o efeito devastador da identificação imaginária separada de qualquer acordo de palavra, atualiza o fracasso da palavra. Minha mulher ficou tão angustiada que brigou comigo na saída do cinema por eu não ter querido desistir do

espetáculo antes do fim, demonstrando, em ato, que o filme não tem fim. Está aqui a eficácia deste diretor cujo nome, não por acaso, esqueci.

Em suma, o interesse de um filme para o psicanalista radica no mecanismo de sua construção enquanto tal, nas molas que servem para pôr o espectador na posição adequada para que se produza nele o efeito desejado pelo diretor. Nesse momento podemos dizer que o filme tem a mesma forma que nosso aparelho psíquico. (cf. os mitos, segundo Freud)

O dispositivo cinematográfico vai da narração (roteiro) para a cena: da câmara escura à câmara escura. A sessão de cinema visa via de regra a nos adormecer no Eu ideal (a não ser quando o filme é intencionalmente perturbador e arrisca seu valor de troca para os inversores).

O dispositivo analítico funciona entre a associação livre (do lado do divã) e a atenção flutuante (do da poltrona), vai da cena à narração. A sessão de análise visa a nos fazer acordar para o desejo inconsciente.

Duas definições: 1) Método para realizar o aparelho psíquico (ficção teórica eficaz) determinando a fantasia que comanda o sintoma.

2) Método para escutar na fala aquilo que não se sabia estar dizendo e que concerne o sintoma.

O desejo se realiza na cena do sonho: a forma desta realização, o mecanismo, suas molas, é universal. O desejo realizado é singular. O artista usa seu aparelho psíquico para criar uma obra (molas da criação). este procedimento interessa ao analista.

Menos interessante é deduzir da obra o desejo íntimo do autor.

E eis que chega Marco Bellochio, cineasta esclarecido, que escreve o roteiro de seu Processo ao desejo a quatro mãos com seu analista, e, ainda que fuja ao modelito anglosaxão fixado na teoria traumática, o resultado não é menos pífio do ponto de vista psicanálise, na medida em que as personagens funcionam como alegorias do conceito de desejo inconsciente. Não que o desejo perpassasse pelo filme apesar do diretor ou dos atores; ao contrário, todo ele está construído para ilustrar a teoria da histeria e da neurose obsessiva. Sem surpresas. Na melhor das hipóteses, podemos considerá-lo um caso de cinema à tèse, de modo análogo a como se dizia de A Nausea de Sartre que era um roman à tèse.

Mais interessantes me parecem filmes como o inglês Passagem para a Índia ou o argentino De eso no se habla. Nada tem a ver com a psicanálise e, se ilustram a estrutura, isto acontece pela sua feitura mesma: sustar o recalque histórico, no de David Lean; separar-se da demanda materna, no de María Luiza Bemberg.

Trata-se portanto da forma do filme, diferente do seu conteúdo (não é o tema do assassino que produz o suspense em psicose: veja senão as continuações nas quais mais do que suspense ou terror temos o espetáculo patético de Anthony Perkins exibindo o que Hitch fez dele e de sua carreira ao transformá-lo em Norman Bates. E se não acreditam vejam-no dirigido por Orson Welles fazendo de K no filme O processo).

FIC BRASILIA, 27/03/2000