

Sujeito, sociedade e história: diálogos a partir da narrativa cinematográfica

Francisco Carlos dos Santos Filho

Luciana Oltramari Cezar

Claudia Piccolotto Concolato

Luiza Carolina dos Santos

INTRODUÇÃO

A psicanálise, como ciência, é prática viva, inserida na comunidade, formando parte do imaginário das pessoas como modelo de pensamento e modalidade de tratamento psíquico, não devendo permanecer isolada em instituições de iniciados que falam sempre entre si mesmos. Este enclausuramento produz a reverberação de um discurso que – se por um lado jamais contradiz a si próprio – morre por inanição de novidade ao longo do tempo. Com essa ideia em mente, o



PROJETO – Associação Científica de Psicanálise de Passo Fundo realizou, desde 1999, vários movimentos para estabelecer laços de intercâmbio com a comunidade e com outras áreas do saber, especialmente por intermédio da universidade.

No caso específico da interface da psicanálise com o cinema, encontram-se três atividades: o *Circuito de Cinema, Cultura e Psicanálise*, o *Circuito de Cinema Brasil – Cinema na Vila, Cinema na Vida*, e o grupo de pesquisa *Fotogramas do (ser) Humano*. Para o espaço específico deste artigo, explicaremos brevemente um destes braços de atuação do PROJETO, o *Circuito de Cinema, Cultura e Psicanálise*, uma vez que é de uma de suas atividades que nasce a discussão aqui proposta, que visa explorar as relações entre os sujeitos, história e sociedade, intermediadas pelo cinema.

O embrião do *Circuito de Cinema* está numa atividade realizada em 1999, na sede da Associação, intitulada *Circuito de Psicanálise Exportada*, numa mesa de debate sobre *Mídia, Ética e Subjetividade* que reuniu professores do Curso de Radialismo e TV da Faculdade de Artes e Comunicação da Universidade de Passo Fundo e psicanalistas do PROJETO. A partir deste momento, ambas as instituições passaram a compartilhar a ideia de um evento multidisciplinar, na

Universidade, que deveria reunir várias pessoas, de diferentes áreas do conhecimento, para debater cinema.

Entre os anos 2001 e 2011, foram realizados onze encontros anuais do *Circuito de Cinema* que debateram mais de 30 filmes no total, a partir de um formato transdisciplinar. Os filmes exibidos nos encontros realizados não costumavam integrar a programação das salas de cinema locais, pois não pertencem à rota comercial tradicional. São obras de vanguarda cinematográficas, realizadas para festivais, muitas vezes premiadas, produtos de uma acuidade estética elaborada ou do chamado cinema de autor, que, em geral, guardam um imenso potencial de reflexão sobre a vida subjetiva e social.

A partir de 2009, em sua nona edição, o evento passou a ser organizado em torno de um eixo temático. As análises e reflexões aqui propostas partem da décima primeira edição do Circuito, que ocorreu em maio de 2011, com o tema *O cinema conta a história*. Nas três noites de exibições, foram debatidos os filmes *Pan Negro*, dirigido por Agustí Villaronga, *Hiroshima, mon amour*, dirigido por Alain Resnais e *Adeus, Lenin!*, dirigido por Wolfgang Becker - cada um destes trazendo sujeitos em um contexto histórico, social, político e geográfico distintos. Os longas-metragens são não somente ambientados em locais e tempos diferentes, mas produções de décadas (2010, 1959 e 2004, respectivamente) e países distintos (Espanha, França e

Alemanha). Tal seleção se mostra propícia, portanto, para pensar as subjetividades como historicamente localizadas, os sujeitos como atuantes de suas próprias histórias de vida e as produções cinematográficas analisadas como fruto tanto das subjetividades que as produziram, quanto de seu tempo.

O CINEMA CONTA A(S) HISTÓRIA(S)

Há quem se pergunte sobre o sentido de debater produções cinematográficas na Universidade, ou porque fazê-lo desde as ciências humanas e sociais, ou, mais pontualmente, da psicanálise. Tal questão pode ser abordada a partir de duas vertentes complementares: primeiro, o status de arte do cinema que o torna um objeto de interesse das ciências do espírito e, segundo, a compreensão da interpretação de uma obra de arte como um ato criativo em si.

Para o primeiro ponto podemos retomar o contexto do final Século XIX e pensar as películas realizadas neste período, marcadas pela documentação dos acontecimentos da realidade – como as imagens captadas pelos irmãos Lumière de um trem chegando à estação, cuja primeira exibição pública ocorreu em 28 de dezembro de 1895, no Grand Café –, que vem a se assemelhar muito com o que seria produzido para a televisão a partir dos anos 50 (Truffaut, 2006). A força artística do cinema reside, entretanto, justamente em sua potencialidade de criação, não na captação da realidade, sendo que este se tornou “grandioso

sempre que conseguiu superar essa realidade apoiando-se nela, sempre que conseguiu dar plausibilidade a fatos estranhos ou criaturas bizarras, estabelecendo assim os elementos de uma mitologia em imagens” (Truffaut, 2006, p. 46).

São justamente aspectos do que Truffaut chamava de mitologia imagética que compõem o foco das análises e discussões propostas pelo *Circuito de Cinema* que, desde pontos de referência distintos, busca estabelecer o cinema como um local de produção de conhecimento. Aí chegamos ao segundo ponto: para compreender a análise cinematográfica como forma de produção de conhecimento, a noção de “morte do autor” se mostra interessante (Barthes, 1988) pois, ainda que seja emblemática no campo da literatura e da linguística, nos auxilia a pensar a questão da significação na arte em geral.

A produção narrativa se estabelece como uma espécie de jogo de signos, no qual o significado está muito mais relacionado com aquele que o significa (o leitor), do que com estes próprios signos (Barthes, 1988). Ou seja, produção de sentido é o que ocorre quando um leitor, no sentido amplo da palavra, toma contato com uma determinada obra. Diferentes subjetividades podem construir sentidos diferentes desde uma mesma produção, o que torna o debate dos processos de significação de películas cinematográficas desde áreas do conhecimento distintas

um processo de produção de conhecimento que – ainda que parta de um ponto em comum – se enriquece ao ramificar-se em perspectivas diversas.

Dizer que interpretar uma obra é também criar novos sentidos não equivale a dizer, evidentemente, que o conteúdo e os aspectos formais da obra em si não são relevantes. Freud (1976, p. 143) nos faz ver que é justamente o domínio da técnica formal que permite que um autor seja capaz de criar uma obra ficcional, calcada, em algum nível, em seus devaneios íntimos, capturando o leitor através do prazer estético e, assim, possibilitando a liberação de um prazer mais forte que aquele que pode ser proporcionado pela estética, “proveniente de fontes psíquicas mais profundas”

Se, para Freud, a satisfação experimentada ao lermos uma obra literária é fruto da “libertação de tensões em nossas mentes” (Freud, 1976, p. 143), podemos expandir esta noção para o formato narrativo cinematográfico. Desta forma, a obra em si é de importância fundamental, uma vez que a arte da criação está justamente “na técnica de superar esse nosso sentimento de repulsa, sem dúvida ligada às barreiras que separam cada ego dos demais” (Freud, 1976, p. 142). Jorge Luis Borges, em *Esse Ofício do Verso*, expõe de forma análoga a relação entre criação narrativa e subjetividade:

Quando escrevo algo não o tomo como factualmente verdadeiro (o simples fato é uma trama de circunstâncias e acidentes), mas como fiel a outro algo mais profundo. Quando escrevo uma história, escrevo-a porque de alguma forma acredito nela – não como se acredita na simples história, mas antes como se acredita em um sonho ou numa ideia (Borges, 2000, p. 118).

Compreender a obra cinematográfica como uma forma de produção artística específica, com aspectos formais capazes de despertar no sujeito, através do prazer estético, um contato com questões que de alguma forma lhe tocam, é um dos pilares que está na base da concepção do *Circuito de Cinema*, que pensa a própria análise fílmica como forma de produção de conhecimento. O outro pilar em que se sustenta a atividade é exatamente a disposição de debater com o público em geral essa dimensão do significado da obra, produzindo efeitos de subjetivação que colocam o filme muito além de um entretenimento. A multiplicação do trabalho psíquico – que tem como corolário fomentar a capacidade de pensamento, a criação e a simbolização – é capaz de ativar uma dimensão preventiva e de cuidado psíquico que representa uma das funções centrais desse evento.

Nas páginas que seguem, o leitor irá encontrar análises que tratam de um tema em comum, mas que, mais do que estabelecer um fio condutor para as narrativas

escolhidas, tomam como ponto de partida aquilo que a arte em geral – e o cinema neste caso específico – tem de mais valioso a nos oferecer: inquietações. A arte, como a psicanálise, trata daquilo que nos toca de forma íntima e, por vezes, perturbadora:

tomamos como interrogação – para nós mesmos – quanto àquilo que dizem e que não dizem, quanto ao que sacodem e rasgam o inteiro de nós, de nossas alienações culturais inevitáveis. É quando podemos de fato nos deter nos recantos de verdade, de mistério e revelação que as obras de arte apontam (Fernandes, 2009, p. 55).

Assim, do conjunto de obras selecionadas a partir de um grupo que cumpria os requisitos de tema e abordagem delimitados pelo evento, pode-se dizer que seguem não apenas critérios formais e estéticos, mas que, assim como pensou Foucault em *A vida dos homens infames* (2012, p. 94), “do choque [...] dessas vidas ainda nos venha um certo efeito no qual se misturam beleza e assombro”.

Desde uma perspectiva foucaultiana, os filmes aqui analisados propõem, em certa medida, um olhar arqueológico, revisitando, através do cinema, narrativas com sujeitos ficcionais, mas historicamente localizados, uma vez que atravessados por aspectos do poder e do saber de seu próprio tempo. O sujeito aqui é pensado de forma não-linear em relação à história, evitando relações de causa e

consequência, mas buscando desvendar os meandros das relações “entre a existência individual e o conjunto das estruturas e condições históricas nas qual tal existência individual se revela” (Foucault, 1967, p. 11).

ANÁLISES FÍLMICAS

Pan Negro

1944. Vinte de outubro. Um pouco ao molde do que ocorreu no estado do Rio Grande do Sul um século antes, um grupo de aproximadamente 4000 homens fortemente motivados, mas maltrapilhos e mal armados, planejaram uma guerra civil com a finalidade de derrubar o governo do Generalíssimo Franco na Espanha. Os “vermelhos”, representantes da esquerda, em sua maioria comunistas, desejavam derrubar o regime fascista e totalitário de Franco para ali reestabelecer um Estado de Direito. A ideia era executar o plano invadindo o próprio país através da França.

A brutalidade do totalitarismo impulsionava o desejo dos oprimidos de serem novamente escutados. Não ter a quem recorrer, não ter – desde as instâncias representativas do poder que teriam por função proteger os mais frágeis – a menor chance de ser escutado em suas reivindicações, seu pensamento, suas necessidades e convicções, a imposição do silêncio, a mordaza, são alguns dos

modos pelo qual o terrorismo do Estado totalitário amedronta e submete as pessoas que com ele não comungam.

A violência sofrida pelos adultos numa circunstância como essa tem como destino, muitas vezes, a repetição desta mesma forma de agir com relação a seus descendentes. Assim, *Pan Negro* nos remete a uma metáfora fundamental: em épocas históricas onde impera a violência do poder impingido, não reconhecido, não aceito e não respeitado, o silenciamento dos sonhos, da fantasia e da curiosidade das crianças é uma reprodução da mesma mordaza e desesperança imposta aos adultos que delas cuidam.

Ferenczi (1932/1984), propõe que o traumatismo passa por algumas etapas, cumpre diferentes tempos para se estabelecer. O primeiro momento é o choque do ato violento perpetrado pelo adulto sobre a criança, seja esse ato uma violência sexual de caráter sedutor ou punições realizadas sob uma violenta ira passional que atinge duramente a integridade psíquica da criança. Esse choque produz desorientação psíquica, confusão e o esfacelamento da consistência egóica. O passo seguinte acontece quando, ao tentar realizar uma denúncia do que ocorreu consigo a outro adulto, buscando o auxílio de alguém que receba e acredite em seu testemunho, a criança é calada através da desqualificação e do descaso por aquilo que diz, fazendo-se prevalecer assim a verdade do abusador.

Esse ato instala um processo deletério chamado de desautorização. Kuperman (2012) prefere essa palavra à expressão desmentido ou renegação, através das quais se fez mais frequentemente a tradução do processo proposto por Freud como *Verleugnung*, no original em alemão. Essa situação, própria da imposição da dominação e da violência do opressor sobre o oprimido, como ocorre com alguns tipos de adultos perversos sobre a criança, constitui o próprio umbigo do traumatismo psíquico.

O que se segue a isso, fechando o circuito, é um processo chamado de Clivagem do Eu, que vem instaurar, no interior do próprio Eu, uma duplicidade de funcionamento. Por um lado, vemos uma parte danificada que permanece encapsulada fazendo todo o possível para manifestar-se e ser vista; por outro lado, uma outra dimensão psíquica assume o caráter de uma super-adaptação à realidade, aprendendo rapidamente a conviver e a cuidar, numa pseudo-maturidade espantosamente precoce, da perturbação dos adultos que a cercam. Outro destino, não menos funesto, é a Identificação com o Agressor, onde a criança, por angústia e desamparo, acaba por aceitar o jogo perverso e internaliza em si aquele que foi seu agressor. Passa então a fazer o mesmo jogo, cumprir a mesma sina.

É nesse território, quando o terror de Estado desce suas garras sobre os homens, que transcorre a narrativa de *Pan Negra*. O filme, feito em 2010 e dirigido por Agustí Villaronga, tem seu roteiro baseado na novela de Emili Teixidor (2003), intitulada *Pa Negre*. A história convida a pensar nos efeitos que a sociedade circundante produz na subjetividade dos seres humanos – vilipendiando, violentando, deturpando, traumatizando – espalhando seus danos, mas também naquilo que os próprios sujeitos fazem com a história da qual são produto – repetindo, perpetuando, retraumatizando.

O filme conta a história sob a ótica de um garoto campesino pobre. Um homem puxa pela mão um cavalo que, por sua vez, puxa uma carroça. A roda da carroça tranca e, ao tentar livrar-se do obstáculo, o homem e seu filho, que estava junto, são assassinados. Andreu, o protagonista, encontra os corpos ainda a tempo de escutar o menino moribundo murmurar a expressão "*portliua*". As autoridades pretendem atribuir a autoria dos crimes ao pai de Andreu. O menino passa, então, a buscar a verdade sobre o que ocorreu. Em sua busca, termina por encontrar também mentiras e segredos de sua família, inclusive o envolvimento do pai no massacre de um jovem homossexual, também chamado de Portliua. A brutalidade da violência e do preconceito une, no mesmo lado, as duas facções aparentemente opostas no campo político, os vermelhos comunistas e os fascistas, todos, portanto, capazes de praticar o mal. Ao final, sob o constante assédio da

poderosa família Manubens, Andreu termina por assemelhar-se a seus agressores, transformando-se em Andrés Manubens.

Tomaremos seis pontos para análise: a) "*Pan Negro* é um filme sobre o assassinato de pássaros"; b) "Primeiro pássaro assassinado"; c) "Núria, segundo pássaro assassinado muito tempo antes"; d) "Os assassinos de pássaros"; e) "Assassinos que também são vítimas"; f) "O passado assassinado que debanda".

a) Pan Negro é um filme sobre assassinatos de pássaros

Metáfora triste e precisa, *Pan Negro* é um filme sobre assassinos de pássaros. Não só Andreu que perdeu a cabeça com as mentiras e investiu contra os pássaros e gaiolas onde o pai os mantinha cativos. Com poucas exceções, quase todos os adultos do filme são predadores assassinos de pássaros, seja de modo ativo e perverso, como o professor cupincha de poderosos, seja pela desesperança ou pela omissão passiva e mentira dos demais. O futuro é um negro pão, sem sabor nem valor nutritivo, seco e duro de engolir, pão que não cresce; morto. O pão branco é para outros que não são da estirpe de Andreu; para ter acesso a ele, precisará deixar de ser quem é.

Essa é uma história sobre ver ou cegar-se. Existem muitos perigos em ver bem: afinal que vantagem se tem quando se vê melhor? Não é assim que muitos

rechaçam a ideia de fazer uma análise, por exemplo? O que se ganha com isso? Para que enxergar aquilo sobre o que se pode permanecer cego? Será que não é melhor cegar-se de vez do que arcar com o ônus da capacidade de ver? Cair no sono sem fim de uma zona de conforto do que pagar o preço de ver na claridade? Para que pensar se podemos nos manter flutuado na superfície sem precisar fazer esforço maior? Pensem bem antes de optar, porque a resposta está no desfecho desse filme.

b) Primeiro pássaro assassinado

Pássaros estão por todo filme: presos em gaiolas; sinistros, cobrindo a lua na introdução; triste passarinho morto junto ao menino que agoniza; pitorliua, pássaro da Espanha que serve de metáfora para uma perseguição homofóbica.

Os mais importantes pássaros assassinados são Andreu e Núria. Vejamos primeiro Andreu: o pai lhe diz que ficar bem é a única coisa com que devem se preocupar as crianças. Mas como ficar bem quando o que mais Andreu quer – com seus expressivos olhos – é poder ver, e poder ver significa o mesmo que enxergar a devastação da infância como valor simbólico, como espaço e moratória apropriados para acomodar e incubar a criatividade e a produtividade adulta. Neste sentido, o destino de Andreu não é animador; ele não pode ficar bem. “Não queira saber tantas coisas”, adverte o pai, “ou acabas cego

como rei do conto da avó". Mas o menino quer ver, quer os óculos do pai, quer ter esperança. Nem precisava: podia ver com seus próprios olhos. A curiosidade infantil, tão fundamental para a constituição da inteligência, se vê aqui atacada pelo desejo de ignorância do adulto.

Andreu vê tudo que o cerca: é ele que vê a carroça caída, escuta o que diz o menino moribundo, vê um homem nu correndo na mata, as maldades da menina fofqueira e a asquerosa filosofia do professor. Engole o mundo com os olhos para depois representá-lo com as asas de sua imaginação, nas asas de anjo de um jovem tuberculoso, recriando o mundo de sua experiência para mergulhar inteiro nele com a coragem dos que perguntam sem cessar.

Quando o pai lhe diz que óculos não são para brincar, não tem ideia de que brincadeira de criança é coisa séria, constitutiva da criatividade, da fertilidade intelectual e da riqueza afetiva. Freud (1908) afirmava que toda criança que brinca se comporta como um poeta, recriando o mundo. Leva muito a sério seu brinquedo e nele emprega grande quantidade de afeto. Seriedade e brincadeira não são opostos; opostos são o brincar e a realidade. A criança discrimina muito bem a realidade e o brinquedo, tendendo a apoiá-lo nas vivências de seu mundo real; por outro lado, cavouca, desbasta e dissolve a dureza da realidade brincando. Contrapostos num diálogo não excludente, o brincar e a realidade

andam juntos e, na imaginação infantil, motor de vida psíquica, são tomados a sério com respeito devoto. O contrário é a morte, que não é o oposto de vida, mas da falta de imaginação. Portanto, o pedido para colocar os óculos, a pergunta sobre a caverna de pitorliua são parte de um jogo sério ao qual Andreu se entrega com afinco: o jogo de conhecer o mundo com a séria finalidade de saber ver melhor.

É possível viver cego como está cego o professor – um assassino de pássaros sempre posicionado do lado dos vencedores simplesmente porque são aqueles que souberam ganhar, não importa como. Pagou o preço com sua sobriedade e lucidez. Mas Andreu é o menino que vê e que escuta o que dizem os doentes, que se aproxima deles, que escuta e vê os fantasmas, procurando com eles entender e decifrar o mundo. Está aberto. Quer saber a história da mãe, dos pais, dos ideais, entender as asas do anjo enfermo que lhe fala; o anjo da foto da mãe, a angústia do pai que não pode viver cativo e cai no cativeteiro daqueles que se extraviam de seus ideais.

c) Núria, o segundo pássaro assassinado, muito tempo antes

Andreu não pode deixar de ver – e de indagar – o que fazia Núria desnuda na sacada. Ela lhe conta que faz isso toda vez que sente saudade do pai morto, que ela mesma encontrou enforcado, e sobre o qual seguem mentindo. Um

desnudamento que não tem nada de erótico, mas está a serviço de dominar uma sensação terrível de exposição excessiva, de desproteção absoluta e de solidão, um desejo de expor e des/cobrir verdades. Intrigante relação essa entre o desnudamento, a erotização, a mentira e a fragilidade psíquica infantil. O excesso de erotização dos vínculos com adultos está diretamente relacionado com isso. Oferecer o corpo desnudo como um objeto erótico frágil para ser possuído pelo outro é uma forma de testar, de colocar insistentemente em cheque o desacredito com o adulto, convite e provocação para a retraumatização.

O próprio cinema é rico em exemplos. Um deles pode ser visto em Babel. Recordarão conosco da menina oriental surda que se desnuda para o investigador que examinava as circunstâncias misteriosas – mentirosas? – em que morreu sua mãe. Ele teve suficiente integridade psíquica para compreender esse desnudamento como o oferecimento que um psiquismo frágil e traumatizado faz a fim de meter-se de novo, de modo submisso, na repetição do trauma. É seu pai, afinal, que vem cobri-la quando a encontra ainda desnuda na sacada de onde sua mãe também “atirou-se” em busca da morte.

Este parece ser o modo como a criança ferida volta a se manifestar, acusando que esse corpo adulto, ofertado ao sacrifício num falso erotismo, é demais para ela e que não pode e nem sabe como dar-lhe destino e finalidade amorosa. Além disso,

essa criança denuncia a grande mentira: não acredita que crescer vai servir-lhe de alguma coisa, tamanha a descrença que sustenta com os adultos e, por extensão, com tudo que se refira ao mundo adulto e do trabalho. Por isso a fala debochada de Núria. O erotismo esvaziado domina e conduz a uma vida promíscua e nociva quando a adolescência chega. A menina oriental de Babel é um exemplo; Núria é outro, e a confirmação de que tudo pode ocorrer de novo e de que adulto algum presta, vem com o uso sexual do professor. Andreu luta para manter-se vivo; Núria está morta. A mão morta, o corpo mutilado representando a invasão sexual adulta. A do professor foi a que veio por último, sabe-se lá quem esteve antes. Terrível equívoco esse que faz cruzar os caminhos da curiosidade sexual infantil da criança com o desejo de um adulto perverso. Trágico destino. Núria vive como uma árvore ou uma pedra que se submete sem pedir nada, disposta a não trocar por nada a ilusão de que é bem tratada. A mão morta de Núria é também a mão assassina e fria – morta também, mão de zumbi – do abusador sobre um genital vivo e pulsante; o corpo morto pela entrega equivocada e precoce deste genital a um adulto que perverte e seduz, mas não ama. Já decomposto, não pode amar.

d) Os assassinos de pássaros

Pan Negro é um filme sobre a morte da infância. É também um tributo a todas as crianças que assim pereceram. Não é à toa que começa com um menino

moribundo. A história está povoada de homens e mulheres que escondem tudo com mentiras. São adultos mortos porque foram vítimas de mentiras; são adultos mortos porque abandonaram a si mesmos e se perderam de seus ideais na busca errante de uma solução para viver: aí está o pai, o delegado e todos os que castraram um jovem homossexual por maldade e preconceito. Castrados estão todos, não no bom sentido simbólico da castração – aquele que nos permite reconhecer nosso lugar no mundo e aceitar os limites da lei – mas no pior sentido, que torna a vida inviável.

e) Assassinos que também são vítimas

A capacidade de ver, numa história dessas, é o mesmo que descobrir aos poucos que o véu vai cair e que, se bem que existem vencidos e vencedores, como ensina o professor, não existem bons nem maus. Todos se revelam maus, tentando viver num país em mau estado, um Estado sem sua gente, sem nenhuma reserva moral e sem lugar para que se possa enfrentar a esperteza da sobrevivência imediata com o valor do pensamento. Mesmo que não houvesse totalitarismo e prisão, nessa história não há ninguém livre: todos estão aprisionados na quebra dos próprios ideais. Todos estão em desamparo, são pessoas conhecidas e amigas enredadas na inutilidade completa de perseguições, falsas condenações, cenas de egoísmo da igreja e protestos feitos para quem não é capaz de ouvir, por quem não tem estatura moral para acusar. É um pai que, escondido atrás de um

esquerdismo furado, aceita servir de capanga corrupto envolvido em negociatas e acobertamento de crimes e de chantagens, morto por isso e não por sua posição ideológica. Foi morto porque negociou sua vida e seu silêncio em troca dos estudos do filho. Certamente não queria que o filho se tornasse o que ele foi; não é tão certo assim que tenha conseguido transmitir tal mensagem a seu destinatário. Qual filho pode suportar, para que venha a ter algo, um sacrifício desse tipo de seu pai?

f) O pássaro assassinado que debanda

A última tentativa feita por Andreu foi a comovente cena em que leva o pássaro ao pai. O tempo do pai tinha passado e Andreu sucumbe nessa pobreza geral da escassez simbólica e moral. Faz uma escolha para não ser como os seus: faz uma escolha de quem não tem mais nada a perder. Podemos compreender sua escolha face à falta de saídas – ou pelo pragmatismo adaptado de quem precisa, como condição para conseguir algo no mundo, agarrar uma chance única na vida sem tempo para pensar – mas não ver nisso uma elaboração. Que elaboração pode existir na conversa final com a mãe queixosa e ressentida, que dele espera perdão? O final da história pode ser validado por todos esses aspectos duros da vida de Andreu, e ser coerente com tamanho esfacelamento dos ideais e com a escassez de modelos que respondam a essas crianças desde um lugar de

alteridade. Já é Andrés Manubens aquele que, bafejando a vidraça, esfumaça para sempre a história daquele que, um dia, foi Andreu.

Hiroshima, Mon Amour

Nesse drama histórico de 1959, de rigor e excelência artística, Elle, uma atriz francesa vai ao Japão para trabalhar em um filme sobre a paz, tendo como base o acontecimento do ataque nuclear de 1945 em Hiroshima e vive um romance com Lui, um arquiteto japonês casado, cuja esposa está em viagem. Nos dois dias que passam juntos, várias lembranças de ambos vêm à tona. Elle conta que foi aprisionada por sua família em uma fria e escura adega por ter se apaixonado aos 18 anos por um soldado alemão inimigo, no final da Segunda Guerra Mundial, tendo sido solta apenas quando de sua morte. Lui perde sua família no ataque cruel da bomba em Hiroshima e vive atormentado pela culpa de ter sobrevivido porque não estava lá.

Hiroshima, mon amour é um filme repleto de sentidos, de detalhes sutis e significativos, de sentimentos, de cenas sobrepostas, de contexto histórico e histórias traumáticas que se cruzam. Encontramos o passado e o presente dos amantes, num vai e vem de cenas e memórias, entre imagens de corpos mutilados física e moralmente, construções em ruínas, hospitais, museus, e a vida tentando voltar ao normal. Cenas que falam dos traumas de outros e deles

mesmos, do horror da guerra e do que se atravessa e rasga a vida. Os acontecimentos que marcam suas histórias pessoais, seu passado, também se cruzam com as tragédias coletivas. O erotismo de seus corpos entrelaçados, nas cenas iniciais, contrastam com o traumatismo agudo que se revela ao longo do filme. O grande encontro são os traumas que compartilham, que ao mesmo tempo, os une e os afasta.

Quase tudo nesse filme quer dizer algo, nada está ao acaso, pois sempre está proposto um contraste: desde os corpos entrelaçados da cena erótica do início do filme, que se sobrepõem aos corpos lesados e mutilados pela explosão; o sangue, o sorriso da guia no ônibus e a Hiroshima *gift shop*. Os paradoxos estão postos: é um filme sobre as memórias e o esquecimento, a loucura e a realidade, a dor e o alívio, a vida e a morte, o amor e o ódio, a guerra e a paz, o erótico e o mortífero, a indiferença, a covardia, a violência, a bomba, a reconstrução, a ressignificação. O encontro e o diálogo dos amantes começa pelo fato histórico, que nem eles mesmos sabem que os une tanto. Entre lembranças e tentativas de esquecimento, eles conversam numa cena íntima: Ele diz que viu o hospital, os sobreviventes transitórios, as crianças mal formadas, mas Lui contesta dizendo que ela não viu nada em Hiroshima, que ela não viu hospital nenhum: "você inventou tudo isso", ele diz, num movimento que poderia ser tanto de desmentida, negação, quanto um movimento de mostrar que ela realmente não tem a mesma dimensão que

ele tem, pois ele sim é um japonês que morava em Hiroshima com a família que perdeu.

Ele insiste dizendo que viu tudo sim, na televisão, todos os dias. Então ao longo do filme vamos entendendo que Hiroshima atravessa e marca sua história também. Não da mesma maneira que Lui, que perdeu toda sua família e sua cidade num ato de barbárie irracional e cruel, motivado pela banalização do mal e pela indiferença. O drama de Elle envolve outro contexto: ela é excluída e considerada traidora por ter um romance com um soldado inimigo durante a II Guerra Mundial, sofrendo retaliações e punições de sua própria família. São dimensões diferentes, talvez por isso ela possa ir em frente, ver tudo e insistir com ele nas lembranças sobre Hiroshima. O que se passou com ambos é distinto e ao mesmo tempo semelhante na dor.

Somos sujeitos produto de um tempo histórico e de nossas experiências de vida, em que o real vivido se inscreve de modo singular. Segundo Bleichmar (2009), a ideia da subjetividade tem que ver com o sujeito, no sentido daquele que ocupa um lugar no interior do Eu, algo historicamente produzido e articulado, determinado também pelas formas que impõe a sociedade ou a cultura de pertencimento.

Ele se envolve com um soldado inimigo, que para ela é um semelhante, num jogo de amor e morte constante. Lui teve sua cidade, sua vida e sua família destruídas por uma bomba, mas como a quer muito, se mostra disposto a esquecer sua dor e não desistir desse encontro. Investe nela, portanto. Ele resiste: "Ouça, eu também tenho memória, sei como é difícil esquecer, e assim como você eu também tenho empenhado toda minha força para não esquecer, assim como você eu esqueci. Assim como você, busco uma lembrança além do consolo, memórias de sombras e pedras. Da minha parte me esforço todo dia com toda minha força contra o horror de não entender mais os motivos para lembrar. Assim como você, eu esqueci".

Nesse momento de diálogo a cena é paradoxal: como pano de fundo aparece a imagem de um tour de ônibus, onde uma japonesa aparece com um sorriso estereotipado, mostrando as ruínas da cidade, ou seja, a ferida aberta para não esquecer e, ao mesmo tempo, a tentativa de, apesar disso, continuar a viver. O paradoxo do esquecimento e da lembrança em cena o tempo todo.

A pergunta central insiste: Por que negar a óbvia necessidade de lembrar? Lembrar para não esquecer e, assim, não repetir. Os homens precisam lembrar das atrocidades que cometeram para não as repetirem. Ele narra a sua percepção e a das pessoas com lucidez e extrema sensibilidade, falando da

brutalidade, da destruição, da banalização do mal e da indiferença. O que se revela é que há muito mais significados ali. A sobreposição de cenas não é ingênua, mas estampa o conflito entre esquecer e lembrar.

O relato da destruição e da reconstrução segue intercalando-se no encontro dos amantes. A cidade, um povo que agonizou e que se reconstruiu: há rios de águas recuperadas que correm, vegetação nova que nasce e cresce, e no museu o buquê de cogumelos, marcando o contraste da vida e da morte. A cena de fundo a esse diálogo é uma cena erótica – Eros – a vida tratando de vencer a morte e unindo duas histórias num cruzamento carregado de afetos. Esse encontro vai se estreitando cada vez mais ao longo do filme e chega ao ponto não poder mais ser esquecido. Seria Hiroshima feita para o amor? O entrelaçamento formando um só corpo, o erótico vencendo o mortífero, surgindo das cinzas. Será possível? Essa é a luta pela rememoração e elaboração de uma mulher sensível e inteligente. O encontro de amor com esse soldado – Ele descobre que Lui também era um soldado – remete ao encontro com seu passado, narrando vivências, num lento, doloroso e longo processo elaborativo.

Ambos amantes estão cobertos de ambivalências, e há algo em suas histórias que lhes impede de se entregarem um ao outro. Eles se querem e não podem se querer. Quanto mais se envolvem, mais contam e lembram. Um encontro que os

faz - e a nós também - tomar contato, pouco a pouco, com uma história para além da Guerra. Uma história de amor por um soldado alemão, na época da II Guerra Mundial, da ocupação da França pela Alemanha nazista, de um pai ciumento e possessivo e uma mãe invejosa, que se aproveita de um contexto histórico para exalar sua inveja da filha jovem, bonita e feliz, subjuguando-a e anulando sua vida.

Como poderia ser feliz? Sentia-se traidora e aceita resignada o castigo. Se sua loucura era ser cheia de ódio, por conta disso e da culpa, aceita o lugar de punição. Aspectos melancólicos ligados à culpa que não a permitem melhorar, permanecendo no tormento sem poder esquecer. E Lui com seu impedimento culposo de ser feliz em Hiroshima, amar de verdade, quando toda sua família se foi? O que os une, além do amor, é a culpa, que os impede de ir adiante, trazendo o nefasto efeito de procurar por situações que perpetuem esse estado de infelicidade. Lui sobrevive justamente por estar na guerra, a mesma guerra que levou à destruição de Hiroshima e de sua família. Como pode vivendo e desfrutar da vida tendo sua história atravessada por esse contexto? Como pode Elle seguir vivendo se sente que foi uma traidora?

Um trauma, segundo Freud (1895; 1987), é a relação entre um montante de estímulo e a capacidade metabólica do sujeito, ou seja, a capacidade simbolizante do aparelho psíquico para estabelecer redes de ligação que possam dar destino a

essa quantidade de estímulos. No traumatismo, quantidades excessivas rasgam o tecido psíquico, formando, como se fosse uma cicatriz quelóide, uma marca persistente que provoca um funcionamento rígido e repetitivo, causando pobreza afetiva.

Falar, narrar, lembrar, usar recursos psíquicos para não sucumbir, para lidar com as emoções mais dolorosas, para elaborar e obter prazer com a vida. Narrar para elaborar e reconstruir a experiência vivida. Reviver para tentar reordenar-se e ser novamente sujeito de sua própria vida.

Um tapa no rosto marca um ato de intolerância para com o discurso mortífero, pois Elle está imersa em seu discurso louco de corpos mortos, indiscriminação e culpa, rompido por este ato de corte. Mais do que tentar esquecer, é preciso escutar as contradições e brechas que surgem das falas de ambos e que revelam a verdade do inconsciente. Só Eros é quem pode salvar.

Assim vemos o caráter atemporal e aberto do inconsciente, possibilitando novos ordenamentos e recomposições. A situação presente desse encontro é o que reativa experiências antigas e um trabalho de dar sentido e conectar-se com os afetos correspondentes. Há marcas e experiências que podem ser reordenadas posteriormente em função de experiências novas, dando-lhes novo sentido e

eficácia psíquica. Essa concepção da temporalidade e da causalidade psíquica impossibilita uma interpretação sumária e redutora da história do indivíduo a um determinismo linear que considere unicamente a ação do passado sobre o presente. A ressignificação posterior é acelerada pelo aparecimento de acontecimentos e situações que vão permitir ao indivíduo o acesso a novos sentidos e a reelaboração das experiências traumáticas anteriores.

Freud, na Carta 52 (1896; 1987), anuncia a hipótese de que o mecanismo psíquico se forma por um processo de estratificação. São traços, signos de percepção, inscrições e retranscrições que se constituirão na memória. Esse processo não se dá de uma só vez, mas se desdobra em vários tempos e é registrada em diferentes sistemas dentro do psiquismo. Os sucessivos registros representam inscrições psíquicas de épocas sucessivas da vida. As experiências vão deixando seus registros, e sofrem retranscrições de tempos em tempos, um rearranjo, segundo novas circunstâncias. As vivências de dor também deixam suas marcas. Seguindo essa ideia, a memória não se dá de forma pronta e completa, onde se tem lembranças nítidas e totais dos eventos. Vão ser as inscrições, principalmente de como a pessoa representou e viveu os acontecimentos, que vão nos dar indícios daquilo que foi vivido. Ao longo da vida há situações que reativam antigas marcas, ressignificando-as. Os novos arranjos podem se dar a cada vez que o sujeito tomar contato profundo com essas inscrições e realizar

sobre elas um trabalho psíquico. Desta maneira, é possível que um acontecimento novo na vida do sujeito pode vir a dar sentido a um mais antigo, que até ali tinha permanecido sem significado. Esse é o conceito de posterioridade, de resignificação que complementa o modelo freudiano da memória (Santos & Santos, 2005). Vivências posteriores podem remodelar, reordenar e transformar vivências antigas, trazendo novas configurações ao material psíquico. Recuperar lembranças, representações e dar-lhes sentido é o que permite viver, criar e transformasse psiquicamente.

Hiroshima Mon Amour é um filme denso, tenso e belo, para ser visto muitas vezes e, a cada vez, dele retirar novos sentidos. Como uma obra de arte ele sensibiliza, emociona quem toma contato, causa rupturas e um espanto que ficamos processando para além de seus noventa minutos.

Qual o valor da palavra? Não seria melhor esquecer?

Há algo em Elle que não a deixa em paz...porque vai a Hiroshima? O que vai buscar? As marcas lhe impelem a falar, transformar algo que não quer calar, se impõem como exigência para não sucumbir. É por isso que tem que se visitar o passado, para recuperar-se pela palavra e pela recordação. Isso é possível quando este não é um relato estéril. Freud (1895), em seus primeiros trabalhos

sobre a histeria, refere o conceito de ab-reação: é preciso que a reação seja adequada para que possa ter um efeito catártico. A palavra é o que permite rememorar e narrar, pôr palavras no acontecimento traumático e libertar o quantum de afeto que ali está cristalizado. Assim a linguagem substitui o ato e o afeto correspondente pode ser ab-reagido, gerando condições para uma expansão das potencialidades psíquicas, um reordenamento de novos modos de recomposição mais ou menos estáveis.

O filme sugere que não puderam ficar juntos, que o cruzamento traumático e a intensidade do que foi revivido não permitiu. É certo, porém, que nenhum dos dois saiu do mesmo modo como entrou nessa experiência.

Adeus, Lenin!

Adeus, Lenin!, um filme alemão de 2003 do diretor Wolfgang Becker, tem seu enredo amarrado à queda do Muro de Berlin. Esse importante fato histórico da unificação das Alemanhas traz à tona parte da história pessoal do jovem Alexander Kermer, cuja família teve o destino marcado pela divisão de regimes políticos do país. A mãe de Alex, fortemente identificada com o regime socialista, sofre um grave problema de saúde ao ver o filho numa manifestação contra o regime em que ela acredita e defende. Durante seu estado de coma ocorre a queda do muro e as decorrentes mudanças no país. Ao despertar, meses depois,

Cristiane não pode sofrer “impactos emocionais”, como alerta seu médico; o filho passa então a recriar a realidade de uma Alemanha que já não existia mais. Neste trabalho de não revelar à mãe a verdade é que a trama se desenvolve, num jogo entre ver e não ver que acaba por ser revelador para Alex, tanto acerca de si mesmo quanto de sua história.

Ao assistir à história de Alexander e sua família testemunhamos o quanto esta foi afetada pela realidade política do país onde viviam. Neste âmbito, de forma criativa e com um sutil humor, a narrativa do filme demonstra que questões históricas possuem forte impacto no psiquismo, deixando marcas que fazem parte daquilo que cada sujeito é. O espaço social no qual o homem está inserido é submetido a todos os tipos de governos, de políticas, de crenças, de catástrofes, dos quais não se pode escapar. Neste sentido, compartilhamos a posição de Schenquerman (2010), ao dizer que, quando se parte da concepção do aparelho psíquico como um sistema aberto, isso significa que este é passível de sofrer transformações pelas recomposições que os novos processos histórico-vivenciais impõem.

Desta forma, a cultura, a realidade histórica de cada período, o funcionamento que o Estado impõe ou proporciona é um dos determinantes dos modos de ser, agir e pensar humanos. Entretanto, é da escolha e das possibilidades de cada um

reagir ou sucumbir à essa realidade. Portanto, se por um lado o homem é um sujeito do seu tempo, por outro existe uma singularidade que determina o que cada um é capaz de fazer com aquilo que lhe é apresentado pela família, pelo Estado, pela cultura. Esses dois pontos, a interferência da história de cada tempo e a singularidade no destino do sujeito, estão presentes de forma marcante em Adeus Lenin, demonstrando que realidade histórica e subjetividade estão sempre entrelaçadas.

Nesta narrativa, a nação extinta é recriada por Alexander no quarto da mãe enferma com a intenção de poupá-la de ver a derrocada de um sistema político que ela havia transformado em bandeira e ideal de vida. Este ato de anular o que se passa na realidade é nomeado, em psicanálise, de desmentida, conforme contextualizado na análise anterior de Pan Negro, neste mesmo artigo. Recriar um mundo que já não existe, é uma ação de Alex, fruto de sua singularidade, indicando que o referido muro adquire existência interna, separando a existência infantil daquela adulta, que deve advir. Entretanto, o processo de dar adeus aos aspectos infantis e idealizados é muito duro, de forma que a desmentida serve como uma proteção à essa dor, fazendo com que Alex não possa se desfazer rapidamente da história que o constituía. Ademais, algo de seu mundo interno o faz agir assim, fazendo surgir a subjetividade singular desse

jovem, que teve sua vida e destino profundamente afetados pelas condições e normas políticas de seu país.

Nesta perspectiva, a narrativa vai deixando claro que existe nele um conflito psíquico desenhado pela ausência do pai e as consequências disso na vida de sua mãe e na sua. Força dessa história se faz sentir na forma como ele usa as situações históricas pelas quais passou seu país. Contudo, Alex não era alienado às coisas ao seu redor, tinha contato afetivo com o que se passava, estava especialmente atento ao que ocorria com a mãe. Queria resguardá-la, sabia que a separação do marido deixara como consequência uma mulher amarga, ressentida, deprimida e alienada do mundo, que se agarra a uma causa partidária e passa a dedicar sua vida a ajudar quem contribui para a separação de sua família: o Estado. Cristiane casou-se com a pátria e com uma mentira que se desarma com a queda do muro de Berlin. Contudo, o espectador, que nada sabe a esse respeito, acompanha Alex em suas peripécias para manter a mãe longe da nova realidade do país, sem saber que o sentido de tamanho esforço em proteger a mãe consistia em resguardar-se de sua própria história.

Assim, o muro passa a simbolizar a impossibilidade que ele tem de ter acesso à sua verdade: um menino atravessado pela partida do pai, fato cercado de poucas e frágeis explicações, haja vista que a mãe dizia meia dúzia de palavras sobre

isso e silenciava; encerrada na própria cabeça, impedia o filho de ter acesso à parte da verdade de sua história pessoal. Desta forma, Alex fica impossibilitado de construir uma memória verdadeira do que se passou em sua vida. No lugar da verdade, surge o amor e a garra da mãe pelo sistema político de seu país, e é essa pátria que o menino via nos olhos da mãe que ele busca sustentar em suas criativas reconstruções do recente passado.

Além disso, a queda do muro faz cair também a barreira que separava Alex de uma parte da sua vida, seu pai – cuja partida era consequência do regime político vigente – e de uma série de mentiras que o circundavam. A abertura política que teve lugar naquele país criou a passagem possível para o encontro com a verdade sobre si mesmo, com o pai e com o motivo de sua partida. Para este jovem o muro não era uma simples barreira construída para separar dois lugares, cujas leis e modos de viver distintos impediam que entre eles houvesse ligação.

A nova verdade presenciada por Alex lhe desperta resistências emocionais, não à queda do muro em si, mas às consequências internas que essa abertura trará para ele. Agora existe a possibilidade de encontrar-se com uma parte de sua história, da qual vivia apartado, e, portanto, não podia ser contada por ele porque não havia registro de memória. A queda do muro de Berlim trará novos

registros e novas inscrições para Alex, reintegrando parte de sua história à sua vida, de forma que o que era antes, agora não é mais: o pai não havia ido embora com uma namorada. A mãe mentiu e escondeu coisas, a verdade muda o sentido de muitas da história e a interpretação de seus acontecimentos, e isso muda suas perspectivas de futuro.

A mãe derruba o muro da mentira e Alex, por sua vez, pode reencontrar o pai perdido. Agoniado, porém mais inteiro, decide que quer apresentar a verdade à mãe e a si mesmo. Considerava a verdade dura demais, traumática, e quer encontrar um meio de fazê-la mais coerente e digna das suas possibilidades criativas e de suas ilusões infantis. Assim, ao apresentar a queda do muro à mãe, retrata que o muro está sendo atravessado ao contrário, ou seja, o lado oriental que é desejado pelos visitantes ocidentais. No lugar da ruína de uma nação, e de sua própria história, Alex faz emergir dentro de si o ideal da dignidade de um povo, e de um filho que precisa acreditar e fazer valer sua história pregressa para não se sentir vazio, esburacado e demolido, metaforizando o muro agora desfeito.

Compreensível a posição de Alex. Afinal o que é um sujeito sem história? O que é um sujeito que desconsidera a história própria e a história alheia? Vivemos tempos de banalização dos acontecimentos, bem como dos esforços daqueles seres

humanos que acreditam e trabalham verdadeiramente por algo (BAUMAN, 2009). Adeus Lenin mostra que não se desfazer da própria história – tomar um tempo para apropriar-se daquilo que se passa – pode fazer toda a diferença entre o vazio sem sentido e o enriquecedor ato de ligar e unir partes de si mesmo.

Para Alex, era preciso inventar o que não existia, para, justamente, fazer existir. Precisou usar a desmentida para poder incorporar a nova realidade, composta de uma verdade desconhecida e do pai reencontrado. Ele reconhece que a pátria a qual queria honrar correspondia aquela vista através dos olhos maternos, e percebe que sua vida precisava ser olhada com os próprios olhos. Tal trabalho psíquico requeria dar valor ao que o constituiu: ao pai, ao herói astronauta da sua infância, era preciso criar dentro dele um país campeão, unir dois lados e fazê-los um só, sem se desfazer de parte do que ele havia sido e vivido, da memória que tinha e que constituía a sua história.

Foi este caminho, construído por Alexander, que o ajudou a dar sentido a nova realidade que agora lhe era apresentada. Ao contar sobre a queda do muro de Berlim, e das mudanças que a unificação de dois modos de viver tão distintos acarretou para a vida de uma nação, Alex também conta de suas possibilidades para integrar uma parte desconhecida de sua história ao seu psiquismo. Fala dos

recursos que ele usou para construir coisas a partir da desconstrução, e do quanto tudo que viveu nesse processo contribuiu para transformar um menino em um jovem homem, capaz de conquistar e amar uma mulher, posto que o enredo do filme mostra ao mesmo tempo esse desvelamento da verdade sobre a história de Alex e o nascimento de seu romance com Lara.

CONCLUSÃO

Diante das tendências alienadoras do cotidiano da vida moderna, que muitas vezes nos impedem de lançar um olhar crítico sobre as questões humanas, se torna necessário refletir sobre produções que buscam compreender as faces do humano e suas manifestações, como é o caso do cinema. A questão não se resume apenas em entender a produção de conteúdo através do cinema – que não deve reduzir-se ao entretenimento – mas também produzir novos sentidos, criando um efeito constitutivo no sujeito. Neste sentido, o *Circuito de Cinema, Cultura e Psicanálise*, apresentado neste artigo, surge como tentativa de vencer as tendências contemporâneas de superficialização e dessubjetivação, impulsionadas pela rapidez, pelo consumo, pelo excesso de conteúdo e informação e pela assimilação de conceitos e estilos sem reflexão, características da nossa modernidade líquida (Bauman, 2009). Tanto nas exposições e debates públicos realizados pelo evento quanto no espaço deste artigo, buscamos desenvolver a capacidade para a representação, reflexão e a simbolização através da

experiência atualizada por cada filme-arte exibido, compartilhada no grupo e examinada desde diferentes óticas, criando um espaço de produção de subjetividade.

A subjetividade humana é o conjunto de experiências que constitui um sujeito, com influências históricas, sociais e culturais; o cinema é uma criação artística que possibilita a emergência de dramas e conflitos humanos, marcados pela história, pela cultura e pela sociedade, através de uma narrativa imagética. As análises fílmicas aqui elaboradas propõem entrelaçamentos entre a subjetividade humana e sua localização histórica e social através de produções cinematográficas. Os filmes escolhidos possibilitam pensar a memória, as palavras e os atos como elementos materiais capazes de permitir uma apropriação e elaboração da realidade externa, mesclando-se, contudo, com a força do desmentido, em um jogo cambiante de ver e de negar, cujo desfecho faz toda a diferença para aquilo que cada personagem vir a ser – os sujeitos não são apenas sujeitos de seu tempo, mas também sujeitos de suas histórias.

Neste âmbito, a interface entre cinema e psicanálise se apresenta como um rico recurso de reflexão e de genuína produção de subjetividade. O debate sobre um filme pode ser um veículo de compreensão do ser humano e de suas ações, não somente a partir da psicanálise, mas também de outras áreas do saber, num

diálogo transdisciplinar. Além da produção de conhecimento conjunto, a aproximação com outras áreas do saber também produz uma forma de trabalho interno capaz de criar marcas significativas nos sujeitos – é um efeito subjetivo capaz de transformar, sem submeter, gerando novas possibilidades de simbolização.

A trama subjetiva de um filme é um espaço possível para a reflexão e elaboração interna de conflitos a partir da identificação com os personagens ou situações examinados, permitindo maior conhecimento do próprio mundo interno, dos desejos e das defesas, permitindo lidar com uma ampla gama de afetos. No caso específico das análises aqui encontradas, das películas *Pan Negro*, *Hiroshima, mon amour* e *Adeus, Lenin!* é possível pensar o sujeito na História e o sujeito da História, atravessado pelo poder e pelo saber de seu tempo, mas também ator de um desfecho que lhe é único.

REFERÊNCIAS

ADEUS Lenin. (2003). Direção: Wolfgang Becker. [Alemanha]: Imagem Filmes. 1 DVD (121 min).

BABEL. (2006). Direção: Alejandro Iñárritu. [França, EUA, México]: Paramount Pictures do Brasil. 1 DVD (143 min).



Barthes, R. (2004). *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes.

Bauman, Z. (2009). *Vida líquida*. Rio de Janeiro: Zahar.

Bleichmar, S. (2010). *Psicoanálisis extramuros: puesta a prueba frente a lo traumático*. Buenos Aires: Entreldeias.

Borges, J. L. (2000). *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras.

Ferenczi, S. (1984). El niño mal recibido y su pulsión de muerte. In: S. Ferenczi. *Obras completas, III*. Madrid: Espasa-Calpe.

Ferenczi, S. (1984). Confusión de lengua entre los adultos y el niño. In: S. Ferenczi. *Obras completas, IV*. Madrid: Espasa-Calpe.

Fernandes, L. (2009). *O que a arte pode ensinar aos psicanalistas*. Percurso: Revista de Psicanálise, XXII(43), recuperado em 22 janeiro, 2019, de: <http://www1.uol.com.br/percurso/main/psc43/43Fernandes.html>.

Freud, S. (2006). *La escisión del Yo em el proceso defensivo*, v. XXIII. Buenos Aires: Amorrortu. [1940]

Freud, S. (1987). Estudos sobre a histeria. In: S. Freud. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago. [1895]

Freud, S. (1987). Publicações pré-psicanalíticas. In: S. Freud. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago. [1896]

Freud, S. (1976). Escritores criativos e devaneios. In: S. Freud. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago. [1908]

HIROSHIMA Mon Amour. (1959). Direção: Alain Resnais. [França]: Pathé Films. 1 DVD (90 min).

Kupermann, D. (2012). Confusão e línguas, trauma e hospitalidade em Sándor Ferenczi. In: *Psicologia em Estudos*, 17(2), 329-339.

PAN Negro. (2010). Diretor: Agustí Villaronga. [França, Espanha]: Massa D'or productions. 1 DVD (108 min).

Santos, F. & Santos, D. M. W. (2005). Em carne viva: Um diálogo imaginário com Dyonélio Machado. *Revista Uruguaya de Psicoanálisis*, 101, 1-10.

Schenquerman, C. (2010). Prólogo. In: S. Bleichamar. *Psicoanálisis extramuros: puesta a prueba frente a lo traumático*. Buenos Aires: Entreideas.

Truffaut, F. (2006). *O prazer dos olhos: escritos sobre cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Sujeito, sociedade e história: diálogos a partir da narrativa cinematográfica

Resumo

O artigo faz um enlace entre cinema, história, psicanálise e sociedade para trabalhar, através da análise de três filmes – Pan negro (Cinema Espanhol), Hiroshima, mon amour (Cinema Francês) e Adeus, Lenin! (Cinema Alemão) – com a dimensão histórica da subjetividade. Desta forma objetiva-se evidenciar o impacto que a realidade e os fatos de uma circunstância histórica têm sobre o psiquismo e a constituição dos sujeitos, sobre sua história e destino pessoal. Parte-se da perspectiva de que o aparelho psíquico é aberto, portanto suscetível às marcas do tempo e permeável à inscrição de vivências. Neste sentido, os filmes analisados refletem como a vida dos personagens está ligada ao contexto histórico que os circunda, atravessa e marca, inclusive de forma traumática, sua subjetividade. Memória, palavras e atos aparecem como elementos materiais capazes de permitir uma apropriação e elaboração da realidade externa, mesclando-se, contudo, com a força do desmentido, num jogo cambiante de ver e de negar, cujo desfecho faz toda a diferença para aquilo que cada personagem poderá vir a ser.

Palavras-chave

Cinema. Subjetividade. Psicanálise. História.

Subject, society and history: dialogues from the cinematographic narrative

Abstract

The article makes a link between cinema, history, psychoanalysis and society to demonstrate, through the analysis of three movies: "Pan Negro" (Spanish Cinema), "Hiroshima, mon amour" and "Goodbye, Lenin!" (German cinema) - the historical dimension of subjectivity. In this way, the objective is to highlight the impact that reality and historical facts have on the psyche and constitution of the subject, as well as on their history and personal destiny. It starts from the perspective that the psychic apparatus is open, therefore susceptible to the marks of time and of the experiences. In this way, the movies analyzed demonstrate how the characters' lives are linked to the historical context that surrounds them, which crosses and marks, even in the form of trauma, the subjectivity. Memory, words and acts appear as elements capable of allowing the elaboration and appropriation of external reality, however they merge with the power of denial, in a game of seeing and denying, where outcome makes the difference to whom each character may become.

Keywords

Cinema. Subjectivity. Psychoanalysis. History.

Sujeito, sociedade e história: diálogos a partir de la narrativa cinematográfica

Resumen

El artículo hace un enlace entre cine, historia, psicoanálisis y sociedad para trabajar, a través del análisis de tres películas - Pan negro (Cine Español), Hiroshima, mon amour (Cine Francés) y Adiós, Lenin! (Cine Alemán) - con la dimensión histórica de la subjetividad. De esta forma se objetiva evidenciar el impacto que la realidad y los hechos de una circunstancia histórica tienen sobre el psiquismo y la constitución de los sujetos, sobre su historia y destino personal. Se parte de la perspectiva de que el aparato psíquico es abierto, por lo tanto susceptible a las marcas del tiempo y permeable a la inscripción de vivencias. En este sentido, las películas analizadas reflejan cómo la vida de los personajes está ligada al contexto histórico que los circunda, atraviesa y marca, incluso de forma traumática, su subjetividad. La memoria, palabras y actos aparecen como elementos materiales capaces de permitir una apropiación y elaboración de la realidad externa, mezclándose, sin embargo, con la fuerza del desmentido, en un juego cambiante de ver y de negar, cuyo desenlace hace toda la diferencia para aquello que cada personaje puede llegar a ser.

Palabras claves

Cine. Subjetividad. Psicoanálisis. Historia.

Autoria

Francisco Carlos dos Santos Filho

Doutor em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Professor da Universidade de Passo Fundo. <http://lattes.cnpq.br/6203612431061078>. <https://orcid.org/0000-0001-7868-2003>. E-mail: franciscocsantosf@hotmail.com.

Luciana Oltramari Cezar

Psicóloga pela Universidade de Passo Fundo. Diretora do PROJETO Associação Científica de Psicanálise. <http://lattes.cnpq.br/8601447320180187>. <https://orcid.org/0000-0001-5170-0830>. E-mail: lucianacezar@me.com.

Claudia Piccolotto Concolatto

Doutoranda em Administração pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professora da Faculdade da Associação Brasiliense de Educação. <http://lattes.cnpq.br/0110188992302787>. <https://orcid.org/0000-0001-5982-9751>. Email: claudia.con@terra.com.br.

Luiza Carolina dos Santos

Doutoranda em Comunicação e Informação na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. <http://lattes.cnpq.br/5524566425102670>. <https://orcid.org/0000-0002-5311-1025>. E-mail: luizacdsantos@gmail.com.

Endereço para correspondência

Francisco Carlos dos Santos Filho. Universidade de Passo Fundo, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Curso de Psicologia. Campus I, BR 285, Km 171, São José, Passo Fundo, RS, Brasil. Caixa-postal 611. CEP: 99001970. Telefone: (+55 54) 33168100. Ramal: 8330.

Como citar esta contribuição

Santos Filho, F. C., Cezar, L. O., Concolato, C. P., & Santos, L. C. (2018). Sujeito, sociedade e história: diálogos a partir da narrativa cinematográfica. *Farol – Revista de Estudos Organizacionais e Sociedade*, 5(14), 1091-1137.

Contribuição submetida em 9 out. 2017. Aprovada em 9 maio 2018. Publicada online em 10 fev. 2019. Sistema de avaliação: Convite. Avaliação sob responsabilidade do Núcleo de Estudos Organizacionais e Sociedade da Faculdade de Ciências Econômicas da Universidade Federal de Minas Gerais. Editorxs especiais: Andrea Poletto Oltramari, Fernanda Tarabal Lopes e Eduardo Wannmacher.

