

A MONTAGEM NO CINEMA
E
A ASSOCIAÇÃO-LIVRE NA PSICANÁLISE

Liliane Seide Froemming

Tese apresentada como exigência parcial para obtenção do grau de
Doutor em Psicologia sob a orientação da Dra. Léa Fagundes

Universidade Federal do Rio Grande Do Sul
Instituto de Psicologia
Curso de Pós-Graduação em Psicologia do Desenvolvimento
Porto Alegre, janeiro de 2002

No cinema, o elemento literario deve ser filtrado; ele deixa de ser Literatura assim que o filme for concluido. Uma vez terminado o trabalho, tudo o que resta e a transcriçao escrita do filme, a decupagem tecnica, que não pode, por qualquer definiçao, ser chamada literatura: assemelha-se mais a descriçao de algo que se viu feita a um cego. (Tarkovski, 1998, Esculpir o tempo)

Que representaçao alcançam no sonho os termos "se, porque, tao, ainda, ou ... ou" e todas as outras conjunçoes sem as quais nos e impossivel compreender uma oraçao ou um discurso? (...) A cargo da interpretaçao fica pois o trabalho de reconstruir a coerencia que a elaboraçao onirica destruiu. (...) A uma analogia limitaçao se acham submetidas as artes plasticas, comparadas com a poesia, que pode servir-se da palavra, e tambem nelas tal impotencia e devida ao material por meio do qual querem expressar algo. Antes que a pintura chegasse ao conhecimento de suas leis de expressao, se esforçava em compensar esta desvantagem fazendo sair da boca de seus personagens legendas nas quais constavam escritas as frases que o pintor se desesperava em poder exteriorizar com a expressao de figuras. (Freud, 1900/1976, A interpretaçao dos Sonhos, Cap. V).

Direi que, se há algo com que se parece a pulsao, e com uma montagem. Não e uma montagem concebida numa perspectiva referida a finalidade. Esta perspectiva e a que se instaura nas teorias modernas do instinto, onde a presentificaçao de uma imagem de montagem e inteiramente captadora. (...) A montagem da pulsao e uma montagem que, de saida, se apresenta como não tendo pe nem cabeça - no sentido em que se fala de uma montagem numa colagem surrealista. (Lacan, 1964/1979, Seminario 11)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a:

Dra. Lea Fagundes pela sua orientação, continua interlocução e estímulo ao longo da realização de todo o trabalho.

Professores do Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Desenvolvimento, de forma especial as professoras Rita Lopes e Tania Sperb.

Professores e Colegas do Departamento de Psicanálise e Psicopatologia do Instituto de Psicologia.

Colegas Marininha Aranha Rocha, Eny Toschi e Fatimarlei Lunardelli, com as quais trabalho há 5 anos no Projeto "Cinema e Pesquisa" - Propesq/Prorext.

Colegas da Associação Psicanalítica de Porto Alegre - APPoA pela interlocução e trabalho conjunto.

Alunos do Curso de Graduação de Psicologia, em especial Andre Oliveira Costa e Denise Yates que acompanharam o desenrolar do trabalho.

Equipe do Laboratório de Estudos Cognitivos - LEC, em especial Daniel Lopes e Marcos Paim.

Analisantes, a quem este trabalho é dedicado.

Raul, Clarissa e Silvia Pont pela paciência e carinho.

Meu pai, Ilse e Ottmar, pelo estímulo aos estudos.

UFRGS - Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Instituto de Psicologia

Mestrado e Doutorado em Psicologia do Desenvolvimento

ATA DE DEFESA DE TESE N. 011/2002

Aos dezesseis dias do mês de janeiro do ano dois mil e dois, as nove horas, na sala cento e sete do prédio do Instituto de Psicologia da UFRGS, reuniu-se a Comissão Examinadora da Tese intitulada "A MONTAGEM NO CINEMA E A ASSOCIAÇÃO LIVRE NA PSICANÁLISE", de autoria da doutoranda LILIANE SEIDE FROEMMING, orientada pela profa. Lea Fagundes. A sessão foi aberta pela Profa. Lea Fagundes do PPG em Psicologia do Desenvolvimento da UFRGS, que apresentou aos presentes os membros da Banca: Prof. Edson Andre de Sousa/UFRGS, Profa. Flavia Seligman/UFRGS, Profa. Regina Andrade/UERJ e Profa. Rita Sobreira Lopes/UFRGS. Após a apresentação da doutoranda, a Banca procedeu a arguição e registra nesta Ata os seguintes comentários: A Banca Examinadora considerou o trabalho original, destacando a relevância da proposta de interdisciplinariedade, o desafio de enfrentar novas tecnologias, a adequada e significativa seleção do material, a articulação das atividades práticas de pesquisa com a atividade de ensino. Por fim, salienta o desempenho brilhante da doutoranda na sustentação de suas hipóteses. Os pareceres da Banca Examinadora foram lidos e serão anexados a Ata de homologação. A Tese foi aprovada com o conceito A. Nada mais havendo tratar, a sessão foi encerrada as 12 horas, sendo a presente ATA, lavrada e assinada por mim, Prof. William Barbosa Gomes, Coordenador do CPG em Psicologia da UFRGS.-.....

SUMÁRIO

	página
Resumo	7
Abstract	8
Résumé	9
Capítulo	
I. CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES.....	10
1.1. Apresentação.....	10
1.2. Preliminar 1.....	11
1.3. Preliminar 2.....	14
1.4. Preliminar 3	15
II. CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS	18
2.1. Cinema e Psicanálise.....	18
2.2. Variações sobre o tema da Montagem no Cinema	25
2.2.1. Breve Histórico.....	25
2.2.2. Eisenstein, Pai da Montagem no Cinema.....	28
2.2.3. A montagem e o montador no processo fílmico.....	33
2.3. Variações sobre o tema da Associação-livre na Psicanálise	39
2.3.1. Freud e as origens do tema.....	39
2.3.2. A função do Corte e a emergência do sentido na Cadeia.....	47
III. CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS.....	51
3.1. Considerações gerais.....	51
3.2. Objetivos da pesquisa.....	56
3.3. Problemas e questões de pesquisa.....	57
3.4. Análise dos dados	57
IV. ERA COMO NUM SONHO ... ERA COMO NUM FILME	61
4.1. Introdução.....	61
4.2. Método.....	62
4.3. Cadeias associativas de pacientes.....	62
4.4. Análise dos dados.....	67
4.5. Discussão dos dados.....	74
V. EXERCÍCIOS CLÍNICOS: CONSTRUIR MONTAGENS.....	80
5.1. Introdução.....	80
5.2. Método.....	85
5.3. Construindo montagens.....	86
5.3.1. Montagem sobre fobia.....	86
5.3.1.1. Cenas.....	86

5.3.1.2. Análise e discussão dos dados.....	91
5.3.2. Montagem sobre perversão.....	94
5.3.2.1. Trechos.....	94
5.3.2.2. Análise e discussão dos dados.....	100
5.3.3. Montagem sobre neurose obsessiva	104
5.3.3.1. Trechos.....	104
5.3.3.2. Análise e discussão dos dados.....	113
VI. A INFORMÁTICA E SEUS RECURSOS: CONSTRUIR TRANSIÇÕES EM CADEIAS ASSOCIATIVAS.....	121
6.1. Introdução.....	121
6.2. Método.....	123
6.3. O programa Adobe Premiere LE.....	125
6.4. Digitalização e uso de transições.....	129
6.5. Descrição dos exercícios realizados.....	130
6.6. Análise e discussão dos dados.....	134
VII. CONCLUSÕES E APORTES PARA UMA CONTINUIDADE.....	140
REFERÊNCIAS.....	150
ANEXO A: RELAÇÃO DE FILMES CITADOS.....	158
ANEXO B: ENTREVISTA COM UM MONTADOR.....	160
ANEXO C: DESCRIÇÃO DAS 35 TRANSIÇÕES DO ADOBE.....	165
ANEXO D: MONTAGEM DE TRECHOS DE FILMES.....	173
ANEXO E: VÍDEO C/ DADOS CAP. IV	
ANEXO F: CD-ROM C/DADOS CAP. V	

RESUMO

O Cinema e a Psicanálise são contemporâneos. Ao longo do ano de 1995 muitos eventos marcaram a comemoração do centenário de um e outro. Se ambos surgem no mesmo momento histórico, que outros elos poderiam ser estabelecidos? Algumas considerações preliminares marcam possibilidades de interseções entre um e outro campo, para logo fazer um recorte onde a escolha recai por estabelecer uma associação entre os temas da associação-livre na psicanálise e a montagem no cinema. A questão básica norteadora da pesquisa está dada pela busca de bases comuns entre o fazer do analista quando interpreta a cadeia associativa produzida por seus pacientes e o fazer do montador quando produz cortes e junções de trechos filmicos justapondo-os em uma seqüência determinada. A metodologia que perpassa a presente pesquisa está constituída basicamente pelo referencial psicanalítico. Subsidiariamente os aportes postos pelo método clínico piagetiano, em suas origens, servem de guia e inspiração para alguns momentos do trabalho. Estudamos cadeias associativas produzidas em três contextos diferentes, configurando três fontes de coleta e análise de dados: trechos de falas de pacientes em análise, principalmente aqueles que fazem referências a relatos de sonhos e filmes; "montagens" de trechos de filmes produzidas por alunos para ilustrar trabalhos na disciplina de "Teoria e Técnicas Psicoterápicas" e cortes e transições numa seqüência filmica digitalizada utilizando os recursos propiciados pelo software Adobe Premiere LE. Algumas conclusões apontam no sentido da possibilidade de ser profícuo o trabalho conjunto de cineastas e psicanalistas, especialmente na constituição de um laboratório de estudos para construção de conhecimentos e desenvolvimento das habilidades requeridas para a formação de profissionais das duas áreas. Muitas perspectivas para desdobramentos e continuidade são indicadas, visando constituir uma linha de pesquisa sistemática na interseção dos campos do cinema e da psicanálise.

ABSTRACT

The cinema and psychoanalysis are contemporaneous. In the year 1995 a number of events marked the celebration of their centenary. If they both appear in the same historical moment, which other links may be established? Some preliminary considerations are made which point to the possibility of intersection between the two fields, focusing on the themes of free association in psychoanalysis and the film making in the cinema. The basic research question is the search for common grounds between the task of the analyst when interpreting the association chain produced by his/her patients and the film maker when he/she produces cuts and connections of films extracts juxtaposing them in a certain sequence. The research methodology of the present study is based on the psychoanalytic frame of reference. The Piagetian clinical methodology serves as guide and inspiration for some parts of the work. Association chains produced in three different contexts, comprising three different sources of data collection and analysis are investigated: extracts of patient's analytic material, especially those making of film extracts by students in the discipline "Psychotherapeutic Theory and Techniques" and cuts and transitions in a film sequence using resources provided by the software Adobe Premiere LE. Some conclusions point to the possibility of a joint work between cinematographers and psychoanalysts, especially the construction of a laboratory for the construction of knowledge and development of the required abilities for the training of professionals in both areas. Many perspectives for the continuity of the work are indicated, aiming at a systematic research in the intersection of the fields of cinema and psychoanalysis.

RÉSUMÉ

Le cinéma et la psychanalyse sont contemporains. Durant l'année 1995, plusieurs événements ont marqué la commémoration du centenaire de l'un et de l'autre. Si tous les deux ont surgi à la même période historique, quels autres liens pourraient être établis? Certaines considérations préliminaires dévoilent des possibilités d'intersection entre ces deux champs, permettant ensuite un recoupement où le choix est d'établir une association entre les thèmes de la libre association en psychanalyse et du montage au cinéma. La question fondamentale qui oriente cette étude est apportée par la recherche de bases communes entre le faire de l'analyste, quand il interprète la chaîne d'associations produite par ses patients, et le faire du monteur quand il coupe et joint des segments de bobines, les juxtaposant en une séquence déterminée. La méthodologie sous-jacente à la présente recherche est constituée basiquement par le référentiel psychanalytique. Subsidiairement, les apports de la méthode clinique de Piaget, en ses origines, servent de guide et d'inspiration à certains passages de ce travail. Nous avons étudié les chaînes d'association produites en trois contextes différents, configurant trois sources de collecte et d'analyse de données: passages de parole de patients en analyse, principalement ceux qui font référence aux retraçages de rêves et films; "montage" de segments de bobines produit par des élèves, pour illustrer les travaux de la discipline "théorie et techniques de la psychothérapie" ainsi que coupes et transitions dans une séquence filmique digitalisée, utilisant les ressources du logiciel Adobe Première LE. Certaines conclusions montrent la possibilité au travail conjoint des cinéastes et psychanalystes d'être profitable, particulièrement dans la constitution d'un laboratoire de recherche pour la construction des connaissances et le développement des capacités requises pour la formation des professionnels dans chacun de ces deux domaines. De nombreuses perspectives de développement et de continuité sont indiquées, en vue de constituer un axe de recherche systématique à l'intersection des champs du cinéma et de la psychanalyse.

CAPÍTULO I

CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

1.1. Apresentação

Alguém já disse que os livros, mais do que longos, devem ser largos. Esta frase retorna, como paráfrase, quando perguntam quantas páginas deve ter um texto.

As dimensões do comprimento e da profundidade tendem a ser regularmente consideradas quando se trata de avaliar uma obra, já a largura talvez seja um pouco subestimada.

A forma de tecer considerações preliminares foi a que encontramos para dar conta da amplitude que a conjugação dos temas psicanálise e cinema nos colocava quando iniciamos nosso trabalho.

Porém, há um momento em que recortar, delimitar se torna um imperativo para que o trabalho científico avance. Escolher trilhar um caminho a partir das coordenadas postas pelos estudos e experiências da montagem no cinema e da associação-livre na psicanálise implicou deixar, não para trás, mas talvez para o futuro, outros caminhos. Caminhos estes que permanecem aqui esboçados sob sua forma preliminar, como rascunhos.

Selecionar três estudos, três formas de abordar o tema foi outro momento de impasse. Afinal, optamos por apresentar e analisar cadeias associativas produzidas por pacientes em análise, por alunos de psicologia combinando trechos de filmes para ilustrar trabalhos acadêmicos e as possibilidades de cortes e rearranjos numa seqüência filmica digitalizada que um programa de computador oferece. Para acompanhar este terceiro estudo produzimos um CD-ROM, enquanto que para ilustrar o segundo, reproduzimos em VÍDEO as seqüências construídas pelos alunos.

Qual a combinação possível, de quantas outras formas poderíamos abordar a questão das cadeias associativas? Como analisar os dados obtidos? Há muitas possibilidades, ensaiamos algumas.

Nas conclusões há um novo momento de alargar horizontes, estabelecer formas de trabalhar. Uma delas nomeamos de exercícios. Somos sempre

aprendizes de nosso trabalho, porém alguns de nós nos impusemos a *plus*-tarefa de transmiti-lo.

Um filme pode ser muito comprido, arrastado, chato, enrolado, sem pé nem cabeça. São muitos comentários que ouvimos de espectadores. Quando supervisionamos trabalhos de alunos aprendizes em atender seus primeiros pacientes também ouvimos considerações semelhantes. Há que tomar ao pé da letra estas falas para proceder uma análise fílmica ou para iniciar a supervisão de um caso.

Contrapor ao ideal do fim de um filme com a imagem do selo de um beijo e ser feliz para sempre, a imagem de um horizonte que se descortina para *o fora de campo* dos limites da tela não deixa de ser uma equivalência *camp*. Há conclusões definitivas, há finais que ampliam. Os recursos para ilustrá-los, os meios para representá-los, estão sendo constantemente reinventados por cada autor.

1.2. Preliminar 1

O advento do cinema no final do século XIX tem o caráter tanto de uma inovação tecnológica quanto do surgimento de uma nova arte. Uma linguagem específica começa a se produzir e, derivada ou combinada a ela, a emergência de um novo sujeito. É neste clima de final de século que surge a psicanálise, contemporânea do cinema e de tantas outras transformações históricas.

Além desta identidade, o cinema e a psicanálise apontam para a importância do registro imaginário, trabalham com a questão da imagem. Freud (1900/1976) afirmava que o sonho é formado predominantemente por imagens visuais e o tema do olhar é recorrente em sua obra desde seu inicial interesse pela hipnose. O cinema opera com imagens e isto é mais marcante no início, com o cinema-mudo. E ele desenvolve, progressivamente, linguagens, operações, técnicas, que produzem diferentes efeitos no espectador.

Estudar a importância da percepção visual na constituição do sujeito desde os primórdios do seu desenvolvimento, combinando-a a outros esquemas e refletir sobre a psicopatologia do olhar, tende a ser o início de um percurso para pensar a

constituição da subjetividade moderna com o advento do cinema e da psicanálise. Além disso, pesquisar o impacto que novas teorias, novas técnicas clínicas, novas tecnologias, novas formas de expressão artística produziram com o seu surgimento, quando já temos o tempo acumulado de um século para nos debruçar e estudar, talvez nos permita fazer algumas inferências relativas ao impacto que as inovações de hoje tenderão a provocar no futuro.

Quando Freud determinava a seus pacientes que associassem livremente, que falassem sem censurar nenhum conteúdo, invariavelmente eles lhe contavam sonhos. Hoje nossos pacientes contam além de sonhos, filmes, impressões causadas por filmes e utilizam muito a expressão “era como num filme” para nos dizer de uma senso-percepção peculiar, difícil de ser traduzida em palavras.

Uma das questões cruciais para a formação de um analista é aprender a escutar a cadeia associativa de seu paciente. Em geral, dizemos que um paciente se encontra em análise não pelo fato de estar deitado em um divã, mas porque ocorre a instalação da transferência e ele associa livremente. Associação livre e transferência são dois conceitos muito interligados no desenvolvimento da teoria e da técnica freudianas.

Paradoxalmente a chamada *regra fundamental* que é a única que o paciente deve seguir, procurando falar livremente, sem regras, sem preocupações com nexos, coerência, seqüência, lógica, compreensibilidade ou razões de ordem moral não é tão livre assim, pois é uma fala dirigida a um outro, ao analista, na suposição de sua escuta e do seu saber sobre os sintomas. Provisoriamente poderíamos dizer que a transferência é o "correio" onde flui esta “correspondência”.

Dentro deste quadro amplo é necessário delimitar um espaço de trabalho, traçar um recorte. Nosso propósito principal será desenvolver um estudo comparativo entre o ofício do analista e o ofício do montador no cinema. Nossa hipótese é de que ambos operam com alguns fundamentos e algumas ferramentas comuns de trabalho.

Os temas da montagem em seus efeitos sobre o espectador e do exercício da escuta da cadeia associativa tendem a entrelaçar-se num estudo sobre o Cinema e a Psicanálise. Como professora das disciplinas de Teorias e Técnicas Psicoterápicas I e II do Departamento de Psicanálise e Psicopatologia do Instituto de Psicologia da UFRGS, tenho utilizado, como introdução à prática clínica, a análise de filmes. É o momento em que os alunos estão se preparando para o estágio de Psicologia Clínica, onde receberão seus primeiros pacientes. Espécie de *avant-prémère* da clínica. Gradativamente fui percebendo que, tanto na fala de um paciente em análise, quanto na produção de um filme, algo da ordem de uma cadeia associativa se produz. Que cortes poderiam ser identificados, seja por exemplo, quando o paciente muda de assunto ou o terapeuta faz uma intervenção, seja quando há uma mudança de cena numa película ou qualquer outra operação de montagem é realizada?

Outro tema que também nos interessa estudar e que parece extremamente relacionado ao exposto é relativo ao espectador do cinema. Ele tem sua percepção visual, sua pulsão escópica, despertada de forma ativa ao assistir filmes. Os efeitos produzidos no espectador é tema de interesse e de estudo desde os pioneiros cineastas e teóricos do cinema.

Assim, uma interlocução entre estes dois campos poderá gerar novas hipóteses a partir de um estudo exploratório que efetue um recorrido sobre os temas das cadeias associativas e da montagem e, em outro momento, um estudo sistemático da pulsão escópica e do lugar do espectador.

1.3. Preliminar 2

Merleau-Ponty (1945/1983) afirma que a nova psicologia, que é como ele se refere à Gestalt, aporta conhecimentos sobre a percepção humana que nos permite fazer inferências sobre os efeitos que o cinema produz sobre o homem. Seu pertinente comentário merece ser reproduzido:

"É porque, desde o nível simples da visão das cores, minha percepção não se limita a registrar aquilo que lhe está prescrito pelas excitações da retina, porém reorganiza-as em função de restabelecer a homogeneidade do campo (p. 103).

O tema da pulsão escópica, investigada por Freud (1915/1976), ao analisar as pulsões, seus elementos e seus destinos e da percepção viso-motora, investigada por Piaget em obras escritas nos anos de 1926, 1937 e 1945, em sua combinação com outros esquemas, apontam para a importância que o olhar tem para o desenvolvimento da criança desde seus primeiros dias de vida.

A criança vê a mãe e, neste ato, percebe que a mãe a olha e é desde aí que se constitui a possibilidade dela vir a ver-se. São estes três momentos: ativo, passivo, reflexivo, que irão constituir algo da ordem de uma imagem corporal. Tão importante é este processo que talvez coubesse falar de uma fase escópica, já que se fala em fase oral, anal, fálica. Melanie Klein, por exemplo, fundamentou toda uma teoria e uma técnica afirmando a pulsão oral como primordial.

A não coincidência entre o olhar e a visão é recorrente em como autores que se ocuparam com aquilo que genericamente vamos nomear percepção visual. Piaget, ao estudar a noção de pensamento e sua construção pela criança detém-se para perguntar:

"Encontrar-se-á a mesma confusão entre o interno e o externo nas representações das crianças relativas ao olhar e à visão? Não realizamos pesquisa sobre este assunto e trata-se de um campo ainda a elucidar." (Piaget, 1926/ 1978, p. 41).

Ele faz um breve esboço da questão num parágrafo intitulado "A Visão e o Olhar". E, a partir da análise do protocolo de algumas crianças, Piaget conclui que, para elas, o olhar é parcialmente exterior ao olho. O olhar sai do olho, ele ilumina os objetos, os olhares se cruzam, mas não colidem no espaço: estas são algumas observações da mente infantil. Acrescenta ainda que aqui, como no caso

do pensamento, parecem não existir fronteiras muito nítidas, para as crianças, entre o eu e o mundo exterior.

Lacan (1964/1979) vai apontar uma divisão entre o olhar e o olho, dizendo que o olhar, enquanto objeto, é o que não deixa ver, qual seja, que eu não posso ver a imagem no ponto onde ela supostamente me olharia. Logo, não há simetria entre ver e olhar. Ele propõe tomar o olhar sempre como substantivo, como objeto da pulsão escópica, enquanto que ver seria função do olho. O olhar, o seio, as fezes, a voz são valores que *o objeto a* poderá encarnar, equivalentes a um resíduo, a um resto mnêmico, que põe em cena, evoca experiências primevas e, conseqüentemente, o desejo. *O objeto a* tanto é definido como objeto da falta quanto como causa do desejo. A análise do tempo lógico em três modulações: instante de ver, tempo de compreender, momento de concluir (Lacan,1945/1998) também concerne ao tema.

Porém, especialmente os estudos sobre a fase do espelho – momento de júbilo que ocorre ao redor dos 6 meses, quando o bebê se identifica a uma imagem e lá, alhures, se reconhece – interessa para introduzir a temática do ingresso do sujeito no mundo das imagens (Lacan,1949/1998).

1.4. Preliminar 3

Em outra vertente situaríamos a construção de uma nova linguagem, de um novo universo provocando uma ruptura com o que eram as formas de representação do mundo que o surgimento do cinema inaugura. Tentar dimensionar esta questão nos remeteria a uma linha de pesquisa que tenta investigar o impacto que novas tecnologias provocam e o descompasso entre um novo modo de produção e as concomitantes relações sociais de produção envolvidas. Ainda que reconheçamos o rico veio que poderíamos vislumbrar numa incursão por esse terreno, nosso viés predominante de análise não é sociológico.

A produção de um filme, em geral, implica em horas de filmagens que, através de cortes, construirá uma cadeia associativa. Os cortes operados de uma

cena para outra impõem uma lógica, uma leitura possível, uma seqüência, uma possibilidade de produto final, diferente do caso em que os cortes tivessem operado em outros lugares. Poderíamos tomá-lo similarmente ao efeito que produz uma "mudança de assunto" (Froemming, 1994, p.57) na fala de um analisante ou ao corte operado por uma interpretação que poderá sinalizar um novo curso a ser seguido pela cadeia associativa.

O *close*, que é uma ampliação da imagem no espaço, a câmera lenta, que é a ampliação da imagem no eixo do tempo e o plano-sequência, que é o fluxo contínuo de um acontecimento, sem cortes, são alguns exemplos de como a técnica procura produzir efeitos no espectador, ora de maior sensibilização, ora de cumplicidade, ora de suspense. Já Benjamin (1936/1985) chamava a atenção para a transformação da sensibilidade que as novas técnicas e tendências evolutivas da arte impõem. A natureza filtrada pela câmera não é a mesma captada pelo olhar, diz ele. A reprodutibilidade técnica da obra de arte é o fato central da análise do autor. O surgimento da fotografia, em relação à litografia, representou uma revolução que libertou a mão humana de um trabalho que passa a ser assumido pelo olho.

“Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens apresentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral. Se o jornal ilustrado estava contido virtualmente na litografia, o cinema falado estava contido virtualmente na fotografia” (Benjamin, 1936/1985, p.167).

Ele faz uma reflexão sobre o que é contar uma história, analisando diversos tipos de narrativa desde a chamada História da humanidade, passando por histórias infantis, até uma reflexão sobre o cinema em seu intento de também narrar. A tradição de uma transmissão oral se perde cada vez mais, substituída por outras formas de contar. Perde-se cada vez mais formas de transmissão da experiência fundadas em uma memória, um tempo e uma convivência comuns. Não se trata de reagir a esta perda com saudosismo, mas lançando mão de novas formas de transmissão.

À medida que transformações ocorrem no modo de existência das coletividades, também ocorrem alterações em sua percepção e formas de representação. O momento do surgimento do cinema e as sucessivas transformações ocorridas ao longo desses seus pouco mais de cem anos de existência tem uma inscrição singular neste processo.

O Cinema nos revela o mundo em outras escalas, hipertrofiando nossa percepção, como não o fizeram a máquina do fotógrafo, a luneta do astrônomo ou o microscópio do biólogo. O cinema é uma ilusão perceptiva que incide sobre nossa retina sob a forma de uma persistência, qual seja, nós vemos os movimentos da imagem e não os fotogramas, o que nos dá uma idéia de continuidade.

CAPÍTULO II

CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS

2.1. Cinema e Psicanálise

Um marco histórico da relação da psicanálise com o cinema é o filme do diretor austríaco Georg Wilhelm Pabst “Segredos de uma Alma” (*Geheimnisse einer Seele*), de 1926. Foi a primeira tentativa de colocar na tela o trabalho freudiano. Hans Sachs e Karl Abraham se associaram a Pabst, a contragosto do próprio Freud. Outro marco, outra importante tentativa nesta via, é “Freud, além da alma” (1962), trabalho empreendido por John Houston na direção e por Sartre no roteiro. Houve muita divergência e, no produto final do trabalho, Sartre afirmava não reconhecer o roteiro como seu, apesar dos créditos do filme assim o atestar. *Geheimnisse einer Seele* aparece incorretamente referido como "Freud além da Alma" no Dicionário de Pierre Kaufmann (1996). Parece tratar-se de um erro da tradução para o português, talvez reforçado pela ausência da referência ao filme de Houston, no Dicionário, cujo nome foi "Freud", logo transformado para "*Freud; the secret passion*". No Brasil, o filme foi nomeado "Freud, além da alma", provavelmente parafraseando o filme de Pabst. Abraham e Sachs intercederam junto a Freud para que levasse às telas um projeto de Hans Neumann que envolvia a exposição didática de um caso clínico combinado a referências teóricas. Freud recua frente a esta e outras investidas, como a de Samuel Goldwyn, em 1924, para assessorar um projeto sobre "as mais belas histórias de amor" (Kaufmann, 1996, p. 593). Como transformar a teoria em imagens? A difusão, a popularização não implicariam uma extrema simplificação? Estas parecem ser questões polêmicas para Freud, que afirma em carta a Abraham:

"Minha principal objeção continua sendo que não me parece possível fazer de nossas abstrações uma apresentação plástica que seja minimamente respeitável" (citado por Pontalis, 1986, p.23).

Freud assistiu seu primeiro filme em 1909, quando viajou para a Universidade de Clark, nos Estados Unidos, para proferir suas "Cinco Lições de Psicanálise".

Munsterberg (1916/1983) escreve sobre a atenção, a memória, a imaginação e as emoções num dos primeiros textos que procura estabelecer relações entre psicologia e cinema. "*The film: a psychological study*" publicado em 1916, nos EUA, é obra deste psicólogo alemão que procura pensar as operações mentais postas em ação pelo espectador de cinema quando esta arte recém iniciava. Diz ele:

“O cinema obedece as leis da mente, não as do mundo exterior” (p. 11).

O mundo exterior filtrado pela tela do cinema liberta-se das coordenadas de espaço, tempo e causalidade e adquire, ajusta-se às forma de nossa consciência. É uma espécie de “vitória da mente sobre a matéria” (p.21).

Christian Metz, Jean-Louis Baudry e Janine Chasseguet-Smirgel realizaram muitos trabalhos sobre psicanálise e cinema, porém, num enfoque predominante de uma psicanálise aplicada. Chasseguet-Smirgel (1971) apóia-se na obra de Melanie Klein e marca seu viés de análise buscando identificar dados da biografia do autor que se revelariam em sua obra, identificando símbolos e patologias. Busca relacionar a criatividade do autor e sua obra com a teoria kleiniana das relações de objeto.

Metz (1980) procura analisar a maneira como os fenômenos inconscientes se revelariam no fazer do cinema, deslocando conceitos do campo da Psicanálise para este outro campo, usando recursos de análise do campo da lingüística. Os elementos teóricos postos por Freud e Lacan para a análise dos sonhos e da linguagem - condensação e deslocamento, metáfora e metonímia - são por ele retomados numa tentativa de adaptação e aplicação à análise de filmes. Se Chasseguet-Smirgel tende a psicanalisar a obra e o autor, talvez Metz também

apresente uma tendência de transpor quase mecanicamente os conceitos de um campo para outro, apesar da grande contribuição que trazem para esta interface. Citamos Metz quando estabelece sua correlação entre cinema e fase do espelho:

"tudo isso é reativado pelos jogos desse outro espelho que a tela de cinema é, que nesse caso se pode considerar como um verdadeiro posição psíquico, uma prótese dos nossos membros originariamente separados" (1980, p. 55).

Os termos utilizados por Metz, tais como prótese, posição ou réplica sugerem uma transposição talvez excessiva de um universo semântico a outro.

Andrade (1988), em sua tese de doutorado em Comunicação, aborda o cinema em sua relação com a psicanálise como "Cena Iluminada" e Guimarães (1993) apresenta uma tese que aponta para o "Vazio Iluminado", baseada nos três registros (real, simbólico e imaginário), enunciados por Lacan, buscando analisar o olhar como *objeto a*. Os três registros articulados num nó borromeu configuram um vazio central ou uma intersecção, lugar onde se situa o *objeto a*, variável que pode tomar o valor do olhar. O cinema é então analisado como um vazio ordenador na obra de arte. O olhar do espectador e o fazer do cineasta são articulações em torno deste vazio.

Atualmente, Andrade (1999) tem se dedicado à pesquisa de processos de adaptações criativas, especialmente à passagem de romances para filmes. Ela utiliza o termo transposição que envolve a torção palavra-imagem, enfatizando processos que ocorrem tanto na formação dos sonhos e seus processos de deformação quanto na passagem do texto literário para as imagens num filme.

Birman (1996) analisa especialmente a pintura e a escrita, estabelecendo bases para analisar alguns pressupostos de uma estética psicanalítica articulados ao que ele define como uma estilística da existência. Em sua exposição reserva um espaço para o cinema, interrogando-se sobre as representações sociais da psicanálise, estudando a forma como os analistas têm sido apresentados em filmes. Haveria um registro popular e um registro erudito destas representações, mas, conclui, a tendência é de ambos convergirem. "Don Juan de Marco" (F. F.

Coppola & J. Leven, 1995), “O Silêncio dos Inocentes” (J. Demme, 1991) são filmes que ilustram seu estudo.

O autor afirma que a escolha do cinema para apoiar sua argumentação é arbitrária, pois poderia encontrar a mesma estrutura ficcional ou forma narrativa na literatura.

“Não acredito, com efeito, que aquela [representação] pudesse ser reduzida às narrativas cinematográficas: pode-se reencontrar, se for o caso, a mesma estrutura ficcional na literatura. Mas quer seja no cinema, ou na literatura, o gênero em questão é sempre o mesmo, isto é, o gênero policial” (Birman, 1996, p. 134).

O gênero policial seria, hoje, a forma privilegiada de veicular ideologias e isto explica a sua enorme difusão, seja através do cinema, da literatura ou de outros veículos de expressão e comunicação. Se a psicanálise, atualmente, é representada através de figurações que utilizam este gênero, isto atesta, em parte, um certo prestígio e reconhecimento social.

Mas, prossegue o autor, há razões para a escolha do cinema e, de certa forma, relativiza sua afirmação inicial de que ela seria arbitrária:

“De um lado, o cinema é hoje um meio de difusão e um vetor de cultura de massa muito mais importante que a literatura, e os efeitos da construção desta representação popular sobre a psicanálise aparecem assim muito mais diretos e efetivos do que aqueles engendrados pela literatura” (Birman, 1996, p. 136).

O autor analisa extensamente os filmes “O Olhar de Ulisses” (T. Angelopoulos, 1995) e “Além das Nuvens” (M. Antonioni & W. Wenders, 1995), atentando para questões diversas como o estilo, as imagens e suas implicações psicanalíticas.

Encontramos, no PsycInfo (1991 – 1997), 232 referências sobre Psicologia e Cinema e, dentre estas, 82 são referidas a Cinema e Psicanálise. A maior parte destes estudos privilegiam a exposição de filmes como “The Piano” (J. Campion, 1993), “Pulp Fiction” (Q. Tarantino, 1994) “Schindler’s List” (S. Spielberg, 1993), “Thelma e Louise” (R. Scott, 1991), “Peggy Sue Got Married” (F. Coppola, 1986) dentre outros, para expor conceitos das teorias psicanalíticas, procurando analisar a simbologia expressa através das imagens ou dos

personagens. Há uma expressiva contribuição de estudos junguianos e winnicotianos, alguns lacanianos e outros freudianos. Vamos expor, a seguir, um dos que, no nosso entender, mais se aproximaria de nossos propósitos com o presente estudo, ainda que por outro viés.

Gabbard (1997), da Clínica Menninger, analisa a tendência crescente da colaboração entre cineastas e psicanalistas. Refere o reconhecimento do diretor Claude Chabrol pela colaboração da psicanalista Caroline Eliacheff na elaboração do roteiro de "La Cérémonie" (Feinstein, 1996). Também observa que cada vez mais as revistas de psicanálise reservam espaços para revisões e análises de filmes.

“O Cinema tornou-se um depósito que armazena as imagens psicológicas de nosso tempo. Os filmes cumprem as mesmas funções, para as platéias contemporâneas, que a tragédia cumpriu, no século V, para os gregos. Não provocam apenas catarse, mas também unem as platéias com sua cultura, através de suas dimensões mitológicas, da mesma forma que Ésquilo e Sófocles deram a visão dos cidadãos de Atenas ” (Gabbard, 1997, p.429).

O autor fala que muitas controvérsias giraram em torno do tema de que se era o objeto da obra de arte, ele mesmo, o objeto de estudo do campo de uma psicanálise aplicada, ou então o artista e seus feitos biográficos. Afirma que ambas abordagens foram assumidas por psicanalistas diversos produzindo igualmente resultados frutíferos. Várias abordagens e metodologias foram utilizadas e ele faz um elenco que busca condensar as principais: a explicação da mitologia cultural subjacente, o filme como reflexo do inconsciente do filmador, o filme como reflexo de um momento específico do desenvolvimento ou de uma crise do desenvolvimento humano, a análise do espectador, a análise do caráter na narrativa, a apropriação dos constructos psicanalíticos pelos cineastas. E, para concluir, ele diz que as pessoas não vão ao cinema apenas para entreter-se. As pessoas vão ao cinema para encontrar na tela, refletidas, suas próprias ansiedades, que também são universais.

“Assim como em todas as formas de arte, quando estudamos um filme, estudamos a nós mesmos” (Gabbard, 1997, p. 433).

Nova consulta ao PsycInfo, realizada em abril de 2001, abrangendo o período compreendido entre os anos de 1998 e 2000, aponta a existência de 20 ocorrências de publicações abrangendo o tema "psicologia e cinema" e 27 ocorrências para a conjugação dos temas "psicanálise e cinema". Proporcionalmente vemos crescer o campo compreendido por psicanálise e cinema se compararmos com o período inicialmente consultado. Entre 1991 e 1997 encontramos, num total de 232 referências, 150 relativas a "psicologia e cinema" e 82 a "psicanálise e cinema". O que é novo, no período mais recente, é o diálogo que se estabelece entre os autores, sendo um artigo resposta e proposta de debate em relação ao outro. Marshall (1998) escreve um artigo intitulado "What is this movie doing in this psychoanalytic session?" no *Journal-of-Clinical-Psychoanalysis* que inaugura uma série de outros artigos em torno do mesmo tema nos números subsequentes. A discussão gira em torno de um caso clínico e das interpretações feitas pelo analista trabalhando o relato de um filme no decurso da análise de um paciente.

Vários dos estudos indexados na referência PsycInfo tendem para a leitura dos elementos simbólicos e para o estabelecimento de um sentido, qual seja, uma análise que privilegia o viés da sincronia. Não encontramos, até o momento, um estudo que faça a relação por nós proposta de pensar as relações especificamente entre a montagem e a associação-livre. É um estudo que tende a enfatizar a diacronia e se alia a estudos que privilegiam a dimensão da cadeia significativa.

O critério que adotamos para escolher este período foi, além de contar com estudos mais atuais produzidos sobre o tema, o fato de ele coincidir com o advento do vídeo cassete e a crescente selagem de películas sob esta forma, facilitando o acesso de material filmico aos pesquisadores.

Harari (1998) faz um interessante estudo procurando tematizar a montagem e o enquadre, no cinema e na psicanálise, estabelecendo, ora conjugação, ora

oposição entre ambos aspectos. Ele relembra que Lacan propõe a pulsão como uma montagem e fala da desmontagem da pulsão. Aproxima a noção de montagem da pulsão à de colagem surrealista, na medida que há um sentido que não está dado. Através da colagem os surrealistas buscavam explorar o encontro causal de realidades distintas, de elementos disjuntos, produzindo surpresa no espectador, produzindo efeitos de ruptura com o convencional e permitindo a repentina aparição de aberturas, de multiplicação de sentidos. Em seus trabalhos eles buscavam o insólito, o inesperado, tematizavam e propunham jogos literários, indo em direções em que o homem comum supunha não encontrar nada, isto é, seguiam uma direção avessa àquela que governa a busca do sentido. O autor faz uma breve incursão do conceito de montagem no cinema a partir de Eisenstein e introduz o conceito de enquadre como um meio de expressão em que uma escolha de um ângulo e de uma tomada de um plano determina um recorte de uma cena. Esta operação determina que o realizador compartilhe com o espectador a sua visão. O enquadre é movido por um desejo singular, movido por um propósito. Que, ao final de uma análise, o analisante veja as coisas como o analista as vê, é um ideal de fim de análise que prevê uma identificação com o analista. Este é um enquadre estreito que Harari critica e que vai no sentido de atender a própria demanda neurótica do analisante.

Deter-se na prática do enquadre implica não perceber que a montagem pressupõe enquadres diversos, que o trabalho da montagem pode inclusive, dissolver ligações originalmente estabelecidas entre uma cena e outra, alcançando produzir relações espaciais e temporais imprevisíveis e diferentes da mera reprodução da realidade.

Para Harari, o enquadre se relaciona com a lógica da fotografia e do teatro enquanto que a montagem, com o cinema.

Ele alerta para uma utilização acrítica e apressada feita por certos estudos que comparam o sonho com uma película. Diz que os que assim procedem parecem esquecer um importante ensinamento freudiano que aponta que a leitura dos signos dos sonhos não deve ser procedida dando a eles o único valor de

imagens pictóricas, mas sim, tomá-los como caracteres de uma escrita hieroglífica.

2.2. Variações sobre o tema da Montagem no Cinema

2.2.1. Breve Histórico

Estabelecer um marco zero das origens do cinema não é tarefa fácil. Provavelmente remonta aos jogos de sombras orientais surgidos na Indonésia, China e Birmânia no período abarcado entre 150 A.C. a 120 A.C. De acordo com o VideoGuia Multimídia (1998), também Leonardo da Vinci está entre os precursores, quando constrói, no século XV, a primeira câmera escura, assim como Athanasius Kircher, com sua lanterna mágica, no século XVII.

A fotografia não conseguia captar o movimento em ato, mas permitia realizar sua decomposição, o que representou um passo importante na invenção ou descobrimento do cinema.

A concepção de espetáculo cinematográfico surge com o francês Georges Méliés, confesso admirador e imitador da técnica descoberta pelos Irmãos Lumière em 1895. Seu filme “Viagem à Lua” (1902) é considerado como precursor do gênero ficção científica assim como o filme do americano Edwin Stratton Porter, “O grande roubo do trem” (1903), o é em relação ao gênero cinematográfico do faroeste.

Na visão de um espectador moderno, os filmes da primeira década do século XX parecem não ter continuidade. Noël Burch (citado por Vanoye, 1994) aponta a não-homogeneidade, o não-rematamento e a não-linearidade como elementos constitutivos da não-continuidade do que ele designa como cinema “*primitivo*”. Qual seja, nem sempre as legendas tinham relação estreita com as imagens, os atores ora encenavam de forma mais teatral, dirigindo-se ao público, ora num estilo mais documental. Como a obra não era marcada por uma autoria, as cópias eram vendidas e a prática comum era cortar pedaços de filmes, efetuar mudanças de seqüências, o que resultava em várias versões a partir de um original. Era uma

espécie de obra “*aberta*”, que permitia outros arremates, outras costuras. A propósito, diz Vanoye (1994):

“Os comentadores atribuem esses traços de descontinuidade narrativa ao fato de que os modelos dos cineastas não eram o romance do século XIX ou o teatro clássico, mas antes o *music-hall*, o *vaudeville*, a história em quadrinhos, os espetáculos de lanterna mágica, de circo, de teatro popular” (p.25).

Vanoye (1994) considera que D.W. Griffith tem um papel fundamental na história do cinema, especialmente, a partir de 1915, ao estabelecer as bases para uma continuidade narrativa, fato que irá marcar tanto os filmes produzidos em Hollywood quanto na Europa. O dispositivo da continuidade narrativa buscava homogeneizar o significativo visual e o narrativo ao tempo do cinema mudo. Mais tarde, esta homogeneização incluiria o significativo audio-visual. Havia uma busca de sincronia entre imagens, sons e palavras. Havia um esforço deliberado de tornar linear o vínculo entre os planos, dando início a uma nova linguagem, uma espécie de sintaxe de imagens. Exemplo: dois planos consecutivos onde aparece um personagem que olha e logo um objeto, deduzimos que o alvo do olhar do sujeito é o dito objeto.

Esse dispositivo que começa a ser criado visa fazer:

“o espectador esquecer o caráter fundamentalmente descontínuo do significativo fílmico constituído de imagens coladas umas às outras” (Vanoye, 1994, p.26).

Dois eventos que ocorrem simultaneamente são mostrados alternadamente ou um detalhe é inserido com destaque, em primeiro plano, cortando uma seqüência narrativa. Estes são alguns dos primeiros recursos usados por Griffith, visando a construção de estruturas narrativas próprias da linguagem do cinema e que constituem o início da técnica da montagem.

Pudovkin (1926/1983) é outro pioneiro que parece ter intuído a estreita relação estabelecida entre montagem e cadeia associativa. Não nos parece

demasiado reproduzir três trechos seus extremamente vinculados a nossa temática:

“A montagem não é apenas um método para juntar as cenas ou planos separados, e sim um método que controla a direção psicológica do espectador” (p. 63).

“Há uma lei em psicologia que diz que, se uma emoção gera um determinado movimento, pela imitação deste movimento pode-se provocar uma emoção correspondente” (p. 62).

“Deve-se aprender e entender que a montagem significa, de fato, a direção deliberada e compulsória dos pensamentos e associações do espectador” (p. 62).

São recorrentes as referências ao chamado efeito Kuleshov feitas por importantes teóricos do cinema, começando por Pudovkin (1926/1983), passando por Bazin (1951/1983), até Morin (1956/1983). Trata-se da tomada em primeiro plano de um “rosto estático e inexpressivo” (Morin, 1956, p.153) associado sucessivamente a um prato de sopa, logo a uma mulher morta e finalmente a um bebê risonho. Este primeiro plano não varia mas as pessoas atribuem diferentes sentidos à expressão do rosto do ator Mojuskin, conforme a imagem subsequente que a ele vem associada. Assim, fome, dor e doce emoção paternal são os sentimentos atribuídos à expressão, sucessivamente. Também Merleau-Ponty (1945/1983) faz referência ao efeito Kuleshov, ao comentar que:

“O sentido de uma imagem depende, então, daquelas que a precedem no correr do filme e a sucessão delas cria uma nova realidade, não equivalente a simples adição dos elementos empregados” (p. 111).

É uma experiência primordial de montagem, sempre retomada, como exemplar em seu didatismo. As questões que esta experiência levanta é da ordem do ritmo ou cadência que deve ser imprimido a um filme. A ordem, a duração das tomadas das cenas, a justaposição, os momentos em que o corte deve incidir ou não, são decisões que um montador experiente tende a tomar tendo em vista os efeitos que pretende produzir no espectador. E sempre há um mais além das

pretensões, há o inesperado, o que não foi deliberado e que emerge da experiência para ser repetida ou evitada, desta segunda vez, deliberadamente.

Entretanto, há críticas aos efeitos da montagem, ou ao papel que muitos teóricos do cinema e cineastas a ela atribuíram. Bazin (1958/1983) e Metz (1968/1977) expressam suas diferenças com os autores que, segundo eles, transformaram a montagem na essência do fazer do cineasta. Bazin expressa o plano-sequência como um certo ideal de cinema puro, com uma utilização mínima dos efeitos de montagem, recomendando que a filmagem deve respeitar a duração real e contínua dos fatos. Metz chega a usar expressões como “fanatismo da montagem” e analisa uma época do cinema que ele chama de “montagem-rei”. Ele, entretanto, faz uma interessante observação relacionando:

"esta obsessão da decupagem e algumas tendências do espírito e da civilização modernos” (Metz, 1968/1977, p. 48)

com os brinquedos de armar, brinquedos de montagem como trens elétricos, navios, e que ocupam as crianças introduzindo-as no mundo da manipulação. Esta habilidade, esta atitude operatória, poderá ser útil mais tarde, quando estas crianças se tornarem engenheiros, técnicos de computação, lingüistas ou montadores de cinema. A propósito, Orson Welles, à época da filmagem de *Cidadão Kane* (1941), maravilhado com o equipamento de que dispunha, teria dito:

“Este é o mais belo brinquedo elétrico que já se ofereceu a um garoto” (citado por Metz, 1968/1977, p. 49).

2.2.2. Eisenstein, pai da montagem no cinema

Sergei Eisenstein (1898-1948), cineasta russo, é um dos precursores da sistematização da teoria e da técnica da montagem. Atuou junto ao Instituto de Cinema de Moscou, realizou seis filmes completos e deixou muito material inacabado. Quando jovem ele trabalhou com o diretor de teatro Meyerhold, foi

amigo do poeta Maiacovski e soube das experiências realizadas por Pavlov. Estas influências marcam a primeira etapa de sua produção.

A Revolução Russa influencia sua obra, mas com a burocratização crescente do estado soviético, com a imposição das idéias dominantes do realismo socialista na obra de arte, ele é acusado de formalista, de intelectualista. O efeito inicial destas acusações é o de torná-lo mais próximo das exigências oficiais, buscando fazer um trabalho pedagógico de acordo com o discurso oficial. Porém, sempre foi um criador que extrapolou os limites estreitos impostos pelo estalinismo para a arte soviética.

Em 1923, Eisenstein (citado por Xavier, 1983) escreve o texto “Montagem de Atrações”, onde expõe suas idéias de exibir uma sucessão de ensaios, organizados em blocos temáticos. Ao comentar este escrito e o filme Outubro (1927/28), Xavier condensa bem seu conteúdo:

”Aí convergem o interesse pelo teatro e pela escrita japoneses - pontos de uma linguagem conceitual que produz o significado abstrato pela justaposição de aparências - e a vontade de unir ciência e arte, de fazer um discurso visual capaz de elaborar retoricamente seus efeitos veiculando idéias, conceitos, explicações de processos” (p.176).

Também o antropólogo Levy-Bruhl e o psicólogo Vygotsky, segundo Xavier (1983), marcaram a produção escrita e fílmica de Eisenstein. Esta marca está presente em seus argumentos sobre a influência de um pensamento primitivo, de níveis arcaicos e camadas mais profundas do psiquismo no momento da elaboração de imagens visuais combinadas a sons, fornecendo substratos para seu trabalho e incidindo sobre o espectador.

Ainda nos anos 30, Eisenstein viaja para a Europa, Estados Unidos e França. Em Paris, a partir de seu encontro com Joyce, passa a trabalhar sobre a inter-relação entre os novos métodos literários e a representação de processos mentais, sobre uma técnica denominada “corrente da consciência” e do monólogo interior, procurando transportá-los para o universo semântico do cinema. Nessa época, ele parece buscar uma fundamentação psicológica para o campo da arte, mas em especial para o cinema.

Sua obra cinematográfica mais famosa é o "Encouraçado Potemkin" (1925). Alguns de seus inúmeros escritos estão reunidos em dois grandes volumes intitulados "A Forma do cinema" e "O Sentido do cinema".

Os doze ensaios realizados entre 1928 e 1945, reunidos sob o título "A Forma no cinema", abordam os métodos de montagem, as inter-relações com o teatro, a passagem do cinema mudo para o sonoro, as anotações detalhadas de laboratório de seu trabalho como diretor dos filmes "O Encouraçado Potemkim" e "Alexander Nevsky", a estrutura e a linguagem filmícas.

Eisenstein (1949/1995) coloca como uma das partes mais centrais e estimulantes de seu trabalho o problema que constitui ilustrar uma atitude em relação à coisa ilustrada. Assim, como representar na tela o pesar, o medo, o receio, o sentimento de vitória e outros sentimentos? Como representar idéias abstratas? A ilustração do pesar tende a tornar pesarosos os próprios espectadores, quando bem construída.

“Um dos meios mais efetivos para ilustrar esta atitude está na composição, ainda que esta atitude não possa mostrar-se nunca apenas com ela, nem é esta sua única tarefa” (p. 141).

A composição, entendida como a lei que governa a construção de ilustrações, passa a ser um conceito fundamental. O fato ilustrado no filme deve dar-se a mostrar e paralelamente demonstrar a atitude do personagem em relação a ele (o fato), implicando efeitos pretendidos pelo autor sobre o espectador. Eisenstein busca o conceito de composição no universo da música e refere Bach como um autor que buscava meticulosamente no jogo das relações humanas os elementos composicionais para a elaboração de sua obra. A composição é “entendida aqui como uma lei para a construção de uma ilustração” (p.142) e irá adotar os elementos estruturais dos sentimentos ou idéias abstratas, compondo uma espécie de cânone. Assim, elementos como a estrutura do comportamento emocional do homem devem unir-se ao conteúdo experimentado frente ao fenômeno ilustrado. Os princípios de composição utilizados na música vocal e

instrumental dos clássicos derivam das entonações do discurso emotivo vivo dos homens.

Um exemplo de construção composicional complexa que toma por base o jogo das emoções humanas seria a parte inicial da batalha no gelo do filme “Alexandre Nevski”. Estas cenas são modeladas nos ritmos acumulativos ou disjuntivos, ora acelerado, ora refreado, das palpitações cardíacas num momento de excitação.

A literatura também trabalha com a idéia de composição, aponta Eisenstein, traçando uma série de considerações. Ana Karenina é um trabalho de composição literária onde a idéia do mal, no caso um adultério, é comparada com, é ilustrada por, um assassinato. Porém, o cinema ocupa-se com a construção orgânica de sua composição como um todo.

Aqui esboçamos a questão da transposição do conceito de composição que tem um lugar especial na teoria do cinema proposta por Eisenstein (e que encontra seu lugar privilegiado na literatura e na música), para o campo da análise. Um paciente escolhe os elementos que irão ilustrar a composição que produzirá ao falar para o analista. Não se trata de uma narrativa no sentido clássico, nem de um texto ou de um discurso. Qual o melhor termo para definir o produto da fala de um paciente produzida transferencialmente mediante a consigna da regra fundamental? Provisoriamente, o termo composição merece ser examinado como uma opção, configurando-se como uma ferramenta conceitual de utilidade.

Assim como um diretor escolhe elementos composicionais determinados para ilustrar seu filme, também um paciente “escolhe” elementos e determinada seqüência para ilustrar sua fala sobre temas variados que lhe ocorrem numa análise. Para analisar um filme a pergunta relativa a qual o método que governa sua composição é uma pergunta-chave.

Eisenstein (1995), ao expor o método de composição utilizado para realizar o "Encouraçado Potemkin" demarca dois traços fundamentais: a construção orgânica de sua composição como um todo e o pathos do filme. A organicidade, como uma qualidade composicional, procura dar conta do fato de que:

“os elementos que nutrem a obra como um todo invadem todos os traços que compõem dita obra” (p.150).

Cada área, cada parte, como luz, música, ritmo é convocado a participar no trabalho de composição de forma articulada, contribuindo para ilustrar o que é pretendido pelo diretor. Já o pathos faz referência aos traços básicos de construção que uma composição deve possuir do ponto de vista da emoção que pretende despertar no espectador. Eisenstein assinala que o pathos de uma obra de arte remete a um ato de *ex-stasis*, fazendo o espectador sair de si, ficar como fora de si, abandonar-se, sair de sua condição ordinária. Uma obra cinematográfica deve eleger um tipo patético de estrutura.

Um dos segredos do impacto e da beleza do filme “O Encouraçado Potemkin”, cuja composição atende às exigências de organicidade e pathos, está no fato de que seu ritmo obedece a mais canônica forma de uma composição trágica: a Tragédia em Cinco Atos, que é uma estrutura posta à prova durante séculos. O filme é dividido em 5 partes e estas, por sua vez, têm um ponto de transição, de *caesura* como diz Eisenstein. Este ponto de corte divide ao meio cada uma das 5 cenas, refletindo a temática de um ponto de vista oposto. Este ponto de corte divide o filme em dois, da mesma forma que cada uma das cinco partes é subdividida.

Um exemplo interessante de composição é a tomada de Rei Lear, onde a fúria do personagem é ilustrada em seqüência pela fúria de uma tempestade.

Há um longo percurso a ser feito ao adentrarmos o terreno da montagem e outros autores fundamentais. Iniciamos nos familiarizando um pouco mais com a obra de Eisenstein. Orson Welles também merece destaque, especialmente por introduzir o movimento de câmera e a profundidade de campo como importantes técnicas para a montagem no verdadeiro laboratório de pesquisa e inovação cinematográficas que foi a elaboração de seu filme “Cidadão Kane”, em 1941. Diz Koutzii (1941/1997), a propósito do filme:

“Um filme-marco. (...) A utilização do fator fotográfico, no sentido de uma explicação mais expressiva e mais vibrante da história, ora em

ação retrospectiva, recalçando fatos, acentuando detalhes, ora servindo-se de novos e arrojados ângulos da câmera para intensificar e realçar os efeitos dramáticos, revelam uma compreensão única do elemento essencial da cinematografia: a fotografia, o jogo da imagem animada, a linguagem viva dos close-ups e dos primeiros planos, exprimindo toda uma gama de emoções e pensamentos” (p. 138).

2.2.3. A montagem e o montador no processo filmico

Garcia (1999), pesquisador e produtor cultural, no site www.decine.Gov.Br da FUNARTE – MEC, descreve o que hoje são consideradas as etapas da organização de uma produção cinematográfica e as profissões no mundo do cinema nelas envolvidas. A realização de um filme, invariavelmente, envolve as seguintes etapas: pré-produção, filmagem, montagem e finalização. Este esquema básico é precedido de um projeto que deverá conter as seguintes especificações: argumento, equipe técnica, elenco artístico, orçamento, plano de filmagem, plano de desembolso, plano de mídia e plano de comercialização. Em geral, compete ao diretor, juntamente com o produtor, preparar o projeto. O roteiro, por sua vez, é o texto que transforma o argumento inicial, utilizando uma linguagem técnico-artística. Dá indicações do ambiente, da trama, dos personagens, aportando elementos para a cenografia e os figurinos. As seqüências e os diálogos também estarão referidos no roteiro. A seguir, o plano de filmagem é efetivado.

A decupagem é o processo de ordenação do roteiro do filme num quadro detalhado onde cada um dos planos é exposto. As habilidades requeridas para a realização deste procedimento, cujo objetivo é dar forma visual ao roteiro literário, em geral são exercitadas no trabalho conjunto do diretor do filme, do diretor de produção, do diretor de fotografia e do continuísta. O continuísta tem por tarefa específica fazer o controle do tempo consumido pela filmagem de cada cena e a quantidade de negativo utilizado. Já o auxiliar de montagem, visando facilitar a posterior etapa, procura ir agrupando as imagens por ambiente, por cenário, por dia, por noite, por seqüências, por eixo temático ou outro critério pré-estabelecido.

Por fim, chega-se à fase da montagem das imagens brutas, dos negativos revelados e telecinados. O diretor do filme, especialmente o montador e, eventualmente, o continuísta trabalham na tarefa de ordenar os planos cinematográficos filmados, estabelecendo uma seqüência, estabelecendo cortes, determinando o tempo de cada plano, interpolando planos. Concomitante à montagem propriamente dita ocorre a montagem da banda sonora do filme, reunindo os diálogos, os ruídos adicionais e a trilha musical. A reunião da imagem montada com a banda sonora e a banda internacional constituem o chamado processo de mixagem.

Uma vez feita a marcação de luz e a montagem do negativo em laboratório, é gerada a primeira cópia do filme, chamada “Cópia 0”, de onde sairão as orientações para a efetivação de cópias para distribuição comercial ou de outro caráter.

A partir do exposto, fica bem configurado o fato de que o trabalho é coletivo quando se trata de fazer um filme. A própria questão da autoria, apesar do papel predominante que tem o diretor, fica diluída.

A noção de montagem é fundamental na teoria e na prática do cinema. A montagem é o dispositivo que estabelece as relações sintagmáticas na linguagem filmica, qual seja, as relações de encadeamento e os conseqüentes cortes realizados a partir da primeira cópia total filmada, o chamado "copião".

A montagem no cinema envolve operações de seleção, agrupamento e junção dos planos filmados. Justapor elementos homogêneos ou heterogêneos, organizar na contigüidade ou na sucessão e fixar a duração de cenas, são tarefas que o montador se impõe. Metz (1968/1977) aponta três principais modalidades de operações de encadeamento: a colagem de planos isolados, o movimento da câmera e a presença simultânea de motivos diversos num mesmo plano.

De acordo com Aumont (1995), a montagem é o princípio que rege a organização de elementos visuais e sonoros e seu agrupamento, justapondo, encadeando e/ou organizando sua duração.

Quais seriam as funções da montagem e que efeitos ela produz? Esta pergunta nos remete a fazer um breve elenco, a partir da abordagem de Aumont (1995):

Função narrativa - Ao encadear os elementos da ação estabelecendo relações causais e temporais, a montagem procura fazer com que o espectador melhor perceba e entenda a trama.

Função expressiva - Ao exprimir, por si mesma, o contraste entre duas imagens, a montagem produz um efeito estético no espectador. Caberia a ela a tarefa de imprimir o movimento, o ritmo e criar “a idéia”.

Função produtiva - ao colocar, lado a lado, elementos filmicos, acarreta a produção de um efeito específico, que cada um desses elementos, considerados isoladamente, não produziria.

Função sintática - ao estabelecer relações formais, independentes do sentido, produz efeitos de ligação, disjunção, pontuação, demarcação, alternância e linearidade.

Função semântica - ao utilizar seus inumeráveis recursos de ordem espaço-temporal, ao comparar, criar paralelos e estabelecer relações de causa-efeito, a montagem cumpre funções de produzir sentidos denotados e conotados.

Função rítmica - ao combinar ou justapor ritmos temporais e/ou plásticos o cinema caracteriza-se como uma música da imagem.

Alguns exemplos de montagem: *raccord*, *flashback*, plano-sequência ou plano americano, construção em abismo, primeiro-plano ou *close*. O *raccord* é derivado da experiência do cinema clássico, em seu compromisso com a impressão de continuidade, procurando “apagar” as mudanças de plano. Busca preservar elementos de continuidade nas colagens realizadas entre diferentes planos.

Sem explicitar mais detalhadamente os exemplos de montagem, acrescentaríamos uma definição geral e abrangente proposta por Aumont (1995):

“a montagem poderia ser definida (...) como a colocação, lado a lado, de dois elementos filmicos que acarretam a produção de um efeito

específico, que cada um desses elementos, considerados isoladamente, não produz” (p.66).

A introdução do som no cinema colocou questões diferentes do que as postas ao tempo do cinema mudo. Questões técnicas e artísticas novas se imbricam. Como articular som e imagem, como sincronizá-los? Como contar uma história com diálogos e imagens combinados? O cinema tende a se fazer narrativo e um novo trabalhador entra em cena: o roteirista. O roteirista é um escritor, mas um escritor singular. Escrever um roteiro tem a ver com a escritura de um caso clínico. Atender um paciente não implica escrever sobre ele, mas realizar o ato de escrever nos reenvia ao caso de outra forma. Vamos escutá-lo em sua fala, mediados por nosso texto produzido sobre ele, em outro momento. Deriva daí também nosso interesse pelo estudo da montagem. Há uma deliberação de criar uma cadeia associativa que produz efeitos de significação que tendem a ser “lidos” pelo espectador. Em alguma dimensão, o espectador é “alfabetizado” nesta forma de linguagem, é introduzido num universo semântico, onde vão se criando e transformando convenções. Já, numa análise, o analisando vai falando e produzindo efeitos pela intercalação ou continuidade de temas, assuntos, descrições de imagens, gestos, silêncios. Há uma dimensão inconsciente que “governa”, que determina uma lógica, nessa aparente descoordenação de idéias do fluxo associativo. A transferência funciona como baliza deste processo.

Algumas características de um bom montador e de uma boa montagem são discutidas por Villain (1991). Ela diz que um bom montador deve ser um bom espectador de filmes, com grande capacidade de olhar, mas paradoxalmente, uma boa montagem é aquela que não se deixa ver, isto é, seus efeitos de corte devem passar despercebidos.

Carrière (1995) relata a experiência de ter sido levado a uma sala de montagem, em 1972, por um veterano montador que havia atravessado vários momentos da história do cinema, desde a década de 20, em Hollywood ao tempo do cinema mudo. Ele observava a aceleração do ritmo da montagem, do fluxo da narrativa, como acompanhando uma tendência geral do mundo que se move cada vez com maior rapidez. Fazia uma analogia com a velocidade dos carros e aviões

aumentando cada vez mais, porém, argumentava, o ritmo de nosso corpo quando respira, processa os alimentos ou mesmo das batidas do coração não mudou. Com filmes de diferentes épocas este montador ilustrou sua fala. Assim, na década de 30, uma cena do interior de um edifício sempre era antecedida de tomadas externas, situando-o na paisagem circundante e, como espectadores, éramos introduzidos por uma porta, corredor ou elevador até o interior de uma sala onde a cena se desenrolava.

"Perguntava-se por que as imagens silenciosas do passado pareciam tomar forma e se posicionar mais naturalmente, e com mais rigor e inevitabilidade, do que as imagens sonoras, como se o uso da palavra tivesse introduzido no cinema um estilo mais nebuloso, menos refinado e incisivo - talvez porque esse avanço recém-conquistado possibilitasse economizar na imagem, narrar em vez de mostrar" (Carrière, 1995, p.104).

Um efeito imediato na montagem é de que o montador evita cortar um personagem que está falando, seria como uma falta de educação, pois há que se respeitar o prestígio e a autoridade da palavra falada.

Este montador referido por Carrière falava sobre seu trabalho como uma espécie de moldagem do tempo, que ele esticava, encolhia ou distorcia. Era uma espécie de artesão dizendo que seu trabalho só aparecia para os espectadores se mal feito ou não realizado; se bem feito, era imperceptível.

A montagem opera com o tempo, é sua matéria-prima. Todas as formas de expressão artísticas e mais, todas as formas de comunicação que todavia talvez não mereçam o estatuto de artísticas, lidam com o tempo e sua transformação. Evidenciam que a medida do passar do tempo não é cronológica. A escultura, a pintura e a arquitetura parecem arrogantes em seu registro de uma suposta imobilidade da passagem do tempo, se comparadas ao cinema.

Para Tarkovski (1998) o cinema surge como um meio de registro do movimento da realidade no interior do tempo. Ele é capaz "de reproduzir indefinidamente o momento, instante após instante, em sua fluída mutabilidade" (p. 110). Relembra a cena inaugural do trem avançando sobre os espectadores

realizada pelos irmãos Lumière para afirmar que, no campo da arte, fora encontrado uma forma ímpar de registrar uma impressão da passagem do tempo.

O tempo também é uma condição da existência de uma noção de "Eu", tempo e memória se conjugam, um é condição da existência do outro.

Esse autor faz uma longa retrospectiva sobre seu método de trabalho e expõe a experiência da realização de vários de seus filmes desde "A Infância de Ivan", passando por "O Espelho" e "Nostalgia". Em seu trabalho busca substituir a causalidade narrativa pelas articulações poéticas, sendo esta uma das razões do estranhamento, mas também da admiração que seus filmes produzem nos espectadores.

Que meios utilizar para filmar sonhos? É uma questão que ele se propõe e recomenda que, ao invés de usar truques, seja usada a lógica poética. Num dos sonhos de Ivan, Tarkovski utiliza imagens em negativo. Mas, o cinema não pode ser equiparado à literatura, o elemento literário deve passar por um processo de filtragem.

"Uma vez terminado o trabalho, tudo o que resta é a transcrição escrita do filme, a decupagem técnica, que não pode, por qualquer definição, ser chamado literatura: assemelha-se mais à descrição de algo que se viu feita a um cego" (Tarkovski, 1998, p. 161).

Ele afirma que é mais difícil fazer um curta do que um longa-metragem, pela exigência de condensação que se coloca, isto é, buscar o máximo de expressão num mínimo de imagens. É uma experiência condensada que um autor compartilha com os espectadores, num ritmo e numa forma que encontram correspondência na experiência vivida de falta de tempo e velocidade característicos da vida moderna. A marca pessoal do diretor de um filme imprime-se na montagem, pois aí se revela a percepção da vida que se combina à percepção de tempo, determinando o ritmo nas seqüências fílmicas. Perturbar, interromper, distorcer o tempo dando-lhe expressão rítmica e imprimindo-lhe algo novo. Esculpir o tempo, é assim que Tarkovski refere seu trabalho e sua experiência.

2.3. Variações sobre o tema da Associação-Livre na Psicanálise

2.3.1. Freud e as origens do tema

A associação-livre surge a partir da crítica à hipnose e ao método catártico no tratamento de casos de histeria, desde Anna O. (Freud,1893/1976). É o método que consiste em exprimir, indiscriminadamente, todos os pensamentos que ocorrem à mente, quer a partir de um elemento dado (palavra, número, imagem de um sonho), quer de forma espontânea. É amplamente utilizado na Interpretação de Sonhos (Freud,1900/1976).

A escola de Zurique, com Jung e Bleuler, retoma, a partir de 1906, numa perspectiva psicanalítica, as experiências mais antigas feitas por Wundt e o associacionismo. Elas envolviam um estudo das reações e dos tempos de reação a palavras indutoras.

De acordo com Roudinesco (1998), foi Aristóteles (384 a.C. – 332 a.C.) quem primeiro enunciou o conceito de associação de idéias. As leis que regem a associação obedecem à lógica da contigüidade, da semelhança e do contraste.

Já encontramos na pré-história da psicanálise, num artigo originalmente escrito em francês, encomendado a Freud por Charcot, referência ao tema da associação. Ao realizar este estudo comparativo entre as paralisias motoras orgânicas e as paralisias de fundo histérico, escreve Freud (1888/1976):

“Considerada do ponto de vista psicológico, a paralisia do braço consiste no fato de que a concepção do braço não consegue entrar em associação com as outras idéias constituintes do ego, do qual o corpo da pessoa é parte importante. A lesão seria a abolição da acessibilidade associativa da concepção do braço. O braço comporta-se como se não existisse para as operações das associações. Não há dúvida de que, se as condições materiais correspondentes à concepção do braço estão profundamente modificadas, a concepção também será prejudicada. Mas tenho de demonstrar que esta consegue estar inacessível sem estar destruída e sem estar lesado o seu substrato material (o tecido nervoso da região correspondente ao córtex)” (p. 236).

A seguir agrega que, se a idéia de braço estiver envolvida com uma grande quantidade de afeto, tornar-se-á inacessível ao jogo de outras associações. Todos acontecimentos, experiências e sensações vividos são revestidos por uma carga de afeto (*Affektbetrag*) e o ego se desvencilha deles através de uma reação motora ou através da atividade psíquica associativa, diz Freud.

Mais adiante, no Projeto (*Entwurf*), há a constatação de que nos sonhos as conexões que se estabelecem são contraditórias e muitas vezes, absurdas, predominando o que ele chama de compulsão associativa (Freud, 1895/1976, p.446,. ver também vol. II, p.113, rodapé).

Em 1919, Havelock Ellis (citado por Freud, 1920/1976) pesquisador e estudioso da sexualidade humana e crítico da psicanálise escreve um livro “*The Philosophy of Conflict*”, que contém um ensaio chamado “*Psycho-analysis in Relation to Sex*”. Temos acesso a este artigo apenas através de um comentário que Freud (1920) faz dele no ano seguinte, onde afirma que o verdadeiro objetivo de Ellis, utilizando um tom excessivamente lisonjeiro e amistoso, é demonstrar que a psicanálise não deve ser tomada no campo da pesquisa científica, mas sim como criação artística. Esta opinião é mais uma atualização da resistência que a psicanálise tem provocado e Freud se diz inclinado a enfrentá-la e demonstrar seu equívoco.

Porém, o interesse maior de Freud por este artigo de Havelock Ellis revela-se numa referência nele contida que o envia a falar sobre a pré-história da técnica analítica. É a referência ao trabalho do médico e poeta J. J. Garth Wilkinson, datado de 1857 (citado por Freud, 1920/1976) que teria sido o criador de um método chamado “de impressão” que consistia em dar livre curso às idéias que surgissem a partir da escolha de um tema. Razão e vontade eram deixadas de lado e o método era deixar fluir, por mais estranho e exótico que parecessem, frases ou palavras que viessem à mente, as quais, infalivelmente terminavam por se referir ao tema. Ora, conclui Ellis, a diferença entre Freud e Wilkinson é que o primeiro pretende dar base científica a seu trabalho, enquanto o segundo empregava este

método para fins literários. E estaria aí esboçada, a prova de que o método freudiano é um método de artista.

Freud (1920/1976) diz que, setenta anos antes de Wilkinson, já Schiller em sua correspondência com Körner, fizera referência ao método da associação livre como forma de dar produtividade aos escritores. Porém, nem Wilkinson, nem Schiller inspiraram Freud. O fato de que antes dele outros já tivessem percebido a existência deste método atesta, não a sua natureza artística, mas o compartilhamento de uma convicção da psicanálise com o campo da arte de que os fatos psíquicos são completamente determinados.

Mas, se Freud (1920/1976) não credita a estes autores a inspiração para a técnica, irá fazê-lo em relação a um breve escrito de Ludwig Börne escrito em 1923, “A Arte de tornar-se um Escritor Original em Três Dias”, ao qual teve acesso através de uma indicação que lhe fez Ferenczi. Ao lê-lo, ou relê-lo, lembra que recebera de presente as obras de Börne aos 14 anos e, então, lera avidamente. Por muitos anos, vinham-lhe à mente outros artigos contidos neste mesmo volume, sem razão aparente. Ao deparar-se com o referido artigo ficou espantado ao encontrar muitas das opiniões e argumentos que havia expressado reiteradas vezes e reproduz, comentando, as seguintes passagens:

“Uma covardia vergonhosa com relação ao pensar nos retém a todos. A censura do governo é menos opressiva que a censura exercida pela opinião pública sobre nossas produções intelectuais. (Além disso, temos aqui uma referência a uma censura que reaparece na psicanálise como a censura onírica.) Não é falta de intelecto, mas de caráter que impede a maioria dos escritores de serem melhores que são... A sinceridade é a fonte de todo gênio e os homens seriam mais argutos se fossem mais morais” (citado por Freud, 1920/1976, p. 318).

Fica exposto o reconhecimento da influência da leitura de Börne em sua juventude para a pré-história da técnica psicanalítica na frase:

“Assim não parece impossível que essa sugestão possa ter trazido à luz o fragmento de criptoamnésia que em tantos casos se pode suspeitar fazer por trás da originalidade aparente” (Freud, 1920/1976, p. 318).

Anna O. é considerado o primeiro caso de atendimento onde a hipnose é gradativamente substituída pelo método catártico e onde os rudimentos da técnica da associação livre começam a se delinear para Freud. O caso é atendido por Breuer e, posteriormente, relatado por ambos, na Comunicação Preliminar (1893/1976).

A paciente pioneira de um tratamento, no qual a técnica da associação-livre é utilizada por Freud, no nosso entender, é Emmy de N. O tratamento inicia em maio de 1889. Ele afirma que seu ponto de partida é o método iniciado por Breuer o qual chama “*investigação na hipnose*” (Freud, 1893/1976):

“Essa foi minha primeira tentativa de lidar com aquele método terapêutico. Estava ainda longe de manejá-lo com perfeição; de fato não levei a análise dos sintomas bastante longe, nem o segui de maneira bastante sistemática”(p. 91).

A maneira como Freud expõe e discute o caso, além de indicações clínicas, também nos aporta questões de cunho metodológico. Para melhor ilustrar sua exposição e demonstrar o estado da paciente e de sua própria condução do tratamento, expõe as anotações diárias das três primeiras semanas do tratamento, intercalando comentários e questões surgidas em sua experiência posterior. Não é a história clínica do paciente que ele irá expor, mas a história do tratamento, onde o analista está implicado na história que conta.

Emmy de N. tem 40 anos e Freud a encontra “deitada em um sofá com a cabeça repousando numa almofada de couro” (p. 92). Ela fala com esforço, tem problemas de afasia, contrações, tiques nervosos e interrompe, constantemente, sua tentativa de falar, com um som singular, inarticulado, semelhante a um canto de galo silvestre. Parece estar sob a ação de uma alucinação aterradora que a assalta e constantemente interrompe sua tentativa de fala, pedindo silêncio e para não ser tocada. Ainda assim, com constantes interrupções, retorna a falar, em voz baixa, sem nada referir ao assinalado. Quando Freud lhe pergunta por que se assusta com tanta facilidade, como com o ruído de uma porta, ela lhe responde

que são recordações de sua infância que lhe ocorrem e passa a relatar uma sucessão de sustos e medos ocorridos. E ele comenta:

“Essa série de causas desencadeantes traumáticas, que citou em resposta a minha pergunta sobre a razão de estar tão sujeita a assustar-se, já se achava pronta em sua memória. Ela não poderia ter reunido esses episódios de diferentes períodos de sua infância de maneira tão rápida durante o curto intervalo que transcorreu entre minha pergunta e sua resposta” (p. 96).

Os dados que Freud obtinha mediante hipnose e que revelava posteriormente à paciente, enlaçando o sintoma a sua origem, pareciam impressioná-la cada vez menos e não mais produziam efeitos. Ante o fracasso da hipnose, ele lhe coloca questões sobre seus sintomas e lhe dá um prazo de vinte e quatro horas para refletir. Se, ao cabo deste tempo, persistir sua idéia de que sua dor de estômago é devido à água ingerida e não a seus medos, ele desistirá de tratá-la e a encaminhará a outro médico. No outro dia, ela lhe conta sobre seus caprichos infantis na hora das refeições que contribuíam para deixar sua severa mãe presa de cólera e de seu pavor nestas ocasiões em que era castigada, além de outras situações vividas. Aqui também é possível vislumbrar os efeitos transferenciais, ainda não estudados por Freud, agindo através de sua ameaça de abandonar a paciente.

Freud (1893/1976) comenta, a propósito desta paciente, a existência de “falsas conexões” entre idéias e o surgimento de sintomas determinados por coincidência causal.

Já afirmamos em outro momento, mas não é demasiado repetir, que a liberdade da associação é relativa, na medida que a fala é endereçada ao analista, logo, atravessada pela transferência. A forma como as associações se derivam, se sucedem e os pontos nodais de seus cruzamentos são elementos importantes para a escuta analítica.

Os mecanismos do sonho envolvem, de acordo com Freud (1900/1976), as tarefas ou operações de condensação, deslocamento, consideração sobre a figurabilidade ou representação dos pensamentos oníricos e a elaboração secundária. Que forma tomarão num sonho idéias abstratas? Ou mesmo

conetivos, preposições, advérbios, como serão representados? É o mesmo problema com que se depara um montador, em certa medida, qual seja, estabelecer regras para uma composição.

A condensação pode se dar por omissão, fusão, neologismo. O deslocamento inverte valores, altera o sentido, torna obscuro o evidente, troca expressões verbais por pensamentos. A figurabilidade envolve uma espécie de transposição narrativa. O trabalho do sonho se engaja na busca de novas formas de indicar as relações entre os pensamentos, a simultaneidade, as relações causais, a alternância e a contradição.

Ao propor ao paciente que fale tudo que lhe vem à mente, o analista faz um convite a uma fala onde o estabelecimento de uma cadeia associativa que privilegie a cronologia ou a clareza narrativa não se impõe. O que está em jogo é muito mais escutar a cadeia associativa, ou seja, ligações, disjunções, alternâncias e contrastes. Se o analista privilegia a escuta do enredo, em detrimento da cadeia associativa, invariavelmente se enreda.

O método da associação livre permitia, muito mais que a hipnose, vai percebendo Freud, à medida que avança em seu trabalho com a histeria e a neurose obsessiva e outras afecções, liberar os afetos e dar livre curso às lembranças e às representações.

Relembramos aqui um trecho de um dos sonhos de Dora, para ilustrar o quanto ele se parece a um roteiro, ou o quanto ele se presta facilmente a se transformar num roteiro de um filme. É possível fazer uma leitura sintagmática das operações de encadeamento estabelecidas e da transposição narrativa operada mediante a elaboração secundária, especialmente na tentativa de transformar imagens em palavras:

"Eu caminhava a esmo por uma cidade desconhecida. As ruas e praças me eram estranhas. Cheguei, então, a uma casa onde eu morava, fui para meu quarto e lá encontrei uma carta de mamãe.(...) Vi a estação a minha frente mas não conseguia alcançá-la. Ao mesmo tempo, tive a mesma sensação de ansiedade que se experimenta nos sonhos quando não se consegue mover. A seguir, estava em casa. Devo ter viajado neste meio tempo, mas nada me recordo quanto a isso. Entrei no alojamento do

porteiro e perguntei por nosso apartamento. A criada abriu a porta e respondeu que mamãe e os outros já estavam no cemitério" (Freud, 1901/1976, p. 92).

Freud (1900/1976) afirma que a divisão dos sonhos em duas partes se presta à significação. O intervalo entre elas pode ser tomado como uma vírgula ou como a relação que se estabelece entre duas orações numa frase: subordinada e principal. A sucessão de imagens ou acontecimentos no sonho, bem como a transformação de uma imagem em outra podem se prestar a expressar uma relação causal. As considerações à figurabilidade e a questão das representações das formas lógicas nos sonhos foram objeto de um estudo minucioso de Freud (1900/1976) nessa monumental obra que é "A Interpretação dos Sonhos".

Assim, que formas tomarão os conectivos, as preposições, os advérbios, as sensações, num filme? E num sonho? Esse trabalho, essa operação que tanto o inconsciente opera mediante a elaboração onírica, quanto o roteirista e o montador na elaboração de um filme tendem a recorrer a processos de tradução entre diferentes instâncias narrativas que devem guardar certa semelhança, principalmente em termos de operações mentais postas em ação.

Pensamentos que vão surgindo no decurso da cadeia associativa se revelam, segundo Freud, como uma continuação inadvertida tomando a forma de uma lembrança, quando um esquecimento está em questão. Os pacientes produzem uma idéia substituta, mais ou menos distorcida, em lugar do elemento esquecido que é procurado. Isso se deve à resistência, e quanto maior for a força de sua atuação, maior a deformação.

"Vemos assim que partindo da última recordação que o paciente ainda possui, em busca de um complexo reprimido, temos toda a probabilidade de desvendá-lo, desde que o doente nos proporcione um número suficiente de associações livres" (Freud, 1909/1976, p. 31).

É comum ocorrer que o paciente nada mais tenha a dizer ou que afirme nada mais lhe ocorrer. Isto deve ser tomado, diz Freud, como uma resistência disfarçada em juízo crítico sobre o valor da idéia que lhe ocorre. Para evitar a

resistência, recomenda pedir ao paciente evitar qualquer seleção e expor seu pensamento ainda que:

"lhe pareça errôneo, despropositado ou absurdo e, especialmente, se lhe for desagradável a vinda dessas idéias à mente. Pela observância dessa regra garantimo-nos o material que nos conduz ao roteiro do complexo reprimido" (idem, p.31).

Esse material representa, para o analista, o minério de onde, pela interpretação, extrairá o metal precioso. Aqui compara sua profissão a do químico, sendo seu método comparável a da análise qualitativa empreendida por aquele profissional. Utiliza também a palavra roteiro, tão cara ao universo semântico do cinema, para expor seu método.

Freud (1909/1976), ao término de sua terceira conferência proferida em Worcester, na Clark University, dirige-se ao público para reafirmar o determinismo psíquico como guia para o trabalho analítico. Para o psicanalista nada é insignificante, arbitrário ou casual nas manifestações psíquicas, seja o material dos sonhos, os atos falhos ou a seqüência de idéias que surgem na mente no decurso de uma análise.

A associação-livre está ancorada na transferência e na interpretação. Estes são, prioritariamente, seus escolhos. A experiência desta fala não está separada da situação em que ela se insere. Lacan (1936/1998) lembra que:

"a linguagem, antes de significar alguma coisa, significa para alguém" (p. 86).

O psicanalista terá que escutar a modulação contida na diferença entre o que o paciente diz e o que o paciente lhe diz, isto é, o que ele quer lhe dizer nisso que profere com tais palavras a ele endereçadas. A ambigüidade constitutiva da própria linguagem, que se presta para a produção poética e para os chistes, tanto mais se evidencia nessa fala "guiada" pela regra fundamental.

2.3.2. A Função do Corte e a Emergência do Sentido na Cadeia

Uma entidade lingüística se expressa, segundo Saussure, pela associação estabelecida entre significante e significado. Depreende-se daí que a cadeia da fala é dupla: a de conceitos (significado) e a de imagens acústicas. A significação tende a ser dada pelo contexto. Por exemplo, teremos que nos remeter ao contexto frente a uma mesma imagem acústica que remete a diferentes significados.

Para Saussure (1916/1991), é possível tomar dois eixos para analisar as unidades lingüísticas: eixo paradigmático ou das oposições e eixo sintagmático ou das combinações. Diz ele:

“Vimos, a propósito do circuito da fala, que os termos implicados no signo lingüístico são ambos psíquicos e estão unidos, em nosso cérebro, por um vínculo de associação” (p. 80).

Ele acrescenta que será na oposição a outros termos que cada termo irá adquirir seu valor.

Logo, delimitação do sentido é o que opera o contexto e há certa equivalência entre esta idéia e a de ponto-de-estofo de Lacan (citado por Dör,1989):

“operação pela qual o significante detem o deslizamento, de outra forma indeterminado e infinito, da significação” (p. 39) ou “é aquilo por meio do qual o significante se associa ao significado na cadeia associativa” (p. 39).

A função do corte no discurso é fundamental, especialmente aquele que constitui a barra entre significante e significado.

Quando duas idéias, dois temas, duas imagens são justapostas, um sentido se produz. Este sentido é um terceiro elemento, independe do sentido que cada um dos dois primeiros produz isoladamente. Podemos dizer que é a associação, a contigüidade ou contraste entre dois elementos que produz um efeito de sentido.

O corte em uma seqüência produz um efeito. A montagem usa este recurso inúmeras vezes, testando o ponto onde irá incidir o corte, produzindo

diferentes versões, até optar pela que considerar melhor em função de seus objetivos.

Em psicanálise o termo corte também é utilizado. A interpretação pode ser tomada como o momento em que o analista produz um corte na cadeia associativa de seu analisante. A transferência pode ser vista como um corte. Eloquentemente a este respeito é o comentário de Freud (1912/1976) ao justapor a resistência à transferência. Ele afirma que há um momento onde a resistência se torna tão forte que a próxima associação traz a sua marca, isto é, o paciente pára de associar e emerge a presença do analista. Acompanhar a raiz de um sintoma no inconsciente implica ingressar:

“numa região em que a resistência se faz sentir tão claramente que a associação seguinte tem de levá-la em conta e aparecer como uma conciliação entre suas exigências e as do trabalho de investigação (p. 38).

Argumenta também no sentido de entrelaçar intimamente os conceitos de transferência e resistência. A transferência entra em cena e produz a associação subsequente, anunciando-se por sinais de resistência como o silêncio, a interrupção das associações ou outras formas correlatas de demonstração de efeitos do inconsciente produzidos em uma análise.

“Pois nossa experiência demonstrou – e o fato pode ser confirmado com tanta frequência quanto o desejarmos – que se as associações de um paciente faltam, a interrupção pode invariavelmente ser removida pela garantia de que ele está sendo dominado, momentaneamente, por uma associação relacionada com o próprio médico ou com algo a este vinculado” (Freud, 1912/1976, p. 35).

Um analista não busca o sentido quando interpreta. É seu trabalho incidindo sobre a cadeia significativa que tende a provocar efeitos de sentido para o analisante, articulando inusitadas vias de associações até então sequer cogitadas.

Ao introduzir o conceito de fantasma, Calligaris (1986) expõe um caso clínico e propõe uma construção em termos de como poderia articular o sintoma do paciente Laurent. Diz que propõe tal construção logo de saída, mas que o que

a autoriza é o que virá subsequente. Efetivamente, na exposição de um caso clínico, tomar por eixo uma disposição de dados tal que privilegie uma suposição de uma causalidade linear, não é próprio do campo analítico. É por tal razão, argumenta Calligaris, que ele escreve assim, como uma construção que só se comprova a posteriori. Há que lê-la, e por conseguinte escrevê-la,

“num futuro anterior: como o que se impõe a um desenrolar dito “passado” na prática da cura” (p.21).

A questão é que primeiro existe o desejo enquanto que sua determinação é um sucedâneo, qual seja, o momento em que um Sujeito lhe é suposto. Se isso fala, então isso quer, e, no campo do outro situa-se o lugar da enunciação desse desejo. Isso, quer, lugar do outro/lugar do desejo: eis os ingredientes da fórmula na articulação lacaniana entre desejo, linguagem e sujeito.

Um dos princípios elementares do funcionamento da linguagem é de que, para qualquer enunciado, sua significação lhe advém de outro lugar ou de outro enunciado a ele relacionado ou, em última instância, de uma abstração que poderia ser nomeada como o universo total da linguagem. E aqui, para nosso tema em questão, das cadeias associativas, sua produção, sua escuta, é muito importante atentar para a seguinte proposição:

“O que é desagradável é que não há linguagem “em seu todo”, de tal forma que a significação de um enunciado está sempre suspensa a um alhures que - não podendo ser a totalidade acabada da cadeia dos enunciados – é sempre uma cadeia incompleta que suspende por sua vez a própria significação a um terceiro enunciado ainda, e assim indefinidamente” (Calligaris, 1986, p. 22).

As conseqüências do efeito do corte na cadeia associativa, não se deixando enredar pela escuta de uma narrativa causal e linear, merecem ser aprofundadas. O efeito de suspensão que um final de sessão produz, uma pergunta ou mesmo qualquer fala do analista bem como cortes ou busca de apagamento de cortes da parte do analisante (“agora eu quero falar de outra coisa”, “mas continuando naquilo que eu vinha falando”) merecem um estudo e uma atenção (sempre

flutuante) especiais. Trata-se de formações do inconsciente que se produzem transferencialmente.

O gênero do suspense no cinema atenta para efeitos especiais de montagem como o uso de longas seqüências sem cortes. Isso nos põe a questão de que a exacerbação da espera, potencializa o efeito do corte. Ou talvez, que o desenlace da cena, quanto mais esperado, mais impacto produz no espectador? Enfim, que articulações podemos fazer entre cinema, montagem, a experiência analítica e as produções de cadeias associativas com seus cortes, suspensões, encadeamentos e outros efeitos? Estaria o inconsciente estruturado como uma montagem?

CAPÍTULO III

CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS

3.1. Considerações gerais

Os aportes de um estudo psicanalítico põem em cena o tema da transferência. Toda consideração de ordem metodológica passa, necessariamente, pela ponderação de como a transferência opera. Ela tende a surgir numa análise quando um paciente fala e um analista escuta e, a partir do que escuta, fala, interpreta, pergunta. Muitas vezes, perguntar é uma forma de interpretar. A fala do analista pode adquirir o sentido de uma interpretação para o analisante. Porém, há momentos em que efeitos transferenciais são mais evidenciados e passíveis de ser trabalhados. Logo, identificar tais momentos, é importante para o trabalho analítico.

Quando escrevemos sobre um paciente, quando falamos sobre ele legitimados por uma situação de transmissão ou quando ouvimos materiais de pacientes atendidos por outros profissionais praticantes cujo trabalho supervisionamos, estas questões se colocam de forma crucial. Como organizar o material a ser divulgado sob forma escrita ou falada, deve o tempo cronológico governar a seqüência dos fatos?

Há modelos clássicos que formatam a exposição do material nomeados como história clínica, anamnese, entrevistas dialogadas, exame psicológico com seus desdobramentos: história pregressa, história atual, prognóstico, diagnóstico. Organizar o material clínico numa seqüência pré-fixada implica a obtenção de um maior número de dados, mas, evidentemente, na perda de outros. Se pergunto a idade de um paciente, eu obtenho um dado, mas perco outro, qual seja: em que momento da seqüência de seu relato, seria significativo para ele referir sua idade? Como este dado se articularia na seqüência associativa, com que fatos, com que intenção, qual seria o antes e o depois da revelação da idade?

A elaboração de uma metodologia de trabalho passa por um aprofundamento da pesquisa bibliográfica, pela ponderação dos aportes do método clínico onde dados de linguagem podem ser combinados a uma ação (Carrher,1983) e, principalmente, pelos parâmetros colocados pela psicanálise. Também é fundamental introduzir-se de forma ativa no universo semântico da linguagem cinematográfica. Os estudos derivados das novas possibilidades que o

computador oferece, a existência de uma linguagem artificial que implica a possibilidade de fazer uma programação e representar as operações aí envolvidas (Fagundes,1986), a passagem do método analógico para o digital constituem outros parâmetros para delinear nossa investigação. Também buscamos desenvolver algum suporte para a análise e interpretação de filmes que possa subsidiar a aprendizagem da prática clínica.

O método clínico utilizado por Piaget foi elaborado, na nossa concepção, inspirado no trabalho de Bleuler. Cabe lembrar que Bleuler e Jung dedicaram-se ao estudo da psicanálise e da produção de testes de associação de idéias. Esta influência é sempre injustamente esquecida. Sempre é lembrada a influência dos estudos dos testes de Binet e da atenção que Piaget dedica às respostas erradas, inaugurando um novo olhar sobre o erro. De certa forma, há uma aproximação da idéia de erro em Piaget e ato falho em Freud. O erro e o ato falho produzem um sentido que não pode ser ignorado. Há que buscar um sentido outro na ignorância e não apenas classificar como um não-sentido.

Apesar da determinação da fundamentação teórica e da metodologia onde situamos nosso estudo e nosso trabalho, qual seja a psicanálise, interessa-nos resgatar algumas questões postas por Piaget, no início de seu trabalho, onde a marca de seu percurso no campo psicanalítico nos parece evidente.

Piaget (1926/1978) diz que o uso de testes é limitado quando pretendemos teorizar e que eles apenas fornecem resultados brutos e estatísticas genéricas. Ele analisa o uso de testes com crianças e com portadores de patologias mentais. Em ambos os casos, o uso de testes com perguntas padronizadas pode falsear a orientação de seu pensamento. Ocorre que a questão formulada pode nunca ter se colocado para o sujeito da forma e no contexto em que é feita. Além disso, o teste tende a impossibilitar a investigação de temas e questões essenciais que possam surgir de forma espontânea quando se utiliza, em contrapartida, a observação. Mas, também a pura observação coloca problemas devido ao egocentrismo e ao silêncio da criança relativo às questões que se pretende investigar. A observação pura é tomada como uma etapa para a investigação mediante o método clínico.

Ele diz buscar reunir as vantagens e afastar os inconvenientes de ambos os métodos: testes e observação pura.

Este método é inspirado no exame clínico utilizado para diagnóstico de patologias mentais, afirma Piaget. O terapeuta conversa com o paciente, segue-o em sua fala espontânea, mas também busca explorar temas críticos relacionados à patologia,

“sem saber aonde irá aflorar a idéia delirante, porém mantendo constantemente a conversa em terreno fértil. Dessa forma, o exame clínico participa da experiência, no sentido de que o clínico coloca problemas, realiza hipóteses, faz variar as condições em jogo, e enfim controla cada uma de suas hipóteses, no contato com as reações provocadas pela conversa” (Piaget, 1926/1978, p. 10).

Algumas questões postas pelo método clínico piagetiano, em sua formulação original, demonstram seu parentesco com a psicanálise, ou, ao menos, algumas raízes comuns e uma crítica aos métodos diretivos de investigação. Algo desta postura há que ser resgatada para realizar exercícios relativos à leitura e produção de cadeias associativas a partir de recortes de filmes.

Mas, fundamentalmente, nos interessa aportar elementos para pensar o lugar e a função da investigação psicanalítica, nosso referencial fundamental, para além das críticas a alguns métodos que compartilhamos com os piagetianos.

Nosso trabalho inscreve-se na tradição psicanalítica, nos seus primórdios com a temática da associação-livre como via de acesso ao inconsciente freudiano. Talvez pudéssemos mesmo remontar ao associacionismo de Wundt. Mas nosso propósito também é retomar esta temática desde um outro lugar onde o tema da cadeia associativa, num outro contexto da pesquisa e da arte que é o da montagem no cinema, também fez e faz questão e tem um longo percurso e uma longa experiência acumulada. Isto talvez nos permita retornar ao nosso campo com um outro olhar ou produza efeitos que não podemos aquilatar a priori.

Fazer réplicas de pesquisas ou criar artificialmente grupos para submeter a testagens ou para neles inocular variáveis, muitas vezes, é considerado mais científico para determinados cânones. Certamente há mais conforto neste percurso, que não implica maiores riscos e que já da linha de partida pode antever

o ponto de chegada. Até porque, a distância tende a ser muito curta e isenta de perigos. Pouco tem sido abaladas as convicções científicas após um século de pesquisas psicanalíticas.

Também há que afirmar a importância de a pesquisa ter a marca do seu objeto, o inconsciente, estudado a partir dos efeitos que provoca. A escuta equiflutuante é também uma forma de investigação do inconsciente que aponta para uma gama de possibilidades, de direções, de sobre-determinação do sentido.

Como dar sustentação teórica e quais são as condições necessárias para a observação clínica psicanalítica é a pergunta que se segue. Há concordância em que haja controle da observação e que os dados possam ser compartilhados com outros pesquisadores, porém que isso não se torne razão de impossibilidade de manter o olhar e a escuta multidirecionadas. Pois, só assim, o acidental, a descoberta causal, mas que requer mentes preparadas para percebê-las, poderá surgir. Trata-se de uma pesquisa que se pauta pelo referencial psicanalítico (Meyer, 1993), buscando inferir o inconsciente a partir de seus efeitos, revelados na transferência e na repetição. Os procedimentos básicos remetem a uma retomada de conceitos freudianos, especialmente o de associação-livre e a retomada de um método sempre caro a Freud, que buscava em outras disciplinas - como a Literatura, a Antropologia, a Filosofia, a História do Pensamento e a incipiente Lingüística de sua época - fonte para reflexão e estabelecimento de relações. Em nosso caso, buscamos o acúmulo processado até o momento no campo de estudos do Cinema, para estabelecer relações entre o que identificamos ser a produção de cadeias associativas.

Há que se proceder uma leitura dos textos clássicos do cinema e da psicanálise, análise de casos clínicos clássicos de Freud e análise de filmes clássicos de autores que buscaram teorizar neste campo. Os termos análise, num e noutro caso, remetem a sentidos diferentes, já que produzidos em contextos diferentes. Há uma disciplina em estudos de cinema com respeitável acúmulo teórico e operativo que se chama análise fílmica e, na psicanálise, o próprio termo já diz, já nomeia o próprio método e o conjunto de seu campo de investigação e trabalho clínico.

Logo, para nós, é fundamental questão de cunho metodológico inscrever a pesquisa psicanalítica num trabalho continuado de laboratório e de prática clínica analítica desde o início vinculado a uma comunidade de trabalho onde a ética perpassa qualquer veleidade de saber científico.

Mezan (1993) relembra que:

"é possível ler os escritos analíticos de um modo analítico, não interpretando as fantasias de seus autores, mas utilizando como instrumento o método psicanalítico e suas categorias heurísticas: a atenção ao detalhe dissonante, a reconstrução do contexto, a temporalidade própria instaurada pela psicanálise, com seus conceitos-chave de repetição, de retorno do reprimido, de a posteriori" (p.54)

Quando falamos em amostra de cadeias associativas buscamos justamente trabalhar os fluxos associativos produzidos por sujeitos em diferentes contextos, procurando não fixar a análise e a interpretação nas fantasias dos autores, dos diretores, dos personagens dos filmes, dos alunos que recortam trechos de filmes ou na história de um determinado paciente.

Trata-se, assim, de um estudo de cunho exploratório que combina alguns aspectos de comparação entre o fazer do montador no cinema que, dentre outras operações, articula seqüências e produz cortes no processo fílmico e o fazer do analista em sua escuta da cadeia associativa produzindo recortes e interpretando, tendo por bússola a transferência.

Evidentemente, o método clássico da observação joga um papel singular na experiência de uma análise, mas não pela introdução de um pesquisador externo, que denominaremos de "curiosos das salas de espera", presentes em tantas pesquisas que se restringem à busca de dados para analisar efeitos de tratamentos apenas observando ou entrevistando pacientes alheios. Ao referir a experiência da análise, Lacan (1936/1998) diz que, a princípio ela parece adversa à observação científica, pelas condições em que acontece, contrárias aos cânones da objetividade. Mas, prossegue:

"Pois essa experiência, acaso não acabamos de descrevê-la como uma constante interação entre o observador e o objeto? (...) Essa falta de uma referência fixa no sistema observado e esse uso, para a observação, do

próprio movimento subjetivo, que em todos os outros lugares é eliminado como fonte de erro, são desafios, ao que parece, ao método sadio. (...) Sem dúvida, as vias por onde a verdade se revela são insondáveis, e houve até matemáticos que confessaram tê-la visto em sonho ou nela esbarrado numa colisão trivial qualquer. Mas, é decente expor sua descoberta como oriunda de um processo mais conforme à pureza da idéia" (p. 89).

3.2. Objetivos da pesquisa

Investigar a possibilidade da utilização de recursos tecnológicos e artísticos combinados para construção de conhecimentos na área de atendimento clínico.

Realizar um estudo e levantar dados para situar elementos que possam colaborar e servir para a formação de alunos e profissionais da área visando, conseqüentemente, beneficiar os portadores de quadros psicopatológicos por eles atendidos.

Investigar a cadeia associativa que se produz no processo da montagem de um filme e a cadeia associativa que um paciente produz ao falar sobre si em uma sessão terapêutica, buscando estabelecer paralelos e verificar as possíveis relações existentes.

Estabelecer as bases para a criação de uma seção de um Laboratório de Cinema e Psicanálise vinculado aos Laboratórios já existentes na UFRGS, fornecendo elementos para a construção e transmissão de conhecimentos no campo da clínica psicanalítica.

3.3. Problemas e questões de pesquisa

Identificar relações entre a montagem no cinema e a associação livre na psicanálise. Verificar em que medida a habilidade requerida de um montador em

seu trabalho de justapor seqüências fílmicas tem algo a ver com a habilidade desenvolvida pelo analista em seu trabalho de escuta da cadeia associativa. Seria possível estabelecer relações entre a estrutura da montagem enquanto linguagem e a linguagem do inconsciente?

Que conceitos, no campo da clínica, a análise de filmes e a realização de exercícios de montagem permitem operar, visando a construção de conhecimentos e a formação de aprendizes da psicanálise?

Que relações e inferências podem ser feitas a partir da análise das formas como as pessoas relatam seus sonhos e como descrevem filmes no decurso de uma análise?

Que elementos os recursos da área da informática podem aportar para o desenvolvimento do estudo dos cortes nas cadeias associativas?

3.4. Análise dos dados

Vamos trabalhar cadeias associativas em três contextos, configurando três estudos:

Cadeias associativas produzidas por pacientes em análise, coletando seus relatos de sonhos e referências a filmes, surgidos no decurso de seu tratamento.

Cadeias associativas produzidas através de montagens de seqüências de trechos de filmes produzidos por alunos de Teorias e Técnicas Psicoterápicas para ilustrar seus trabalhos referentes a quadros psicopatológicos.

Cadeias associativas produzidas a partir da digitalização de trechos de filmes utilizando as transições e demais recursos tecnológicos derivados da informática contidos no Programa Adobe Premiere LE.

Utilizamos o termo amostra e não participantes da pesquisa, pois o nosso olhar e nossa coleta de dados não configura o estudo de sujeitos, propriamente, mas das cadeias associativas por eles produzidas em contextos diversos.

Identificar repetições nas cadeias, agrupá-las, analisar os momentos em que cortes se produzem são operações a realizar para então retornar ao campo teórico e clínico e buscar enriquecê-lo, estabelecer relações que possam se revelar férteis para um trabalho conjunto entre o analista em sua atividade clínica, o analista em seu intento de transmissão e o cineasta-montador.

Rezende (1993) relembra Bion em sua máxima de que "interpretar é investigar" (p. 103) conjugando o ato analítico da interpretação ao ato de investigação, da pesquisa. A partir desta referência vai distinguir exegese, hermenêutica e interpretação. O exercício de interpretar textos, seja bíblico, literário, filosófico ou de pacientes em análise podem ter algum elemento comum mas se distinguem radicalmente em sua prática. Situa que a investigação em psicanálise pode se realizar em diferentes contextos: biblioteca, mundo vivido e consultório. Ele refere o tema do observador que faz parte da observação.

Os conceitos da teoria psicanalítica servem de parâmetro privilegiado para a análise dos dados obtidos, especialmente os de inconsciente, transferência e repetição.

O método clínico piagetiano, derivado originalmente da experiência de trabalho de Piaget com Bleuler, com suas características não-diretivas permitem acompanhar o trabalho de montagem feito pelos alunos quando recortam trechos de filmes para ilustrar seus trabalhos.

Privilegiar os aportes derivados da Psicanálise não significa desconhecer aportes vindos de outros campos da Psicologia e mesmo da experiência e teorização desenvolvidas no campo da produção cinematográfica.

A transposição do dispositivo analítico do campo do tratamento para o campo da pesquisa é uma questão que merece cuidado e atenção no sentido de não estabelecer um divórcio entre estes campos, nem de criar condições artificiais para coleta e análise de dados. Atentar para o ensinamento posto por Freud (1912/1976) é um caminho:

"Uma das reivindicações da psicanálise em seu favor é, indubitavelmente, o fato de que, em sua execução, pesquisa e tratamento coincidem; não obstante, após certo ponto, a técnica exigida por uma opõe-se à requerida pelo outro. Não é bom trabalhar cientificamente num

caso enquanto o tratamento ainda está continuando - reunir sua estrutura, tentar prever seu progresso futuro e obter, de tempos em tempos, um quadro atual das coisas, como o interesse científico exigiria. Casos que são dedicados, desde o princípio, a propósitos científicos, e assim tratados, sofrem em seu resultado; enquanto os casos mais bem sucedidos são aqueles em que se avança, por assim dizer, sem qualquer intuito em vista, em que se permite ser tomado de surpresa por qualquer reviravolta neles, e sempre se os enfrenta com liberalidade, sem quaisquer pressuposições" (p.53)

Pesquisa e tratamento coincidem, esta é uma tese importante, mesmo que relativizada. Os resultados obtidos em tratamentos formatados para exclusivos fins de pesquisa científica sofrem os efeitos desta premeditação, e isto vale para o resultado da pesquisa e do tratamento.

Para viabilizar "a emergência do significado submerso" (Silva, 1993, p. 21) na pesquisa em psicanálise, ainda que devamos circunscrever uma área de estudo e delimitar um objeto de investigação, a teoria não deve estar marcada por pressupostos relativos a resultados e passos rígidos a percorrer.

Assim como escutamos um paciente numa escuta equiflutuante, procurando identificar as repetições, as cadeias associativas produzidas e os cortes nelas operados, também buscaremos identificar aspectos que nos reenviem ao campo geral metapsicológico do qual partimos. Este processo é pautado pelo que lembra, muito a propósito, Rezende (1993):

"investigar em psicanálise, é interpretar a polissemia das situações observadas, ao contrário do que ocorre nas ciências formais e empírico-formais. Nessas ciências, o ideal é a univocidade ...(p.105)

CAPÍTULO IV

ERA COMO NUM SONHO ... ERA COMO NUM FILME ...

4.1. Introdução

Escrever sobre o trabalho do analista não é simples. Escutar e interpretar é um momento. Falar ou escrever sobre este momento constitui uma operação a ser situada em outro registro, diferente daquele do momento de escutar.

Freud não costumava tomar notas durante as sessões, exceção feita ao material onírico. Na publicação do caso do Homem dos Lobos (1914/1976) há o

desenho de uma árvore com vários lobos feita pelo próprio paciente como forma de ilustrar o relato de seu sonho. Logo após as sessões ou ao final do dia era o momento dedicado às anotações.

Ao longo dos anos de trabalho, coletamos muitas anotações taquigráficas de sonhos. Assim como sonhos, materiais diversos a eles associados surgiam e, cada vez mais, despertando nossa atenção (flutuante), relatos ou referências a filmes. Passamos a anotá-los e, além, destes materiais, outros que denotavam um momento de dificuldade de expressão verbal, em que um apelo a outra ordem, para além das palavras, tendia a ser realizado pelo paciente.

Se o sonho é a via régia para o inconsciente, se a insistência dos pacientes em contar sonhos quando Freud lhes propunha que associassem livremente foi o que o levou a produzir toda uma rica e extensa metapsicologia, porque não se deter e trabalhar material filmico produzido pelos analisantes?

A partir do material clínico que escuta de seu paciente, como o analista se remete à teoria?

Ao trabalharmos com a hipótese de que o ofício do analista é escutar cadeias associativas e de que o montador no cinema opera também com cadeias cuja justaposição produz efeitos de sentido, uma primeira questão é demonstrar a produção de tais cadeias tais como ela se dão. Noutro momento, teceremos algumas considerações sobre como incide o trabalho analítico sobre tais cadeias, como é possível escutá-las sem uma atribuição de sentido, mas procurando inferir o deslizamento significante e suas amarras transferenciais. Para não concluir, mas para lançar bases para uma reflexão, consideraremos alguns conceitos produzidos no campo da experiência do cinema, especialmente em sua fase da montagem, que possam nos auxiliar a pensar momentos de uma análise.

4.2. Método

A amostra do presente estudo é constituída por cadeias associativas produzidas por pacientes em análise. O principal critério para a seleção de tais trechos surgidos no decurso do tratamento é de que façam referências a filmes ou

sonhos. Além disso, outro critério foi o de não utilização de seqüências em que dados pudessem identificar o paciente em questão.

A metodologia empregada está referenciada na Psicanálise conforme enunciados de Freud (1912), Lacan (1936), Rezende (1993) e outros autores referidos nas considerações metodológicas.

As cadeias foram extraídas de anotações taquigráficas realizadas no decurso do tratamento de pacientes e produzidas perante a consigna da associação-livre.

Após a exposição das cadeias associativas, buscamos agrupá-las procurando identificar características comuns. O passo seguinte é tentar nomear os agrupamentos e a partir deles remeter-se a conceitos e estudos produzidos no campo da psicanálise e do cinema.

4.3. Cadeias associativas de pacientes

“Da última vez que saí daqui é como se as coisas estivessem um pouco confusas. Como se eu tivesse que botar uma ordem. A imagem mais forte que ficou... é como se eu estivesse no cinema. Já me distraí pensando como seria a história do ponto de vista de outros personagens, que não o principal. A escolha da história ou do que se vai acompanhar. No cinema tem o ponto de vista de alguns personagens, poderia ter o de outros também. Essa perspectiva de personagem principal, é como se eu nunca tivesse me colocado muito ...”. (N)

“Sonhei com a minha casa. É difícil explicar, era uma mistura de três dimensões com uma planta baixa. Parece que era um desenho, mas eu já estava morando. Um lado era todo aberto para a rua. Um acesso para o segundo andar, eu não chego a ver, mas têm. Têm uma seqüência de peças uma depois da outra e uma parede cega. De repente, é o fim do sonho, me dei conta que a casa estava toda aberta. Era um lado todo aberto, tudo exposto, qualquer um poderia entrar.” (N)

“É difícil explicar, tenho muitas lembranças contadas. Não sei se são minhas. Me dão uma sensação muito vaga de me sentir culpada ... Lembro tão pouco. Me sinto inventando, como se tivesse que encher um pouco esta história. Têm fotos desta época. Têm dores que não passam.” (N)

“Tenho sonhos de tocar sem deixar as digitais, sem deixar vestígios. É como ficar fora da comparação, porque sempre quis ser querida. Sempre fui voyeur da vida, fiquei vendo as coisas acontecer, as coisas passar ...” (I).

“Eu sempre disse que quero uma sala onde possa abrir os braços sem bater em nada. O lugar onde vou morar, o lugar que uma pessoa usa, ocupa. Estou recomeçando a pensar a questão de namorar alguém, mas não consigo me colocar nesta posição. Não sei conversar, quando conto algo é cheio de detalhes. Nunca sei se vou contar a versão mais longa ou a mais curta. Me perco um pouco quando vou contar uma história”. (N)

“Me acordei cansada, aflita. Ia convidar uma amiga para morar comigo e de repente me dei conta que a minha casa não tinha lugar para uma outra pessoa morar. Vivi no sonho uma das conseqüências desta mudança. O sonho foi muito forte.” (N).

(Faz um gesto) ”Este movimento aqui tem um sentido de olhar para trás. A forma de sentir é que fica em suspenso. É muito forte a sensação de ser criança quando falo do meu pai e da minha mãe” (N)

“É como uma família tradicional. Fulano, me dá dinheiro prá isso. Ela não trabalha e passa se queixando da vida. Uma pessoa que não toma conta da própria vida. Esse excesso de tempo. É como num filme, uma caricatura. Essa mulher não existe. Não posso imaginar que um filho venha a fazer isto comigo” (I)

“Me lembrei de um sonho antigo. Da época de meu primeiro tratamento. Eu ia ao hospital, estava dentro de um rio e não conseguia voltar. Havia um catre, ora era, ora não era. Eu estava com uma roupa minha antiga, toda preta. Um catre, eu nem sei o sentido desta palavra. Sabe aqueles sonhos que tu tens e quando acorda lembra, mas logo eles caem no esquecimento.” (R)

“Na noite passada tive um sonho. A impressão que ficou dele foi muito estranha, foi como um peso. Agora já passou um pouco. O cenário era meio escuro, todo sonho era meio escuro. Não lembro exatamente. São só dois momentos que lembro. A seqüência é que é muito clara. Eu estou vindo para cá, mas o lugar não é esse, mas sim o destino. Vinha de trem, bonde ou ônibus, não sei bem. Comigo vem o C. Depois, antes ou ao mesmo tempo, não fica bem claro.

Depois, aí, vamos buscar o filho dele. Começo a conversar com uma pessoa que é tu, mas é diferente. Tu ficas me fazendo perguntas. Depois tu começa a conversar com outra pessoa que logo me dou conta que é tu mesma, mas é como se fossem duas pessoas. Não eram iguais, mas era a mesma pessoa. Como versões diferentes da mesma pessoa. É só quando eu vejo é que eu me dou conta. Uma que só escuta e outra que fala. (À consigna que associe livremente segue-se:) Primeira coisa é que eu me acordei assustada, talvez mais preocupada com o sonho. Até pelo cenário, pelo ambiente, tudo escuro. Quando eu estou indo está chovendo, é de noite. Um ambiente pesado. É um sonho só, mas tem estes dois momentos, duas cenas, pode ser três. São bem diferentes. É quase como se não fizessem parte do mesmo sonho. É que não aconteceria de ele me acompanhar para a análise, nem eu acompanhá-lo para buscar o filho. Era quase como se eu não conseguisse me separar. Talvez uma sensação de que eu não deveria estar junto. Como se algo não devesse. Sobre as perguntas, nunca me passou pela cabeça perguntar a minha mãe aquilo que tu me perguntavas no sonho, se agora ela não precisa de companhia, se eu não tenho que levá-la mais aos lugares e que agora ela não pode mais ir sozinha. Não é uma sensação que tenha ficado do sonho, não é uma idéia. Ao mesmo tempo que eu fico tempo demais com o D., esse tempo do percurso em que eu estou acompanhada. Como se fosse uma oposição ao tempo em que eu não estou acompanhando minha mãe. Uma sensação de falta.” (N)

“Nos meus sonhos é mais definido o espaço que as pessoas. Nesse sonho, têm um quarteirão, têm construções, uma é demolida e é como se abrisse um acesso para o interior do quarteirão. É como se dividisse ao meio, mas não chega a ser um pátio interno. É como uma sala que não fosse mais usada, cheia de coisas antigas, tipo de coisas que a pessoa não sabe mais que existem ou existiram. É como se fosse uma descoberta. Há pessoas, um mais claro, mais definido, consigo identificar como sendo meu pai. É quem conta a história das coisas, identifica alguns objetos. Estes objetos, essas lembranças, o fato de eu estar mexendo naquelas coisas ... lembra algumas coisas; não são minhas lembranças, são dos outros. Eu enxergo primeiro de fora, parece ser demolição para reconstruir,

construir coisas novas. Esse espaço é como se fosse um casarão antigo, com um pé direito alto mas não deixa de ter uma visão para o espaço externo. O espaço tem cor de fotografia antiga, tem uma luz amarelada. Tem duas coisas até, me dou conta falando agora. A demolição tem uma certa idéia de modernização. Desmanchar para fazer uma coisa nova. Não sei se eu estou nesta história, é como se eu aproveitasse essa brecha que foi aberta para procurar uma coisa que eu não sei o que é. Não sei o que fazer. Tem um lado de certa curiosidade. Que histórias são essas, como elas estão guardadas? Se estão guardadas há tanto tempo, ninguém mais precisa delas. ... Se eu realmente quero saber ou se eu tenho que ir adiante ... Como se poderia aproveitar, recuperar o uso daquele espaço? E, basicamente, eu estou sozinha no sonho. As outras pessoas, é mais uma idéia de que existam outras pessoas. Só o pai, como se um dos guardados daquela peça fosse ele que pudesse contar a história. Não são os meus guardados que estão naquela peça daquele lugar. Não sei se aquilo tem que preservar ou ir para o lixo. Minha mãe agora começou a organizar fotos, escrevendo e identificando as pessoas. Também tem guardado e organizado coisas do meu pai. Eu não sei bem quem são as pessoas, os lugares. Talvez eu não monte, não associe bem”. (N)

“Tive um sonho. A primeira parte eu não lembro muito bem. Eu estava envolvida com a minha amiga de quem te falei e prá quem eu disse prá te procurar. Nesse segundo sonho, minha prima mais nova ia a Canela encontrar com o namorado. Eu iria com ela. A dúvida era como ir, de carro ou de ônibus. Meus pais não deixariam. Se fosse de carro teria que enfrentar uma barra em casa. A volta seria de carro, estava certo, um carro de uma marca de luxo. Vou tomar banho. O banheiro é todo aberto. São dois banheiros, na verdade. Vejo o rio Guaíba e, ao longe, um ciclone, uma tempestade negra como a noite. Num segundo olhar já não era um tufão, um ciclone. Era óleo, petróleo queimando. Toda a questão era: vou ou não vou? Eu iria conhecer um amigo do namorado da minha prima. Eu tinha um sentimento de culpa de deixar a mãe. O pai estava viajando. O amigo do namorado da Z. era cinco anos mais novo que eu, eu pensei. Olho para a mãe e penso: fazer a vontade dela ou a minha? Como ela está envelhecida! Esta mulher teve tantos sonhos, penso, e abdicou deles por causa de

nós. Sinto uma ternura muito grande e nessa hora eu acordo”. (à consigna que associe, diz: logo me lembro do B., ontem pensei muito nele, ele tem um carro como o do sonho. Ele é um homem que mexe comigo como mulher. Ele é assustador e bonito, como um ciclone. (assinalo repetições: amiga para quem indicou meu nome, prima, mãe). Agora me lembrei do primeiro sonho. Eu entro num meio de transporte, acho que é um ônibus. Tem duas mulheres que se fazem passar por amigas desta minha amiga, sabem de seus segredos e vão publicar tudo. É que ela se expunha muito ...” (R.)

“Estava vendo, numa revista na sala de espera, uma foto da Maria Callas. Ela tinha a voz e conseguiu ir tão longe. Mas a expressão dela na foto é de uma pessoa comum, bonita, bem vestida, discreta, com um colar de pérolas. A gente não se dá conta até onde pode chegar, as pessoas não se vêem. Não sei se as pessoas me vêem como poderosa. Na prática, não exerço um certo poder que eu tenho, mas estava pensando se isso não determina muitos de meus relacionamentos, o fato de como algumas pessoas me tratam ... Lembro quando eu era criança. Não lembro bem se eu vi isso num filme ... Acho que num desses filmezinhos “Se meu fusca falasse 1, 2 ou 3 ...”, tinha sempre um sujeito filmando, ele filmava tudo que acontecia. Acho que foi a partir daí que eu passei a ter a sensação de que eu não podia fazer nada de errado porque havia o tempo todo alguém me filmando. Eu pensava: estão me filmando e depois os outros vão me ver. Fiquei com essa coisa muito tempo. Passei a me esconder. Sempre fui muito extrovertida, mas, sobre quem eu sou, muito reservada. Até extrovertida para esconder um pouco isso. Como se eu não existisse, não sei sobre a minha pessoa, o que eu penso, como sinto, não falo sobre isso com ninguém, nem eu sei” (I.)

(Fala sobre uma cirurgia) “Me lembrei de um filme que eu não vi; que eu não quis ver. É aquele de uma mulher que vai perdendo os pedaços: “Encaixotando Helena”. Não sei se é o jeito que eu olho, se é como eu ouço ou até como eu falo. Tem um lado disso que parece muito ... não sei se é frio, não sei se é mecânico, mas essa coisa da movimentação possível ... Quando eu falo do esquiteamento é

muito forte, é dramático ... Eu não sabia o que era sentir medo antes desse tempo agora, depois da cirurgia” (N.).

4.4. Análise dos dados

Uma vez expostas estas cadeias associativas produzidas por pacientes em análise, tentamos agrupá-las segundo algumas características comuns. Verificamos inúmeras repetições. Buscamos agrupá-las e nomeá-las: *flashback* ou retomando o fio da meada, imprecisão ou dificuldade de transposição narrativa, referências explícitas a filmes, fotografias, relatos de sonho, referências seqüenciais temporais, referências espaciais e posição do eu na cadeia. Não constituem categorias propriamente ditas, mas elementos para agrupar alguns elos de diferentes cadeias, para fins de análise e discussão dos dados.

a) *Flashback* ou retomando o fio da meada

Como o paciente inicia sua fala sob a consiga da associação livre é uma das primeiras tarefas com a qual o analista deve se ocupar quando, por sua vez, inicia a jornada de trabalho. Muitas vezes, o paciente retoma o fio da meada, fazendo alusão a última sessão ou sessões anteriores, a momentos imediatamente anteriores àquele ou, expressam de qualquer outra maneira um lugar de enunciação próprio de quem se posiciona num momento e irá falar sobre outro, já passado. Poderíamos identificar esta posição nas seguintes falas acima expostas: "Da última vez que saí daqui", "A imagem mais forte que ficou", "Me lembrei de um sonho antigo. Da época de meu primeiro tratamento", "Na noite passada tive um sonho", "Estava vendo, numa revista na sala de espera, uma foto da Maria Callas". As formas que estes enunciados podem tomar variam infinitamente e, não necessariamente estão no início de uma sessão. Esta pretensão, de retomar o fio da meada, de se inserir numa continuidade, o que pode nos apontar sobre a estrutura psíquica do sujeito? A princípio, não sabemos, mas seguramente é um dado a ser tomado, em atenção flutuante, para ser conjugado a outros onde algo desta mesma ordem se repete. Como este sujeito lida com descontinuidades,

rupturas bruscas, cortes em seu discurso, com a passagem do tempo? Há aqui um enunciado emitido num modo temporal que se situa no presente e remete ao passado. É um modo de encadeamento de uma seqüência. Há que verificar quão recorrente ele é e o quanto pode contribuir para analisarmos o sujeito que o produz no contexto de suas outras produções.

b) Imprecisão, dificuldade de transposição narrativa.

Em muitas seqüências de falas identificamos momentos em que os pacientes demonstram sua dificuldade de expressar, de encontrar palavras que dêem conta de uma percepção ou de uma experiência vivida. Referir imagens com palavras é um problema, tanto para um roteirista, como para um analisante que se esforça para transmitir algo "indizível" para seu analista que escuta este seu esforço. Contar sonhos é, por excelência, um destes momentos.

Recortamos alguns trechos das cadeias associativas acima expostas que ilustram esta indeterminação, essa dificuldade de transpor sensações, sonhos, imagens para palavras:

"... é como se as coisas estivessem um pouco confusas. Como se eu tivesse que botar uma ordem", "A imagem mais forte que ficou ... é como se eu estivesse no cinema", "Sonhei com a minha casa. É difícil explicar, era uma mistura de três dimensões com uma planta baixa", "Parece um desenho", "Um acesso para o segundo andar, eu não chego a ver, mas têm", "É difícil explicar, tenho muitas lembranças contadas. Não sei se são minhas", "Havia um catre, ora era, ora não era (...) Um catre, eu nem sei o sentido desta palavra", "Eu estou vindo para cá, mas o lugar não é esse, mas sim o destino. Vinha de trem, bonde ou ônibus, não sei bem", "Começo a conversar com uma pessoa que é tu, mas é diferente. Tu ficas me fazendo perguntas. Depois tu começa a conversar com outra pessoa que logo me dou conta que é tu mesma, mas é como se fossem duas pessoas. Não eram iguais mas era a mesma pessoa. Como versões diferentes da mesma pessoa. É só quando eu vejo é que eu me dou conta. Uma que só escuta e outra que fala", "Era quase como se eu não conseguisse me separar. Talvez uma sensação de que eu não deveria estar junto. Como se algo não devesse", "Nesse sonho, têm um

quarteirão, têm construções, uma é demolida e é como se abrisse um acesso para o interior do quarteirão. É como se dividisse ao meio, mas não chega a ser um pátio interno. É como se fosse uma sala antiga, cheia de coisas usadas, tipo de coisas que a pessoa não sabe mais que existem ou existiram. É como se fosse uma descoberta. (...) Esse espaço é como se fosse um casarão antigo (...) Não sei se eu estou nesta história, é como se eu aproveitasse uma brecha que foi aberta para procurar uma coisa que eu não sei o que é. Não sei o que fazer", "Me lembrei de um filme que eu não vi; que eu não quis ver (...) Não sei se é o jeito que eu olho, se é como eu ouço ou até como falo. Tem um lado disso que eu acho muito ... não sei se é frio, não sei se é mecânico, mas essa coisa da movimentação possível".

O uso de expressões "é como se", "parece", "tipo de coisa", "não sei se", "não chega a ser", "é difícil explicar", "parece", "era quase como" introduzindo a descrição de uma sensação dão conta de uma impossibilidade de encontrar as justas palavras para descrever e relatar algo a ser transmitido. Aqui podemos identificar uma operação de deslocamento, algo é, mas pode ser outra coisa, especialmente quando refere a analista como sendo "tu, mas não és tu, poderia ser outra pessoa", e uma condensação "depois tu começa conversar com outra pessoa que és tu mesma". Condensação e deslocamento são operações básicas identificadas por Freud na análise de sonhos; podem ser identificadas nos sonhos mas em outras formações do inconsciente. Nestes momentos a dimensão do registro imaginário marca presença. É importante notar as considerações de Freud sobre o fato de que a distância do núcleo do recalcado é inversamente proporcional à força da resistência. Qual seja, menor distância de conteúdos recalcados, maior resistência. Nesse momento em que as palavras não dão conta de expressar uma experiência, há que invocar outros recursos, como imagens. Freud falava que a transferência tende a sobrepor-se a quaisquer outras associações, entrando em cena nestes momentos por satisfazer as exigências da resistência. Exemplificava com o silêncio prolongado do analisante, com a súbita cessação das associações, ou outra forma de inflexão do discurso onde o que sobressaía era a presença do analista. Há que ponderar estes pontos do discurso

como momentos para operar um corte mediante uma interpretação, desde que combinados com outros elementos que nos apontem nessa direção.

c) Como num sonho, como num filme

Uma variante da imprecisão que acabamos de expor, mas que preferimos tomar isoladamente para discussão é a utilização do recurso de comparar com um filme, com o cinema, uma vivência ou uma impressão que nos é relatada no decurso de uma cadeia associativa. Falar de filmes, provavelmente, é uma forma de tentar se aproximar de um relato de como as coisas se passam. Dimensionar a sensação de irrealidade/real que transpiram dos filmes pode dar contas de transmitir algo que é difícil de transmitir utilizando apenas o recurso da fala.

Selecionamos alguns trechos onde há referência explícita a filmes:

"A imagem mais forte que ficou ... é como se eu estivesse no cinema. Já me distraí pensando como seria a história do ponto de vista de outros personagens, que não o principal. A escolha da história ou do que se vai acompanhar. No cinema tem o ponto de vista de alguns personagens, poderia ter o de outros também", "Sonhei com a minha casa (...) Parece que era um desenho, mas eu já estava morando", "Lembro tão pouco. Me sinto inventando, como se tivesse que encher um pouco esta história. Têm fotos desta época", "Estava vendo, numa revista na sala de espera, uma foto da Maria Callas", "Lembro quando eu era criança. Não lembro bem se eu vi isso num filme ... Acho que num desses filmezinhos *Se meu fusca falasse 1,2 e 3* ... tinha sempre um sujeito filmando, ele filmava tudo que acontecia. Acho que foi a partir daí que eu passei a ter a sensação de que eu não podia fazer nada errado porque havia o tempo todo alguém me filmando. Eu pensava: estão me filmando e depois os outros vão me ver", "nos meus sonhos é mais definido o espaço que as pessoas. (...) O espaço tem cor de fotografia antiga, tem uma luz amarelada. (...) Minha mãe agora começou a organizar fotos, escrevendo e identificando as pessoas", "Me lembrei de um filme que eu não vi; que eu não quis ver. É aquele de uma mulher que vai perdendo os pedaços: *Encaixotando Helena*".

Filmes, fotos, imagens que contam algo, o sujeito, ao contar um filme, se conta. Essa é uma via para a escuta de relatos de filmes em análise. Há relatos de filmes inseridos na cadeia associativa. O que antecede e o que sucede a introdução de um filme na seqüência, o que ele vêm preencher? Uma resposta, ainda que provisória, a esta pergunta é de que aqui nos encontramos plenamente no terreno das identificações. Termos por pano de fundo em nossa escuta equiflutuante as referências teóricas relativas à fase do espelho pode nos aportar elementos para nosso trabalho de pontuação de tais falas.

d) Referências seqüenciais, temporais ou espaciais

A questão de ordenar, estabelecer seqüências, estabelecer coordenadas de tempo e espaço são referidas de diferentes maneiras, dando contas de que nem a linearidade, nem a cronologia, nem o espaço euclidano conseguem dar contas da tarefa de referir verbalmente esta experiência. Seleccionamos algumas expressões dos trechos acima expostos: "Da última vez que saí daqui é como se as coisas estivessem um pouco confusas. Como se eu tivesse que botar uma ordem. A imagem mais forte que me ficou ... é como se eu estivesse no cinema", "Não sei conversar, quando conto algo é cheio de detalhes. Nunca sei se vou contar a versão mais longa ou mais curta. Me perco um pouco quando vou contar uma história", "É muito forte a sensação de ser criança quando falo do meu pai e da minha mãe", "Na noite passada tive um sonho. (...) Não lembro exatamente. São só dois momentos que lembro. A seqüência é que é muito clara. Eu estou vindo para cá, mas o lugar não é esse, mas sim o destino. Vinha de trem, bonde ou ônibus. Comigo vem o C. Depois, antes ou ao mesmo tempo, não fica bem claro. (...) É um sonho só, mas tem esses dois momentos, duas cenas, podem ser três. São bem diferentes. É quase como se não fizessem parte do mesmo sonho. (...) Não é uma sensação que tenha ficado do sonho, não é uma idéia. Ao mesmo tempo que eu fico tempo demais com o D., esse tempo de percurso em que estou acompanhada. Como se fosse uma oposição ao tempo em que não estou acompanhando minha mãe. Uma sensação de falta...", "Nos meus sonhos é mais definido o espaço que as pessoas".

Referir esta impossibilidade de apontar coordenadas de tempo, de espaço, de estabelecer seqüências, ordenações, nos remetem à lógica do inconsciente. Antes, depois, medidas de tempo, de espaço, não parecem medidas confiáveis para descrever o que foi vivido em sonho ou determinadas circunstâncias especiais. Há afirmações inusitadas que afirmam não lembrar algo mas sim a seqüência em que aquilo, que não lembram, ocorre. Nos remete a evocar a afirmação de Freud sobre a especificidade do recalque na neurose obsessiva, que recai sobre a conexão entre os eventos e não sobre os eventos em si.

O encadeamento dos fatos tende a ser difícil de estabelecer, a definição dos espaços, o relato de uma experiência ou de uma sensação. Quando alguém nos diz que lhe falta uma palavra ou que determinadas palavras que lhe ocorrem são impróprias, nos remete a pensar que esta falta está para além de uma falta no plano léxico ou semântico.

e) A posição do eu na cadeia

Há muitos momentos em que posicionar o eu numa cadeia discursiva é problemático. Porém, numa fala "conduzida" pela consigna da regra fundamental, e, mais quando sonhos são contados, provavelmente transpareça ainda mais esta dificuldade, que é própria da fala cotidiana, ainda que todo o falante se suponha muito senhor de si, senhor do próprio eu e do uso deste pronome. Recolhamos algumas falas que ilustram esta indeterminação da posição do eu:

"Essa perspectiva de personagem principal, é como se eu nunca tivesse me colocado muito", "Um acesso para o segundo andar, eu não chego a ver, mas tem", "...tenho muitas lembranças contadas, não sei se são minhas", "Tenho sonho de tocar sem deixar as digitais, sem deixar vestígios. É como ficar fora de comparação, porque sempre quis ser querida. Sempre fui voyeur da vida, fiquei vendo as coisas acontecer,...", "Estou recomeçando a pensar a questão de namorar alguém, mas não consigo me colocar nesta posição", "É muito forte a sensação de ser criança quando falo do meu pai e da minha mãe", "Um catre, eu nem sei o sentido desta palavra", "É só quando eu vejo que eu me dou conta", "Talvez uma sensação de que eu não deveria estar junto. Como se algo não devesse", "Não sei

se eu estou nesta história, é como se eu aproveitasse essa brecha que foi aberta para procurar uma coisa que eu não sei o que é", "E, basicamente, eu estou sozinha no sonho. As outras pessoas, é mais uma idéia de que existam outras pessoas", "Toda questão era: vou ou não vou? (...) Olho para a mãe e penso: fazer a vontade dela ou a minha?", "A gente não se dá conta até onde pode chegar, as pessoas não se vêem (...) Eu pensava: estão me filmando e depois os outros vão me ver (...) Sempre fui muito extrovertida, mas, sobre quem eu sou, muito reservada. Até extrovertida para esconder um pouco isso. Como se eu não existisse, não sei sobre a minha pessoa, o que eu penso, como sinto, não falo sobre isso com ninguém, nem eu sei", "Me lembrei de um filme que eu não vi, que eu não quis ver (...) Não sei se é o jeito que eu olho, se é como eu ouço ou até como falo".

Como o sujeito se situa quando usa o pronome eu, como se avalia, que lugar exterior é esse desde o qual lhe advém, lhe retorna uma noção de eu? Há um desconhecimento, um não saber, uma vaga sensação de não existência, uma conjugação entre o olhar e a sensação de eu. Há que ver para se dar conta, há um filme no qual o sujeito se vê. A associação entre a noção de eu e o ato de ver tende a surgir em algumas destas falas. Mas muito mais, uma tendência a buscar a noção de eu num ponto, numa referência exterior.

4.5. Discussão dos dados

Freud propunha a seus pacientes que falassem tudo que lhes viesse à mente e eles, muitas vezes, contavam sonhos. Essa foi uma das principais razões pelas quais ele começou a se interessar por este tema, além das questões que lhe eram postas por seus próprios sonhos. Escreveu uma obra monumental: *A Interpretação dos Sonhos* (1900/1976), onde afirma que o sonho é a via régia para o inconsciente. Hoje, nossos pacientes falam, no decurso de sua cadeia associativa, além de sonhos, de filmes que viram e das impressões que lhes causaram determinadas cenas. As expressões “era como num sonho” e “era como num filme” são recorrentes e parece que procuram dar conta de uma senso-percepção

peculiar de uma experiência vivida e que não pode ser traduzida apenas por palavras.

Bazin (1958/1983) elabora a hipótese de

"que a psicologia do espectador de cinema tenderia (...) a se identificar com a do indivíduo que sonha" (p. 137)

e que esta analogia poderia ser mais desenvolvida. Diz que a censura existe - e é constitutiva - tanto no sonho quanto no cinema e que ambos não podem ser tomados como um conjunto anárquico de imagens, mas seguem uma predeterminação e uma lógica. Comenta que, paradoxalmente, o código puritano gerou algumas das mais belas, sensuais e metafóricas imagens do cinema como a de Marilyn Monroe com a saia levantada esvoaçando por efeito da corrente de ar do metrô no filme "O pecado mora ao lado" (Billy Wilder, 1955). É um refinamento da imaginação, operando no sentido de buscar burlar certos códigos da censura. O autor faz uma crítica ao cinema pornográfico e afirma que

"se desejamos permanecer no plano da arte, devemos nos ater ao imaginário" (p. 140).

O tema do imaginário, assim como o da censura e do erotismo, são caros à psicanálise, enquanto referenciais teóricos. Interessante observar que, em seu artigo, Bazin não refere Freud e a psicanálise, apesar da evidente influência que o imanta.

Para introduzir o tema do imaginário na psicanálise, é importante retomar o estádio do espelho, tema que Lacan (1949/1998) expôs em um congresso no ano de 1936, mas ao qual só irá dar uma forma escrita treze anos depois, tempo necessário entre a elaboração de uma idéia até o encontro de uma forma de expressão escrita.

O filhote do homem, muito cedo, ao redor dos 6 aos 8 meses, já dá demonstrações de reconhecer sua imagem no espelho. A criança ainda não adquiriu a postura ereta, nem sabe andar, mas dá uma demonstração de júbilo motor e parece buscar com o olhar o adulto, fazendo um esforço para que todo o

corpo a acompanhe, para fixar “um aspecto instantâneo da imagem” (Lacan, 1949/1998, p.97). A criança demonstra perceber que os movimentos que ela faz encontram correspondência nos movimentos que observa no espelho e passa a desenvolver com entusiasmo este jogo, ao mesmo tempo que tenta “tocar” os objetos que vê no espelho e explorar os que encontra a sua volta, atentando para a correspondência que vê refletida no espelho. O chimpanzé, inclusive, parece ser mais precoce que o humano em realizar esta “brincadeira” com o espelho. Porém, a atitude da criança é o inverso da atitude do animal, quando descobre estar frente a uma ilusão. O macaco se decepciona e abandona a brincadeira, enquanto que a criança intensifica seu interesse e sua atividade exploratória. Lacan (1951/1996) é irônico ao afirmar:

“Seria evidentemente paradoxal tirar disso a conclusão de que, dos dois, o animal é aquele que é melhor adaptado à realidade” (p.53).

Porém, não é de todo incomum, em algumas pesquisas, conclusões deste tipo serem extraídas das comparações estabelecidas entre comportamento humano e animal.

Dessa observação deriva a teorização sobre a fase ou estágio do espelho como um importante momento do desenvolvimento em que a criança se identifica a uma imagem, onde uma ilusão da unidade do corpo se constitui, contrapondo-se a uma imagem do corpo fragmentado, não integrado, anteriormente dada, e que permanecerá inconsciente, retornando nas fantasias, nos sonhos e nos sintomas.

“Basta compreender o estágio do espelho como uma identificação, no sentido pleno que a análise atribui a este termo, ou seja, a transformação produzida pelo sujeito quando ele assume uma imagem – cuja predestinação para esse efeito de fase é suficientemente indicada pelo uso, na teoria, do antigo termo *imago*”. (Lacan, 1949/1998, p. 97).

Instala-se, assim, uma pré-figuração do eu que traz a marca de uma alienação, o sujeito se reconhece numa ficção, num lugar outro, alhures, numa imagem exterior. Essa capacidade de o homem se projetar em imagens, estátuas, fantasmas, tem aqui sua origem. Além disso, essa antecipação de uma imagem

integrada quando o momento é de insuficiência e descoordenação, também está dada no próprio nascimento. Lacan (1949/1998) afirma que, quando a criança nasce, o sistema piramidal não está completamente formado, seus feixes não estão suficientemente mielinizados, o que aponta para uma “prematuração específica do nascimento do homem” (p. 100). A estrita dependência do outro para sua sobrevivência faz marca no psiquismo humano de forma singular. Especialmente para os que gostam de tomar a escala animal como medida de comparação, é possível afirmar que todo ser humano nasce prematuro. O bebê demonstra uma percepção muito precoce da forma humana, especialmente do rosto humano, reagindo com sinais de reconhecimento, de fixação do olhar e da retribuição de expressões como o sorriso já nas primeiras semanas de vida.

O momento da passagem do eu especular para o eu social é marcado pela inserção do sujeito no universo do desejo através do drama do chamado ciúme primordial (ciúme violento do ex-lactente ante a cena da amamentação do irmãozinho recém-nascido, imagem retirada por Lacan de uma passagem de Santo Agostinho para efeitos de ilustração deste momento) e pela identificação com a imago do semelhante. Passa a existir uma relação triangular entre o eu, o objeto e o outro.

“O objeto do desejo do homem é essencialmente um objeto desejado por algum outro” (Lacan, 1951/1998, p. 46).

Entretanto, esta ilusão de unidade sempre poderá tender para o caos inicial. Esse perigo é prefigurado no sentimento angústia, que, mais do que no caso do sonho, é difícil de ser descrito através de palavras; há que procurá-las, laboriosamente, mas elas sempre parecem falhar em seu intento de descrever a sensação vivida ou sonhada.

A intuição da globalidade do próprio corpo, expressa no júbilo de agitar pernas e braços ante a visão do corpo do outro, constitui uma espécie de imago ideal antecipada que irá marcar a inscrição imaginária do corpo no próprio eu do sujeito.

Françoise Dolto (1991) expande o conceito de Lacan, ao propor a idéia de imagem inconsciente do corpo. Foi no trabalho clínico com crianças pequenas, utilizando desenhos, que a formulação lhe ocorreu. A imagem inconsciente do corpo desaparece com a imagem especular e só irá ressurgir nos sonhos, nas fantasias e nos sintomas. Diz ela:

“Quando eu procurava a identidade na imagem representada eu perguntava sempre à criança: Onde tu estás no desenho? Onde tu estarias se estivesses no desenho? A partir do momento em que a criança se situa num lugar, ela entra em troca com o outro” (p. 12).

Esta formulação nos parece de grande utilidade na escuta de relato de filmes feitos por pacientes. Talvez nem formulando a questão explicitamente, mas escutando o lugar de enunciação. Esta escuta talvez nos permita inferir onde está no filme, ou onde estaria se estivesse no filme, o analisante. Haveria que se escutar, de forma muito especial, o lugar ou o momento em que, o relato de um determinado filme, se conecta na cadeia associativa. Do que falava o paciente quando lhe ocorreu falar de um filme que viu e o que fala subsequente, qual seja, qual o enlace, o nexos associativo, que se produz aí?

Lacoste (1992) faz uma retrospectiva das metáforas utilizadas por Freud para representar o aparelho psíquico desde “Lembranças Encobridoras” (1899) até o “Bloco Mágico” (1925), percurso este mais detidamente feito por Lacan (1985) para situar o eu na teoria e na técnica freudianas.

“Este aparelho freudiano, o bloco mágico psíquico, terá sido inicialmente equipado de um eu de geometria variável no espaço da palavra. Desde 1899, a função encobridora da lembrança revelava-se por uma distinção entre o eu-que-se-lembra e o eu-que-age na cena contada; a “posição de observador” ocupada pelo que fala tornava-se o indício de uma tessitura sobreposta na memória do acontecimento. Primeiro dispositivo de iluminação dando conta da legibilidade das inscrições por disjunção de um eu figurado e um eu figurante” (Lacoste, 1992, p.52).

O conceito de imaginário, como um registro dos três registros em que o eu pode se inscrever, aponta justamente para aquilo que o eu tem de

desconhecimento, de dualidade e de alienação. Remete a uma identificação operada mediante sucessivos deslocamentos. O eu nunca está onde o supomos, há que buscá-lo sempre em outro lugar.

O momento em que o sujeito situa sua fala num determinado tempo, conectando o momento atual com outros momentos nos remete dentro outros temas ao das lembranças. Lembrar é uma forma de se conectar hoje ao tempo que passou. Há que atentar para o tempo dos verbos, para o uso de advérbios e outros indicadores da linguagem que aparecem no decurso de uma cadeia associativa. Que recursos o sujeito utiliza para nos dizer de sua posição no tempo, no espaço, as referências que usa, são todos elementos importantes para tomarmos em nossa escuta. Podem nos remeter a um padrão estereotípico do sujeito e a nos dar alguma idéia sobre a transferência. Tal é o caso quando o sujeito refere um tempo passado ou um lugar geográfico demonstrando supor que compartilhamos com ele tais referências, dispensando maiores explicações, ou, ao contrário, explicando e detalhando. Não há que descartar a possibilidade de que é um estilo do próprio sujeito, que se repete, o uso maior ou menor de detalhes em suas descrições.

CAPÍTULO V

EXERCÍCIOS CLÍNICOS: CONSTRUIR MONTAGENS

5.1. Introdução

Ao longo de nossa experiência como professora da disciplina de Teoria e Técnicas Psicoterápicas I e II, supervisora de estágio de psicologia clínica, analista atendendo pacientes ou supervisionando o trabalho de profissionais que iniciam sua prática, a questão da transmissão tem se colocado de muitas formas. A discussão de filmes que propiciam elementos para pensar questões da clínica já vinha se colocando como um recurso reiteradamente utilizado. A partir da exibição de um filme uma discussão se estabelecia e textos escritos eram produzidos pelos alunos procurando estabelecer relações entre os conteúdos estudados e situações abordadas pelo filme. Dado o longo tempo que implica a exibição de um filme (de 90 a 120 minutos em média), mais o tempo de um debate, procurávamos preferencialmente curtas ou média-metragens. Muitas vezes éramos obrigados a descartar excelentes filmes para determinados propósitos devido a sua extensão. Foi assim que começamos a produzir nossos próprios "curtas", operando cortes em filmes, buscando "encurtá-los", selecionando seqüências, justapondo e combinando temáticas ou repetições. O passo seguinte, quando já iniciávamos uma sistematização de nossos estudos no

doutorado foi propor aos alunos que adotassem esse procedimento como forma de ilustrar a apresentação de seus trabalhos. Ao longo do ano de 1999, sob a forma de um projeto piloto e, ao longo do ano de 2000, de forma mais sistemática, solicitamos aos alunos que ilustrassem seus trabalhos sobre os casos clínicos de Freud, com recortes de trechos de filmes.

A disciplina de Teoria e Técnicas Psicoterápicas I é desenvolvida ao longo do VII semestre do curso de formação de Psicólogos da UFRGS, segue-se a TTP II e ambas são preparatórias para a escuta clínica em estágios, especialmente o estágio de Psicologia Clínica.

Os clássicos casos clínicos de Freud são estudados e é solicitado aos alunos que desenvolvam um trabalho que procure atender para os conceitos aí gestados por Freud e pela técnica de tratamento por ele proposta, como o lugar clássico onde o campo das psicoterapias tem seus fundamentos privilegiados e desde onde a pedra fundamental para o desenvolvimento desta área foi lançado. Um dos objetivos da disciplina é trabalhar o conceito de transferência, enquanto que na TTP II entra em questão o tema da interpretação, além das questões do tempo no tratamento: início do tratamento, duração do tratamento e da sessão, entrevistas preliminares, término do tratamento, dentre outras. Todos estes temas envolvem um ensaio para a escuta da cadeia associativa e do momento da interpretação.

No primeiro semestre de 1999 foi introduzida uma inovação. Após uma breve exposição dos casos clínicos, cada grupo se encarregou de realizar uma leitura atenta e preparar uma apresentação em sala de aula. Dessa apresentação deveria constar uma montagem, feita a partir de recortes de filmes que pudessem ilustrar o tema exposto. Outros recursos também poderiam ser utilizados, ficava a critério do grupo.

Também era realizado um trabalho escrito individual com a eleição de um tema suscitado a partir do caso clínico estudado, usando outras referências bibliográficas.

As estruturas, os casos clínicos e respectivas obras de Freud trabalhados foram:

O Nascimento da Clínica Caso Anna O. – Estudos sobre Histeria

(c/Breuer, 1895).

A clínica da Histeria – Caso Dora – Análise fragmentária de uma histeria (1901).

A clínica da Fobia – Caso Hans – Análise da Fobia de um menino de 5 anos. (1905)

A clínica da Neurose Obsessiva – O Caso do Homem dos Ratos - Notas sobre um caso de neurose obsessiva (1909)

A Clínica da Psicose – O Caso Schreber (1909)

A Clínica da dúvida diagnóstica (fobia, neurose obsessiva ou psicose?) – O Caso do Homem dos Lobos – Uma Neurose Infantil (1914)

A Clínica da Perversão – Psicogênese de um Caso de Homossexualidade Feminina (1920).

Vamos expor, para exemplificar, alguns trabalhos realizados ao longo de 1999 e os escritos freudianos que lhes serviram de referência. Não nos deteremos mais extensamente nesta exposição pois ela apenas constitui o ponto de partida, a situação da qual a pesquisa surgiu e o contexto em que os dados foram colhidos.

a) O Nascimento da Clínica

Este caso foi atendido por Breuer e relatado a Freud. Consta do conjunto de escritos nomeados “Estudos sobre Histeria”. Já foi objeto de uma filmagem dirigida por John Houston, referida anteriormente: “Freud, Além d'Alma”.

O grupo de alunos que trabalhou este tema fez uma apresentação que incluía uma montagem a partir de uma gravação do canal TV a cabo GNT, dirigida por Elizabeth Roudinesco, selecionando imagens relativas ao período do tratamento de Anna O.

Simultaneamente havia quatro cenas ocorrendo na sala de aula semi-obscura:

Cena I: um sketsch teatral mudo onde dois atores-alunos faziam as vezes de Freud e Anna O., usando como recurso básico a expressão corporal.

Cena II: fundo musical ao vivo, onde dois músicos-alunos faziam a trilha sonora do trabalho com violão e flauta.

Cena III: apresentação da vídeo-montagem, acima referida, sem som.

Cena IV: leitura e comentários sobre o caso clínico realizado por alunos, revezando-se dois a dois, em torno de uma mesa com pequena lâmpada.

b) A Clínica da Histeria - O Caso Dora

O Caso foi atendido por Freud, já adotando a técnica psicanalítica da associação-livre, prescindindo da hipnose. É considerado um relato clássico, paradigmático do funcionamento histérico.

O grupo de alunos fez uma vídeo-montagem, a partir da seleção de trechos de um conjunto de filmes e de uma filmagem por eles realizada. Três momentos-chaves da apresentação podem ser descritos:

Momento I: Exposição geral do caso e a colocação em pauta da pergunta “O que é Histeria?” e uma primeira formulação: “A histeria consiste, definitivamente, na assunção, um por um, de todos os lugares de cortejo sexual, de todas as posições relativas ao desejo (...). O objeto da identificação histérica não é a mulher amada, nem o homem amante, nem tampouco sua emoção sexual comum, mas tudo isso e simultaneamente. Numa palavra, o objeto central do desejo da histeria não é um objeto preciso, mas o elo, o intervalo que liga entre si os parceiros do casal fantasiado”.

Momento II: A histeria no cinema - exibição de vídeo-montagem realizado pelo grupo de alunos enfocando o tema da estrutura histérica a partir de trechos de filmes seguidos de entrevistas por eles filmadas com populares, onde se propunham a demonstrar algumas questões, assim enunciadas:

Don Juan de Marco: histeria masculina, fragilidade mascarada.

Um Bonde Chamado Desejo: teatralidade, jogo de sedução.

Esse Obscuro Objeto do Desejo: comportamento provocante, seguido de fuga.

Esposamante: a paralisia e a emancipação da mulher.

A Mulher do Tenente Francês: dissimulação, busca de afeto e saída de cena.

A Histeria no senso-comum: O que as pessoas pensam e como descrevem a histeria.

Filmagem de cenas e entrevistas com pessoas na rua solicitando a elas que descrevam o que é, para elas, a histeria.

Momento III: Cartazes presos com prendedores de roupas, contendo colagens, dispostos em seqüência, ao longo das paredes da sala e em fios que a atravessavam. Duas grandes seqüências correspondiam aos dois sonhos de Dora e suas associações a partir deles, relatados por Freud. Os alunos convidaram os participantes a acompanhá-los ao longo da sala à medida que iam prendendo os cartazes e relatando os sonhos, as associações e a interpretação.

c) A Clínica da Fobia – O Caso Hans

O relato que Freud faz deste caso é baseado na correspondência estabelecida com o pai do menino Hans. Lança as bases da clínica com crianças. Dois momentos básicos compuseram o trabalho do grupo de alunos de 1999. Uma exposição do Caso Hans e apontamentos sobre as origens da clínica infantil e uma vídeo-montagem realizada a partir de cortes produzidos sobre o filme, o desenho animado produzido pela Disney chamado “Pinóquio”.

d) A Clínica da Neurose Obsessiva – O Homem dos Ratos

Este caso foi atendido por Freud e extensamente por ele relatado. Constitui uma espécie de paradigma da neurose obsessiva. Além do relato do caso foram encontrados e publicados postumamente os borradores originais, as anotações diárias que Freud fazia sobre o atendimento do paciente.

Dois sub-grupos trabalharam o caso clínico. O primeiro fez uma exposição de temas ligados à pintura e à poesia, além de expôr sucintamente o caso e as questões fundamentais relativas ao tratamento do caso por Freud. O segundo grupo apresentou aspectos relativos às principais defesas utilizadas na neurose obsessiva e apresentou uma vídeo-montagem, utilizando trechos alternados do filme “The Wall” – Pink Floyd, com o filme “Melhor é Impossível”.

Para efeitos de nossa pesquisa vamos nos deter a expor e comentar o produto de algumas “montagens” produzidas pelos diferentes grupos, atentando para o

fato de que alguns alunos preferiram lançar mão de outros recursos que não apenas filmes para fins de ilustração de seus trabalhos.

Na turma do ano 2000, todos os alunos realizaram montagens de filmes para ilustrar seus trabalhos. Cabe salientar que a apresentação da montagem representa apenas uma etapa do trabalho em sala de aula, não havendo espaço e tempo nesta ocasião para uma análise mais detalhada, dado a extensão do programa da disciplina e do número de alunos.

5.2. Método

A amostra é constituída de cadeias associativas produzidas através de exercício de montagens de trechos filmicos realizados por alunos que se preparam para iniciar sua prática clínica.

O delineamento da pesquisa está dado pelo referencial psicanalítico e alguns substratos derivados da observação e do método piagetiano. Uma ação combinada a uma reflexão são propostas aos alunos e o resultado configurado através da seleção e da combinação de diferentes trechos filmicos é analisado.

A consigna é de que os alunos ilustrem seu trabalho acadêmico com "citações filmicas" que possam auxiliar na exposição dos conceitos e técnicas implicados em determinados quadros psicopatológicos por eles estudados tendo como ponto de partida casos clássicos da clínica freudiana

Procedemos a descrição e transcrição das fitas assim obtidas e escolhemos três para analisar: trabalho sobre fobia (1999), trabalho sobre neurose obsessiva (2000) e trabalho sobre perversão (2000). Em anexo são apresentados roteiros resumidos da transcrição de outras fitas que podem ser objeto de análises futuras. Algumas fitas tiveram problemas técnicos dado a qualidade do material utilizado, tornando inviável sua transcrição e outras serão reservadas para analisar na continuidade e desdobramentos da presente pesquisa. De posse destes dados, buscamos identificar repetições e os momentos em que os cortes se processam. São operações e estudos por nós realizados na busca de aprimorar esta atividade como forma de transmissão e de exercício para a escuta de pacientes que os

alunos irão realizar em seu estágio de psicologia clínica ou mesmo de outras áreas.

Utilizamos alguns parâmetros, que preferimos não chamar de categorias, para analisar as cadeias associativas construídas: o início do filme, o início de cada trecho filmico, o momento do corte, as repetições ou temas recorrentes, a colagem dos trechos filmicos, o término do filme e de cada trecho filmico. Tivemos em conta, para assim proceder, o fato de que, por exemplo, numa análise o início de uma sessão é um momento importante porque é o momento sobre o qual o maior índice de ressignificações tende a recair à medida que a cadeia associativa avança. Foi mantida a palavra utilizada pelos alunos para nomear as seqüências, no caso da fobia é "cena" e nos outros dois é "trecho".

5.3. Construindo montagens

5.3.1. Montagem sobre fobia

5.3.1.1. Cenas

Filme: Pinóquio

Cena 1

Desenho imitando uma tábua de madeira entalhada, com o nome *Pinocchio* gravado.

Cena 2

Gepeto está deitado na cama fumando cachimbo. Fígaro, o gato, dorme em sua própria cama. Gepeto diz: “*Olhe para ele, Fígaro*”. Aparece a imagem do boneco Pinóquio. Gepeto prossegue dizendo: “*Não seria ótimo se ele fosse um menino de verdade?*”. Ele apaga a vela, e pede a Fígaro que abra a janela. Gepeto vê então a Estrela dos Desejos, e pede que Pinóquio se torne um menino de verdade. O grilo falante ouve isto, e diz: “*Desejo muito bonito, mas nada prático*”. Gepeto e Fígaro adormecem.

O grilo não consegue dormir com o barulho dos relógios da casa e do ronco de Gepeto. Ele pede silêncio, e os barulhos cessam. Neste momento, a Estrela dos Desejos se aproxima da janela, entra na casa e se transforma em uma fada. A fada concede o desejo de Gepeto, tocando Pinóquio com sua varinha de condão e

dizendo: *“boneco feito de pinho, acorde. O dom da vida é seu”*. Pinóquio acorda e se surpreende com o fato de poder se mexer, falar e andar. Ele pergunta se é um menino de verdade, ao que ela responde: *“não, Pinóquio, realizar o desejo de Gepeto depende de você (...) Se você provar que é valente, sincero e generoso, um dia você será um menino de verdade (...) precisa saber o direito e o errado”*. Pinóquio pergunta como saberá o que é certo e o que é errado, e ela responde que sua consciência lhe dirá.

Pinóquio pergunta o que é consciência, e o grilo falante lhe responde: *“consciência é aquela voz calma e baixinha que ninguém quer ouvir... esse é o problema do mundo de hoje”*. Pinóquio pergunta ao grilo se ele é sua consciência. A fada ri e pergunta ao grilo se ele gostaria de ser a consciência de Pinóquio, ao que este responde que sim. A fada então o nomeia *“consciência de Pinóquio, guardião supremo do bem e do mal, conselheiro nos momentos de tentação e guia para indicar o bom e o mau caminho”*. Ela se despede dos dois e transforma-se novamente em estrela.

O grilo tem uma conversa com Pinóquio, explicando que o mundo é cheio de tentações, coisas erradas que parecem certas na ocasião. Pinóquio diz que só fará coisas certas. O grilo responde: *“Isso mesmo, Pinóquio, e eu vou ajudar você”*.

Cena 3

Gepeto acorda e pergunta a Pinóquio: *“como é que você veio parar aqui embaixo?”*. Pinóquio responde: *“Eu caí”*. Gepeto diz: *“Ah, caiu...”*, e então percebe que o boneco está falando e se movendo, e se surpreende. Diz que deve estar sonhando, e então joga água na cabeça para acordar. Ao constatar que Pinóquio realmente está falando, fica feliz que seu desejo se realizou. A cena termina com ele dizendo: *“cumprimente o Fígaro”*, ao que Pinóquio responde: *“muito prazer, Fígaro”*, e o acaricia.

Cena 4

Gepeto, Pinóquio e Fígaro estão na cama. Gepeto diz para Pinóquio: *“agora feche os olhos e trate de dormir”*. Pinóquio pergunta porque precisa dormir, e Gepeto responde que todos têm que dormir, e além disso ele irá à escola no dia

seguinte. “*Por quê?*”, pergunta Pinóquio. “*Para aprender coisas, ficar inteligente...*” responde Gepeto. “*Por quê?*”, repete Pinóquio. “*Ora, porque sim*”, diz Gepeto adormecendo.

Cena 5

Pinóquio e o grilo estão em uma gaiola. O grilo diz: “*bela consciência você arranjou...*”. “*Eu devia ter ouvido você, Grilo*”, diz Pinóquio. “*Não, a culpa foi minha, eu não devia ter abandonado você*”, responde o grilo. “*Acho que nunca mais vou ver papai*”, chora Pinóquio. O grilo tenta consolá-lo, e então avista a chegada da Estrela dos Desejos. Pinóquio, assustado, pergunta: “*o que ela vai dizer? O que eu vou dizer?*”. “*Deve contar a verdade*”, responde o grilo, e então tenta esconder-se. Pinóquio tenta o mesmo, mas não consegue, já que está na gaiola.

A fada os cumprimenta e pergunta a Pinóquio porque este não foi à escola. O grilo o encoraja a falar. Pinóquio começa dizendo que ia para a escola mas encontrou dois monstros no caminho, que o amarraram. Seu nariz aumenta a medida em que ele mente, até tornar-se um galho com um ninho de passarinhos. Ele pergunta o que está acontecendo, e a fada responde que talvez ele não esteja contando a verdade. Ele nega, e o nariz cresce mais. Pinóquio então pede desculpas, e promete nunca mais mentir. O grilo pede à fada que dê uma oportunidade a Pinóquio.

Ela perdoa Pinóquio, mas avisa que “*menino mau não passará de menino de pau*”. Avisa que é a última vez que poderá ajudá-lo. Ela despede-se. O nariz de Pinóquio volta ao normal, e a gaiola onde eles estavam se abre. O grilo exclama: “*estamos livres!*” Eles então saltam da carroça onde estava a gaiola.

Cena 6

Pinóquio está em uma carroça cheia de meninos. O grilo se esforça para não cair da carroça, e diz: “*bem, lá vamos nós de novo*”. O menino sentado ao lado de Pinóquio se apresenta como Espoleta e pergunta se este já visitou a Ilha dos Prazeres. Pinóquio responde que não. Espoleta diz que também nunca foi, mas “*dizem que o lugar é fantástico, sem escola, sem guardas, a gente pode quebrar*

tudo e ninguém diz nada...”. O condutor da carroça sorri. Espoleta termina dizendo: *“aquilo é que é lugar, estou louco para chegar”*.

Cena 7

Espoleta está bebendo cerveja encostado em uma mesa de sinuca, e diz: *“até parece que vai nos acontecer alguma coisa”*. Neste momento, nascem orelhas de burro em seu rosto. Pinóquio, assustado, olha para seu caneco de cerveja e o põe sobre a mesa. *“Consciência... bobagem!”*, diz Espoleta. Nasce então um rabo de burro nele. Pinóquio tira o charuto da boca e o joga fora. Espoleta, agora com cabeça de burro, pergunta: *“onde ele inventou essa história? Ele pensa que eu tenho cara de que? De burro, é?”*. *“E tem mesmo!”*, responde Pinóquio rindo. Ao rir, ele relincha como um burro. Espoleta então responde: *“Você riu como um burro!”* Ao rir, ele também relincha. Assustado, diz: *“Eu fiquei assim também?”*. Espoleta então toca sua própria face, vai até o espelho e, desesperado, pede ajuda. Diz que foi enganado, pede que Pinóquio *“seja amigo e chame o inseto [grilo falante], chame qualquer um”*. Suas mãos então viram patas e ele urra desesperado pela mãe. Totalmente transformado em burro, dá coices em toda a sala, quebrando o espelho e os móveis.

As orelhas e rabo de burro nascem em Pinóquio também. O grilo falante encontra Pinóquio e lhe conta que os meninos são todos burros, e se espanta: *“Oh! Você também? Venha depressa antes que seja pior!”*. Os dois saem correndo do bar.

Cena 8

Pinóquio e o grilo vão para casa. Pinóquio, ainda com orelhas e rabo de burro, diz: *“Papai, voltei para casa!”*. Eles batem insistentemente à porta, mas a casa está vazia. Um pássaro traz uma carta, que conta que Gepeto foi procurar Pinóquio e foi engolido por uma baleia chamada “Monstro”, mas está vivo dentro dela. Pinóquio decide procurar Gepeto, dizendo: *“eu tenho que vê-lo!”*.

Cena 9

Gepeto e Pinóquio estão dentro da baleia. Gepeto diz: *“Ora, mas onde vamos sentar se...”*, ao que Pinóquio responde: *“Não é preciso, nós vamos sair, vamos fazê-la espirrar”*. Gepeto afirma que a baleia vai ficar furiosa. Pinóquio

faz uma fogueira, e a fumaça começa a sair pelo buraco da baleia, que espirra. Gepeto, Pinóquio, Cléo e Fígaro saem pela boca da baleia em uma jangada.

A baleia começa então a persegui-los, e os faz cair da jangada. Eles conseguem subir novamente, mas ela termina destruindo a jangada. Gepeto diz para Pinóquio nadar para a praia e tentar salvar-se, e então afunda. Pinóquio o puxa e leva-o para os rochedos na beira da praia, onde conseguem escapar da baleia.

Todos salvam-se, exceto Pinóquio, que é encontrado pelo grilo falante deitado de bruços na beira da praia. A imagem escurece, e a próxima cena é de Pinóquio estendido sobre a cama e Gepeto chorando a seus pés, dizendo “*meu corajoso filhinho...*”.

O corpo de Pinóquio então se ilumina, e ouve-se a voz da fada: “*se você provar que é valente, sincero e generoso, um dia será um menino de verdade. Acorde, Pinóquio!*”. Pinóquio então se transforma em humano, e pergunta a Gepeto porque está chorando. “*Porque você morreu, Pinóquio*”, responde Gepeto. “*Mas, papai, eu estou vivo, e sou um menino de verdade!*”. Ao perceber isso, todos celebram dançando ao som de música.

O grilo vai até a janela e, olhando para a Estrela dos Desejos, agradece à fada por tornar Pinóquio um menino de verdade. Ele então recebe um distintivo de “Consciência Oficial”, e diz: “*Que beleza! Ora, vejam só, um distintivo de ouro! Isso é formidável!*”.

Há então um *close* da Estrela dos Desejos, e depois a imagem se amplia para uma visão da cidade, ao som destes versos:

E é só você pedir
E a estrela transformará
Em realidade
O que você sonhou

Aparece então, assim como no início, as palavras “The End” imitando madeira entalhada.

5.3.1.2. Análise e discussão dos dados

Ao analisar o tipo de filme escolhido para ilustrar a fobia, a primeira questão que surge é de que se trata de um desenho animado, do gênero cinematográfico infantil. O filme é recortado e são destacadas 9 cenas. Há uma contração do tempo do filme que originalmente tem 88 minutos para 26 minutos.

As cenas 2, 3 e 4 iniciam respectivamente da seguinte forma: "Gepeto está deitado na cama fumando cachimbo", "Gepeto acorda e pergunta a Pinóquio" e "Gepeto, Pinóquio e Fígaro estão na cama". A recorrência dos temas dormir/acordar e sonho/realidade são evidenciadas em vários outros momentos no decorrer das cenas: Cena 2: "Fígaro, o gato, dorme em sua própria cama", "Gepeto e Fígaro adormecem", "O grilo não consegue dormir com o barulho dos relógios da casa". Cena 3: "Quando Gepeto percebe que Pinóquio fala e se movimenta, supõe que todavia está sonhando e joga água sobre a cabeça para acordar". Cena 4: "Gepeto diz para Pinóquio fechar os olhos e dormir, Pinóquio pergunta porque é preciso dormir e esta cena termina com a imagem de Gepeto adormecendo no meio de uma frase que é uma resposta aos tantos porquês de Pinóquio". Cena 9: "Pinóquio aparece deitado na praia e logo após em sua cama quando a fada fala - Acorde, Pinóquio. A cena termina e o filme também com um *close* da Estrela dos Desejos - símbolo que acompanha a fada - e a ampliação do foco para uma visão da cidade ao som dos versos: E é só você pedir/ e a estrela transformará/ em realidade/ o que voce sonhou".

A primeira cena mostra uma madeira entalhada com o nome Pinóquio escrito e na última cena ressurge uma madeira entalhada com o dizer "Fim". Na cena 2 Gepeto manifesta seu desejo que o boneco de madeira fosse um menino de verdade e adormece. Surge a fada dos desejos e transforma o menino dotando-o da capacidade da fala e do movimento. Porém, ele não é ainda um menino "de verdade", apenas o será quando demonstrar ser capaz de distinguir o certo e o errado, o bem e o mal. Surge o tema da consciência como a capacidade que transforma em menino "de verdade" e o grilo falante como o representante provisório desta capacidade. Logo Gepeto, o pai, acorda e se surpreende com a transformação de Pinóquio. Supõe estar dormindo e joga um jarro de água fria sobre a cabeça. Aqui está uma repetição da cena anterior que faz o contraponto

entre dormir e acordar, estar acordado ou sonhando, em que "verdade" acreditar? . A cena 4 retoma a questão pois inicia com Gepeto, Pinóquio e o gato Fígaro na cama e a admoestação paterna de que devem dormir. Pinóquio pergunta porque deve dormir e logo emenda uma série de *porquês* endereçados ao pai. Aqui identificamos um momento selecionado do filme que coincide com a temática do caso clínico que inspirou o grupo. Hans, paciente de Freud também tem dificuldades com o sono e é este o horário problemático em que ele quer dormir com os pais. O pai lhe diz que deve dormir em sua própria cama, ele insiste em dormir com a mãe. A sucessão de pedidos de explicações, os porquês, são recorrentes no diálogo entre Hans e seu pai.

Há um corte que suprime uma série de acontecimentos e surge o castigo imposto por uma falta, Pinóquio e o Grilo-consciência estão presos em uma gaiola e a falta cometida é não ter ido à aula para se divertir, agravada por uma mentira. O nariz cresce, como medida da mentira e o arrependimento faz com que retroceda. Aqui o tamanho do órgão "nariz" de Pinóquio fica confrontado com o tamanho do órgão "de fazer xixi" de Hans.

Na cena subsequente há uma associação entre carroças, a cena 5 termina numa carroça e a cena 6 reinicia em outra. Pinóquio, que recém se libertou de uma aventura dizendo "estamos livres", logo se vê seguindo outra que o afasta de casa, que o afasta dos deveres e compromissos, que o afasta do pai Gepeto. De pouco lhe vale a consciência quando a promessa é ir para a Ilha dos prazeres, onde não há escolas, onde tudo é permitido.

Logo a seguir, na cena 7, estão os meninos no referido cenário e começa a transformação de seus corpos, crescem orelhas e logo se transformam em burros. Aqui retorna a questão da transformação do corpo e da mente. Ser um menino de verdade, ser de madeira, ser um animal como um burro, remete ao tema do mundo animado e inanimado, animal ou humano - temáticas caras ao universo infantil e que provoca reações de incompreensão e medo. Além disso, como crescem as diferentes partes do corpo, pêlos, órgãos são enigmas assustadores. Na cena 2 e subsequentes temos Fígaro, um gato com quem Gepeto conversa como se fosse humano e que obedece sua ordem de abrir a janela e um grilo falante. Também

nesta cena operam-se duas transformações: uma estrela em uma fada e um boneco de madeira em um quase menino de verdade. Na cena 5, outra transformação, desta vez do nariz de Pinóquio que cresce como castigo por suas mentiras. Cresce a ponto de se transformar no galho de uma árvore onde surge um ninho de passarinhos. Na cena 7, novamente como castigo pela desobediência, o corpo de Pinóquio se transforma: crescem orelhas e rabo de burro, o riso se transforma em relincho de burro, suas mãos viram patas e ele se transforma em burro. Na cena 8, um pássaro traz uma mensagem contando que Gepeto, o pai, fôra engolido por uma baleia chamada "Monstro". Na cena 5, Pinóquio, ao mentir, referira dois monstros.

Pinóquio reencontra o grilo e retorna para casa mas o pai lá não está, pois saiu a sua procura e foi engolido por uma baleia. Pinóquio entra no interior da baleia e salva o pai. Seu ato de bravura e coragem é recompensado por sua transformação em um "menino de verdade".

A recorrência de animais (gato, grilo, pássaro, burro, baleia) de diversos tamanhos combinada ao tema da transformação do corpo põe em cena questões caras ao universo infantil. Há animais de diversos tamanhos, o corpo cresce e se transforma, há seres animados e inanimados. Crescer, ser um menino de verdade, verificar que o corpo e a mente crescem e se transformam. Há, inclusive, na cena do burro, um espelho que assevera a imagem temida.

O tema da formação da consciência que o grilo simboliza e a própria presença da fada, torna este caso exemplar para o estudo das identificações e dos ideais constituídos a partir da infância. O medo, a angústia que cerca a criança que tem que se defrontar com as vicissitudes que o mundo lhe coloca dentro e fora de casa são questões que transcendem a fobia. A fobia, de certa forma, é constitutiva do infantil. Na cena 5 o deslizamento operado por Pinóquio quando percebe que será apanhado em falta pela fada é ilustrativo: "*O que ela vai dizer? O que eu vou dizer?*"

5.3.2. Montagem sobre perversão

5.3.2.1. Trechos

Trecho do filme *Tudo Sobre Minha Mãe*

Trecho 1: A cena começa com o som de passos. A câmera se movimenta e filma uma cortina vermelha. Agrado, um travesti, está agora em frente ao palco, e anuncia o cancelamento de um espetáculo de teatro dizendo: “*Por motivos fora de controle, duas das atrizes que brilham neste palco não poderão estar aqui esta noite*”. Informa ao público que aqueles que quiserem terão seu dinheiro devolvido, enquanto os que não tiverem o que fazer poderão ouvir a história de sua vida (desabotoa um botão da blusa). Alguns espectadores levantam-se, outros permanecem. Agrado conta que tem esse nome porque sempre quis agradar aos outros. Diz que, além de agradável, é muito autêntica: “*Vejam que corpo! Feito à perfeição*”. Lista o preço de todas as operações plásticas que fez. Termina com a fala: “*Custa muito ser autêntica, senhora. Nessas coisas, não se pode economizar, porque se é mais autêntica quanto mais se parece com o que se sonhou para si mesma*”. É aplaudida pelo público.

Trechos do filme *Lua de Fel*

Trecho 2: A cena começa com uma mulher (Mimi) tirando a camisa de um homem (Basil) e dizendo: “*Que tal isto? Veja. Dê uma olhada nisso. Vamos!*”. Basil responde: “*Você é louca, Mimi!*”. Ela faz ele se levantar e o mostra para um homem sentado (Oscar), e diz: “*Não é uma beleza? E tampouco é gay*”. Oscar fuma e bebe, com um olhar desinteressado. Mimi continua apresentando os atributos físicos de Basil para Oscar. Oscar cobre o rosto com as mãos. Mimi pede a Basil que dance para Oscar, e justifica: “*O coitado tem tão pouca diversão ultimamente*”. Ela coloca uma fita cassete no rádio e começa a dançar uma coreografia sensual com Basil, enquanto Oscar os observa.

Trecho 3: A cena inicia com Mimi e Oscar se beijando. Mimi está chorando e diz: “*Eu te amo*”. A voz em *off* de Oscar diz: “*Eu a amava também, mas estávamos caminhando para uma falência sexual*”. A próxima cena é a da mão de Mimi pondo uma fita cassete no rádio, que toca sons de animais de fazenda, como galo, vaca e porco. Ela abre a porta do quarto vestida com uma capa emborrachada preta e cinta-liga, segurando na mão tiras de couro. Entra no quarto e diz: “*Sinto cheiro de porco*”. Um homem nu, vestindo uma máscara de porco,

espia de trás do armário. Ela o vê e ri. Finge então procurá-lo, enquanto repete: “*Venha, porquinho*”. Ele se esconde atrás da cortina. Ela o encontra e deita na cama, rindo. Ele sobe sobre ela. Ela grita: “*Saia!*”. Ele cai no chão e esperneia. Ela diz: “*Como ousa tentar me foder, seu animal nojento?*”, e bate nele com as tiras de couro. Ele urra. Ela pisa sobre o peito dele com uma bota de salto. Ele diz: “*Mais forte!*”. Ela manda que ele se cale, e depois diz: “Estragou tudo”.

Trecho 4: A cena inicia com Oscar (paraplégico) dizendo para um homem mais jovem (Miguel): “*Algo que poria as coisas num plano bem diferente*”. Ele conta para o jovem que, nas férias de inverno, alugou um chalé em Kitzbuhel. Em uma noite, nevava, e Mimi estava no chão assistindo televisão, vestindo apenas uma camiseta, enquanto ele estava sentado no sofá, “*observando-a, numa espécie de estupor*”. Ela foi até a televisão e urinou sobre a tela, “*como se quisesse ofuscá-la*”. Ele rastejou até ela e colocou-se entre suas pernas, sendo urinado por ela. Miguel demonstra desconforto ao ouvir essas palavras. Oscar diz que nessa ocasião teve um orgasmo como nunca tivera. O jovem reclama da indiscrição de Oscar, dizendo: “*Olhe, sou muito liberal, mas há limites*”. Oscar responde: “*Chega de censuras. Estou lhe fazendo uma revelação, expandindo seus horizontes sexuais*”. (...) O jovem prossegue dizendo: “*(...) Para que está contando detalhes de sua vida sexual pervertida a um estranho? Isto é obsceno!*”. Oscar responde: “*Obsceno? Já sentiu uma paixão verdadeira, dominadora? Já idolatrou uma mulher? Nada pode ser obsceno num tal amor*”.

Trechos do filme *Um Toque Perigoso*

Trecho 5: A cena começa com uma mulher loira (Amanda) tirando o cinto. Ela entra no banheiro com um copo de vinho e diz: “*Quer companhia?*”. Alguém está tomando uma ducha. Uma mulher ruiva (Nicole) puxa a cortina do *box* e responde: “*Claro, porque não?*”. Amanda deixa o copo cair no chão, quebrando-se, e grita: “*Meu Deus! Desculpe, acho que me enganei!*”. Ela sai correndo de costas do banheiro e esbarra em um homem (Nick) que sobe as escadas. Ele diz: “*Amanda, qual o problema?*”. Ela vira-se e pergunta irritada: “*Que está havendo*

aqui?”. Ele mostra um par de algemas. Amanda pergunta: “*Quem é aquela mulher?*”, ao que Nick responde: “*É Nicole. Venha cá, Nicole*”. Ele põe as algemas em Nicole. Amanda diz: “*É melhor eu ir embora*”. Ele vai até ela e tenta convencê-la de ter uma relação sexual com Nicole. Ela inicialmente se mostra enfurecida, mas acaba concordando depois que ele diz a seguinte fala: “*Eu sei que você deseja isto... e é forte o bastante para fazê-lo. Conheço-a melhor que todos. Posso ver dentro de sua alma, e você sabe. E sei o que seu corpo quer. Coisas que você nem sabe dizer. Sabe disto, não é?*”. Ele filma as duas beijando-se na cama. A imagem passa para uma banheira vazia.

Trecho 6: Amanda e Nick estão na cozinha da casa. Ouve-se o som de algo cozinhando no fogão. Amanda diz: “*Poderíamos ir a um restaurante*”. Nick responde: “*É mesmo? Conhece algum que deixe você foder sobre a mesa?*”. Os dois se beijam, quando a imagem muda para a porta da garagem abrindo. Os dois ouvem o barulho, e Amanda pergunta: “*O que foi isso?*”. Ele responde: “*A porta da garagem, acho*”. Ela: “*Nem precisa dizer, é sua esposa?*”. Nick diz: “*Não, não há esposa alguma*”. Amanda: “*Então, quem?*”, “*O cara que mora aqui, imagino*”, retruca ele. Ela diz: “*O quê?!*”, quando ele cobre a boca dela com a mão e a puxa pela casa. Eles se escondem.

Um homem com uma raquete de tênis chega na casa, dizendo: “*Teresa, precisava me ver jogando hoje! Parecia que havia água do outro lado da quadra. Que cheirinho bom, neném*”. Nick e Amanda entram numa espécie de despensa. O homem caminha pela casa e vê a panela queimando. Tira a panela de cima do fogo e grita: “*Quem está aí?*”. Segura a raquete em posição de ataque. Dentro da despensa, Nick tira a mão da boca de Amanda, que o olha com raiva. O homem caminha lentamente com a raquete pela casa. Sobe as escadas, enquanto os outros dois fogem.

A imagem agora é de Nick e Amanda andando em um carro conversível vermelho. Amanda pergunta, irritada: “*Então?*”, e Nick pergunta, como se não entendesse: “*O quê?*”. Amanda: “*O que houve? O que foi aquilo?*”. Nick responde, sorrindo: “*Um jogo erótico*”.

Trecho do filme *Encaixotando Helena*

Trecho 7: A cena inicia com um homem correndo, de *shorts* e regata, pela rua. Ele vê um carro estacionado em frente a uma casa que tem a janela do segundo andar aberta, e a luz acesa. Olha para a porta da casa. Vai até ela e faz menção de bater, mas desiste. Sobe então numa árvore no jardim e observa uma mulher dentro do quarto. Ela segura um copo, tira a blusa e olha pela janela. Passa a mão nos cabelos e encosta o copo no corpo. Ela tem uma atitude sensual, embora não fique claro se ela percebe o homem na árvore. Ela sai então do campo de visão dele.

Trecho do filme *O Silêncio dos Inocentes*

Trecho 8: A cena começa com o rosto de um homem vestindo um paletó, com grades ao fundo (é uma prisão), e a voz em *off* de uma mulher dizendo: “*Se o seu perfil ajudar a pegar o Búfalo Bill...*”. O homem de paletó caminha e a imagem agora muda para a mulher (Clarice), com uma pasta na mão, continuando a frase para um preso através de uma janela para comunicação: “*... a tempo de salvar Catherine Martin, a senadora irá transferi-lo ao hospital do Parque Oneida, em Nova York, com uma vista do bosque, sob segurança máxima, é claro. Terá acesso a livros. Mas o melhor... uma semana por ano, sairá do hospital e irá para cá...*”. Ela mostra um mapa e completa: “*... a ilha Plum. Todos os dias irá passear na praia e nadar por uma hora. Acompanhado pelo pessoal da SWAT, é claro*”. “*E aqui está*”, diz ela, mostrando documentos do caso Búfalo Bill e da oferta da Senadora e colocando-os em uma espécie de “caixa de correspondência” da cela.

O preso (Hannibal) abre a caixa e lê: “*Centro de Pesquisas Animais da Ilha Plum... Parece charmoso.*” Ele fecha a caixa. Ela diz: “*Isso é só parte da ilha. A praia é muito bonita. Andorinhas fazem ninhos ali. Há uma linda...*”. Hannibal a interrompe, dizendo: “*Andorinhas? Se eu a ajudar, será do meu jeito! Eu conto algo, você também. Não sobre o caso, mas de você. Elas por elas. Sim ou não?*”. Ela olha para o chão. Ele repete: “*Sim ou não? A pobre Catherine está esperando*”. Ele vira o rosto para o lado contrário a ela. Ela responde: “*Pode começar*”. Ele continua com o rosto virado para a parede da cela: “*Qual foi sua pior lembrança da infância?*”. “*A morte de meu pai*”, responde ela. “*Conte, não*

minta. Eu saberei”, diz ele. Ela conta que ele era delegado e morreu quando surpreendeu dois ladrões saindo de uma loja. A mãe morreu quando ela era pequena, o pai faleceu quando tinha 10 anos. Hannibal diz: “*Você é muito franca. Seria bom conhecê-la intimamente*”, e vira a cabeça para ela.

“*Elas por elas, doutor*”, diz Clarice. Hannibal: “*Fale-me sobre a garota da Virginia. Era grande?*” “*Sim*”, responde ela, (...) “*Todas eram*”. Hannibal pergunta: “*O que mais?*” Clarice responde: “*Enfiaram algo na boca dela. Ninguém sabe disto. Não sabemos o que significa*”. “*Era uma borboleta?*”, pergunta Hannibal. Clarice: “*Sim, uma mariposa. (...) Por que ele faz isto?*”. Hannibal: “*Significa uma mudança. De lagarta para crisálida e daí para a beleza. Nosso Billy também quer mudar*”. Clarice observa: “*Não há correlação entre o transexualismo e violência. São passivos*”. “*Garota esperta. Quase já sabe o modo de pegá-lo. Sabia?*”, diz Hannibal. “*Não, diga-me por quê?*”.

Hannibal vira o rosto para a parede: “*Após a morte do seu pai, você ficou órfã, e depois?*”. “*Fui morar no rancho de uma prima de minha mãe*”, diz ela. Respondendo às perguntas de Hannibal, ela conta que criavam ovelhas e cavalos no rancho, e que ela ficou lá dois meses e depois fugiu. “*Por quê? O rancheiro te obrigou a chupá-lo, sodomizou-a?*”, pergunta ele. “*Não. Era um homem muito decente. Elas por elas, doutor*”.

Ele vira-se para ela: “*Billy não é um transexual. Pensa ser. Tenta ser. Acho que já tentou ser muitas coisas*”. “*O que quis dizer com estar perto de pegá-lo?*”, pergunta Clarice. “*Existem três centros de cirurgia transexual (...) Não estranharia se Billy tentou todas e o rejeitaram*”, responde Hannibal. Ela: “*Por que o rejeitariam?*”. Neste momento, a imagem passa a ser de um gravador. O homem de paletó do início da cena está com um fone de ouvido, escutando as palavras de Hannibal: “*Sérios distúrbios na infância, junto com violência. Billy não nasceu criminoso. Formou-se com o sofrimento constante durante anos. Ele odeia sua própria identidade e acha que isto o torna um transexual. Mas a sua patologia é muito mais violenta e assustadora*”.

A imagem agora é de “Billy” segurando um cachorrinho e dizendo para uma jovem (Catherine), que está dentro de um poço: “*Passa a loção na pele,*

quando eu mando”. Ela grita: “*Minha família pagará o resgate que você pedir!*”. Ele ameaça: “*Passe a loção ou será molhada de novo*”. Ela chora e obedece. Diz a ele: “*Se me soltar, prometo não dar queixa*”. Ele começa a alcançar para ela um cesto preso a uma lâmpada de luz: “*Coloque a loção no cesto*”. Ela chora e implora: “*Por favor! Quero ir para casa!*” (...) Ele irrita-se, e grita: “*Ponha a loção no cesto!*”. Ela obedece e ele puxa o cesto para cima do poço, onde está sentado. Com a luz subindo, ela vê marcas de sangue na parede do poço e começa a gritar apavorada. Ele imita o grito dela.

Trecho do filme *Crash*

Trecho 9: A cena inicia com uma mulher (Catherine) dirigindo um carro e um homem (James) a seguindo com um carro bastante danificado. Ele bate na traseira do carro dela. Ela continua dirigindo. Na terceira batida, ela desvia o carro e sai da pista, caindo em um barranco. Ao ver isso, ele dá ré e pára o carro no meio da rua e fica olhando. Depois de alguns momentos, desce o barranco e observa o carro capotado. Catherine está caída no chão, ao lado do carro, com machucados no rosto. Ele pergunta: “*Catherine, você está bem?*”. Ela responde: “*James... não sei*”. “*Está ferida?*”, “*Acho que estou bem*”, responde ela. Ele a beija e abraça. Ela vira a cabeça para o outro lado e repete: “*Acho que estou bem*”. Ele a abraça e diz: “*Talvez na próxima vez, querida*”. Ela tem uma expressão triste e passiva. Ele começa a tirar a roupa dela, eles se beijam e começam a ter uma relação sexual no local.

Trecho do filme *Oito Milímetros*

Trecho 10: Começa com um policial lutando com um homem de máscara (George) em um cemitério, em uma noite chuvosa. Na luta, George se põe sobre o policial com uma faca na mão, rente ao rosto deste, e diz: “*A melhor parte de matar é o olhar da vítima. Não é seu olhar diante da ameaça nem diante do corte, nem quando vê a faca, é quando sente a faca entrar. Olhar de surpresa, porque a vítima não acredita. Ela me olhou assim quando viu que não era um pornô. Vai sentir o mesmo*”. O policial puxa uma faca escondida e fere o homem nas costas. O homem rola para o chão e o policial busca uma arma que estava próximo ao local, atrás de uma grade. O policial diz: “*Tire a máscara*”. George,

deitado no chão, obedece. É um homem gordo e calvo. Diante do olhar de surpresa do policial, ele pergunta: “*Esperava ver um monstro?*”. Põe os óculos e diz: “*Meu nome é George, como deve saber. Não consegue entender, não é? Não tenho o que dizer. Minhas palavras não te farão dormir tranquilo. Não fui espancado, não fui molestado. Mamãe não abusou de mim, papai não me estuprou...*”. Ele move-se lentamente para pegar a faca, e continua dizendo: “... *sou o que sou... é só isso*” e atira a faca na barriga do policial, que dispara um tiro, mas não atinge George. Este corre até o policial e tenta estrangulá-lo, enquanto diz: “*Não tem mistério. Faço o que faço porque gosto! Porque quero fazer!*”. O policial tira a faca de seu próprio corpo e a crava no peito de George, que vai ao chão. O policial se levanta e sai mancando lentamente, contorcendo-se, enquanto George permanece caído.

5.3.2.2. Análise e discussão dos dados

Som de passos e uma cortina vermelha indicam o início de uma apresentação num palco. Esse início - uma apresentação - aparece, com variantes, em vários outros momentos desta montagem constituída por trechos de 7 filmes para ilustrar o tema da perversão. No trecho 2, Mimi apresenta Basil a Oscar, e, mais, apresenta seus atributos físicos. No trecho 3 Mimi se esconde de Oscar, atrás de uma cortina. No trecho 6, novamente a temática do esconder-se, desta vez, envolvendo Amanda e Nick. No trecho 10 há uma faca escondida e um rosto, dado que a ordem “Tire a máscara” é emitida. Apresentar, esconder, cortinas são repetições presentes já nos primeiros trechos utilizados. Esconder e aparecer são temas relacionados ao par voyeurismo/exibicionismo que têm uma importante inscrição para o estudo das perversões.

O ato de despir o corpo, de tirar peças da roupa ou de vestir determinados adornos está presente em muitos trechos: Agrado desabotoa um botão da blusa (trecho 1); uma mulher tirando a camisa de um homem (trecho 2); ela vestida com uma capa emborrachada preta e cinta-liga,, segurando na mão tiras de couro ... um homem nu, vestindo uma máscara de porco (trecho 3); Mimi vestindo apenas uma camiseta (trecho 4) Amanda tira o cinto (trecho 5); uma mulher tira a blusa

(trecho 7); um homem vestindo um paletó (trecho 8); um homem começa a tirar a roupa de uma mulher (trecho 9); a ordem de um policial - "Tire a máscara" (trecho 10).

Uma convocação ao olhar, o tema do voyeurismo e do exibicionismo transparece sob a seguinte forma também nos trechos subsequentes: "Vejam que corpo! Feito à perfeição" (trecho 1); "Que tal isto? Veja. Dê uma olhada nisso". Ela faz ele se levantar e o mostra ... Oscar com um olhar desinteressado. Oscar os observa (trecho 2); Um homem espia atrás do armário. Ela o vê e ri (trecho 3); Mimi assistindo televisão e ele observando-a, ela urina sobre a tela como se quisesse ofuscá-la (trecho 4); "Posso ver dentro de sua alma" ... ele filma as duas beijando-se (trecho 5); "Teresa, precisa me ver jogando hoje!" ... o homem vê a panela queimando, Amanda o olha com raiva (trecho 6); homem vê um carro, olha para a porta de uma casa, sobe em uma árvore para observar mulher através da janela de seu quarto, ela tira a blusa e olha para a janela e sai do campo de visão do homem (trecho 7); Clarice e Hannibal estão separados pelas grades da cela, há momentos em que ele a fita e outros em que se vira para a parede da cela, evitando o olhar. Contraponto a esta cena está dada pela de Billy fora do poço olhando ou desviando o olhar de Catherine que está presa dentro do poço (trecho 8); James observa o "acidente" de carro e os ferimentos de Catherine, ela desvia o olhar (trecho 9); "A melhor parte de matar é o olhar da vítima. Não é seu olhar diante da ameaça nem diante do corte, nem quando vê a faca, é quando sente a faca entrar. Olhar de surpresa, porque a vítima não acredita. Ela me olhou assim quando viu que não era um pornô", "Esperava ver um monstro?" diz George e põe os óculos (trecho 10).

Outra temática recorrente nesta seqüência de recortes de filmes é aquela que se refere a ferimentos, cortes, cirurgias, machucados e transformações que ocorrem no corpo. Agrado exhibe o corpo e lista o preço das cirurgias plásticas que fez (trecho 1), Oscar paraplégico (trecho 4), Helena tem seus braços e pernas amputados (trecho 7), a mudança referida da mariposa, de lagarta para crisálida. "Nosso Billy também quer mudar ... Não há correlação entre transexualismo e violência" ... Billy teria tentado ser aceito em três centros de cirurgia transexual.

"Ele odeia a própria identidade e acha que isto torna um transexual", a moça vê marcas de sangue na parede do poço em que Billy a mantém presa (trecho 8), Catherine está ferida após o acidente de carro e, na própria cena do acidente ela e James têm uma relação sexual (trecho 9), o policial tira a faca de seu corpo e a introduz no peito de George, que o ferira antes; a seguir sai mancando (trecho 8).

O cenário escolhido para a realização de atos sexuais ou contatos eróticos nos trechos dos filmes tende a ser heterodoxo: no chão, com uso de apetrechos como cinta-liga, tiras de couro, máscara de porco (trecho 3); no chão da sala e na poltrona, ela urinando sobre ele (trecho 4); duas mulheres e um homem no banheiro, uso de algemas (trecho 5); Nick pergunta se há algum restaurante que permita realizar um ato sexual sobre a mesa (trecho 6); no local do acidente de carro (trecho 9).

Há alguém que conta uma estória em vários trechos dos filmes selecionados, qual seja, podemos detectar a presença de um narrador que parece buscar direcionar o desejo do outro, do ouvinte: Agrado está no palco e propõe à platéia do teatro, após o cancelamento do espetáculo, contar a história de sua vida (trecho 1); Oscar conta para Miguel detalhes de sua vida sexual com Mimi; Miguel pergunta: Para que está contando detalhes de sua vida sexual pervertida para um estranho? E ele responde que faz esta revelação visando expandir os horizontes sexuais de Miguel (trecho 4), Nick afirma à Amanda que sabe sobre o seu desejo e propõe que ela se relacione sexualmente com Nicole (trecho 5); Hannibal propõe à Clarice: "Eu conto algo, você também", "Conte, não minta, eu saberei" (trecho 8).

Um palco, uma cortina, máscaras, despir ou vestir o corpo, aparecer, esconder-se, mostrar-se de diversas formas, expor-se através do corpo ou da palavra, ver, ser visto são ingredientes que perpassam estas seqüências. Há enlaces que possamos estabelecer com a perversão?

A perversão é constitutiva do infantil. Freud (1905) caracteriza a sexualidade infantil como perversa polimorfa. A exclusividade, a perda do polimorfismo, na idade adulta, é que selaria um destino perverso. O fetichismo

teria esta marca da exclusividade de uma escolha de objeto, além de estar muito associado ao tema do olhar. O objeto fetiche estaria relacionado com um lugar, último lugar onde o olhar caiu, antes da percepção de uma diferença. Tal como uma lembrança encobridora, o objeto fetiche adquire uma nitidez cuja função é de apagamento. Quando algo é excessiva e enfaticamente mostrado, uma função de encobrimento está operando.

Ao analisarmos a seqüência do trecho selecionado do filme "O silêncio dos inocentes" nos ocorre que ela é muito apropriada, como citação filmica, para ilustrar a transferência perversa. O apêlo à cumplicidade que se intercala com momentos de desafio marca cada momento das falas de Hannibal, o canibal e Clarice, que se propõe entrevistá-lo.

Na impossibilidade de alcançar um registro simbólico, as tatuagens, as marcas no corpo, as transformações, os artefatos tendem a cumprir uma função marcar o corpo através de cirurgias, cortes, ferimentos, transformações. No perverso, verifica-se uma errância do desejo, um deslizamento, que algumas vezes parece fixar-se em um objeto, objeto do gozo, que está inscrito num registro imaginário. Ao contrário do neurótico que organiza o desejo a partir de uma falta e do registro simbólico.

Quando a jovem homossexual passeia com a dama e encontra o pai, há uma deliberação em dar-se a ver, uma exposição, um ato de mostrar-se. Lacan (1956/1995), ao comentar este caso freudiano afirma:

"O que a moça demonstra aqui ao pai é como se pode amar alguém, não apenas pelo que tem, mas literalmente pelo que não tem ... aquilo que se chama, por assim dizer, a perversão, neste caso se exprime por entre as linhas, por contrastes e alusões. É uma maneira de falar de uma coisa inteiramente diversa, ao mesmo tempo implicando necessariamente, pela seqüência rigorosa dos termos postos em jogo, uma contrapartida que é precisamente o que se quer fazer o outro escutar. Vocês vão encontrar aí o que eu chamei (...) de metonímia, que consiste em dar a escutar alguma coisa falando uma coisa completamente diferente" (p. 148)

Preciosas indicações para a escuta clínica, para a escuta de uma cadeia associativa livre, mas guiada pela bússola da transferência. Além disso, a

perversão, mais do que um selo a ser aplicado a um sujeito, mais do que um quadro psicopatológico, é uma forma de laço social. A propósito do laço social perverso, fala-se em montagem perversa. Há que refletir sobre a extensão das conseqüências desta combinação de termos: montagem e perversão.

5.3.3. Montagem sobre Neurose Obsessiva

5.3.3.1. Trechos

(Primeira parte: rituais obsessivos, anulação, formação reativa, limpeza = formação reativa contra a sujeira).

Trecho do filme *Dormindo com o inimigo*

Trecho 1 - Tempo: 0'00 a 1'40

Homem lavando as mãos no banheiro. Percebe as toalhas desalinhadas. Dirige-se para a sacada, onde encontra-se sua esposa tomando café da manhã. Diz a ela “*venha comigo*”. Ela pergunta seguindo-o : “*Não é um pouco cedo para isso?*”. Ele a leva até o banheiro e pergunta “*Está tudo como deveria estar?*”. Ela repara as toalhas e as ajeita, dizendo “*não sei como fui me esquecer*”. Ela sai do banheiro e ele volta a lavar as mãos.

Na seqüência aparece a praia tendo ao fundo a casa onde moram.

Esposa aparece lavando a louça na cozinha. Ela olha para o armário, abre-o e começa a ajeitar os enlatados. Fecha-o e volta a lavar a louça.

Trechos do filme *Melhor é impossível*

Trecho 2 - tempo: 1'40 a 2'44

Melvin abre a porta e entra em casa. Fecha a porta e gira a fechadura cinco vezes. No corredor acende e apaga o interruptor 5 vezes. Entra no banheiro e faz o mesmo. Joga as luvas no lixo, abre e fecha o armário, de onde tira um sabonete de uma pilha bem organizada. Lava as mãos com água quente e joga fora o sabonete. Abre e fecha o armário, pega outro sabonete e lava as mãos de novo.

(Segunda parte: evitação do contato - tabu do toque; ritual obsessivo, contágio, anulação)

Trecho 3 - tempo: 2'44 a 3'13

Melvin sai do edifício. Caminha sem tocar nas listras da calçada, evitando tocar também das pessoas.

Trecho 4 - tempo: 3'13 a 5'27

No restaurante, Melvin observa duas pessoas almoçando na mesa onde costuma fazer as refeições. Ele, ouvindo a conversa dos dois, os ofende dizendo “*Gente que usa metáforas devia lavar meu saco. Comam logo*”. Aparece Carol, a garçonete, conversando com outra dizendo “*Espere aí, o seu dinheiro*”. A outra responde “*Pague na semana que vem*”. Carol diz “*Não, eu te devo. Pago hoje*”. Carol ao sair da cozinha encosta em Melvin, que começa a dizer “*Não to...*”, mas desiste. Ao voltar para a cozinha, Melvin se põe na frente de Carol, obrigando que ela o toque. Carol e as garçonetes continuam conversando. Carol diz “*Pegue a grana, detesto dívidas*”. A outra responde “*Pegue um táxi e se apronte para o encontro*”. Carol retruca “*Estou sempre pronto*”. Melvin interrompe dizendo para Carol “*Estou com fome*”. Esta fala “*Vá sentar, não pode ficar aqui*”. Melvin entra pelo outro lado da cozinha e reclama que “*Há judeus na minha mesa*”. Carol explica que “*A mesa não é sua. É do restaurante. Comporte-se. Desta vez, sente na área de outra*”. As outras garçonetes que estão em volta e ouvem o que foi dito se apavoram e Carol complementa dizendo “*Ou espere sua vez*”. Melvin volta a mesa e continua provocando os clientes, que se retiram. O dono do restaurante diz a Carol que não se importa com a fama de Melvin (é escritor), mas não quer que este volte ao restaurante. Carol pede para dar mais uma chance a ele. Melvin senta na mesa e diz que os clientes “*foram embora*”. Carol avisa a Melvin que caso ele faça isso de novo, será barrado. Melvin retira seus talheres de plástico e faz o pedido.

Trecho 5 - tempo: 5'27 a 6'54

Mesmo restaurante, mesma mesa. Outra garçonete vai atendê-lo e pergunta segurando os talheres de plástico “*Pra que diabos é isto?*”. Melvin pede para ser atendido por Carol. Garçonete responde “*Estou no lugar dela. Não sei se ela vai voltar. Ela vai trabalhar mais perto da casa dela.*”. Continua a fala e pergunta “*Por que plástico?*”, pegando nos talheres. Melvin pergunta “*Que está fazendo comigo?*”. A garçonete pergunta “*Como assim?*”. Melvin xinga “*Ouça, garota-*

elefante... vá chamar Carol ou o que for. Quero que ela me sirva. Pago o que você quiser. Eu espero.”. A garçonete fica atônita e Melvin dá um soco na mesa e grita “*Vá*”. Ela chama o gerente, que se encontra sentado com um grupo de policiais. Ele se dirige a Melvin para expulsá-lo, dizendo “*Fora! Cala a boca e vá! Já*”. Melvin baixando o tom de voz responde “*Vou ficar quieto. Mas me deixe ficar. Sem problema. Traga Carol. Tem de trazê-la. Não sou um ... escroto. Você é, Não estou julgando. Sou um ótimo freguês. Este dia... foi desastroso. Não sei se suporto isso também.*” O gerente grita “*Fora.*”

Trecho 6 - tempo: 6’54 a 8’37

Melvin entra no prédio de Carol atrapalhando-se com as linhas do chão da calçada e da entrada do edifício. Bate na porta da Carol, que se encontra na cozinha mexendo com gelo. Ela abre a porta e ele diz: “*Estou com fome. Estragou o meu dia. Não comi.*” Ela surpresa pergunta “*O que faz aqui?*”. Ele responde “*Não é machismo. Se você fosse um garçom...*”. Carol responde “*Está louco? Esta é minha casa!*”. Ele responde “*Tento deixar a emoção fora disso... embora seja algo importante para mim e eu tenho minha opinião sobre o assunto*”. Indignada ela responde “*Que assunto? Eu não estar lá pra te agüentar e te servir ovos? Não consegue evitar de ser tão desagradável?*”. Melvin responde “*Sim, consigo, na verdade. E, para provar, eu não disse nada pessoal. Você disse. Por que não foi trabalhar? Está doente? Não parece. Só cansada e amarga.*”. Ela responde “*Meu filho está doente. OK?*”

Trecho 7 - tempo: 8’37 a 8’50

Carol, seu filho e o Melvin entram em um táxi e vão até o hospital. Carol diz para o motorista: “*Hospital do Brooklyn!. Rápido, por favor.*” Melvin pergunta para ela se existiria alguma chance de ela ir trabalhar naquele dia. Ela, entrando no hospital, grita: “*Não! Se afaste de mim!*”. Melvin chuta a porta do taxi para fechá-la, e entra evitando tocar na porta.

Trecho 8 - tempo: 8’50 a 9’55

Carol vê um carro com placa escrita “*médico*” em frente a sua casa, sai correndo, abre a porta e entra em seu prédio, onde encontra um médico dentro de seu apartamento, no quarto do filho; ela pergunta a ele onde está seu filho. Ela

está assustada e pergunta ao médico: *“O que houve? Por favor, diga. Pode falar.”* O médico se apresenta e ela diz que não quer saber o nome dele, mas sim onde está seu filho. O garoto, que se encontrava no banheiro, entra no quarto. Este diz *“Sabia que há médicos que vêm em casa?”*. Carol responde que não sabia. A mãe dela diz: *“Cheguei!”* Carol pergunta ao médico *“O que está fazendo aqui?”*. A mãe dela entra no quarto e diz: *“Não sabia que tinha um fã secreto”*. Carol pergunta: *“Como?”*, e a mãe responde: *“Acho o presente”*. O menino diz: *“Ele é bom. Sou perito em médicos”*. O médico explica-se dizendo que sua mulher trabalha em uma editora de livros junto com Melvin e que ela o mandou cuidar bem da criança pois a Carol faz muita falta no trabalho. Ele pergunta: *“O que você faz?”*. *“Sou garçõnete”*, ela responde. A mãe diz: *“Em Manhattan”*.

Trecho 9 - tempo: 9’55 a 10’17

Carol está na porta da casa de Melvin molhada de chuva e pergunta: *“Porque fez isso por mim?”*. *“Para que possa voltar a me servir”*, ele responde. Ela pergunta: *“Sabe como isso soa estranho? Acho que você fez isso por...”*.

Trecho 10 - tempo: 10’17 a 10’32

Melvin diz: *“‘Nunca’, disse ela. ‘Nunca’, ela diz.”*. Ele então faz um ritual tateando o chão com o dedo do pé em torno dos calçados, saindo da cama.

Trecho 11 - tempo: 10’32 a 14’25

Carol e Melvin estão sentando-se à mesa em um restaurante. Ela pergunta: *“Quer dançar?”*. Ele responde sorrindo: *“Pensei nisso desde que você mencionou”*. *“E?”*, indaga ela. *“Não”*, diz ele, *“Não entendo este lugar. Me fazem comprar paletó e você entra com um vestido caseiro. Não entendo”*. Ela levanta da cadeira irritada. Ele pergunta: *“O que foi? Espere, o que foi? Aonde vai? O que foi? Eu não queria ofender. Sente-se. Pode me olhar com desprezo, mas sente-se”*. Ela diz: *“Me faça um elogio, Melvin. Eu preciso de um. Rápido. Você não faz idéia de como me magoou”*. Melvin responde: *“No momento em que as pessoas vêem que precisam de você... elas ameaçam ir embora”*. *“Elogio é dizer algo agradável sobre alguém. Agora ou nunca.”*, diz Carol. *“Ok”*, diz Melvin

fazendo um gesto para que ela sente. “*Com intenção*”, diz ela sentando-se. Ele pede para fazer o pedido antes e grita para o garçom que está no outro lado da sala.

Melvin fala “*Agora, vou te fazer um grande elogio... e é verdade*”. Carol diz a ele que tem medo que ele diga algo horrível. Ele responde “*Não seja pessimista. Não é seu estilo. Vou dizer. Embora seja um erro. Eu tenho uma doença. Meu médico, um psiquiatra que me tratava disse que em 50% ou 60% dos casos um comprimido resolve. Odeio comprimidos. São coisas perigosas. Odeio! Estou usando a palavra ‘ódio’ para comprimidos. Odeio. O meu elogio é na noite em que você foi lá e disse que jamais... Bem, você estava lá. Você sabe o que disse. O meu elogio a você é que no dia seguinte, eu comecei a tomar os comprimidos*”. Carol diz “*Não entendo como isso possa ser um elogio.*” Melvin responde “*Você me faz querer ser um homem melhor*”. “*É o melhor elogio da minha vida*”, diz Carol após uma pausa. Melvin fala “*Devo ter ter exagerado. Eu só queria impedir que você fosse embora.*”

Trecho 12 - tempo: 14’25 a 15’44

Ainda no restaurante, Carol fala a Melvin “*Diga porque me trouxe aqui?*”. Melvin hesita : “*Bem, eu... é uma pergunta muito pessoal...*” Carol insiste “*Diga, mesmo tendo medo*”. “*Medo?*” pergunta ele. Ela repete “*Por que me trouxe aqui? Tudo bem. Se me pedir, vou dizer sim.*” Melvin diz “*É que... por várias razões. Pensei, me ocorreu... Se você transasse com Simon...*”. “*O quê?*”, diz ela. Melvin responde “*Foi só uma idéia*”. “*Por isso me trouxe? Como se eu fosse uma... o quê? Eu te devo o quê?*”, diz ela. Melvin “*Não sei por que te trouxe. Foi só uma idéia que me ocorreu, nada de mais. Pensei, você o beija, a mim. Vocês se deram tão bem.*” Carol levanta-se da mesa. Melvin tenta evitar, e diz “*Não, espere! Não quis.. Esqueça isso do Simon*”. Carol responde saindo da mesa “*Nunca vou esquecer.*” Melvin diz “*Foi um erro. Foi um erro*”.

Trecho 13 - tempo: 15’44 a 16’17

Melvin conversa com Simon no quarto do hotel sobre Carol. Melvin senta-se num sofá e diz “*Estou morrendo*”. Simon responde “*Porque... você a ama.*”, fala Simon. “*Não. E dizem que vocês são sensíveis e inteligentes?*”, fala Melvin.

Simon responde “*Então diga por quê? Você é quem está ‘morrendo’*”. Melvin diz, “*Não sei. Preciso refletir. Vou descobrir*”. Simon diz “*Ora! Por favor!*”. Melvin: “*Estou... sem ação. Não posso voltar a minha velha vida.*”

(Terceira parte: questão da dúvida, incerteza)

Trechos do filme *Genealogias de um crime*

Trecho 14 - tempo: 16’17 a 19’02

Mãe e filha estão fazendo uma refeição na sala. A filha diz para a mãe “*Pode ir para a minha casa quando quiser*”. A mãe diz “*Eu sei, obrigada. Mas para quê? Quanto tempo duraria? Três meses? Seis?*” A filha hesita em beber o copo de água. Ela então diz “*Quase derrubei a bomboniere*”. “*Eu vi. Um pouco de vinho?*”, fala a mãe. “*Pouco*”, responde a filha. A mãe serve o vinho e a filha novamente hesita em tomá-lo. A mãe diz “*Engraçado...*”. “*O quê?*”, pergunta a filha. A mãe diz que a observa. A mãe pede para a filha provar o vinho e dar sua opinião sobre ele. Ela prova e diz que é bom. A mãe comenta que custou 15 francos, no árabe. A filha repete que é bom. A mãe enfatiza “*Muito bom. Também, por 15 francos*”. A filha comenta que não se compra nada por quinze francos. A mãe a contraria dizendo que não é verdade, que achou algo muito digno por 13 francos. A filha repete que o vinho é bom e que a sopa está deliciosa. A mãe novamente discorda, dizendo que faltou cebolinha na sopa. A filha hesita se usa o sal ou não. A mãe a olha e pergunta “*O que há? Observo suas mãos*”. A filha diz que reparou. “*Há muito tempo não fazia isso*”, diz a mãe. A filha diz “*Sabe o garoto que defendo?*”. “*O monstro?*”, pergunta a mãe. “*Tem o mesmo tique que eu. Sempre hesita entre uma coisa e outra*”. A mãe pergunta se ela quer mais sopa e a filha responde: “*Não, obrigada. Está deliciosa*”. “*Eu sei. Mais um pouco?*”, insiste a mãe. “*Não, estou satisfeita. Já disse que basta!*”, responde a filha irritada. A mãe repete: “*Já basta! E queria que eu fosse morar com você?*”. “*E o que tem a ver?*”, pergunta a filha. “*Estaria farta logo*”, responde a mãe. A filha hesita em comer o pão e pega o copo de vinho. A mãe pergunta: “*Lembra-se de quando começou a fazer isso?*”. A filha responde: “*Sempre fiz isso*”. A mãe diz: “*Quando era pequena não fazia. Começou depois de seu pai castigá-la, se é que foi um castigo*”. “*Fiquei magoada*”, diz a filha.

“Muito, diz a mãe. Mas teve um bom efeito. Parou de jogar os gatos pela janela”.
“Eu fazia isso?”, pergunta a filha. *“Não finja que esqueceu”*, diz a mãe. *“Eu esqueci”*, diz a filha.

(Quarta parte: fase anal; regressão; retenção; treino; ambivalência com relação ao avô = amor x ódio; transposição: fezes – dinheiro.)

Trechos do filme *Leolo, porque eu sonho*

Trecho 15 - tempo: 19'03 a 22"49

Um homem está deitado na cama dormindo e uma criança ao fundo está sentada em um penico no banheiro chorando. A cena é narrada pela criança já adulta: *“Tão longe quanto eu me lembro, foram os cheiros e a luz que me moldaram as primeiras lembranças. Minha avó convencera meu pai de que cagar era sinal de saúde”*. A imagem se aproxima do bebê sentado no penico no banheiro, em frente à mãe, que está sentada no vaso. Está escuro, e pode-se ver relâmpagos. A criança chora, e a mãe diz: *“Não chore, meu bem. Faça como a mamãe. Força, Leo. Força, meu amor”*.

O narrador diz: *“Minhas primeiras lembranças eram dos odores e da luz”*. Nesta cena, Leolo, uma criança um pouco mais velha, e os irmãos estão em fila recebendo laxante do pai. *“Toda sexta-feira submetiam-nos a um tratamento de choque com laxantes para afastar todas as doenças”*. O pai checa se os filhos engoliram o remédio, mas Leolo esconde o comprimido na boca e não o engole.

Na cena seguinte, Leolo está sentado no vaso e seu pai o observa de fora do banheiro. Este último então entra no banheiro para checar as fezes do filho e este sai correndo do banheiro, pois não havia feito nada. O pai entra no galinheiro, onde Leolo está escondido. O pai o chama, segurando um clister nas mãos, e diz: *“Venha, Leolo, não vai doer”*. O narrador prossegue: *“Na nossa família, a merda tornou-se uma obsessão.”*

Há um corte e um novo plano que mostra a mãe sentada novamente no vaso, segurando uma lanterna e iluminando o bebê da primeira cena, que está no penico. Um peru encontra-se dentro da banheira. A mãe diz: *“Faça como a mamãe. Força, faça força. Faça força, meu amor”*. A criança chora e quando olha para a perua pára de chorar.

Novo corte, novo plano no qual o pai de Leolo caminha impacientemente em frente ao banheiro e bate na porta chamando por Leolo. Este está sentado no vaso e finge estar fazendo força. Ele então pega embaixo da banheira um pote com a foto da mãe, onde encontram-se fezes. Ele grita: “*Não empurre, pai! Não empurre, vai gostar!*”. Ele então joga as fezes no vaso sanitário e depois abre a porta. O pai entra no banheiro, vê as fezes e o parabeniza. O narrador diz: “*Papai nos estimulava como um treinador de beisebol. Orgulhava-se de minhas bostas como se eu voltasse da guerra*”.

Trecho 16 - tempo: 22’50 a 23’58

Leolo está amarrando uma corda em formato de forca. Seu avô está tomando banho em uma banheira e o narrador diz: “*Julgando-o responsável pelos problemas da família, num momento de desespero, decidi matar meu avô, a quem amava*”. Leolo abre um alçapão que fica no teto, sobre a banheira, e joga a corda, que cai sobre o pescoço do avô. Este se assusta, e Leolo começa a puxar a corda.

Trecho do filme Tio Patinhas

Trecho 17 - tempo: 23’58 a 24’19

Tio Patinhas está com seus sobrinhos. Um baú desce amarrado em uma corda. Tio Patinhas diz: “*Pela Santa Poupança! Isso pode ser o baú do tesouro do maior ladrão de todos os tempos*”, e abre o baú. (Quinta parte: dificuldade em ir para o tratamento)

Trecho filme Melhor é impossível)

Trecho 18 - tempo: 24’20 a 25’22

Melvin está caminhando em uma calçada e desviando das listras desta, dizendo: “*a pior calçada de NY! Veja onde puseram*”. Na porta do prédio onde ele entra está escrito “Grupo Psiquiátrico”. Ele entra no prédio, e após, abre a porta e entra no consultório, onde grita para o psiquiatra: “*Me ajude!*”. Este diz: “*Não pode vir aqui assim! Marque consulta*”. Melvin responde: “*DR. Green, como alguém que tem neurose compulsiva-obsessiva pode se comportar de forma*

diferente?”. O médico responde: *“Não haverá debate. Saia.”*. Melvin diz: *“Disse que podia me ajudar. Que foi? Só uma promessa?”*. O médico responde: *“Ajudo se se responsabilizar e vier às consultas”*. *“Você mudou a sala”*, diz Melvin. O psiquiatra responde que *“Foi há dois anos. E voltei a usar barba. Mas não te interessam minhas mudanças...”*. Melvin o interrompe: *“Não tenho esse tempo. Preciso chegar ao restaurante na hora. Sabe como foi difícil para mim vir aqui?”*. *“Sei”*, responde o médico. Melvin entra no consultório, e o médico diz: *“Não vamos fazer isso agora”*. Melvin: *“Eu mudei um só padrão, como você me aconselhou”*. Ele olha para o médico, que lhe diz: *“Não”*.

5.3.3.2. Análise e discussão dos dados

Cinco filmes são recortados em 18 trechos e combinados de forma intercalada por este grupo de alunos buscando ilustrar seu estudo sobre a neurose obsessiva. O grupo, além da fita, elaborou um breve roteiro com o nome de cada um dos filmes e as questões que pretendiam ilustrar com cada trecho selecionado. Elas aparecem entre parênteses, nomeadas e ordenadas como cinco partes, antes do nome dos filmes na transcrição acima efetuada. Consta também o dado do tempo de duração de cada trecho que registramos ao elaborar a transcrição da fita. Estas indicações expressas relativas a conteúdos nos servem de referência auxiliar para elaborar a análise.

Cenas do cotidiano doméstico realizadas em diferentes espaços de uma casa se repetem ao longo dos trechos filmicos. A primeira cena acontece num banheiro onde ocorre um ato de lavar as mãos (trecho 1); noutra recorte ressurgem o banheiro e o ato de lavar as mãos como um ritual (trecho 2); o garoto, filho de Carol, aparece saindo do banheiro após ela perguntar onde ele está (trecho 8); logo vemos uma criança - Leolo bebê - que está no penico e a mãe no vaso em um banheiro, a seguir Leolo está no vaso e o pai o observa do lado de fora do banheiro e, novamente Leolo - mais velho - no banheiro fingindo que fez cocô (o trecho 15 é uma seqüência ininterrupta de aproximadamente 4 minutos, sendo os cortes realizados pela própria montagem original do filme); Leolo tenta matar o avô que está na banheira (trecho 16).

A cozinha e variações da mesma, especialmente o restaurante, são cenários onde refeições e os rituais que as envolvem, aparecem repetidos: esposa toma café da manhã na sacada, esposa lava louça na cozinha (trecho 1); Melvin no restaurante quer sua mesa costumeira para almoçar e faz um alvoroço, há momentos em que ele e as garçonetes entram e saem da cozinha do restaurante, ele traz seus próprios talheres (trecho 4); novamente Melvin no restaurante com seus talheres, reclama a presença de Carol quando outra garçonete o atende e é expulso do restaurante (trecho 5); Melvin chega à casa de Carol e ela está na cozinha mexendo com gelo, fica atônita ao vê-lo e ele reclama que está com fome (trecho 6); Carol e Melvin estão à mesa de um restaurante, conversam, discutem, ele faz o pedido ao garçom (trecho 11); ainda no restaurante Carol e Melvin conversam, ela levanta da mesa para sair, está indignada (trecho 12); mãe e filha fazem uma refeição, a filha hesita em beber um copo de água, bebem vinho, a filha hesita em usar o sal, hesita ao pegar o pão (trecho 14); os filhos estão em fila recebendo laxante numa colher dado pelo pai que checa olhando a boca de cada um para comprovar que engoliram (trecho 15).

Arrumar, ordenar, organizar, evitar o toque ou contato, estabelecer determinados rituais que parecem ornamentar certos atos são operações que aparecem combinadas com momentos do cotidiano como o ato de comer, sair à rua, realizar trajetos, ir ao banheiro: organização das toalhas desalinhadas no banheiro imposta pelo marido à esposa e alinhamento das latas no armário feito realizado por ela a seguir (trecho 1); Melvin gira a fechadura cinco vezes, acende e apaga a luz cinco vezes no corredor e depois no banheiro, o armário do banheiro é muito organizado na cena do ritual de lavar as mão com luvas e sabonetes (trecho 2); Melvin caminha evitando tocar as linhas da calçada e tocar nas pessoas (trecho 3); Melvin evita o toque de Carol quando ela passa dizendo "não to..." e após se põe em seu caminho para que ela o toque ao passar, Melvin insiste em sentar na mesa costumeira que está ocupada e ao sentar realiza um ritual com talheres e faz o pedido que Carol demonstra já conhecer (trecho 4); mesmo restaurante, mesma mesa, Melvin reage ao fato de que outra garçonete o atenda , pergunta por Carol e acaba expulso do restaurante (trecho 5); Melvin, ao sair do

táxi evita tocar a porta com as mãos ao fechá-la (trecho 7); Melvin faz o percurso até a casa de Carol atrapalhando-se com as linhas do chão da calçada e com a entrada do edifício ao evitar tocar alguns pontos (trecho 8); Melvin repete "Nunca" e sai da cama, faz um ritual tateando o chão com o dedo do pé em torno do sapato (trecho 10); mãe e filha estão fazendo uma refeição e a filha hesita em vários momentos como quando vai tocar ou pegar o copo de água, o copo de vinho, o sal, o pão, diz ter o mesmo tique que o garoto que defende e a mãe diz que quando ela era pequena costumava jogar gatos pela janela (trecho 14); ritual no penico e no banheiro em torno do ato de defecar realizado por Leolo e sua família em várias cenas (trecho 15); Melvin desvia das listras da calçada até chegar ao consultório do psiquiatra (trecho 18).

Há algumas referências a dinheiro e outras formas de expressão de valores ou dívidas: diálogo entre Carol e outra garçonete "espera aí, o seu dinheiro - pague na semana que vem - não, eu te devo, pago hoje - pegue a grana, detesto dívidas" (trecho 3); Melvin diz a outra garçonete que vá buscar Carol dizendo "pago o que você quiser" (trecho 5); Carol pergunta "eu te devo o quê?" (trecho 12); mãe comenta que o vinho custou quinze francos e discorda da filha que afirma que não se compra nada com esse valor pois achou algo muito digno por 13 francos (trecho 14); Tio Patinhas observa um baú e diz "pela Santa Poupança! Isso pode ser o baú do tesouro do maior ladrão de todos os tempos" e o abre (trecho 17).

Lembrar e/ou esquecer, um par que podemos identificar ao longo dos trechos, revestido de diversas formas: mulher diz para o marido sobre as toalhas desalinhadas "não sei como fui me esquecer" e ele responde "sempre nos esquecemos de algo" (trecho 1); quando Melvin diz a Carol "o meu elogio é na noite que voce foi lá e disse que jamais ... Bem, você estava lá. Você sabe o que disse", fica subentendido que ele está lembrando cenas que ela também deve lembrar (trecho 11); Melvin diz "não, espere, esqueça isso de Simon" e ela responde "nunca vou esquecer" (trecho 12); a mãe pergunta à filha se ela lembra quando começou este "tique" de hesitar antes de realizar certos atos e ela responde "sempre fiz isso", a mãe diz que foi quando seu pai a castigou por ela

atirar gatos pela janela e se estabelece o seguinte diálogo entre elas "eu fazia isso? - não finja que esqueceu - eu esqueci" (trecho 14); há dois tempos - o tempo da narrativa formada por imagens da infância no passado e o tempo do narrador com a voz em *off* no presente - a criança pequena chora sentada no penico enquanto a voz diz "tão longe quanto eu me lembro, foram os cheiros e a luz que moldaram as primeiras lembranças", a seguir a criança - Leolo um pouco mais velho está na fila com os irmãos para tomar laxante que o pai distribui e a voz ao fundo diz "minhas primeiras lembranças eram dos odores e da luz" e seguem-se cenas da infância com comentários como "na nossa família, a merda tornara-se uma obsessão" (trecho 15); no comentário "você mudou a sala" feito por Melvin e na resposta do psiquiatra "foi há dois anos, e voltei a usar barba, mas não te interessam as minhas mudanças" está subentendido a lembrança, a referência a um tempo anterior (trecho 18).

Nos momentos de passagem de um trecho para o outro, no início e/ou no término de cada um, identificamos o ato de abrir/fechar portas, transições de um ambiente interno para um externo e vice-versa: Do banheiro para a sacada, da sacada para o banheiro, o homem e a mulher percorrem ambientes passando por portas e corredores e o armário aberto da cozinha revela seu interior com os objetos desalinhados (trecho 1); saindo do armário do banheiro temos a entrada de Melvin para o interior da casa, o ritual de abrir a porta e logo surge outro armário, este do banheiro, revelando seu interior composto por objetos milimetricamente organizados (trecho 2); novamente saindo de um armário segue-se uma cena, agora de saída - Melvin sai do edifício e dirige-se para a rua e segue-se o ritual de evitar tocar pontos da calçada (trecho 3); Melvin está no interior do restaurante - com suas atitudes, provoca a saída dos clientes de "sua mesa" e do restaurante e diz aparentando satisfação "foram embora" enquanto Carol o adverte que será barrado se repetir o que fez (cena 4); o corte opera-se numa elipse temporal que faz retornar o mesmo cenário "mesma mesa, mesmo restaurante", mas a garçonete é outra, o que provoca a irritação de Melvin a ponto de ser expulso pelo gerente que grita "Fora" (trecho 5); segue-se a chegada de Melvin à casa de Carol, ele bate na porta, aparece o interior da casa, ela abrindo a

porta e perguntando "O que faz aqui?" e ele a seguir dizendo "Tento deixar a emoção fora disso ..." (trecho 6); Carol, o filho e Melvin entram num táxi e se dirigem ao hospital, ela está entrando no hospital enquanto, simultaneamente ele está às voltas com a porta do táxi, procurando fechá-la sem tocar com as mãos (trecho 7); a cena anterior encerrou com um carro identificado como de táxi, e esta inicia com outro carro com uma placa de "médico" em frente à casa de Carol e ela correndo para o interior da mesma, a mãe entra no quarto, o menino sai do banheiro, o médico pergunta "o que você faz?" (trecho 8); Carol está na porta da casa de Melvin e pergunta "porque fez isso por mim? ... acho que fez isso por ..." (trecho 9); conectando-se, como uma quase resposta, com a suspensão deixada pela pergunta formulada e pelo ensaio de resposta, aparece Melvin dizendo "nunca - disse ela, nunca - ela diz" ao sair da cama (trecho 10); Carol ameaça retirar-se do restaurante ante o que considera uma ofensa e solicita um elogio de Melvin que o faz e, ante a reação dela fala "devo ter exagerado, eu só queria impedir que você fosse embora" (trecho 11); ainda no restaurante Carol pergunta porque ele a convidou para acompanhá-lo e a Simon até a cidade em que se encontram, ante a resposta ela levanta da mesa e não mais ameaça, mas efetivamente se retira indignada (trecho 12); Melvin e Simon conversam no quarto do hotel e Melvin conclui que não pode voltar a sua velha vida (trecho 13); momentos da vida anterior, da infância, surgem na conversa que se estabelece entre mãe e filha, a filha sugere à mãe que vá morar com ela, segue-se um diálogo de lembranças e a filha diz "eu fazia isso? ... eu esqueci" (trecho 14); lembranças de imagens infantis surgem em várias cenas de interiores, revelando passagens, portas abertas, entreabertas ou fechadas, além de alçapões, em vários momentos que são recortes da infância de Leolo até que se ouve a voz do narrador - Leolo adulto "Papai nos estimulava como um treinador de beisebol. Orgulhava-se de minhas bostas como se eu voltasse da guerra" (trecho 15); a propósito da guerra e da relação pai-filho, surge imediatamente a cena da tentativa de homicídio, no banheiro, envolvendo neto-avô e Leolo puxando uma corda (trecho 16); tios e sobrinhos e um baú que desce amarrado a uma corda, Patinhas abre o baú (trecho 17); Melvin na rua caminhando chega à porta de um prédio, entra no mesmo e

logo no consultório onde o psiquiatra lhe diz "não pode vir aqui assim! Marque consulta" e, para encerrar um "Não!" que o barra em sua investida (trecho 18).

Esta composição formada por 18 trechos de cinco filmes totaliza em torno de 25 minutos, sendo que 13 trechos com a duração de 15 minutos são recortados de um único filme: "*Melhor é Impossível*" (James Brook, 1997).

Seguindo na via da contabilidade como parâmetro de pesquisa poderíamos dizer a frequência de abrir portas (de casas, restaurantes, armários ou carros) é 10 e de fechar é 5. Aparecem referidas 16 entradas e 5 saídas de personagens de determinados locais referidas ao longo dos trechos filmicos. Aparecem 6 cenas em locais onde refeições são realizadas, 3 cenas em cozinhas, 7 em banheiros e 3 em quartos. Há 7 referências ao ato de lavar, seja mãos, louças ou tomar banho.

É uma forma de análise quantitativa que pode ser efetivada mas não constitui senão uma forma auxiliar para trabalhar os dados obtidos. Há certamente outras repetições e elementos para analisar, não há como esgotar a multiplicidade de caminhos que se abrem quando percorremos uma cadeia associativa.

O gênero comédia é que o diretor do filme "*Melhor é Impossível*" escolhe para trabalhar o tema da neurose obsessiva. O diagnóstico atribuído ao personagem é explícito e está formulado na pergunta dirigida por Melvin ao Dr. Green: "como alguém com uma neurose obsessivo compulsiva pode se comportar de maneira diferente?" (trecho 18)

Se a comédia é um gênero cinematográfico que parece se adequar tão bem para tratar do tema das idéias e atos obsessivos, talvez possa nos servir de inspiração para o trabalho clínico. A severidade do super-eu do neurótico obsessivo se expressa em sua tenacidade, busca de correção e disciplina e por ser constantemente tomado por escrúpulos de toda a ordem.

Já nos detivemos em outra ocasião ao estudo da neurose obsessiva e algumas questões retornam neste contexto:

"Executar simples atos da vida cotidiana passa a ser problemático. Aos olhos mesmo do paciente parecem carecer de sentido as restrições, repetições sistemáticas de gestos, determinados arranjos que se somam à

execução de atividades corriqueiras do dia a dia. (...) Verdadeiros cerimoniais ou rituais passam assim a acompanhar atividades singelas como vestir-se, cuidar da higiene, preparar-se para dormir, percorrer determinado trajeto ou alimentar-se" (Froemming, 1994, p.22).

Porém, mais do que fornecer uma descrição detalhada ou um elenco dos sintomas da neurose obsessiva, naquela ocasião procuramos trabalhar a especificidade do recalque que se opera neste quadro.

Freud (1976/1909b) já apontava, ao analisar o Homem dos Ratos, que na neurose obsessiva o recalque opera pela ruptura de uma conexão entre o afeto e a representação. A representação é reprimida ou recalcada e o afeto permanece livre ligando-se a outra idéia ou representação. Deriva daí o caráter absurdo ou aparentemente cômico dos sintomas obsessivos. Eles estão descontextualizados do evento que os originou, mas o afeto irrompe com a mesma intensidade provocada pela situação original.

Quase duas décadas depois, em Inibição, Sintoma e Angústia, ele assim formula a questão:

"Sabemos que na histeria é possível provocar uma experiência traumática a ser dominada pela amnésia. Na neurose obsessiva isto pode muitas vezes não ser alcançado: a experiência não é esquecida, mas em vez disso, é destituída de seu afeto, e suas conexões associativas são suprimidas ou interrompidas, de modo que permaneça como isolada, não sendo reproduzidas nos processos comuns do pensamento" (Freud, 1976/1926, p.144).

Uma das conseqüências da referida especificidade assumida pelo recalque na neurose obsessiva é o estilo assumido pela cadeia associativa. As conexões associativas são suprimidas, interrompidas, ficam como que isoladas. Seria impróprio falar em amnésia obsessiva, como se fala quando nos referimos à histeria, pois o esquecimento e a lembrança tendem a operar em outro registro. É sobre a conexão entre os eventos que a barra do recalque recai e não sobre os eventos em si. A experiência não é esquecida, mas as conexões associativas são interrompidas. Há uma espécie de elipse, de isolamento entre os eventos.

Restabelecer nexos, buscar conexões perdidas, pode ser um caminho para trabalhar a neurose obsessiva, assim como atentar para a singular forma que seu encadeamento associativo tende a tomar.

A elipse é uma forma privilegiada pelos montadores, a ponto de Durand (1993) nomear a montagem como uma arte de elipse. A palavra vem do grego *elleipsis* e refere a ausência de alguma coisa. É algo que fica subentendido, não-dito, mas compreendido. O autor faz referência a temperamentos que se afirmam de forma mais ou menos elípticas, alguns se expandem, outros se contraem.

"Agressiva, uma pessoa não saberá fazer melhor que repetir o mesmo grito: Não! Não!, enquanto outra estimará poder desarmar seus adversários pela loquacidade: Pelo amor de Deus, não faça isso, eu vos conjuro, pare, deixe-me partir, você não pode, você não tem o direito" (p.13) {a tradução é nossa}

O autor situa a elipse como um princípio fundador de toda a linguagem e cita a fórmula de Paul Valéry: "*C'est le manque et la lacune qui créent*" dizendo que é um aforisma esclarecedor do qual o cinema soube bem tirar partido.

Não é nossa pretensão analisar extensamente a neurose obsessiva mas apontar caminhos, possibilidades de trabalho, percursos realizados por cadeias associativas e sentidos possíveis advindos do acompanhamento de seu deslizamento significativo.

Assim como ilustramos nossos escritos com citações bibliográficas, instituir citações fílmicas é um exercício que pode ser coadjuvante no esclarecimento do funcionamento de estruturas ou de conceitos. Permite, além disso, operar com uma cadeia onde possamos buscar identificar as repetições e os cortes que acontecem e a ela retornar tantas vezes quantas quisermos. Ato consecutivo à proposta de que os alunos realizem montagens é o de reproduzir com eles um momento de análise e discussão de suas produções tal como aqui ensaiamos.

CAPÍTULO VI

A INFORMÁTICA E SEUS RECURSOS: CONSTRUIR TRANSIÇÕES EM CADEIAS ASSOCIATIVAS

6.1. Apresentação

Muitas vezes utilizamos trechos de filmes para ilustrar temáticas desenvolvidas em nossas exposições visando a formação de alunos e a transmissão da psicanálise. Também selecionamos trechos de filmes que ilustram o trabalho do montador e algumas formas de montagem.

Algumas destas operações realizadas estão aqui descritas ilustrando montagens de três momentos e de três diretores: anos 20 Sjöström; anos 70, Saura e anos 90, Smith.

Do filme “A Carruagem Fantasma” (Sjöström, 1920) selecionamos uma seqüência tal como está dada para ilustrar a montagem em seus primórdios. Se algum corte pode ser identificado, é fruto da montagem original, que consideramos sofisticada para os recursos da época. Os cortes ocorrem entre texto e imagem, como era comum na época do cinema-mudo e preto e branco. A sofisticação que podemos identificar está no fato de a montagem utilizar o recurso de introduzir variações no preto e branco, qual seja, para as tomadas internas a cor é de tom sépia e seus matizes, enquanto que para as externas, prevalecem tonalidades de preto e branco. Além disso, o estilo narrativo é do tipo uma história dentro de outra história. Um personagem conta uma história e, enquanto ele conta, já aparecem as imagens do contado e, no interior da história contada, surge um personagem que, por sua vez, começa a contar outra história. Fellini

costumava ver com seus alunos este filme todos os anos, por considerá-lo memorável e rico de ensinamentos.

Do filme “Cria Cuervos” (Saura, 1976) extraímos três trechos, justapondo-os. No primeiro deles temos a atriz Ana Torrent, frente ao espelho, sendo penteada pela empregada que logo é substituída pela mãe. O ponto de vista da câmara é o do próprio espelho, é como se a câmara fosse o próprio espelho e coincide com o ponto de vista do espectador. A menina, ao olhar para o espelho, olha para a câmara e, logo, para nós que olhamos as imagens na tela. (Corte). A segunda cena que justapomos é do momento em que a menina olha para o alto de um prédio distante e vê uma imagem, que ao dela se aproximar a câmara, revela ser a imagem da própria menina. A câmara zigzagueia de um lugar a outro, de forma “tonta”, gerando um certo efeito de tontura no espectador. (Corte). E, terceira cena, a menina acompanha a empregada enquanto ela limpa uma vidraça e fala que “todos os homens são iguais” e logo refere que o próprio pai da menina era um homem “que tinha as mãos grandes”. A câmara aproxima-se do rosto da menina, faz um *close*, sobe e surge, na mesma posição em que se encontrava a menina (praticamente sem realizar um corte, este apenas é dado pela elevação da câmara), o pai. Do outro lado da vidraça a empregada segue esfregando um pano e o pai se insinua fazendo um gesto para que ela se aproxime. Quando estão ambos colados ao vidro, ou apenas por ele separados, surge a menina, entrando por uma porta lateral, mais jovem e com outro corte de cabelo, de mãos dadas com a mãe. O pai afasta-se, demonstrando constrangimento.

No filme infantil “Bud, O Cão Amigo” (C. Smith, 1997), um menino e um cão se tornam amigos e há inúmeras cenas onde “vemos” o cão jogar basquete e fazer várias cestas. Identificamos o corte aí realizado como sendo um *raccord*: várias cenas em seqüência onde o efeito de corte entre elas foi “apagado”, criando uma ilusão de continuidade. São três planos diferentes, no primeiro o cão rebate a bola com o focinho, no segundo temos a trajetória da bola percorrendo o espaço e, finalmente, no terceiro, vemos a bola entrando na cesta. A percepção ativa do espectador e a rapidez, a sincronia e a perfeita justaposição das imagens, criam uma ilusão de continuidade.

À medida em que trabalhávamos com cadeias associativas recortando trechos de filmes mediante o uso de dois vídeos acoplados percebemos que, ao efetuar as operações de seleção e combinação dos referidos trechos, não tínhamos outro recurso para efetuar os cortes que o botão STOP do vídeo. Logo o botão PAUSE revelou-se mais eficiente para não produzir efeitos de corte tão bruscos. Assim, já eram duas as opções, além de podermos controlar a produção de trechos de "chuviscos" maiores ou menores entre o fim de uma gravação e o início de outra.

Expondo nosso trabalho para a equipe do LEC - Laboratório de Estudos Cognitivos, entramos em contato com o programa ADOBE. Uma primeira etapa consistiu em digitalizar um trecho de uma seqüência de um filme. Escolhemos um trecho do filme de Saura. A etapa seguinte foi aprender a utilizar o programa e seus recursos, especialmente as 35 opções de cortes entre seqüências filmicas que ele possibilita realizar. A descrição a seguir só foi possibilitada mediante o próprio uso e uma tradução do original em inglês, dado que o manual indicava apenas dados sobre instalação do programa, propriedades de hardware requeridas e alguns exemplos. Ainda assim, a descrição apenas por palavras, nos pareceu insuficiente. Foi o que nos levou, com o auxílio técnico do LEC, a produzir o CD-rom que acompanha a presente tese, buscando sanar dúvidas e deixar as imagens falar.

6.2. Método

A amostra é constituída por cinco exercícios realizados por dois sujeitos utilizando os recursos do programa Adobe Premiere LE para construir seqüências tendo por ponto de partida cinco trechos digitalizados do filme "Cria Cuervos" (Saura, 1975).

O referencial psicanalítico e alguns substratos derivados da observação e do método piagetiano servem de guia para o trabalho. A inspiração derivada do modelo proposto por Piaget e seus seguidores se revela especialmente neste momento do trabalho, onde uma ação - o ato de cortar seqüências filmicas

mediante o uso de um sistema digital, no estudo anterior era analógico - é proposta.

Realizar este estudo implicou nas etapas de conhecer, traduzir, estudar e trabalhar a partir do programa - o Adobe Premiere LE para então operar seus recursos de digitalização e 35 opções de cortes em seqüências filmicas. A autora em questão foi o primeiro sujeito que buscou adentrar-se no aprendizado do programa. A partir daí efetuou treinamento de dois sujeitos. Os dados produzidos por estes sujeitos é que serão analisados, procurando vislumbrar as potencialidades do programa como ensaio, como exercício visando aprimorar o trabalho de transmissão do ofício de, com atenção flutuante, escutar a cadeia associativa.

Foram utilizados os seguintes equipamentos e materiais:

Um televisor Phillips, 29 polegadas

Dois vídeo-cassetes VHS Panasonic, 4 cabeças

Fitas de vídeo

Um micro-computador PC Pentium 100 Mhz; 48 MB RAM;

Winchester 4 Gb SCSI; Placa de som 16 bits; fones de ouvido; Placa digitalizadora Video Blaster RT 300.

Sistema operacional Windows 95

Programa Adobe Premiere 4.0 LE

Real Encoder 5.0

Editores HTML ADOBE PREMIERE

Os procedimentos realizados podem assim ser resumidos:

Seleção de uma cena do filme “Cria Cuervos” (Saura, 1975):

Digitalização da cena para o computador utilizando o programa Adobe.

Editoração e digitalização de imagens em formato AVI ou RM (Real Movie) e construção de seqüências a partir de placa de vídeo acoplada ao computador.

Estudo de seqüências associativas aí produzidas, realizando cortes e outras operações que visem exercitar a construção de cadeias associativas singulares, diferentes do filme ou trecho do mesmo que constitui o ponto de partida original.

Realização de exercícios de diferentes tipos de cortes (35) que possam ser feitos sobre esta cena, como forma de familiarização e exploração dos recursos oferecidos pelo referido programa.

Análise e discussão dos exercícios realizados e de seu potencial uso para analisar cortes e transições que se produzem em cadeias associativas.

6.3. O programa Adobe Premiere LE

O Adobe Premiere LE é um programa que permite digitalizar trechos de filme e, após, dividi-los em duas bandas A e B; recortar trechos, situa-los parte numa e noutra banda e, "costurá-los", juntá-los de 35 formas diferentes. Passamos a descrevê-lo e após, demonstraremos alguns "exercícios" realizados por dois sujeitos, Den e And, que introduzimos na prática deste programa. A seqüência por nós digitalizada é um trecho do filme "Cria Cuervos" (Saura, 1976) e foi sobre esta, recortada em 6 partes, que os exercícios incidiram.

Trata-se de um software para edição de vídeo e áudio, que permite combinar a matéria-prima, os *clips* (uma única imagem ou uma seqüência de imagens de uma ou variadas fontes, por exemplo sons, animações, fotografias, desenhos e textos), para fazer um filme, através de gravações e criações. Para rodar o filme, deve-se usar um aplicativo no formato *Video for Windows* ou *QuickTime*.

Alguns dos sistemas requeridos para usar o programa são um PC IBM ou compatível, 8 MB (megabytes) de memória RAM, 16 ou mais MB para vídeo, MS-DOS 5.0 e Microsoft Windows 3.1 e um vídeo com propriedades de pelo menos 8 bits (256 cores).

O pacote do programa Adobe premiere LE consiste do CD-ROM Adobe Premiere LE Deluxe, que inclui o programa Adobe Premiere LE, o programa Adobe Photoshop, o programa Adobe Acrobat Reader e alguns trechos de vídeos criados por profissionais, alguns sons e algumas fotos, todos licenciados para uso. No nosso caso utilizamos cópia licenciada para o LEC -UFRGS.

O filme criado é um arquivo montado após agrupar e editar os *clips*. Os *clips* podem incluir:

- Vídeos digitalizados provenientes de câmeras, vídeo cassetes ou *tape decks*
- Filmes do formato *Video for Windows* ou *Quick Time* feitos usando Adobe Premiere ou outras fontes
- Imagens escaneadas ou slides
- Gravações digitais de áudio e músicas e sons sintetizados
- Arquivos do Adobe Photoshop
- Arquivos de animação
- Arquivos no formato Filmstrip criados no Adobe Premiere e editados no Adobe Photoshop
- Títulos

Todo filme feito no Adobe Premiere começa como um projeto –uma coleção de clips organizados em uma linha de tempo. A criação de um filme no programa envolve as seguintes tarefas básicas:

Criar um novo projeto e importar *clips*

Reunir *clips* na janela Construction

Ver e editar *clips* na janela Clip

Aplicar transições e filtros para unir *clips*

Adicionar um título sobre o filme

Compilar os *clips* reunidos em um filme e então assisti-lo

Para os objetivos de nosso trabalho de pesquisa, a ferramenta mais importante do Adobe é o uso das transições, que são formas de unir um *clip* a outro de maneira perceptível ao espectador, ou seja, na junção entre uma cena e outra é feito algum tipo de "alteração" na imagem. Cada uma das transições tem uma variedade de opções para controlar a forma como a imagem é transformada. A transição mais comum entre *clips* é um corte - uma mudança instantânea de um *clip* para outro. O termo é emprestado da edição de filmes, onde um corte é alcançado pela junção de duas cenas. Além disso, existem formas menos abruptas e mais elaboradas de unir *clips*. No programa Adobe Premiere LE estão disponíveis 35 tipos de transições.

As transições são descritas, a título de exemplificação, como a passagem da imagem A (primeira cena) para a imagem B (segunda cena). Aqui elas são apresentadas na forma original em que as opções aparecem, mas é importante ter em mente que em todas elas pode ser feita uma inversão na ordem (ocorrendo a passagem da imagem B para a imagem A, podendo depois retornar à imagem B ou não). Da mesma forma, os contornos das transições podem ser mais ou menos nítidos, o que torna as bordas bem definidas ou nebulosas. Dependendo do tipo de transição utilizada, pode-se mudar a orientação dos efeitos (que podem correr no sentido horizontal, vertical ou diagonal), assim como a direção (para a direita ou para a esquerda, para cima ou para baixo). Em algumas das 35 transições também pode ser acionado um comando que determina o sentido, original ou reverso; quando isso ocorre, é referido na explanação mais detalhada de cada uma delas que fazemos em dois anexos: em descrição textual e em imagens no CD-ROM.

A seguir são descritas apenas as sete operações escolhidas pelos sujeitos para realizar seus exercícios de montagem. Mantivemos a numeração estabelecida na seqüência construída por ordem alfabética, tal como se encontra na íntegra no ANEXO C.

7) *Cross Dissolve*

A imagem A vai se apagando enquanto a imagem B vai surgindo na tela.

9) *Cross Zoom*

Imita uma aproximação da câmera em direção à imagem A até que esta saia de foco, quando então a "câmera" se afasta novamente e a imagem B vai entrando em foco.

11) *Direct*

A imagem A passa instantaneamente para a imagem B produzindo um efeito de "puro corte".

17) *Iris Round*

A imagem B é revelada sobre a imagem A por um formato circular que se abre do centro às pontas.

Reverso: a imagem A é revelada sobre a imagem B por um formato circular que se abre do centro às pontas. Esse formato circular também pode fechar-se para o centro da imagem.

24) *Spin*

A imagem B gira da direita para a esquerda sobre a imagem A tendo um ponto fixo no centro da tela.

Reverso: a imagem A gira da direita para a esquerda sobre a imagem B tendo um ponto fixo no centro da tela.

25) *Spin Away**

A imagem B gira com um plano em perspectiva sobre a imagem A, com um ponto fixo no centro da tela e no sentido da direita para a esquerda.

Reverso: a imagem A giram com um plano em perspectiva sobre a imagem B, com um ponto fixo no centro da tela e no sentido da direita para a esquerda. O sentido também pode ser invertido.

imita o deslizamento de um elástico.

29) *Swing In**

A imagem B aparece fechando a imagem A, com perspectiva, do mesmo modo quando alguma pessoa puxa uma porta para fechá-la.

Reverso: pode-se trocar a imagem B pela imagem A e vice-versa, e também alterar o sentido em que uma imagem sobrepõe outra, neste caso, sendo a “porta” empurrada para fechá-la.

* Indica transição com efeito tridimensional.

6.4. Digitalização e uso das transições

Como fonte para experiências de montagem, digitalizamos um trecho do filme "Cria Cuervos" (Carlos Saura, 1976), que foi sub-dividido nas cinco partes descritas a seguir:

1ª parte (26 segundos): A cena inicia-se com a empregada limpando uma porta de vidro e dizendo à menina: "Todos os homens são iguais, todos! Descobrirá quando for mulher. Todos querem o mesmo ... ai de ti se te deixas levar. Seu pai foi mais longe ... era um tipo descuidado. Gostava de um rabo de saia. Mais de uma vez tive de sair correndo". A empregada limpa o outro lado da porta, ficando de costas para a câmera. (Corte).

2ª parte (27 segundos): A empregada continua falando: "Tinha as mãos grandes. Seu pai era pequeno". A imagem começa a aproximar-se do rosto da menina, que está olhando para a empregada e depois desvia o olhar em direção à câmera. (Corte).

3ª parte (24 segundos): A imagem se desloca do rosto da menina para cima, passando pelo braço da empregada e então aparece em cena o pai da menina. Ele aproxima-se da empregada. A imagem muda de posição novamente, mostrando-o de costas para a câmera e de frente para a empregada, ficando a porta entre os dois. Ele toca o vidro da porta na altura do busto da empregada, que não dá mostras de perceber tal gesto. Então ela olha para a mão do homem e depois para seu rosto. (Corte).

4ª parte (26 segundos): A empregada afasta o corpo da porta. O homem faz um sinal com a mão para que ela se aproxime, ao qual ela obedece sorridente. Neste momento ela começa a cantar. A câmera se aproxima dos dois, enquanto o olhar da empregada muda de direção. No instante seguinte aparece a imagem da

esposa do homem entrando na sala de mão dada com a menina. A empregada novamente aparece em cena, desta vez afastando o corpo da porta e olhando, supostamente, na direção da esposa e da menina. O homem então volta-se e olha na mesma direção. (Corte).

5ª parte (12 segundos): A cena prossegue com a imagem do homem virando-se e retorna para a esposa que puxa a filha para junto de si abraçando-a. O homem demonstra pela expressão facial e gestos um certo desconforto com a situação. (Corte).

No software editado nomeamos cada uma destas partes como Cria1ed.avi, Cria2ed.avi, Cria3ed.avi, Cria4ed.avi e Cria5ed.avi, respectivamente.

6.5. Descrição dos exercícios realizados

Dois sujeitos, ambos alunos de Psicologia, foram introduzidos no uso do programa produzindo os cinco exercícios abaixo descritos. Construímos uma fórmula para sintetizar a operação realizada onde aparecem, separados por um sinal de adição, o(s) trecho(s) utilizado(s) (Criaedx.avi, com x variando no intervalo de 1 a 5) e a(s) transição (s) utilizada (35 possibilidades).

Exercício 1: Arquivo Den1.ppj

1º cena (de 00:00:00 a 00:03:27): parte do trecho “Cria2ed.avi”.

Descrição: a câmera foca o rosto da menina.

1ª transição (de 00:02:00 a 00:03:27): *cross dissolve*.

Descrição: faz com que a primeira imagem desapareça enquanto a segunda surge.

2º cena (de 00:02:00 a 00:11:00): parte do trecho “Cria3ed.avi”.

Descrição: o pai da menina se dirige em direção à empregada que está limpando a porta de vidro.

2ª transição (de 00:05:26 a 00:06:24): *iris round* com borda escura.

Descrição: consiste em um círculo que começa pequeno e vai aumentando gradualmente no meio da imagem, e onde em seu interior aparece a cena seguinte.

3ª cena (de 00:05:26 a 00:09:22): parte do trecho “Cria3ed.avi”

Descrição: utiliza também o filtro *crystallize*, que dá a impressão de que a cena está sendo vista por trás de um vidro que distorce a imagem. Neste trecho o pai da menina toca o vidro na altura do busto da empregada, que parece não notar.

4ª cena (de 00:09:22 a 00:10:28): parte do trecho “Cria5ed.avi”.

Descrição: a cena foi colocada em seqüência direta com a cena anterior, sem transições, mas acrescida do filtro *wave*, no qual a imagem tremula. Nesta parte aparece a mãe entrando com a menina na sala e supostamente olhando para o marido e a empregada.

Exercício 2: Arquivo Den2.ppj

1ª cena (de 00:00:00 a 00:06:25): parte do trecho “Cria1ed.avi”.

Descrição: a empregada diz à menina, enquanto limpa a porta de vidro: “Seu pai foi mais longe... era um tipo descuidado. Gostava de um rabo de saia”.

1ª transição (de 00:06:00 a 00:06:25): *cross dissolve*.

Descrição: a primeira imagem desaparece enquanto a segunda surge. Na 1ª cena, a empregada estava de frente para a câmera, enquanto na segunda ela está de costas, ainda limpando a porta de vidro e conversando com a menina. Esta transição passa a impressão da passagem de tempo.

2ª cena (de 00:06:00 a 00:15:00): parte do trecho “Cria2ed.avi”.

Descrição: a empregada continua dizendo à menina, enquanto a imagem começa a focalizar na criança: “Tinha as mãos grandes. Seu pai era pequeno. Se te contasse...”.

2ª transição (de 00:13:11 a 00:15:00): *spin*.

Descrição: dá um efeito tridimensional no qual a imagem seguinte surge como se estivesse transversal à tela, e depois “gira” até posicionar-se à frente da imagem anterior.

3ª cena (de 00:13:11 a 00:22:24): parte do trecho “Cria2ed.avi”.

Descrição: a imagem “se aproxima” do rosto da menina.

3ª transição (de 00:21:16 a 00:22:24): *cross zoom*.

Descrição: faz com que a primeira imagem pareça se aproximar da tela até perder o foco e depois a imagem seguinte “retorna” à posição inicial.

4ª cena (de 00:13:11 a 00:30:16): parte do trecho “Cria3ed.avi”.

Descrição: o pai da menina toca o vidro na altura do busto da empregada, que parece não notar.

4ª transição (de 00:27:15 a 00:30:16): *cross dissolve*.

Descrição: a primeira imagem desaparece enquanto a segunda surge. Nesta transição, a empregada percebe a presença do pai da menina atrás da porta.

5ª cena (de 00:27:15 a 00:32:20): parte do trecho “Cria4ed.avi”.

Descrição: a empregada olha para o pai da menina, que está do outro lado da porta e depois olha na direção onde supostamente estaria a entrada da peça.

5ª transição (de 00:31:26 a 00:32:20): *direct*.

Descrição: que faz apenas a “colagem” de uma cena à seguinte, sem nenhum efeito especial.

6ª cena (de 00:31:26 a 00:36:07): parte do trecho “Cria5ed.avi”.

Descrição: a mãe e a menina entram na peça onde estão o pai e a empregada.

6ª transição (de 00:35:01 a 00:35:26): *direct*.

Descrição: apenas liga uma cena à outra sequencialmente, sem efeitos.

7ª cena (de 00:35:01 a 00:42:00): parte do trecho de “Cria5ed.avi”.

Descrição: o homem olha em direção à esposa (que não está em cena) com uma expressão de desconforto.

Exercício 3: Arquivo Den3.ppj

1ª cena (de 00:00:00 a 00:11:10): parte do trecho “Cria2ed.avi”.

Descrição: a imagem focaliza o rosto da menina.

1ª transição (de 00:09:00 a 00:11:10): *swing in*.

Descrição: assemelha a imagem posterior a uma “porta” que se fecha na direção da tela, até ocupar o lugar da imagem anterior.

2ª cena (de 00:09:00 a 00:20:05): parte do trecho “Cria3ed.avi”.

Descrição: o pai da menina se aproxima da empregada e toca o vidro da porta na altura de seu busto.

Exercício 4: Arquivo And.ppj

1ª cena (de 00:00 a 00:11:07): parte do trecho “Cria5ed.avi”

Descrição: a cena inicia com a câmera focalizando o pai, que vira para a porta, ao ver que sua esposa e filha aparecem. Corte da imagem para elas, que aparecem abraçadas. Aparece a transição.

Transição: *cross zoom*

Descrição: a primeira imagem é focalizada cada vez mais de perto, sendo substituída pela segunda cena, ou seja, a câmera vai se afastando e mostrando a segunda imagem.

2ª cena (de 00:11:07 a 00:14:36): parte do trecho “Cria2ed.avi”

Descrição: cena em que aparece apenas o rosto da menina, com olhar fixo, e a câmera se aproximando dele lentamente.

Exercício 5: Arquivo SpinL.ppj

1ª cena (de 00:13:12 a 00:20:14): parte do trecho "Cria1ed.avi"

Descrição: cena em que a menina olha para a empregada, enquanto esta limpa a porta de vidro.

Transição: *spin away*

Descrição: A segunda imagem gira com um plano em perspectiva sobre a primeira imagem, com um ponto fixo no centro da tela e no sentido da direita para a esquerda.

2ª cena (de 00:35:02 a 00:42:02): parte do trecho "Cria5ed.avi"

Descrição: O homem se vira e olha em direção da imagem em que a mãe e a filha entram na sala.

6.6. Análise e discussão dos exercícios realizados

A partir da fórmula referida podemos reduzir os exercícios realizados, dando-lhes as seguintes notações:

Exercício 1: Den1.ppj

Cria2ed.avi + *cross dissolve* + Cria3ed.avi + *iris round* + Cria3ed.avi (filtro *wave*) + Cria5ed.avi

Exercício 2: Den2.ppj

Cria1ed.avi + *cross dissolve* + Cria2ed.avi + *spin* + Cria2ed.avi + *cross zoom* + Cria3ed.avi + *cross dissolve* + Cria4ed..avi + *direct* + Cria5ed.avi

Exercício 3: Den3.ppj

Cria2ed.avi + *swing in* + Cria3ed.avi

Exercício 4: And.ppj

Cria5ed.avi + *cross zoom* + Cria2ed.avi

Exercício 5: SpinL.ppj

Cria1ed.avi + *spin away* + Cria5ed.avi

Dentre as 35 transições possíveis, 7 foram utilizadas pelos sujeitos nos 5 exercícios realizados. No exercício 1 foram utilizadas 2 transições, no exercício 2, 6 transições e nos exercícios 3, 4 e 5, uma transição em cada um, o que totaliza o uso de 11 transições. A diferença de 11 para 7 é explicada pelas repetições do uso: *cross dissolve* foi utilizada 3 vezes, *cross zoom* e *direct* foram utilizadas duas vezes cada uma e *iris round*, *swing in*, *spin* e *spin away* uma vez cada uma.

O primeiro exercício "encurta" a passagem entre as cenas, ligando a primeira cena a terceira, escolhendo o fotograma em que o rosto da menina é focado pela câmera, "dissolvendo-o" e fazendo aparecer em seu lugar a imagem do pai, no mesmo ponto em que ela se encontrava, ambos posicionados "atrás" da vidraça em que está a empregada. O corte seguinte é realizado no interior da própria cena 3 que é subdivida mediante o uso de *iris round* estabelecendo uma espécie de "olho" de modo que uma imagem saia de dentro da outra, reforçando ou denunciando o efeito do não-olhar, de uma certa expressão da empregada sugerindo que não percebe o gesto do pai da menina que acaricia o vidro da janela à altura de seus seios. A cena 4 é suprimida e a cena 5 é colada à cena 3, sem uso de transição, mas sim o de um filtro que tremula a imagem. Esta fórmula de

imagem trêmula lembra o recurso utilizado por filmes antigos para indicar que se tratava de um sonho ou de uma alucinação.

O exercício seguinte, o segundo, é o mais longo e que mais recursos utiliza: duas vezes a transição *cross dissolve*, duas vezes a transição *direct*, além de *cross zoom* e *spin* uma vez cada. O efeito produzido na primeira transição é o reforço de uma idéia de passagem do tempo e de lembrança, quando uma imagem se "dissolve" e a partir dela surge outra. A inversão da posição da câmera própria da montagem original é destacada com a transição incidindo sobre a passagem do momento em que a empregada está de frente para outro em que ela aparece de costas. O uso de *spin*, a seguir, dá um efeito tridimensional, fazendo-a como que girar no ponto que incide sobre o rosto da menina. Novamente o uso do *cross dissolve*, agora entre o pai e a empregada, como que sublinhando uma similitude com o momento anterior em que esta transição foi utilizada porém envolvendo a menina e a empregada. A quinta e a sexta cenas são justapostas com o recurso *direct*, apenas ligando uma e outra cena sequencialmente, sem efeitos, assim como a sexta e a sétima. Na realidade são cortes feitos no interior da própria cena 5, subdivisões da mesma, o que determina a existência de uma "sexta " e uma "sétima" cenas.

O terceiro exercício, mediante o uso da transição *swing in*, liga a cena 2 à cena 3, como uma porta que se fecha em direção à tela, saindo a imagem focalizada no rosto da menina para a imagem do pai que se aproxima da empregada.

O quarto exercício como que "retrocede" da cena 5 para a 2, invertendo sua ordem, o antes e o depois. O pai se vira para a porta em que aparecem a mãe e a menina, como que constrangido, aproxima-se num zoom que determina a ampliação da imagem na tela do rosto do pai para dele surgir a imagem do rosto da menina com o olhar fixo. Reforça o "só depois", o *a posteriori* que o sentido da cena adquiriu para a menina noutra idade, em que ela é lembrada, diferentemente de quando foi vivida. A menina parece mais velha primeiro e mais nova depois, nesta seqüência assim construída.

O último dos cinco exercícios cola a primeira cena a última, fazendo uma elipse, omitindo as outras três, e usa um recurso, o *spin away* que sugere tridimensionalidade. A menina olha para a empregada, a imagem gira com um plano em perspectiva a partir de um ponto fixo que sai do centro da tela e surge o pai se virando e olhando para a menina (mais velha) e a mãe. Também sugere passagem do tempo e transformação, "encurtando" e "girando" a cena original.

As transições que afastam ou aproximam rostos ou outros elementos da cena como ocorre no exercício 4, quando sobre a imagem do pai, que havia percebido a entrada de sua mulher na sala junto com sua filha, se afasta, mostrando em seu lugar, o rosto "distante" da menina demonstram como a imagem pode ser "metáforica", assim como falamos de linguagem figurada. Os exercícios de montagem permitem experimentar novas formas de mostrar a cena, destacando mais alguns pontos do que outros e sintetizando os aspectos principais da história apresentada em uma menor duração de tempo ou invertendo sua ordem.

Algumas transições são muito semelhantes, provavelmente poderíamos reduzir a 20 tipos se as agrupássemos por efeitos similares que produzem ao passar da imagem A para B.

O fato de *cross dissolve* ter sido a transição de maior frequência nos exercícios realizados, além do *cross zoom* que possui um efeito semelhante, nos remete a ensaiar algumas conjeturas. Uma imagem se dissolve e em seu lugar surge outra, como efeito de uma transformação ou apontando uma equivalência entre ambas. Nos sonhos processa-se algo desta ordem nas operações de condensação e deslocamento. Cortes que demarcam a passagem de uma cena para outra como o *cross dissolve* e o *cross zoom* poderiam servir para ilustrar, num movimento topológico, conceitos como o de dissolução e de travessia. Mais que conceitos, são operações relativas ao fantasma na perspectiva lacaniana, na qual o infantil e o desejo do outro têm uma posição de destaque. A menina, o pai, a empregada e a mãe são como peças de um jogo de xadrez no trecho do filme estudado e suas posições podem ser intercambiadas bem como a referência temporal ou seqüencial, alterada. A execução destas operações podem apontar questões no campo da formalização da psicanálise, combinando-as às

contribuições que a topologia e os estudos da linguagem já têm feito nas últimas décadas.

Ao procurar estabelecer relações entre o trecho digitalizado, ponto de partida para os exercícios realizados e as transições utilizadas, ocorre-nos que não é destituído de significado o fato de que a montagem original de Saura procura filmar uma lembrança. A questão que se coloca para o cineasta e a questão que se coloca para o analista quando estão no terreno de operar com formas de representação de lembranças terá alguma similitude? Trocar impressões sobre esta questão permitiria a cada um retornar a seu campo de atuação enriquecido por esta experiência.

O cinema acumula uma experiência de mais de um século nesta busca. Recorre a imagens clássicas - mas que repetidas hoje se tornam pueris como a ondulação da tela, a passagem retroativa das folhas de um calendário - para demonstrar a passagem do tempo e as lembranças de algum personagem. Tem construído formas muito elaboradas de demonstrar o efeito provocado pelo esquecimento de acontecimentos recentes como no filme "Amnésia" (2000) exigindo do espectador um exercício de "ver o filme de trás para diante". A construção do filme está baseada em constantes "flashbacks", onde o sentido de uma cena é ressignificado pela cena que a antecede mas que aparece, na seqüência, só depois. Rompe com o clássico estilo narrativo onde as seqüências se sucedem coincidindo com o sentido e a direção do eixo temporal progressivo.

No trecho do filme "Cria Cuervos", uma lembrança é ativada pelas palavras da babá/empregada combinadas com o ponto no qual incidir a percepção visual da menina no momento em que as escuta. A babá conta para a menina como era o pai, que ele tinha mãos grandes e a cena "atual" começa a se deslocar para a "anterior". No momento presente ela está na mesma posição em que o pai estaria na cena evocada. Ambos tem como cenário os seios opulentos da empregada entrevistados pelo decote do mesmo vestido estampado, enquanto ela sacode os braços limpando os vidros de uma porta. O que separa as duas cenas é o close do rosto da menina e o movimento para cima da câmera, que faz o percurso - de baixo para cima - da diferença da altura da menina e de seu pai. Não há um corte,

mas uma continuidade entre as duas cenas, que se separam apenas pelo close e o movimento ascendente da câmera. Poder-se-ia dizer que há dois tempos filmados sem que haja mudança de plano.

Mais que uma análise, é a demonstração de um ensaio que realizamos operando cortes em cadeias filmicas usando um recurso digital. Ensaiai cortes em seqüências filmicas pode se revelar um exercício que faça com que retornemos ao nosso trabalho atentos aos cortes que se operam nas cadeias associativas de pacientes e aos cortes que produzimos mediante a interpretação. Perspectivas de um trabalho conjunto entre analistas e cineastas também podem ser vislumbradas.

A discussão sobre o uso de determinados recursos, determinadas transições, para representar situações diversas como lembranças, sonhos ou passagem do tempo poderia se estabelecer entre o campo da produção e da análise filmica e o campo da teoria psicanalítica e da formação de analistas. Escutamos fórmulas originais e singulares de nossos pacientes para expressar estas questões, observamos no cinema fórmulas muito diversas e sempre renovadas para representar estas mesmas questões.

O programa Adobe Premiere LE pode ser comparado a uma moviola, o equipamento de trabalho do montador clássico. Trabalhar com seqüências, estabelecer cortes com as ferramentas que o Adobe propicia, alterar as seqüências, seu ordenamento, observar os efeitos de alteração de sentido que então se produz, pode nos remeter a atentar para a escuta do ordenamento que o paciente faz do material que traz para uma sessão, além do conteúdo propriamente dito.

Um filme podemos ver muitas vezes, ir e voltar, já uma sessão de análise acontece uma vez. Entretanto, se há algum paciente que parece bater sempre na mesma tecla, poderá ser uma insistência que revela apenas o retorno de nossa própria surdez. Além disso, uma fala nunca se repete idêntica em sua formulação. Freud costumava pedir a seus pacientes que contavam sonhos e diziam nada lhes ocorrer a partir deles, que os contasse novamente. Era nos interstícios da mínima diferença entre o primeiro e o segundo relato que ele fazia incidir a interpretação.

Há que aprender a escutar e isso não ocorre por um dom especial ou por uma capacidade intuitiva. A principal via é a transferencial e ela é insubstituível. Para vir a ser um analista há que analisar-se. Esta é uma condição necessária mas não suficiente. Por que alguém me escutou e por que sempre me coloco a possibilidade de voltar a esta posição de ser escutada enquanto analisante é que o desejo de vir a ser analista e escutar o outro se atualiza e mantém vigência.

Uma proposta de visitar outras áreas e aprender a partir de sua experiência não pretende substituir as questões postas pela formação analítica, ao contrário, visa resgatar um clássico ensinamento freudiano que sempre apontou na direção de um intercâmbio com a cultura e os diversos domínios científicos, sem descuidar das questões postas pelo cotidiano. A transferência e os efeitos do inconsciente também operam nestes domínios.

CAPÍTULO VII

CONCLUSÕES E APORTES PARA UMA CONTINUIDADE

Delimitamos um tema dentro do vasto campo constituído pela intersecção do Cinema com a Psicanálise. Na Psicanálise, a associação livre conjugada à atenção flutuante constitui uma ferramenta valiosa para o trabalho analítico. No Cinema, a

montagem constitui um momento fundamental da constituição do filme em sua forma final, quando recortes, seleções e combinações da película filmada são realizados.

Há vários aportes já realizados neste campo, porém, na perspectiva por nós proposta, que analisa o deslizamento da cadeia significante, não encontramos estudo similar na bibliografia consultada, nos sites visitados e nos dados indexados no PsycInfo. Há vários estudos de orientações diversas mas predomina a tendência a uma análise filmica que utiliza substratos psicológicos e psicanalíticos para efetuar uma interpretação que privilegia uma leitura simbólica dos elementos filmicos, notadamente estudos com um referencial baseado na psicologia analítica de Jung.

Procuramos traçar algumas diretrizes na direção de situar um espaço neste campo de interseção, sem a pretensão de sermos conclusivos. Buscamos situar, através de um breve histórico, algumas coordenadas relativas a imagens inaugurais do cinema e da pesquisa que já se desenvolvia desde seu surgimento. A roda e o movimento da máquina de costura servem de modelo para fazer rodar a seqüência de fotogramas no cinematógrafo inaugural dos irmãos Lumière. O trem entrando na estação, os operários saindo da fábrica conjugam imagens onde arte, indústria e uma incipiente tecnologia se combinam. Também por injunções técnicas, como o problema da iluminação, tomadas externas predominavam. Assim dado a amplitude de grande parte dos planos filmados foi possível perceber quão importante era o ângulo e a profundidade que a posição da câmera permitia apreender. Muitas cenas filmadas denotam o modelo fotográfico que captava, além da cena, o movimento: cenas de família ou paisagens acrescidas de folhas ou fumaça agitadas pelo vento, meios de transporte, pessoas caminhando ou gesticulando.

A montagem não surge com Eisenstein (1898 - 1948), ela já está presente nas combinações de planos e no planejamento das tomadas inaugurais do Cinema. Porém é com ele que alcança um grau de sistematização e teorização que nos permite atribuir-lhe uma função paterna em relação a ela. Depois dele, a obra de

Orson Welles (1915 - 1985) merece que nela possamos nos deter com mais vagar pelo marco que representa para a teoria do cinema e da análise fílmica.

Um recorrido na obra de Freud sobre o tema da associação-livre como técnica que vem substituir a hipnose e o método catártico nos levou a inferir que a paciente pioneira onde o uso desta técnica é empregado para o tratamento é Frau Emmy. O caso Anna O. representa o momento efetivo do abandono da hipnose e o prenúncio de uma nova possibilidade de escuta dos pacientes - a cura pela palavra.

O cinema e a psicanálise tem uma história comum. Procuramos dela recuperar alguns episódios como o filme de Pabst (1926) e o de Houston (1962), "Segredos de uma alma" e "Freud além da alma" respectivamente.

O trabalho se configura como um estudo exploratório e, é nessa medida que os três estudos elaborados não podem ser apresentados isoladamente do ponto de vista metodológico. As questões formuladas como problemas de pesquisa, as hipóteses esboçadas não se referem isoladamente a cada fonte de coleta de dados que está constituída sob a forma de amostra de cadeias associativas produzidas em tres contextos e que se propõem dialogar entre si.

A questão de pesquisa por nós formulada relativa a similitude que haveria entre o trabalho do analista e do montador no cinema requer, para ensaiar uma resposta inicial, os dados dos três estudos combinados. A progressão da cadeia associativa de pacientes tende a seguir as operações de seleção e combinação a partir da consigna da associação livre, tendo a transferência por baliza e a determinação do desejo. Isso ocorre de maneira inconsciente. No caso dos trechos de filmes selecionados por alunos há algo diferente na consigna a eles endereçada. A formulação do professor é enunciada no sentido de apontar que recortem trechos de filmes para ilustrar os temas estudados. Não é apenas a disciplina atual que está em questão porque os alunos já estudaram outras disciplinas, possuem outras referências, outras leituras, outros professores. O que lhes é proposto é que façam um exercício de montagem. Procedem uma seleção e uma combinação de trechos de filmes para compor uma seqüência. Nesse processo há algo de efeitos transferenciais operando, mas provavelmente um

maior grau de deliberação na construção da cadeia. Realizar exercícios de montagem, implica a operação de seleção de trecho de um filme e a conseqüente combinação com outro trecho. Quando interpretamos uma seqüência também há uma operação de seleção, um recorte. Se um paciente fala de seu aniversário e os vários momentos vividos nesse dia, também seleciona trechos do vivido para contar e, num determinado momento repete o comentário de um amigo que lhe diz "Só tu para reunir essa gente toda". É possível pontuar mediante uma elipse o "Só tu" e o "essa gente toda", onde o primeiro trecho leva o sujeito a multiplicar sentidos que marcam sua solidão e também seu desejo de ser exclusivo, especial, único e o segundo trecho "essa gente toda" o lança em outra série, talvez diametralmente oposta ao sentido proposto pela primeira. Opera-se um corte, seleciona-se dois trechos e uma nova combinação, uma nova costura, pode se processar.

Selecionar implica escolher um termo a partir de um universo de possibilidades dadas pelas equivalências criadas por semelhanças ou sinonímias. Esta operação situa a possibilidade de substituir um termo por outro a partir de associações estabelecidas entre eles, colocando-os em uma série. Combinar implica estabelecer laços, ligações e põe em pauta o fato de que cada termo adquire seu valor em função daquele que o precede bem como daquele que o sucede. Os dois eixos da linguagem, os planos chamados de sintagmático e associativo por Saussure (1916/1995), retomados por Jakobson (1963/1969) e discutidos por Barthes (1964/1992) põe em cena as operações de seleção e combinação. Porém, ainda que tais temas sejam comuns aos dois campos citados, não configura uma questão exclusiva a eles. Há que agregar que ambos operam com a construção de cadeias onde não apenas a fala está posta em cena, mas também a dimensão da imagem.

No início do nosso trabalho, dimensionamos a montagem como o momento do corte numa seqüência fílmica que mais similitudes teria com o trabalho do corte efetivado pelo analista ao interpretar seu paciente. Entretanto, à medida que avançávamos, mais e mais se configurou o fato de que a montagem abrange outros momentos do processo de produção de um filme. Ela já está contida na

própria tarefa de elaboração do roteiro. O roteirista tem um papel fundamental que mereceria ser mais estudado. Em sua atividade já está presente o problema de uma escritura que "contém" imagens, ou, de como transformar texto em imagem? Assim é que "dizer" que um personagem é narigudo e orelhudo poderá aparecer como um *close* do nariz e logo outro da orelha ocupando toda a tela. Tais anotações já deverão estar presentes no roteiro, para que sejam filmadas e são indicações que remetem a um ato de montagem.

A passagem do cinema mudo para o falado coloca de forma mais efetiva a presença do texto e da imagem que a partir de então terão que ser trabalhados conjuntamente. Antes, havia texto, corte, imagem, texto novamente. A cadência desta seqüência tendia a dar uma certa "sonoridade" ao filme, bem como a variação do tamanho, tipo ou espaçamento entre as letras. As próprias letras podiam ser filmadas como letreiros. Podemos dizer que o sonho é mudo? Parece-nos que ele tende a ter letreiros, mais que letras. No famoso sonho de Irma, aparece, segundo Freud (1900/1976), em letras garrafais, a palavra Trimetilamina.

O embate entre o escritor e o cineasta é constante. Um cineasta poderá transformar um parágrafo em uma longa cena de 10 minutos e, "passar batido" por 50 páginas sem fazer qualquer alusão ao seu conteúdo no filme. O dissenso entre Sartre e John Houston ao produzir roteiro e filme de "Freud além da alma" (1963) é antológico. Até que ponto um analista poderá se "queixar" do fato de que um paciente elege determinadas cenas, determinados trechos de sua história, de seus pensamentos, de suas vivências, em detrimento de outros? O que governa sua seleção é a transferência.

Além do roteiro, contribui decisivamente para a tarefa do montador, o recorte feito pelo cinegrafista que posiciona a câmera fazendo as tomadas, construindo distâncias e aproximações. A composição do plano para realizar as tomadas de cenas, combinando determinados elementos, também demonstram a necessária sensibilidade e conhecimento para o estabelecimento de associações que podem produzir e sublinhar sentidos determinados.

A montagem não é apenas a etapa final do processo fílmico mas uma modalidade articulatória que o atravessa desde a escolha do primeiro plano a ser

filmado até o armazenamento conjunto de cenas ou circunstâncias afins. Uma espécie de atenção flutuante serve de baliza ao processo de filmagem, antecipando a etapa da montagem final, numa espécie de economia de trabalho.

Há uma cadeia associativa que progride através dos eixos onde se operam seleções e/ou combinações, há imagens combinadas com palavras faladas e/ou escritas. Mas, estas imagens não são estáticas, elas estão em movimento e dimensionam uma temporalidade. Combinar este conjunto de elementos, justapondo-os de uma ou outra forma, tende a produzir efeitos muito diversos. Assim, idéias produzem-se através da justaposição de imagens, prescindindo de palavras. Leone e Mourão (1993) afirmam que não existe o acaso na montagem, todos os elementos constitutivos dos planos e todos os pontos onde os cortes incidem são deliberadamente trabalhados e pensados visando produzir efeitos no espectador. Porém, ainda assim, há produção de efeitos que escapam, por assim dizer, do controle desta intencionalidade deliberada. Os pacientes também falam, se movimentam, gesticulam, produzem silêncios na direção de uma "intencionalidade" guiada por seu desejo inconsciente na suposição de um saber do analista sobre os seus sintomas.

A importância das novas tecnologias para a própria teorização da montagem no cinema não está ainda devidamente dimensionada em artigos de âmbito científico. Jornais, grupos de discussão, sites de cinema parecem buscar aquilatar os efeitos que a era da digitalização de imagens e a facilidade de seu manuseio tendem a produzir. A moviola, tradicional ferramenta de trabalho do montador, que consiste em um sistema analógico para edição de filme ou vídeo, onde a película é cortada e colada manualmente, tende a ceder lugar para o sistemas digitais com os recursos oferecidos pelo computador.

Qual o lugar de enunciação do sonhador no sonho, desde onde ele conjuga sua ação e em que tempo o faz? Depreende-se, dos relatos de sonhadores, um grau de dificuldade de amarrar a posição de sujeito do sonho. Uma imprecisão que também se revela em outras falas do cotidiano, como no relato de um filme. O sujeito se reconhece alhures, na tela, e queixa-se de nada saber sobre si.

Provavelmente a função primordial da montagem seja organizar diferentes planos estabelecendo uma lógica seqüencial para que o espectador, à medida que percebe as mudanças das cenas tende a ser direcionado a perceber os cortes como produtores de contigüidades que produzem sentidos. Porém, estas operações estão contidas, dimensionadas, desde o início da produção de um filme, desde a elaboração do roteiro, nas tomadas de cenas, no planejamento do ângulo e posições da câmera.

Um estudo complementar que poderá se desenvolver numa continuidade é o de acompanhar o montador em sua atividade de trabalho, de entrevistá-lo enquanto trabalha. Em anexo temos alguns elementos relativos a alguns dados colhidos numa entrevista realizada com um montador. É uma profissão marcada pelo autodidatismo e quase inexistente, em termos numéricos, no nosso estado e em nossa cidade. Recém inicia um movimento que visa a formação de profissionais nesta área (ANEXO B).

Coletar imagens de filmes que ilustrem de forma exemplar tipos de montagem clássica e contemporânea, bem como imagens de filmes que abordem temáticas psicopatológicas é outra atividade que visa constituir um banco de dados para subsidiar o prosseguimento da pesquisa em questão

Dar continuidade ao registro sistemático de relatos de sonhos de pacientes, produzidos em análise, bem como de trechos de suas falas que façam referências a filmes vistos é outro propósito que remete a busca de um aprofundamento do trabalho aqui esboçado. O que não significa privilegiar, no decurso da análise, o relato de um filme ou de um sonho. Ambos elementos tem que ser tomados numa escuta equiflutuante da cadeia associativa do seu paciente, pelo analista.

Construir seqüências ou observar, decompor seqüências já construídas, tentar pensar que lógicas governam a construção das mesmas, eis os exercícios propostos para quem trabalha essencialmente com cadeias associativas. A dificuldade do analisante para contar um sonho guarda certa semelhança com a dificuldade que é descrever cenas de um filme. Expressões do tipo “era como”, “parece” são recorrentes em ambos os casos. Também situar o ponto de vista do sonhador, que está num lugar mas sabe ou “vê” o que se passa em vários outros, é

difícil. Há uma espécie de onipresença do olho do sonhador, como acontece, em certa medida, com a câmara. Ela se comporta, em relação ao espectador, como seu olho, dirigindo seu olhar e permitindo deslocamentos rápidos e pontos de vista variados de modo quase intermitente.

O comentário feito por Morin (1956/1983) retrata o cinema como uma operação que integra o fluxo do filme ao fluxo psíquico do espectador. Diz que o cinema compartilha com as máquinas a função de mastigar o trabalho do homem, facilitando-o:

“O filme é detentor de algo equivalente a um condensador (...). Na medida, pois, em que ele executa, por conta do espectador, toda uma parte de seu trabalho psíquico, dá-lhe satisfação com um mínimo de despesa” (p.161).

Ver filmes, se aceitarmos esta constatação, atenderia então a um princípio da economia psíquica, que rege a própria atividade de condensação no sonho; tema caro à psicanálise. Além disso, tanto o espectador de cinema como o sonhador não tem uma participação motora efetiva no sonho ou no filme. Quando a saída motriz está impedida, o caminho, a saída, pela via da percepção, é incrementada. A cadeira do cinema, onde o espectador fica imóvel, lembra um pouco a imobilidade do analisante no divã.

A metáfora de Morin foi produzida no período anterior ao advento das novas tecnologias para digitalizar e montar filmes. A referência à função de mastigar para que algo seja digerido nos remete novamente ao tema do exercício, feita a ressalva de poder ser metafórico sem ser funcionalista. Sempre que aprendemos algo efetivamente, isso põe em jogo não apenas o intelecto, mas o corpo em seu inter-jogo anátomo-fisiológico conjugado com a expressão de sentimentos e emoções, sem que tenhamos um centro, uma consciência que trabalhe esta conjugação.

Observar obras de arte, conjuntos arquitetônicos ou ambientes decorados com esmero, ler obras literárias elaboradas por autores que constroem meticulosamente seus textos, ouvir música, submeter o paladar a experiências singulares produzidas por pesquisadores da combinação de diferentes temperos e

ingredientes são experiências que transformam a senso-percepção que envolve olhos, ouvidos, boca, língua. Há conjugação de todos estes efeitos, como nos exemplos dados pela situação de ler ou escutar palestras sobre decoração ou culinária.

Na transmissão em geral e, particularmente na transmissão da psicanálise, há um intervalo entre a pura abstração teórica conceitual e o uso de exemplos extraídos do cotidiano da clínica. Nesse intervalo, há que construir possibilidades de articulação. Nossa proposta se inscreve nesta tentativa, qual seja, procura propor exercícios que permitam operar com um arsenal conceitual sem cair imediatamente no recurso de utilização de exemplos que, ainda que ilustrem e não possam ser dispensados, tendem a uma singularização que muitas vezes estreitam ao invés de ampliar horizontes.

A associação-livre, reiteramos, não é tão livre assim. É quase uma contradição em termos usar tal expressão. Associamos eventos, palavras, pessoas, situações por laços já constituídos ao longo de nossa experiência. Muitas vezes há incompatibilidades no estabelecimento destes laços, pela incoerência que significa associar, colocar um sinal de equivalência ou igualdade entre experiências supostamente díspares. Trabalhar situações diversas onde cadeias associativas se produzem é um exercício singular posto para o analista, para o cineasta, para quem faz colagens, dobraduras e certamente para outras áreas. Realizar tais exercícios em outros campos em conjunto com outros profissionais poderá fazer com que retornemos ao nosso campo com um efeito produzido pelo olhar do estrangeiro.

Entretanto, seqüências associativa estão amarradas pelo fio da transferência. É porque ouvimos alguém, que prezamos por alguma razão nem sempre conhecida, falar de um filme, de um livro, do gosto de uma comida em um restaurante, que estabelecemos uma busca nesta direção apontada. É porque observamos um suposto deleite em alguém que parece usufruir uma leitura, uma obra, uma posse de um objeto qualquer, que nos sentimos convocados a buscar, através de tais objetos, o deleite que eles, supostamente, possam propiciar. Deleite, aqui, é uma boa palavra, que nos inscreve na via da linguagem e suas

derivações significantes, sem nos prendermos ao sentido que lhe deu origem. Prender-se a tal origem poderia produzir uma interpretação simbólica remetendo ao ato da amamentação. Manuais de psicologia e de análise fílmica estão repletos de exemplos inspirados nesta tradição reducionista.

Ao trabalhar o conceito de repetição conjugado ao tema do tempo, Sousa (1996) indica três elementos constitutivos do trabalho do sonho (o processo de transformação verbal, a palavra-ponte e a relação entre imagem mnésica e traço memorial) para abordar as relações entre sonho e poesia. Afirma ele:

“Nossa hipótese é que, a partir de certos elementos de estilo da escritura poética, poderemos abrir campo de reflexão sobre o trabalho do sonho e sua escritura possível” (p. 286).

Em alguma medida, nossa hipótese tangencia a questão porém por outro viés, situando o cinema, suas formas narrativas em sua relação com a estrutura do relato dos sonhos.

Assim, o que pretendemos, ao ilustrar nossa exposição com relatos de sonhos e falas de analisantes bem como com a seleção de trechos de filmes selecionados onde montagens singulares são exemplificadas, é expor a temática da qual nos ocupamos e suas relações com considerações teóricas elaboradas no campo do Cinema e da Psicanálise, neste primeiro momento. Uma análise mais detida destes dados e uma ampliação dos mesmos é um dos propósitos de continuidade neste campo de pesquisa, visando a constituição de um laboratório de caráter permanente. O advento do vídeo, há pouco mais de uma década, permitiu um incremento nos estudos fílmicos, tornando os filmes acessíveis e permitindo ir e vir, o que já era oportunizado para a análise literária e que explica, em parte, seu desenvolvimento e riqueza de aportes. O uso do computador coloca nos abre outros caminhos, nos torna mais próximos da possibilidade de agir alterando ou produzindo filmes.

Sob a forma de considerações e variações foi que abordamos questões teóricas e metodológicas e que fizemos o recorrido relativo às temáticas da montagem e da associação-livre. Consideração e seu predicado considerar remete a uma série

onde podem ser incluídos sentidos de ponderar, meditar, examinar, observar, refletir, reputar. Já variação remete a somatório de variáveis ou de funções, a diferenças genéticas ou de outra ordem entre sucessivas gerações de seres vivos, às declinações gramaticais de uma palavra e à forma musical predominante até o século XVIII onde se repetia a melodia e, a cada nova versão era acrescentado ou variado algum elemento como o ritmo, o compasso, a tonalidade, a harmonia. Variação remete a uma repetição do mesmo onde sempre é possível perceber ou escutar uma mudança.

REFERÊNCIAS

- Andrade, R. (1988). A cena iluminada. Tese de Doutorado não publicada. Escola de Comunicação. Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Andrade, R. (1999). Castas Estrelas. Psicologia: Reflexão e Crítica, Vol 12 (3). Pesquisa em Psicanálise. Porto Alegre: CPG Psicologia/UFRGS.
- Aumont, J. (1995). A estética do filme. São Paulo: Papirus.
- Barthes, R. (1992). Elementos de semiologia. São Paulo: Cultrix (Trabalho original publicado em 1964).

- Benjamin, W (1985). A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Em Obras escolhidas - magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense. (Trabalho original publicado em 1936).
- Bazin, A. (1983). Morte todas as tardes. Em. I. Xavier (org.). A Experiência do Cinema. Antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme. (Trabalho original publicado em 1951).
- Bazin, A. (1983). À margem do erotismo no cinema. Em I. Xavier (org.). A Experiência do Cinema. Antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme. (Trabalho original publicado em 1958).
- Birman, J. (1996). Por uma estilística da existência. São Paulo: Ed. 34.
- Calligaris, C. (1986). Hipótese sobre o fantasma. Porto Alegre: Artes Médicas.
- Carraher, T. N. (1983). O método clínico: usando os exames de Jean Piaget. Rio de Janeiro: Ed. Vozes.
- Carrière, J. C. (1995). A linguagem do cinema. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Chasseguet-Smirgel, J. (1971) Pour une Pshychanalyse de l'art et de la créativité. Paris: Ed. Payot.
- Dolto, F. e Nasio, J. D. (1991). A Criança do Espelho. Porto Alegre: Artes Médicas.
- Dör, J. (1989). Introdução à leitura de Lacan. Porto Alegre: Artes Médicas.

- Durand, P. (1993) Cinéma et montage: un art de l'ellipse. Paris: Les Éditions du Cerf. 7ART- Collection dirigée par Guy Hennebelle
- Eisenstein, S. (1995). La forma del cine. México: Siglo veintiuno ed. (Trabalho original publicado em 1949).
- Fagundes, L. (1986). Psicogênese das condutas cognitivas da criança em interação com o mundo do computador. Tese de Doutorado não publicada. Universidade de São Paulo.
- Freud, S. (1976). Alguns pontos para o estudo das paralisias motoras orgânicas e históricas. Em Edição standard brasileira das Obras Completas. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1888).
- Freud, S. (1976). Estudos sobre a histeria. Em Edição standard brasileira das Obras Completas. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1893).
- Freud, S. (1976). Projeto para uma Psicologia Científica. Em Edição standard brasileira das Obras Completas. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original redigido em 1895 e publicado em 1950).
- Freud, S. (1976). Lembranças Encobridoras. Em Edição standard brasileira das Obras Completas. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1899).
- Freud, S. (1976). A Interpretação dos Sonhos. Em Edição standard brasileira das Obras Completas. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1900).

- Freud, S. (1976). Fragmentos da análise de um caso de histeria. Em Edição standard brasileira das Obras Completas. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1901).
- Freud, S. (1976). Três ensaios sobre sexualidade. Em Edição standard brasileira das Obras Completas. Rio de Janeiro: Imago (Trabalho original publicado em 1905)
- Freud, S. (1976). Cinco lições de Psicanálise. Em Edição standard brasileira das Obras Completas. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1909a).
- Freud, S. (1976). Notas sobre um caso de neurose obsessiva (O Homem Ratos). Em Edição standard brasileira das Obras Completas. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1909b).
- Freud, S. (1976). A dinâmica da transferência. Em Edição standard brasileira das Obras Completas. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1912a).
- Freud, S. (1976). Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise. Em Edição standard brasileira das Obras Completas. Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1912b).
- Freud, S. (1976). A Pulsão e seus destinos. Em Edição standard brasileira das Obras Completas. Rio de Janeiro: Imago (Trabalho original publicado em 1915).
- Freud, S. (1976). Uma nota sobre a pré-história da técnica da análise. Em Edição

- standard brasileira das Obras Completas. Rio de Janeiro: Imago (Trabalho original publicado em 1920).
- Freud, S. (1976). O Bloco Mágico. Em Edição standard brasileira das Obras Completas. Rio de Janeiro: Imago (Trabalho original publicado em 1925).
- Freud, S. (1976). Inibição, Sintoma e Angústia. Em Edição standard brasileira das Obras Completas. Rio de Janeiro: Imago (Trabalho original publicado em 1926).
- Froemming, L. S. (1994). Ensaio sobre o dialeto obsessivo: em busca das conexões perdidas. Dissertação de Mestrado não publicada. Universidade de Brasília.
- Gabbard, G. (1997). The Psychoanalyst at the movies. International Journal of Psychoanalysis, Jun, Vol 78. (p. 429-434).
- Garcia, J. E. (1999). Fazendo cinema. MEC - FUNARTE. (on-line). Disponível na Internet: <http://www.decine.Gov.Br>.
- Guimarães, D. M. (1993). Vazio Iluminado: o olhar dos olhares. Rio de Janeiro: Ed. Notrya.
- Harari, R. (1998). Polifonias: del Arte en Psicoanálisis. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Jakobson, R. (1969) Linguística e Comunicação. São Paulo: Cultrix
- Kaufmann, P. (1996). Dicionário Enciclopédico de Psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

- Koutzii, J. (1997). A Tela Branca. Série Escritos de Cinema 2. Porto Alegre: Prefeitura Municipal. (Trabalho original publicado em 8.8.1941, Jornal Folha de Notícias).
- Lacan, J. (1979). O Seminário. Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise, Livro 11. Rio de Janeiro: Zahar Ed. (Trabalho original proferido em 1964).
- Lacan, J. (1985). O Seminário. O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise. Livro 2. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Lacan, J. (1998). Para além do princípio da realidade. In Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. (Trabalho original publicado em 1936).
- Lacan, J. (1998). O estádio do espelho como formador da função do eu. Em Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. (Trabalho original publicado em 1949).
- Lacan, J. (1998). O tempo lógico e a asserção da certeza antecipada. Em Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. (Trabalho original publicado em 1945).
- Lacan, J. (1996). Algumas reflexões sobre o Eu. Cadernos Lacan. Porto Alegre: APPoA/Gráfica Pallotti. Tradução: Marcello de Oliveira Pereira. (Trabalho original publicado em 1951).
- Lacoste, P. (1992) Psicanálise na Tela. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Leone, E. e Mourão, M.D. (1993). Cinema e Montagem. São Paulo: Ed. Ática.
- Marshall, V. (1998) "What is this movie doing in this psychoanalytic session?" in Journal of Clinical Psychoanalysis. Jun, vol. 80

- Merleau-Ponty, M. (1983). O cinema e a nova psicologia. Em I. Xavier (org.). A Experiência do Cinema. Antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasil. (Trabalho original publicado em 1945).
- Metz, C. (1977). A significação no cinema. São Paulo: Perspectiva. (Trabalho original publicado em 1949).
- Metz, C. (1980). O significante imaginário. Psicanálise e Cinema. Lisboa: Livros Horizonte.
- Meyer, L. (1993). O método psicanalítico. In M. E. Silva (Coord.). Investigação e psicanálise. São Paulo: Papirus.
- Mezan, R. (1993). Que significa "pesquisa" em psicanálise? Em M. E. Silva (Coord.). Investigação e psicanálise. São Paulo: Papirus.
- Morin, E. (1983). A alma do cinema. Cap. do livro: O cinema ou o homem imaginário. Em I. Xavier (org.) A Experiência do Cinema. Antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasil (Trabalho original publicado em 1956).
- Munstenberg, H. (1983). The Film: a psychological study. Em I. Xavier (org.). A Experiência do Cinema. Antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasil. (Trabalho original publicado em 1916).
- Piaget, J. (1978). A formação do símbolo na criança. Imitação, Jogo e sonho, imagem e representação. Rio de Janeiro: Zahar. (Trabalho original publicado em 1937).
- Piaget, J. (1978) A representação do mundo na criança. Rio de Janeiro: Record.

(Trabalho original publicado em 1926).

Piaget, J. (1979). A construção do Real na criança. Rio de Janeiro: Zahar.

(Trabalho original publicado em 1945).

Pontalis, J.-P. (1986). Roteiro Freud, Roteiro Sartre. (Prefácio) (pp. 9 – 26) Em Sartre, J.P. Freud, Além da Alma. Roteiro para um filme. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira.

PsycInfo Journal Articles (1991 – 1997) , (1998 - 2000).

Pudovkin, V. (1983). A Técnica do cinema. Em I. Xavier (org.) A Experiência do Cinema. Antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme. (Trabalho original publicado em 1926).

Rezende, A. M. A investigação em psicanálise: exegese, hermenêutica e interpretação. Em M. E. Silva (Coord.). Investigação e psicanálise. São Paulo: Papyrus.

Roudinesco, E. e Plon, M. (1998). Dicionário de Psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Saussure, F. (1991). Curso de Lingüística Geral. São Paulo: Cultrix. (Trabalho original publicado em 1916).

Silva, M. E. L. (1993). Pensar em Psicanálise. Em M. E. L. Silva (Org.). Investigação e psicanálise. São Paulo: Papyrus.

Sousa, E. (1996). Tempo e Repetição: intersecções entre a poesia e a psicanálise.
Em A. Slavutsky, L. Brito, L. e E. Sousa (org.). Cem anos da Psicanálise.
Porto Alegre: Artes Médicas.

Tarkovski, A. (1998). Esculpir o tempo. São Paulo: Martins Fontes.

Vanoye, F. e Goliot-Lété, A. (1994). Ensaio sobre a análise fílmica. Campinas,
SP:
Papyrus.

VideoGuia Multimídia (1998). O Melhor do Cinema. CD-rom. São Paulo: Nova
Cultural.

Villain, D. (1991). Le Montage au Cinéma. Paris: Editions Cahiers du cinéma.
Collection essais.

Xavier, I. (1983). A Experiência do Cinema. Antologia. Rio de
Janeiro: Edições Graal: Embrafilme.

ANEXO A

RELAÇÃO DE FILMES CITADOS

A Mulher do Tenente Francês (French Lieutenant's Woman), Karel Reisz,
Inglaterra, 1981.

Além das Nuvens (Beyond the Clouds), Michelangelo Antonioni e Win Wenders,
França/Itália, 1995.

Alexander Nevsky (Aleksander Nevskii), Sergei Eisenstein, União Soviética,
1938.

Amnésia (Amnesia), Estados Unidos, 2000.

Bud, o cão amigo (Air Bud), Charles Martin Smith, Estados Unidos, 1997.

Cidadão Kane (Citizen Kane), Orson Welles, Estados Unidos, 1941.

Crash – Estranhos Prazeres (Crash), David Cronenberg, Canadá, 1975.

Cria Cuervos (Cria Cuervos), Carlos Saura, Espanha, 1975.

Don Juan de Marco, Jeremy Leven, Estados Unidos, 1994.

Dormindo com o Inimigo (Sleeping with the Enemy), Joseph Ruben, Estados Unidos, 1991.

Encaixotando Helena (Boxing Helena), Jennifer Chambers Lynch, Estados Unidos, 1993.

Encouraçado Potemkin (Bronenosets Potymkin), Sergei Eisenstein, União Soviética, 1925.

Esse Obscuro Objeto do Desejo (Cet Obscure Objet du Désir), Luis Buñuel, França, 1977.

Espelho, O (Zerkalo), Andrei Tarkovski, União Soviética, 1974.

Esposamante (Mogliamante), Marco Vicario, Itália, 1978.

Freud, Além da Alma (Freud), John Houston, Estados Unidos, 1962.

Genealogias de um crime, Raoul Ruiz, França/Chile

Grande Roubo do Trem, O (The Great Train Robbery), Edwin Stratton Porter, Estados Unidos, 1903.

Infância de Ivan, A (Ivanovo Detstvo), Andrei Tarkovski, União Soviética, 1962.

Leolo, porque eu sonho (Léolo), Jean-Claude Lauzon, Canadá, 1991.

Lista de Schindler, A (Schindler's List), Steven Spielberg, Estados Unidos, 1993.

Lua de Fel (Bitter Moon), Roman Polanski, França/Inglaterra, 1992.

Melhor e Impossível (As Good as it gets), James Brooks, Estados Unidos, 1997.

Nostalgia, Andrei Tarkovski, Itália, 1983.

Oito Milímetros,

O Silêncio dos Inocentes (The Silence of the Lambs), Jonathan Demme, Estados Unidos, 1991.

Olhar de Ulisses, O (To vlemma tou Odyssea), Theo Angelopoulos, Grécia, 1995.

Pecado Mora ao Lado, O (The Seven Year Itch), Billy Wilder, Estados Unidos, 1955.

Peggy Sue – Seu Passado a Espera (Peggy Sue Got Married), Francis Ford

Coppola, Estados Unidos, 1986.

Piano, O (The Piano), Jane Campion, Nova Zelândia/França 1993.

Pinóquio (Pinocchio), Ben Sharpsteen, Estados Unidos, 1940.

Pink Floyd – The Wall (Pink Floyd – The Wall), Alan Parker, Inglaterra, 1982.

Segredos de uma Alma (Geheimnisse einer Seele), Georg Wilhelm Pabst, Alemanha, 1926.

Silêncio dos Inocentes, O (The Silence of the Lambs), Jonathan Demme, EUA, 1991.

Tempo de Violência (Pulp Fiction), Quentin Tarantino, Estados Unidos, 1994.

Thelma & Louise, Ridley Scott, Estados Unidos, 1991

Tio Patinhas, Estados Unidos, Estúdio Disney. (sem referência de data).

Tudo sobre minha mãe, Pedro Almodovar, Espanha, 1999.

Um Bonde Chamado Desejo (A Streetcar Named Desire), Gretn Jordan, Estados Unidos, 1955.

Um Toque Perigoso

Viagem à Lua (Le Voyage dans la lune), Georges Méliès, França, 1902.

ANEXO B

Entrevista realizada com montador (GBA) na Casa de Cinema

Descrição da atividade de trabalho

Pede-se que o entrevistado descreva seu trabalho.

G. começa a entrevista dizendo que é sócio da Casa de Cinema, que é uma produtora de audiovisual (que faz filmes, programas de tv, campanhas eleitorais, documentários), exceto de publicidade, apesar dos sócios já terem trabalhado com isso. Diz que trabalha como roteirista e montador, mais como montador do que

como roteirista. Já foi diretor, mas hoje já não trabalha mais com isso. Diz que na Casa ele é o sócio que trabalha com montagem, mas que está conseguindo formar alguns assistentes que já trabalham independentemente, pois no momento ele não consegue dar conta de todos os trabalhos (“o que é ótimo”, diz). Não participa da filmagem (produção). Não assiste uma filmagem a vários anos.

Define o trabalho de roteiro como criativo, mas também metódico. Diz que sempre insiste mais no lado metódico, e trabalha melhor a partir da idéia de outros, usando sua obsessão por detalhes. Conta que depois de muito tempo trabalhando se descobre o que se faz melhor, e que sente que trabalha melhor em roteiro em contato com outras pessoas e principalmente a partir de idéias de outros, e não quando tem que criar. Diz que às vezes esse trabalho rende pouco, passando horas diante do computador sem escrever, mas que isso faz parte do processo, que é complicado. Diz que gosta de trabalhar em parceria para poder discutir, pois ao expor as idéias é possível entender melhor que caminho se deve seguir. A divisão de tarefas é complicada, porque a escrita do roteiro geralmente é feita individualmente, a não ser que as idéias sejam muito específicas. Geralmente os parceiros (2 ou 3, de preferência) discutem durante um bom tempo (podendo ser até cerca de um mês), durante o qual se escreve muito pouco, mas se define a estrutura do roteiro, que depois é dividido em cenas (“escaletas”), e cada roteirista define quais cenas irá escrever. Após escritas, volta-se a trabalhar em grupo para encaixar as cenas.

Explica que em virtude dos diversos projetos, a criação do roteiro de alguns projetos e a montagem são interrompidos para fazer o roteiro ou a montagem de algum outro projeto, e depois se retomam os projetos em andamento. Explica que atualmente a Casa de Cinema está fazendo um longa, “Houve uma vez dois verões”, que está com a montagem atrasada; está fazendo também um episódio para um programa da Globo, “Brava Gente”. Cristina pergunta como é feito o contrato com a Globo, se é encomendada uma idéia para ser desenvolvida em um programa ou se eles são contratados para produzir um determinado número de episódios. G. explica que a Globo sempre teve muita restrição em fazer projetos fora dos estúdios da Rede. O caso do Brava Gente tem um contrato inédito,

resultado de uma evolução de outros trabalhos já feitos pela Casa (sendo dois sócios contratados da Globo, além dele ter trabalhado para a Rede Globo em algumas ocasiões). Ele conta os outros trabalhos já feitos pela Casa de Cinema para esta rede de televisão: o episódio Anchiitanos, da série Comédias da Vida Privada, em 97, nos quais um produtor ficava controlando o orçamento, e a finalização do produto foi feita dentro da Globo; em 98 foi rodada a minissérie Luna Caliente, com um pouco mais de autonomia. Em dezembro de 2000 foi feito um episódio para a série Brava Gente, com o modelo atual de “produção independente”, onde se recebe um valor estipulado para realizar um programa de tempo determinado, cujo projeto é aprovado previamente pela companhia. Aceito o projeto, todo o episódio é rodado e montado na Casa de Cinema, e entregue pronto para a rede de televisão. Isto ocorre na Europa e Estados Unidos, mas no Brasil nunca existiu, devido ao fato de que as redes de televisão no país são negócios de família, e estas preferem comprar pessoas ao invés de projetos, porque é mais barato e elas tem um controle sobre as coisas. Diz que esta possibilidade está se abrindo pelo histórico que a Casa tem com a Globo, tendo feitos outros trabalhos pequenos além dos já citados. O mais complicado é negociar o elenco, que precisa ser montado com os atores disponíveis da Globo.

Também estão sendo feitos 4 curtas para a RBS, que estão sendo montados por um assistente supervisionado por ele, já que ele não consegue montar todos os trabalhos.

Passa a falar sobre o trabalho de montagem, que é aquele que ele tem feito mais nos últimos dez anos. Diz que esse tipo de trabalho precisa render todos os dias, e se estipula que o 1º corte de um longa seja feito em 40 dias. Um longa metragem geralmente têm de 3 a 5 cortes, embora os cortes após o primeiro levam menos tempo, pois são aprimoramentos. Salienta que o prazo de montagem de “Houve uma Vez Dois Verões” está atrasado em virtude da interferência de outros trabalhos que estão sendo feitos, e diz que acha que não poderá continuar sendo montador e roteirista ao mesmo tempo, devendo optar pela profissão de montador. Enquanto o roteiro é feito em casa, de madrugada, o trabalho de montagem rende melhor sendo feito todos os dias na Casa de Cinema, em um

horário regular, das 9 às 19h. Perguntado sobre como percebe os dois tipos de trabalho (ritmo de trabalho diferente, etc), diz que o trabalho de montagem é mais metódico, pelo tipo de distribuição do tempo. Diz que nos seus primeiros 10 anos de trabalho seu horário era bastante desregrado, mas desde o nascimento dos filhos passou a regular o horário de trabalho (e a trabalhar mais como montador), enquanto antes muitas vezes passava noites em claro, pelo menos uma vez por semana. O horário de trabalho ainda é um pouco variável, devido ao trabalho como roteirista, que pensa em talvez abandonar, embora não goste da idéia.

Perguntado sobre a participação do diretor na montagem, diz que é autodidata por circunstância, pois não havia cursos de formação em montagem no Rio Grande do Sul. Diz que sua formação como montador se deu em curtas metragens (mais de 40). No início de sua carreira, o diretor ficava acompanhando a montagem ao longo de todo o seu processo (naquela época o trabalho era feito em moviola, um sistema analógico, que ficava no Instituto Estadual de Cinema. Atualmente a participação do diretor se dá apenas no início e no fim da montagem, pois o mesmo não tem tempo nem necessidade de assisti-la completamente. Este precisa estar presente no início, momento em que dá as indicações de como deve ser a montagem, após o 1º corte e no fim desta.

Casa de Cinema

Perguntado sobre o histórico da casa, ele começa narrando o início de sua atividade profissional, quando cursava jornalismo e tinha pretensão de ser crítico de cinema. Conheceu pessoas que faziam filmes em Super 8, entre eles Nelson Nadoti, (que atualmente escreve novelas), com quem fez um filme amador em 81 (“Deu pra ti anos 70”), que foi o primeiro longa metragem em Super 8 no Brasil. Como era um roteiro montado em partes (trechos de anos diferentes), ele se prestava para ser filmado em momentos diferentes. Pronto o filme, que ganhou o Festival de Gramado em Super 8, eles passaram a exhibir o filme em uma sala montada (artesanalmente) por eles no Clube de Cultura, onde era cobrado ingresso. Durante três anos eles passaram exibindo o filme pelo estado. Giba abandonou o emprego que tinha na Rádio Gaúcha pensando que voltaria a

trabalhar em jornalismo após terminar o filme, o que não aconteceu. A seguir fez mais dois filmes em super 8 (Coisa na Roda, de Werner Schunemann, em 82 e Inverno, de Carlos Gerbase, em 83, que ganharam o Festival de Gramado). Os filmes renderam uma bilheteria que permitiu pagar os atores. O rendimento líquido a partir dos filmes profissionais, de 35 mm (Verdes Anos) foi muito menor, embora a bilheteria tenha sido bem maior em salas de cinema convencionais, pois estas tinham um custo mais alto, tanto pelas salas, distribuidora, etc. (Ex. “Deu pra ti Anos 70” foi visto por 30 mil pessoas e permitiu que os atores fossem pagos e os produtores vivessem com o rendimento, enquanto Verdes Anos teve 140 mil expectadores e os produtores não tiveram lucro).

Ele conta que a Casa de Cinema era uma cooperativa de pessoas, com diferentes produtoras associadas. O primeiro filme rodado neste regime foi Barbosa, em 89, e Ilha das Flores. No período Collor, a Casa se desestruturou, e muitos dos fundadores saíram e abriram agências de publicidade, produtoras, etc. De 14 pessoas trabalhando sobraram 6 (os sócios atuais). A Casa passou a ser uma produtora, e não mais uma cooperativa. Em fevereiro de 90 (Collor tomou posse em 15 março de 90), o filme Ilha das Flores ganhou um prêmio em Berlim, o que abriu muitas portas para a Casa de Cinema na Europa e EUA, o que os sustentou fazendo documentários para o exterior. Essa fase passou e atualmente a produtora trabalha com diversas parcerias (Globo, RBS, PT) o que talvez seja um pouco excessivo em termos de carga de trabalho. Além de 6 sócios, há 6 funcionários fixos, e muitas pessoas são empregadas temporariamente na produção dos projetos, chegando-se a contratar, por exemplo, cerca de 100 pessoas num período em que estavam sendo rodadas 3 produções. (entrevista realizada pelas alunas Denise Yates e Cristina em julho/2001).

ANEXO C

AS 35 TRANSIÇÕES DO PROGRAMA ADOBE PREMIERE LE

1) *Band Slide*:

"Tiras" alternadas da imagem B se dirigem dos cantos para o centro da tela até preencherem-na totalmente e se sobrepõem à imagem A.

Reverso: "tiras" alternadas da imagem A se dirigem para os cantos da tela até saírem de cena, deixando apenas a imagem B, que estava sob a imagem A.

2) *Band Wipe*

"Tiras" (barras horizontais) alternadas da imagem B se dirigem dos cantos para o centro da tela (sobrepondo-se à imagem A), e a imagem começa a se formar logo que as tiras se encontram, montando a imagem à medida que elas se sobrepõem.

Reverso: as "tiras" alternadas, invertem-se (em vez das barras da esquerda para a direita serem a segunda, quarta e sexta, elas serão a primeira, terceira, quinta e sétima).

3) *Barn Doors*

A imagem A se abre como se fosse uma cortina que desliza para os cantos da tela, revelando a imagem B.

Reverso: a imagem B se fecha como uma cortina, deslizando sobre a imagem A dos cantos para o centro.

4) *Center Merge*

A imagem A se divide em quatro partes que diminuem e dirigem-se para o centro da tela, revelando a imagem B.

Reverso: quatro partes da imagem B se expandem do centro para as pontas da tela, encobrendo a imagem A.

5) *Center Split*

A imagem A se divide em quatro pedaços que se afastam do centro em direção aos cantos da tela, revelando a imagem B.

Reverso: quatro pedaços da imagem B se dirigem dos cantos da tela para o centro, sobrepondo-se à imagem A.

6) *Checker Board*

Pequenos quadrados da imagem B começam a se sobrepor à imagem A, de forma alternada, no sentido da esquerda para a direita, começando pelo canto superior esquerdo da tela até chegar ao canto superior direito, e então passando para a linha seguinte, e assim por diante, dando a aparência de um tabuleiro de xadrez, até completar toda a imagem.

Reverso: os quadrados da imagem B se sobrepõem aos da imagem A a partir do canto inferior direito em direção à esquerda, de forma alternada, até chegar ao

canto inferior esquerdo, depois passando para a linha seguinte, e assim por diante, dando o efeito de um tabuleiro de xadrez, até completar toda a imagem.

7) *Cross Dissolve*

A imagem A vai se apagando enquanto a imagem B vai surgindo na tela.

8) *Cross Stretch*

A imagem A se "encolhe" em direção ao lado direito da tela, enquanto a imagem B se expande desde lado esquerdo em direção ao lado direito da tela.

Reverso: a imagem A se "encolhe" em direção ao lado esquerdo da tela, enquanto a imagem B se expande do lado direito em direção ao lado esquerdo da tela.

9) *Cross Zoom*

Imita uma aproximação da câmera em direção à imagem A até que esta saia de foco, quando então a "câmera" se afasta novamente e a imagem B vai entrando em foco.

10) *Cube Spin**

A imagem A e a imagem B representam duas faces de um cubo, sendo a junção entre as duas uma das arestas do cubo. Nesta transição, o cubo faz uma rotação lateral (da direita para a esquerda), mostrando a passagem da imagem A para a imagem B.

Reverso: a rotação lateral se dá da esquerda para a direita.

11) *Direct*

A imagem A passa instantaneamente para a imagem B produzindo um efeito de "puro corte".

12) *Doors**

A imagem B, dividida em duas partes, "fecha-se" sobre a imagem A que está ao fundo, como se fossem duas portas.

Reverso: a imagem A, dividida em duas partes, "abre-se" como se fossem duas portas, estando a imagem B atrás delas.

13) *Funnel**

A imagem A "se contorce", de forma a parecer com uma substância que escorre por um funil "deitado", que teria seu escoadouro no meio do lado esquerdo da tela, até sair completamente de cena, deixando aparecer a imagem B, que está ao fundo.

Reverso: a imagem B sai de dentro do funil, mas não por seu escoadouro, e sim como no sentido contrário ao da descrição acima (em vez da substância escorrer pelo, ela sai no sentido contrário, da esquerda para a direita), até encobrir a imagem A, que está ao fundo.

14) *Inset*

Um quadrado surge do canto superior esquerdo da imagem A aumentando para o canto inferior direito, revelando por abaixo a imagem B.

Reverso: um quadrado surge do canto superior esquerdo da imagem B aumentando para o canto inferior direito, revelando por abaixo a imagem A.

15) *Iris Cross*

A imagem A divide-se em quatro quadrados que deslocam-se para os cantos da tela, revelando a imagem B.

Reverso: a imagem B divide-se em quatro quadrados que deslocam-se para os cantos da tela, revelando a imagem A. Os quatro quadrados também podem surgir na tela, deslocando-se para o centro.

16) *Iris Diamond*

A imagem B surge do centro da imagem A sob o formato de diamante, semelhante a um losango, abrindo-se aos cantos da imagem A.

Reverso: a imagem A surge do centro da imagem B sob o formato de diamante, semelhante a um losango, abrindo-se aos cantos da imagem B. Esse formato de diamante também pode deslocar-se em direção ao centro da imagem.

17) *Iris Round*

A imagem B é revelada sobre a imagem A por um formato circular que se abre do centro às pontas.

Reverso: a imagem A é revelada sobre a imagem B por um formato circular que se abre do centro às pontas. Esse formato circular também pode fechar-se para o centro da imagem.

18) *Iris Square*

A imagem B aparece do centro da imagem A com o formato de um quadrado, abrindo-se até superpor-se totalmente à imagem A.

Reverso: a imagem A aparece do centro da imagem B com o formato de um quadrado, abrindo-se até superpor-se totalmente à imagem B. Também há o recurso de A fechar-se para o centro.

19) *Push*

A imagem B "empurra" a imagem A para a direita, colocando-se em seu lugar.

Reverso: a imagem A empurra a imagem B para a direita, colocando-se em seu lugar. Pode acontecer em sentido inverso, da direita para a esquerda.

20) *Radial up*

Uma tira revelando a imagem B sobre a imagem A movimenta-se no sentido horário, com centro fixo no canto superior esquerdo.

Reverso: uma tira revelando a imagem A sobre a imagem B movimenta-se no sentido horário, com centro fixo no canto superior esquerdo. Pode-se movimentar, também, no sentido anti-horário.

21) *Slide*

A imagem B surge do canto esquerdo sobre a imagem A, superpondo-a totalmente.

Reverso: a imagem A surge do canto esquerdo sobre a imagem B, superpondo-a totalmente. Pode acontecer de a imagem desaparecer para o canto esquerdo.

22) *Sliding Bands*

A imagem B é revelada sob a imagem A por barras horizontais ou verticais, que deslizam da direita para a esquerda.

Reverso: a imagem A é revelada sob a imagem B por barras horizontais ou verticais, que deslizam da direita para a esquerda. Essas barras também podem movimentar-se com sentido contrário.

23) *Sliding Boxes*

A imagem A desliza sobre a imagem B em tiras horizontais que se movem.

Reverso: a imagem B desliza sobre a imagem A em tiras horizontais que se movem.

24) *Spin*

A imagem B gira da direita para a esquerda sobre a imagem A tendo um ponto fixo no centro da tela.

Reverso: a imagem A gira da direita para a esquerda sobre a imagem B tendo um ponto fixo no centro da tela.

25) *Spin Away**

A imagem B gira com um plano em perspectiva sobre a imagem A, com um ponto fixo no centro da tela e no sentido da direita para a esquerda.

Reverso: a imagem A giram com um plano em perspectiva sobre a imagem B, com um ponto fixo no centro da tela e no sentido da direita para a esquerda. O sentido também pode ser invertido.

26) *Split*

A imagem A divide-se ao meio e suas metades deslizam cada uma para um lado, revelando a imagem B.

Reverso: a imagem B divide-se ao meio e suas metades deslizam cada uma para um lado, revelando a imagem A. O deslizamento também pode ser para o centro.

27) *Stretch*

A imagem B abre-se como uma porta, num movimento que imita o deslizamento de um elástico.

28) *Swap*

Ambas as imagens, A e B, movem-se para os lados, a primeira para trás e a segunda para frente, retornando, então, ao centro, e sobrepondo-se.

Reverso: ambas as imagens, A e B, movem-se para os lados, a primeira para frente e a segunda para trás, retornando, então, ao centro, sobrepondo-se.

29) *Swing In**

A imagem B aparece fechando a imagem A, com perspectiva, do mesmo modo quando alguma pessoa puxa uma porta para fechá-la.

Reverso: pode-se trocar a imagem B pela imagem A e vice-versa, e também alterar o sentido em que uma imagem sobrepõe outra, neste caso, sendo a “porta” empurrada para fechá-la.

30) *Swing Out**

A imagem B sobrepõe-se à imagem A do mesmo modo como quando alguém empurra uma porta para fechá-la. A diferença entre a transição acima é a de que, naquele caso, a imagem que se sobrepõe a outra usa uma perspectiva que não completa totalmente a tela, ou seja, a “porta” parece ser menor que a “porta” dessa transição.

Reverso: é a “porta”, que mostra a imagem A sendo puxada para mostrar a imagem B.

31) *Venetian Blinds*

Faixas horizontais que aumentam de espessura revelam a imagem B sobre a imagem A.

Reverso: similar à descrição, diferenciando que as faixas nesse caso diminuem de espessura.

32) *Wipe*

Uma faixa vertical que move-se da esquerda para a direita revela a imagem B sobre a imagem A.

Reverso: essa faixa vertical pode-se mover da direita para a esquerda. Também pode ser mudada entre si as posições das imagens.

33) *Ziz-Zag Blocks*

Uma faixa horizontal que move-se para baixo revela a imagem B sobre a imagem A.

Reverso: essa faixa horizontal, no caso reverso, move-se para cima.

34) *Zoom*

A imagem B aparece no centro da imagem A aumentando de tamanho até se sobrepor totalmente à imagem A.

Reverso: o reverso é a imagem A diminuir de tamanho em direção ao centro, revelando no fundo a imagem B. Pode-se mudar as posições das imagens.

35) *Zoom Trails*

A imagem A diminui para o centro da imagem, deixando um rastro, que diminui do mesmo modo, revelando a imagem B.

Reverso: a imagem B aparece do centro da imagem A, aumentando de tamanho e revelando-se não totalmente, mas sim, com diferentes tempo, formando uma perspectiva de “túnel”.

* Indica transição com efeito tridimensional.

ANEXO D

MONTAGEM DE TRECHOS DE FILMES

Grupo Homem dos Lobos: dúvida diagnóstica

Cenas de filmes utilizadas para a apresentação:

Filme: O Piano

A cena inicia com o homem e a mulher nus. Ela senta-se na cama, e ele vem em sua direção. Então, mostra uma menina, que está do lado de fora da casa, aproximando-se e espiando por entre as frestas da parede de madeira. A menina passa a espiar por outra fresta o que está acontecendo entre o homem e a mulher. A cena finaliza quando inicia o diálogo entre os dois adultos que estão na casa.

Filme: O Lobo

A cena escolhida é logo no início do filme. Começa com a lua cheia em foco, depois abre para uma estrada, a qual corta uma floresta. A cena continua com um carro que está trafegando por essa estrada, até aparece quem está dirigindo. Então, de repente, o motorista atropela algo, pára o carro e desce para ver o que era. Ele vê que é um lobo, tenta pegar o animal para fora da estrada. O lobo acaba mordendo o homem e foge correndo para dentro da floresta, onde há

mais lobos. Todos os lobos ficam olhando para o homem. A cena termina quando este volta amedrontado para dentro do carro e vai embora.

Filme (não identificado)

A primeira cena é composta por mãe e filha, as duas aparecem conversando dentro de casa. A mãe está contando para filha do abuso que esta sofria do pai quando pequena. A cena termina com a filha dizendo que não se lembra.

A segunda cena é a garota se lembrando do abuso. Na cena está ela e o pai, este chega trazendo um refrigerante que tinha comprado. Os dois estão sentados em um lugar aberto, na rua. O pai faz a filha acariciar seu pênis. Termina a cena aí.

Grupo Caso Anna O.

Filme: O Clube das desquitadas

CENA 1: Inicia com a frase “*Vai tudo bem. No duro. Digo, Aaron é...*” e encerra com a frase “*Não! Para agradar todo mundo!*”. Nesta cena, as três amigas jantam em um restaurante, discutindo, entre outros assuntos, questões relacionadas a seus relacionamentos pessoais. A personagem interpretada por Diane Keaton tenta passar às amigas uma imagem de um casamento feliz e bem-sucedido e de uma boa elaboração a respeito da orientação homossexual da filha. Parece, com suas palavras, tentar convencer as amigas e a si mesma de que tudo está indo bem. No entanto, a realidade é outra. Ela tem dificuldades em lidar com o

homossexualismo de sua filha e seu casamento está praticamente terminado – o que ela finalmente acaba por revelar, causando surpresa nas demais. Esta cena foi selecionada por revelar a dificuldade de aceitação da castração na histeria, representada por essa atitude de Diane Keaton frente às amigas. Nesta mesma cena, uma outra personagem ilustra a necessidade da histérica em ser admirada e notada por todos, ao explicar por que faz tantas plásticas e implantes de silicone: “*Para agradar todo mundo!*”.

CENA 2: Nesta cena a personagem de Diane Keaton beija o “quase ex-marido”, após terem saído para jantar. Inicia com o beijo e termina com a frase “*Acho que devo ir embora*”. A escolha da cena se fez em função de outra característica comportamental da histeria, que seria o seduzir e frustrar.

CENA 3: Inicia com a frase “*Elise decidiu puxar o tapete de Bill. Literalmente*” e termina com “*Olhe*”. Nesta cena, a personagem Elise invade o escritório do ex-marido de forma imponente. Ignora os apelos da secretária para que não entre na sala e começa a retirar todos os móveis e objetos que lhe pertencem, a fim de vendê-los. Demonstra poder e segurança em suas atitudes. Com esta cena, pretendemos ilustrar a característica histérica de desejar ser “o centro das atenções”.

CENA 4: Começa com “*Vamos*” e termina com “*O escritório é lá em cima*”. Nesta cena, há a ilustração da teatralidade histérica. Ao entrar no quarto do ex-marido (agora casado com outra mulher) a personagem depara-se com uma cama toda romântica e um quarto bem decorado. Tem, então, uma crise de choro desesperada, o que demonstra bem a questão da teatralidade.

CENA 5: Inicia com “*300 mil dólares por aquilo?*” e encerra na frase “*Comprei uma chaise*”. Nesta cena, fica bem evidente a questão da facilidade com que uma pessoa histérica é influenciada pela opinião alheia. Em um leilão, uma personagem demonstra considerar um absurdo pagar-se tão caro por tais peças,

além de não interessar-se por elas. Ao perceber uma estrela de cinema dando lances, e sendo influenciada por seu decorador e por uma “socialite”, ela acaba dando lances altíssimos e chega a comprar um carro por 300 mil dólares.

CENA 6: Inicia com “300 mil dólares por um Lamborghini? Enlouqueceu?” e termina com “O Lamborghini foi um bom negócio”. Nesta cena, há demonstração do comportamento infantilizado e da sedução por parte da pessoa histérica. O personagem fica furioso, pois a namorada deu lances altíssimos em um leilão e comprou o carro por 300 mil dólares. Ela seduz o namorado e adota um comportamento infantilizado, na tentativa de convencê-lo de que fez um bom negócio.

CENA 7: As desquitadas “invadem” a casa de um dos ex-maridos atrás de provas que mostrem seus negócios ilícitos. A cena escolhida para ilustrar o “ataque histérico” (na visão do senso-comum) inicia-se quando o ex-marido, com sua atual esposa, retorna ao apartamento onde moram, enquanto as desquitadas ainda nele estão. Ficam sem saída, pois o ex está entrando em casa. O falso decorador, colocando nesta situação com o objetivo de distrair esse ex, as avisa do retorno dele, deixando-as em “pânico”, originando uma cena caricatural e engraçada sobre o que seria um “ataque histérico”. Termina com elas subindo num andaime, sendo esta a única saída para tal situação.

