

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 Lajonquiére
(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

algumas notas sobre memória, sonhos e morte em *Cría cuervos*¹

Rose Gurski

Cría cuervos que te sacarán los ojos. Impossível não associar *Cría cuervos*, filme de Carlos Saura, com o conhecido ditado espanhol. Já de início, a história ambientada na Espanha de Franco nos confronta com uma dimensão de enigma, a qual acompanha a narrativa ao longo de todo seu desenrolar.

Cría cuervos é, sem dúvida, um filme que possui inúmeras chaves de leitura possíveis, apresentando alguns desafios ao espectador mediante a inegável criatividade contida no processo de criação de Saura, diretor e roteirista da obra. Encontramos uma porção de elementos complexos relacionados à trama fundamental, que se constrói em meio a questões de ordem tanto subjetiva quanto política.

1 Agradeço à bolsista de iniciação científica Stephanie Strzykalski, graduanda do curso de Psicologia (UFRGS), pela ajuda na revisão deste capítulo.

O filme foi lançado em 1976, nos últimos anos da ditadura franquista. Ao final da Guerra Civil Espanhola (1936-1939) – conflito que dizimou, aproximadamente, um milhão de pessoas – Francisco Franco instaurou um regime político totalitário de caráter fascista. Esse governo, que durou cerca de quatro décadas, assumiu uma postura extremamente dura com relação aos opositores. Na construção do enredo, Saura usou e abusou de recursos simbólicos, técnicos e narrativos, em uma espécie de denúncia poética à violência das condições políticas da Espanha daquele período.

Uma das grandes virtudes que refletem a riqueza do filme foi o modo como o diretor espanhol conseguiu articular, simultaneamente, aspectos políticos e uma narrativa brilhante sobre temas subjetivos. Destacamos, também, o enlace entre diferentes tempos – passado e presente na construção de toda a narrativa –, a desmistificação da infância como um tempo de absoluta felicidade, além de uma sutil denúncia acerca do empobrecimento crescente dos laços familiares.

Na tessitura da trama, o tema da morte atua como um grande fio condutor, enlaçando as duas dimensões já citadas. A morte está demasiado presente, possivelmente como um modo de evocação do morticínio ocorrido durante o período da Guerra Civil, assim como no tempo da ditadura que se seguiu a ela. Além de ser fio condutor, a temática da morte também se apresenta de uma maneira mais ampla, sustentada, principalmente, no campo simbólico. Por exemplo, a infância de Ana, protagonista do filme, é retratada como um tempo atrelado a perdas e separações, sobretudo no que concerne à dificuldade de elaboração do luto pela morte precoce da mãe.

Um dos fatos centrais do filme não deixa de ser a orfandade de Ana e de suas irmãs, pois, em um curto espaço de tempo, elas perdem a mãe e, em seguida, o pai. As três crianças, então,

passam a viver com uma tia controladora e severa, além da avó emudecida e limitada por uma cadeira de rodas. Na casa também reside Rosa, a empregada da família, que conhece detalhes da relação de Ana com sua mãe.

Rosa é a única adulta que realmente conversa com Ana, transmitindo-lhe histórias sobre a família e seus laços na primeira infância. Certa vez, ao narrar o nascimento da menina, contou que Ana teve de ser retirada a fórceps do ventre materno, marcando, em um momento muito primordial da vida da menina, aquilo que veremos ao longo do filme – a dificuldade de elaboração da separação com a mãe e da superação disso no tempo.

Acreditamos que a importância do papel desempenhado por Rosa, na vida de Ana, pode ser enriquecido se tomarmos de empréstimo as letras de Walter Benjamin, quando trata do tema da experiência. O filósofo alemão contrapõe a experiência (*Erfahrung*) ao conceito de vivência (*Erlebnis*). Para Benjamin (1994b, 1994c), a vivência seria uma forma de experiência isolada que não faz laço e não carrega nenhum valor coletivo. É a vivência do indivíduo privado, a impressão forte que precisa ser assimilada às pressas e produz efeitos imediatos. Assim, um acontecimento – uma vivência – tem a possibilidade de decantar em experiência somente ao ser compartilhado, quando é narrado e transmitido.

Nesse sentido, pensamos que Saura empresta à figura de Rosa certo perfil do colecionador –² figura tão valorizada nos

2 Colecionar era, para Benjamin, um modo de transfigurar os objetos, pois o colecionador retira o objeto de seu lugar de origem, dando-lhe outra posição. Nesse sentido, colecionar também era um ato revolucionário. Ele “[...] sonha com o seu caminho não só para um mundo remoto ou passado, mas ao mesmo tempo para um mundo melhor onde certamente as pessoas estão providas do que precisam como no mundo cotidiano, mas onde as coisas estão liberadas do trabalho humilde da utilidade” (Arendt, 1987, p. 169).

escritos de Benjamin acerca das condições da Modernidade –,³ aquele que, ao recolher os traços e restos do passado, reconfigura o presente e as possibilidades de futuro. Para Benjamin, “[...] a ausência de ligações entre o passado e o presente subtraía a possibilidade de construção de experiências e, portanto, da dimensão da elaboração” (Gurski, 2012, p. 125).

Rosa, na narrativa, faz a função do antigo narrador benjaminiano, operando como uma transmissora de experiências, um arauto de lembranças dos laços da menina com a mãe. Ao fazê-lo, revela que não há passado morto, somente histórias, que, ao serem resgatadas pela via da palavra, tornam-se vivas a ponto de se deixarem reescrever pelas letras do presente. A personagem de Rosa parece representar, para Ana, a possibilidade de simbolizar as perdas e os vazios de sua vida familiar, por intermédio de um fluxo narrativo. A vida e a cor presentes em seu nome emprestam movimento e um colorido ao cotidiano árido de Ana, aspecto que se opõe à obscuridade do filme.

Diana Corso (2007), em um breve e belo artigo sobre *Cría cuervos*, desenvolve uma reflexão sobre como as crianças elaboraram psicologicamente suas vivências e perdas. A psicanalista diz que elas o fazem de olhos “bem abertos”, procurando captar as mensagens e, especialmente, o desejo dos adultos que lhes são caros. Ana mostra-se ávida por cooptar elementos da vida e das relações familiares passíveis de lhe ajudar a dar conta das questões que a atormentavam: as brigas dos pais, a casa vazia e silenciosa, as vicissitudes dos amores dos adultos.

Se, por um lado, o olhar inquietante de Ana pode ser interpretado como um modo de controle, uma expressão que alguns chamam de onipotência infantil (Vilete, 1996), esse olhar também pode ser compreendido como uma busca necessária de

3 Para outros detalhes, ver Benjamin (1994a).

referências. A *gula* presente no olhar-significante evocado por Ana, ao chamar seu roedor de estimação de “guloso” e “malvado”, revela uma necessidade extrema de compreender aspectos da vida psíquica de difícil elaboração para uma criança.

Vemos que, em meio a tantos acontecimentos difíceis de elaborar, o diferencial de Saura, no que concerne à abordagem da morte e das perdas, não está somente na beleza dos diálogos e no mérito de fazer esse complicado tema circular. Ele inova ao enunciar essa questão a partir da fala de Maitê, irmã mais nova de Ana. Com a morte do roedor de estimação, as meninas preparam um pequeno funeral no quintal da casa e, quando a caçula depara-se com aquela cena, pergunta diretamente a Ana: “Afinal, o que é a morte, o que é morrer? Não consigo entender o que acontece na morte...”. O diretor escolhe tratar do tema da morte, tão presente na Espanha oprimida pela ditadura, por meio do olhar e da significação que a infância lhe confere.

Ana vive grande parte do tempo ruminando as reminiscências e buscando por elas. É a única que se liga à avó que, aliás, é uma personagem que revela outra faceta da morte, a morte em vida. Nesse sentido, temos a brilhante inserção desta personagem emudecida pelo tempo, a quem só resta olhar nostalgicamente para um passado congelado nas imagens das fotografias. O presente parece não mais lhe interessar, pois estava viva, mas já não estava entre os vivos. A solidão evocada pela avó, velha, calada e impotente em uma cadeira de rodas, também aparece tanto nas imagens da casa, ora vazia e silenciosa, ora escura e abandonada, como na própria Ana, que, em várias cenas, aparece brincando sozinha, abandonando-se aos devaneios como um modo de dar conta daquilo que não consegue compreender.

Tal questão também nos remete a uma espécie de desapropriação subjetiva que um sistema totalitário pode produzir

no sujeito. Através da figura da avó, Saura parece evocar a dimensão de silenciamento do povo espanhol, como se o silêncio imposto pelas diversas formas de censura fosse, de certo modo, venenoso e corrosivo, matando (em vida) a população.

Da mesma forma, a dimensão de uma ordem que emudece parece ser o que se revela, especialmente, com a chegada da tia na casa, aquela que vem ordenar a bagunça e impor novos modos de ser e de se comportar às crianças. A personagem traz à tona, a todo instante, a presença do regramento, um traço fortemente presente nos governos militares. Nesse sentido, é interessante perceber que todos os personagens masculinos do filme são militares que, aliás, aparecem fardados em todas as cenas, sempre vestidos para um combate.

As atitudes cortantes da tia com Rosa, a narradora, revelam a supremacia da ordem e do regramento no lugar de outras nuances importantes do laço com o outro. Ao censurar as conversas entre Ana e Rosa, a tia acaba por estimular os episódios noturnos de encontro com a mãe. Sublinhamos que tais episódios ganham uma importância no filme e, mesmo que alguns interpretem tais momentos como alucinações (Vilete, 1996), preferimos tomá-los como espaços de devaneio, quando a realidade parece estar presente, porém em suspenso. Os devaneios de Ana, ao evocarem a presença da mãe ainda viva, talvez a coloquem na posição de realização de desejos, no sentido que Freud trabalha em *Escritores criativos e devaneios*.

Cinema, tempo e devaneios

O espaço de devaneio surge com intensidade nas noites insones, quando Ana conversa com o passado, com a memória e com a mãe. Nesse aspecto, a narrativa apresenta-se como uma bricolagem de diferentes tempos: passado e presente dialogam

sem parar, levantando uma interrogação sobre o modo como as experiências já vividas se apresentam no presente.

Freud (1976) diz que o devaneio flutua em três tempos: uma impressão atual que desperta o desejo do sujeito, que retrocede à lembrança de uma experiência anterior na qual o desejo foi realizado, criando então uma situação referida a um futuro de realização de desejo, que é justamente a fantasia. Dessa forma, segundo o vienense, “[...] passado, presente e futuro são entrelaçados pelo fio do desejo que os une” (Freud, 1976, p. 153).

Encontramos a fisiologia dessa colocação de Freud, muitas vezes, ao longo do filme. Em vários momentos, não sabemos em que tempo estamos: sonho, presente, memória? A própria rememoração, que vem pela narrativa de Ana adulta, também não é anunciada. Do ponto de vista técnico, não há qualquer mudança, o filme não oferece nenhum elemento que marque uma diferença cronológica. A fala da Ana adulta, a que rememora, simplesmente adentra a cena de Ana menina – a percepção da rememoração é repentina e nos assalta. O diretor parece nos conduzir-nos com esse recurso à noção mesma de inconsciente, como se estivéssemos em um espaço onírico, onde não há registro temporal, tudo fica amalgamado como num sonho, acentuar as memórias fragmentadas vão e vêm. Podemos dizer que as memórias de Ana adulta fazem a edição das imagens do filme. Tal configuração nos leva à associação entre sonhos, imagens, cinema e inconsciente.

O cinema toma as imagens e os registros, transformando-os em memória, assim como o inconsciente opera uma espécie de edição de registros e imagens na memória (Rivera, 2009). Desse modo, parece atualizar-se uma pergunta sobre o que são as memórias, os registros, os acontecimentos. Ana adulta se pergunta sobre acontecimentos do passado, buscando explicações mediante marcas que restaram. Ela diz:

Eu fiquei chocada. E não sei exatamente por que não obedeci minha mãe e guardei a caixa com o veneno. Seria porque queria matar meu pai? Já me fiz essa pergunta centenas de vezes e todas as respostas que me ocorrem na hora, agora, vinte anos depois, são simples demais e insuficientes. Só me lembro claramente de estar convencida de que meu pai foi o responsável por toda a tristeza que afligiu minha mãe nos últimos anos de sua vida. Tinha certeza de que foi ele, e só ele, quem provocou sua doença e morte. (Cría..., 1976).

Na sequência dessa fala, aparece uma bela definição de infância, também através da personagem de Ana adulta:

Não entendo como há pessoas que dizem que a infância é a época mais feliz de suas vidas. Em todo caso, para mim não foi. E talvez seja por isso que eu não acredite em um paraíso infantil e nem na inocência nem na bondade natural das crianças. Lembro-me de minha infância como um período longo, interminável e triste, cheio de medo. (Cría..., 1976).

Tal dimensão, nada edulcorada da infância, já desvelada por Freud (1987) em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, surge pela lente do diretor de uma maneira muito bonita. As buscas e investigações de Ana aproximam-se do que Diana Corso (2007) define como o trabalho da infância: “[...] tentar escutar além do dito e enxergar através do visível”.

As noites para Ana parecem configurar-se em um espaço de elaboração. Ela perambula pela casa buscando um modo de aquietar o desamparo no qual se encontra. Dialogar com o passado em uma solução de continuidade com o presente parece ser um modo de amenizar e ressignificar a dor da perda. Ao descer as escadas para ir ao velório do pai, Ana diz à irmã

mais velha que, durante a noite, após assistir à morte do pai, conversou com a mãe. Ao que a irmã responde que isso não era possível, pois a mãe estava morta.

Depois dessa cena, deparamo-nos com uma sequência que mostra a busca ávida pelas histórias de Rosa e a tentativa de compreender o quebra-cabeças da vida familiar e conjugal dos pais, através não só dos devaneios, mas do próprio faz de conta. Na brincadeira em que encena as brigas conjugais, junto com as irmãs, refaz um pouco da vida familiar. Para a criança, o brincar assume função de recobrir o buraco entre a insuficiência de seu ser, o real e o ideal. É por meio do brincar que ela tenta realizar o impossível da antecipação que lhe é demandada – motivo pelo qual se diz que o brincar é estruturante na infância. As crianças, assim como Ana, brincam com os significantes ofertados desde o Outro familiar e social e, através das diferentes tramas e composições desses significantes, vão delicadamente tecendo os fios de sua constituição psíquica. Toda possibilidade de emergir o *novo* em termos subjetivos se dá à medida que as significações possam deslizar e não ficam cristalizadas na literalidade da demanda e dos significantes unívocos do Outro (Gurski, 2010). Para dar conta dos vários episódios difíceis e complexos, Ana utiliza o espaço do brincar e dos devaneios como um momento em que se abre a possibilidade de produção de deslizamentos de sentidos e (re)significações dos acontecimentos.

Uma cena muito importante acontece quando Ana acorda de um sonho no qual a mãe lhe contava histórias e lhe cuidava. Ela acorda gritando “Mamãe!”, mas quem aparece é a tia. Nesse momento, algo do luto se movimenta e ela parece admitir que a mãe realmente está morta, dizendo que também gostaria de morrer. Após esse episódio, tomada de ódio pela impostura da tia, no sentido de estar no lugar da mãe, tenta usar o

seu “veneno” poderoso (o mesmo que usou com o pai) contra a tia – que, na verdade, é apenas bicarbonato de sódio – e serve um copo de leite a ela. Fica muito surpresa quando percebe que seu desejo de morte, desta vez, não se realizou, como se a realidade se manifestasse de um modo diferente neste dia.

As últimas cenas do filme apresentam-se circunscritas por uma sutileza genial. Ana, ao tomar café, antes do primeiro dia de escola, escuta atentamente o relato de um sonho da irmã mais velha, no qual os pais estavam vivos. Ana, imediatamente, interrompe a irmã e diz: “Mas eles estão mortos!”. Essa foi a primeira vez que ela, na fala, admitiu a morte da mãe. Depois dessa cena, as três irmãs aparecem rumando para a escola, retomando suas rotinas após o longo período de férias.

Ana retoma sua vida de criança comum depois das férias, depois dos devaneios e de todos processos de (re)elaboração das vivências. Podemos pensar essa cena final como uma metáfora da Espanha sendo reconduzida à democracia depois da morte de Franco. De todo modo, Saura nos mostra, através da vida de Ana e de suas irmãs, que não há apagamento das marcas na história de um sujeito ou de uma nação. Mesmo que as palavras sejam silenciadas, a rememoração traz de volta sem elaboração as questões que restaram.

Todavia, além da crítica política à Espanha franquista, talvez possamos pensar, junto com Freud (1976), que assim como o escritor criativo nos permite fruir do prazer estético de fantasias e devaneios, nem sempre agradáveis, *Cría cuervos* também permitiu – mediante o modo como revelou alguns aspectos crus do psiquismo infantil – que nos deleitássemos com memórias da infância, dando outro destino que não as culpas e auto-acusações pelas possíveis gulas e outras angústias lá presentes.

Referências

ARENDDT, H. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BENJAMIN, W. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. In:_____. *Obras escolhidas III*. São Paulo: Brasiliense, 1994a. Texto originalmente publicado em 1938.

_____. Experiência e pobreza. In:_____. *Magia, técnica, arte e política. Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1994b. Texto originalmente publicado em 1933.

_____. O Narrador. In:_____. *Magia, técnica, arte e política. Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1994c. Texto originalmente publicado em 1936.

CORSO, D. *Olhos grandes*: sobre o filme *Cría cuervos* de Carlos Saura. 2007. Disponível em: <<http://www.marioedianacorso.com/olhos-grandes>>. Acesso em: 30 set. 2014.

CRÍA cuervos. Direção de Carlos Saura. Madrid: Elías Querejeta Producciones Cinematográficas S. L., 1976. 1 DVD.

FREUD, S. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In:_____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1987. v. 7. Texto originalmente publicado em 1905.

_____. Escritores criativos e devaneios. In:_____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. 9. Texto originalmente publicado em 1908.

GURSKI, R. Algumas observações sobre a clínica da infância. *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*, Porto Alegre, v. 39, n.2, p. 90-102, 2010.

GURSKI, R. *Três ensaios sobre juventude e violência*. São Paulo: Escuta, 2012.

RIVERA, T. A letra e a imagem: Gary Hill, videoarte e psicanálise. *Psicologia & sociedade*, Belo Horizonte, v. 21, p. 31-38, 2009.

VILETE, E. P. Amor e ódio na obra de Winnicott (Cría cuervos). *Percurso: revista de psicanálise*, São Paulo, v. 9, n. 17, p. 85-90, 1996.