

Amadeu de Oliveira Weinmann

Edson Luiz André de Sousa

Liliane Seide Froemming

Organizadores

imagens-textos

ensaios sobre cinema e psicanálise



imagens-textos



UNIVERSIDADE
FEDERAL DO RIO
GRANDE DO SUL

Reitor

Rui Vicente Oppermann

Vice-Reitora e Pró-Reitora
de Coordenação Acadêmica

Jane Fraga Tutikian

EDITORA DA UFRGS

Diretor

Alex Niche Teixeira

Conselho Editorial

Álvaro Roberto Crespo Merlo

Augusto Jaeger Jr.

Carlos Pérez Bergmann

José Vicente Tavares dos Santos

Marcelo Antonio Conterato

Marcia Ivana Lima e Silva

Maria Stephanou

Regina Zilberman

Tânia Denise Miskinis Salgado

Temístocles Cezar

Alex Niche Teixeira, presidente

psicanálise**clínica e cultura**

Coordenação da Série

Amadeu de Oliveira Weinmann

(UFRGS, Porto Alegre)

Maria Cristina Candal Poli

(UFRJ, Rio de Janeiro)

Simone Zanon Moschen

(UFRGS, Porto Alegre)

Conselho Científico da Série

Betty Fuks

(UVA, Rio de Janeiro)

Leandro de Lajonquière

(USP, São Paulo,
e Université Paris VIII, França)

Marco Antonio Coutinho Jorge

(UERJ, Rio de Janeiro)

Nina Virginia de Araujo Leite

(Unicamp, Campinas)

Amadeu de Oliveira Weinmann

Edson Luiz André de Sousa

Liliane Seide Froemming

Organizadores

imagens-textos

ensaios sobre cinema e psicanálise

© dos autores
1ª edição: 2017

Direitos reservados desta edição:
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Revisão textual: Verônica da Silva Ezequiel

Revisão editorial: Lucas de Andrade

Projeto gráfico e editoração eletrônica: Clarissa Felkl Prevedello

Imagem da capa: Comstock Images/Thinkstock

Imagem da contracapa: Moisés de Michelangelo, Piazza di San Pietro in Vincoli, Roma, Itália.

A grafia desta obra foi atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 1º de janeiro de 2009.

I31 Imagens-textos: ensaios sobre cinema e psicanálise / organizadores Amadeu de Oliveira Weinmann, Edson Luiz André de Sousa [e] Liliane Seide Froemming. – Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017.
216 p. ; 16x23cm

(Psicanálise: Clínica e Cultura)

Inclui Referências.

1. Psicologia. 2. Artes. 3. Psicanálise. 4. Cinema. 5. Psicanálise – Clínica – Cultura. 6. Psicanálise – Cinema. 7. Experiência fílmica - Reflexão – Cinema – Sexualidade – Infância – Adolescência – Sonho. I. Weinamm, Amadeu de Oliveira. II. Sousa, Edson Luiz André de. III. Froemming, Liliane Seide.

CDU 159.964.2:791.43

CIP-Brasil. Dados Internacionais de Catalogação na Publicação.
(Jaqueline Trombin – Bibliotecária responsável CRB10/979)

ISBN 978-85-386-0366-5

Tarkovski através d'O espelho

Liliane Seide Froemming

Andrei Tarkovski, cineasta russo que viveu de abril de 1932 a dezembro de 1986, propõe uma montagem que ele denomina de poética, em oposição à montagem clássica. Conterrâneo, porém não contemporâneo, de Serguei Eisenstein (1898-1948), irá desenvolver outra concepção de montagem. Ambos, além da obra fílmica produzida, dedicaram-se a escrever e teorizar com base de sua produção.

Em seu livro *Esculpir o tempo (Die Versiegelte Zeit)*, Tarkovski (1998, p. 18) procura compartilhar com os leitores o labor de sua criação artística; expressa também a preocupação em dividir com os espectadores “[...] a angústia e a alegria de fazer nascer uma imagem,” colocando-os em condição de perceber o processo de elaboração de seus filmes numa dimensão de reciprocidade. Seu primeiro longa-metragem, *A infância de Ivan*, é de 1962. A seguir, realiza *Andrei Rublev* (1966), *Solaris* (1972), *O espelho* (1974), *Stalker* (1979), *Nostalgia* (1982) e *O sacrifício*

(1986). *Por A infância de Ivan*, recebeu o Leão de Ouro do Festival de Veneza.

Tarkovski, ao falar de poesia para dizer de seu trabalho como cineasta, está se referindo não propriamente a um gênero literário, mas a uma espécie de consciência de mundo, uma filosofia. Artistas como Pasternak, Chaplin, Mizoguchi, Van Gogh são algumas das figuras citadas. Ele (1998, p. 19) os define como sublimes, capazes de perceber “[...] as características que regem a organização poética da existência indo além dos limites da lógica linear, para poder exprimir a verdade e a complexidade dos fenômenos ocultos da vida”.

As lembranças de infância não vêm numa sequência lógica. Fragmentos, nexos inexplicáveis vão estabelecendo associações que, justapostas, criam uma espécie de linguagem própria da poesia. Essa proposição, que embasa o trabalho do referido diretor ao filmar lembranças e mesmo sonhos, remete-nos a muitas questões expostas por Freud em sua obra.

Há uma preocupação com a especificidade do cinema. Estabelecer algumas fronteiras entre diferentes campos do trabalho artístico parece necessário. É benéfico para ambos, diz o diretor ao falar de cinema e literatura, que algum divisor de águas possa ir se delineando e o cinema não tenha uma pretensão literária em sua forma de narrar, expor, operar. O cinema dispõe de meios próprios, diferentes da fotografia, da pintura e do teatro, ainda que dialogue e estabeleça laços constantes com esses. Com base nessas considerações, perguntamo-nos como ele veria certo hibridismo tão presente em “instalações” e outras formas do trabalho artístico?

Em sua formação, transitou pelos caminhos da música, da pintura, da escultura e da geologia. A ideia de esculpir o tempo condensa algo do fazer do cineasta, aproximando-o do trabalho do escultor, cuja matéria-prima é não a pedra, mas

o tempo. A cena inaugural do trem avançando sobre os telespectadores, realizada pelos irmãos Lumière, é por ele evocada para demonstrar que se criava, no campo da arte, criava-se uma forma ímpar de registrar uma impressão da passagem do tempo. Seu método de trabalho e o relato da experiência da realização de vários filmes nos permitem perceber como ocorre a proposição de substituir a causalidade narrativa pelas articulações poéticas. Para filmar sonhos e lembranças, ele opera com uma extensa variação de cores, alternando o preto & branco e o colorido, fazendo uso de uma iluminação-sombreamento intensa e utilizando imagens em negativo. O efeito causado é da ordem do sobrenatural, produzindo um estranhamento.

Ao destacar suas influências, diz encontrar maior afinidade com Buñuel (1900-1983), cineasta espanhol no qual identifica o anticonformismo como diretriz fundamental de trabalho. Seu protesto, diz Tarkovski (1998, p. 57), se expressa na textura sensual do filme, sendo emocionalmente contagiante, não é “calculado, cerebral, nem intelectualmente formulado”, mas nem por isso deixa de ser “furioso, intransigente e duro”. Em nada se confundiria com o realismo socialista da era stalinista, proposto como diretriz para os artistas de sua época.

Artistas portadores de uma consciência poética demonstram que a estrutura estética não necessita de manifestos contundentes para dar curso a suas ideias. Exemplo dessa postura pode ser encontrada no poeta Gogol – outra inspiração para Tarkovski –, que via a arte não como a formulação de um sermão, mas como uma espécie de homilia, qual seja, uma pregação em estilo familiar e quase coloquial de um texto sagrado.

No filme *O espelho*, há uma deliberação em fazer uso da lógica poética na concatenação das imagens. Já em seu primeiro filme, *A infância de Ivan*, o desafio de filmar sonhos, lembranças, sensações, operando a substituição da causalidade narrativa

por articulações poéticas estava presente. O recurso utilizado de imagens em negativo na filmagem de um sonho que se repete três vezes, no qual a única variação é a expressão do rosto da garotinha, lembra a experiência clássica do chamado “efeito Kuleshov”.¹

O rosto do “narrador” não aparece, apenas sua voz em *off*, contrastando com a figura da mãe/esposa (Mariúcia/Natália), que aparece constantemente. O filme é como um espelho das imagens de mulher que o narrador procura nos apresentar, e assim ele também busca se apresentar. Vemos o que ele vê, vemos o que ele não vê e não vemos o que ele vê? Um jogo de possibilidades aí se propõe, lançando-nos para tomar o olhar como significante, como um dos nomes do “objeto a”, conceito proposto por Jacques Lacan em muitos momentos de sua obra. O recurso de usar uma mesma atriz em dois papéis, de mãe e de esposa, em dois tempos da diegese fílmica é uma espécie de avesso do que fizera Buñuel em *Esse obscuro objeto do desejo* (1977), ao utilizar duas atrizes diferentes para atuar como a mesma personagem. Há um efeito metonímico que se produz, próprio do mecanismo de deslocamento que opera nos sonhos.

Seres olhados no espetáculo do mundo, eis o que somos, diz Lacan (1979, p. 76) valendo-se de sua leitura de Merleau-Ponty; e acrescenta: “[...] o espetáculo do mundo, neste sentido, nos aparece como onivoyeur”. Na vigília ocorre a elisão do olhar, determinando “isso olha” e “isso mostra”, ao passo que, no

1 “São recorrentes as referências ao chamado efeito Kuleshov feitas por importantes teóricos do cinema como Pudovkin (1926-1983), Bazin (1951-1983). Trata-se da tomada de um rosto inexpressivo associado sucessivamente a um prato de sopa, a uma mulher morta e a um bebê risonho. As pessoas tendem a atribuir diferentes sentidos à expressão do ator da tomada referida, conforme a imagem subsequente que a ela vem associada. Assim, fome, dor e emoção paternal são os sentimentos atribuídos à expressão, sucessivamente”. (Froemming, 2002, p. 27).

sonho, ao contrário, as imagens são caracterizadas por “isso mostra”. O que são as figuras, os desenhos, a intensificação das cores num sonho? Percepções difíceis de nomear, pois ocorrem em outro registro. Lacan (1979, p. 76) conclui que “nossa posição no sonho é, no fim das contas, a de sermos fundamentalmente aquele que não vê”.

“Em geral, a poesia da memória é destruída pela confrontação com aquilo que lhe deu origem”. (Tarkovski, 1998, p. 30). Essa constatação guia no sentido de resgatar a poesia da memória, evitar sua destruição, questionar a natureza mesma dessa suposta possibilidade de confrontação biunívoca entre uma lembrança e um acontecimento. Tais questões nos remetem aos caminhos percorridos por Freud ao formular os conceitos de realidade psíquica, de lembranças encobridoras, de fantasia. O propósito de filmar *O espelho* teve como ponto de partida a ideia de expressar os pensamentos, as lembranças e os sonhos de um personagem.

Nossa leitura vai na linha de examinar até que ponto os pensamentos, lembranças e sonhos adquirem, nesse filme, a condição de protagonistas. Elevados a essa posição, tais elementos adquirem certa posição de sujeitos, enunciando vozes inusitadas, tornando difícil, inclusive, fazer uma sinopse que faça jus ao filme recorrendo apenas a palavras.

Recortar trechos das poesias citadas, ou melhor, recitadas no decorrer do filme; demarcar os concomitantes movimentos da câmera ora para a esquerda, ora para a direita, como se retrocedessem ou avançassem e mesmo aumentando ou diminuindo a profundidade de campo, de modo a produzir efeitos de distância e aproximação; destacar os cenários repetidos que vão e vêm em variações mínimas quase como se utilizássemos a leitura de uma pauta musical para ver e ouvir as cenas das casas, janelas, corredores, estradas e os elementos da natureza como a

água, ora expressa como chuva, chuveiro, lágrimas, esvaindo-se como neve, desaparecendo ao se transformar em vapor – esses são alguns percursos que nos ocorrem para proceder a uma tentativa de análise.

Como é que os sonhos representam os pensamentos oníricos e as relações entre esses? Essa questão foi abordada em outro artigo (Froemming, 2004), onde apontávamos o problema que é, para os sonhos – formados predominantemente por imagens visuais –, dar forma a ideias abstratas. O trabalho do sonho consiste, em certa medida, na modelagem de pensamentos oníricos e na busca de imagens que representem as relações estabelecidas entre os diversos pensamentos. Podemos pensar aqui, para além do sonhador enquanto personagem, no próprio sonho elevado a uma condição de protagonismo. O sonho/sonhador demarca um lugar de enunciação desde o inconsciente, enquanto posição. O sonhador é “falado/visto”, “apassivado/ativado” pelo sonho. Contar um sonho demarca quase o lugar de um ventríloquo. O sonhador, ao tentar contar um sonho, está posto na condição impossível de onisciência e onipresença: sabe, vê o que acontece (e está) em vários lugares ao mesmo tempo. Mas, paradoxalmente, é aquele que não vê. Espaço e tempo adquirem, em sua modulação, o valor de incógnitas passíveis de expressar dimensões psíquicas inusitadas; dois eixos a serem tomados como articuladores, traçando certo desenho-gráfico no que concerne à lógica do Inconsciente.

Freud (1981) refere as observações de Herbert Silberer (1882-1923) sobre a transformação que os sonhos operam desde ideias a imagens: um escritor adormece no decorrer da realização de uma tarefa que consiste em tentar suavizar seu estilo tido como um pouco áspero. No sonho que tem, a seguir, vê-se às voltas com uma tarefa que consiste em lixar e lapidar um pedaço de madeira. Este autor realizou pesquisas sobre os estados

transitórios entre a vigília e o sono, o que o levou a se interessar pelo material expresso em sonhos.

A experiência do trabalho com sonhos e lembranças como material clínico em psicanálise nos aproxima da reflexão e do trabalho de cineastas que se impõem a tarefa de filmar tais elementos. Contados no decurso de uma análise, tendem a se afastar muito do “texto” que motivou sua elaboração, tanto na forma de expressão de ideias como nos enlances lógicos que se estabelecem entre elas. A censura opera determinando um trabalho de deformação. Entendemos que:

[...] o uso da simultaneidade no sonho opera como em certas pinturas [...], reunindo numa comunidade filósofos ou poetas que nunca se encontraram efetivamente, nem conviveram no mesmo período histórico, mas que apresentam afinidades de alguma ordem. O uso da antítese ou da contradição no sonho é singular: para o sonhador não há contradição e duas ideias opostas podem estar reunidas numa só (Froemming, 2004, p. 8).

Nas palavras de Freud (1981, p. 669): “[...] sempre que um elemento psíquico se acha unido a outro por uma associação absurda ou superficial, existe ao mesmo tempo entre ambos uma conexão correta e mais profunda, que sucumbiu à censura”.

A questão que se coloca para a Psicanálise e para o Cinema quando se trata de pensar a produção de cadeias associativas, de operar com a lógica das representações, das considerações quanto à figurabilidade de ideias expressas em sonhos ou lembrança nos lança à possibilidade do estabelecimento de um rico diálogo. Nossa hipótese é a de que, em suas criações, cineastas lançam mão dos processos psíquicos descritos por Freud em *A interpretação dos sonhos*, quais sejam, a condensação, o deslocamento e a figuração de pensamentos

complexos. Não se trata de estabelecer uma dívida da arte em relação à psicanálise. É esta que, por meio de um exame detido das elaborações artísticas, repensa seus conceitos. Por meio da investigação dos processos narrativos oníricos em filmes, talvez possamos lançar novas luzes, matizes, sombras sobre a concepção de sujeito contemporâneo.

Referências

FREUD, S. La interpretación de los sueños. In: _____. *Obras completas de Sigmund Freud*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981. v. 1. Texto originalmente publicado em 1900.

FROEMMING, L. *A montagem no cinema e a associação-livre na psicanálise*. 176 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Desenvolvimento, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

_____. Sonhos e lembranças no cinema e na psicanálise. Porto Alegre, *Correio da APPOA*, Porto Alegre, n. 127, ago. 2004.

LACAN, J. *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

O ESPELHO. Direção de Andrei Tarkovski. Moscou: Mosfilm, 1974.

TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.