



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**  
**Centro de Educação e Humanidades**  
**Instituto de Psicologia**  
**Programa de Pós-Graduação em Psicanálise**

## **Filme marcado para morrer: cinema, experiência e transmissão**

Leonardo Bastos Velasco

**Orientadora: Ana Maria Medeiros da Costa**

**Rio de Janeiro, 2021**

**Leonardo Bastos Velasco**

**Filme marcado para morrer: cinema, experiência e transmissão**

Tese apresentada como requisito para a obtenção do título de Doutor ao Programa de Pós-Graduação em Psicanálise da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Aprovada em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

Banca Examinadora:

---

Profª. Dra. Ana Maria Medeiros da Costa (Orientadora) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro

---

Profª. Dra. Doris Luz Rinaldi – Universidade do Estado do Rio de Janeiro

---

Profª. Dra. Consuelo da Luz Lins – Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Prof. Dr. Márcio Orlando Seligmann-Silva – Universidade Estadual de Campinas

---

Prof. Dr. Marcus André Vieira – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro, 2021

*À minha vó Nice*

## **AGRADECIMENTOS**

À Ana Costa, pelo acolhimento tão importante para o desenvolvimento da pesquisa e por proporcionar uma escrita da minha experiência com a psicanálise que levarei pra vida.

Ao Programa de Pós-Graduação em Psicanálise da UERJ, por oferecer as condições necessárias para a pesquisa de doutorado e por ser um lugar de resistência importante na formação de muitas pessoas que acreditam numa universidade pública, gratuita e socialmente referenciada.

Ao prof. Marcos Eichler, por suas contribuições no exame de qualificação.

À Consuelo Lins, querida pesquisadora, professora e referência no audiovisual brasileiro, eu agradeço por me proporcionar poesia no meio da prosa acadêmica.

Aos professores da banca, Doris Rinaldi, Marcio Seligmann-Silva e Marcus André Vieira, que aceitaram ver/ler minha tese de doutorado em um contexto devastador para qualquer leitura.

Aos meus parceiros de trabalho na Universidade Federal do Rio de Janeiro, por “segurarem a marimba” nas minhas ausências e tornar tudo mais leve, Angela Santos, Andrea Vilanova, Clarice Cabral, Fernanda Pacheco, Priscila Lopes e Thiago Melicio.

Aos alunos, estagiários, residentes da UFRJ, por compartilharem os seus percursos de formação comigo.

Aos meus amigos que compreenderam meu distanciamento social antes mesmo da pandemia, Clarice Portugal, Wagner Erlange, Camila Baz, Renata Gomes, Cristina Frederico, Renata Estrella, Jefferson Nascimento, Luiz Felipe e outros, por conversas, bebedeiras e gargalhadas que cumprem com excelência a função freudiana de “amortecedor de preocupação”.

À minha querida vó Nice (in memoriam), por estar comigo desde sempre, brincando no chão, fazendo cafunés e dando conselhos no fim de tarde, ajudando nos estudos e por me ensinar a levar as coisas não tão a sério. Onde estiver obrigado pela sua força e a sua alegria.

À minha mãe, Luiza Mara, por transmitir esse ofício tão difícil, mas tão fascinante, desde quando me levava ainda pequeno para o seu trabalho com a loucura em um manicômio.

Ao meu pai, Roberto, por transmitir um encantamento pelas artes que levo cada vez mais forte na vida.

Aos pacientes, por me deixarem aprender a cada vez mais um pouco.

À Ana Tereza Groisman, pela escuta e por “não deixar cair” pelo acolhimento no rigor da palavra.

## RESUMO

VELASCO, Leonardo Bastos. **Filme marcado para morrer: cinema, experiência e transmissão.** 139 f. Tese (Doutorado em Psicanálise) – Instituto de Psicologia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021. Orientação: Prof.<sup>a</sup> Dra. Ana Maria Medeiros da Costa.

A presente pesquisa investiga — a partir das referências de Freud e Lacan — as relações entre a escrita e a linguagem cinematográfica. Para isso, tomamos como estudo de caso, a produção do filme *Cabra marcado para morrer* (1984), dirigido por Eduardo Coutinho. Advertidos de que os artistas em sua prática antecipam certas questões que são problematizadas pela psicanálise, o nosso objetivo específico é extrair elementos que surgem da peculiaridade da produção do filme, num primeiro momento como ficção, em 1964, e, num segundo, como documentário. Compreende-se a escrita em psicanálise como operador conceitual que se estende para além do seu sentido usual, da grafia, isto é, como uma operação que remete ao tema da inscrição. (Costa, 2015). No saber-fazer de Coutinho, propõe-se *a posteriori*, pensar a letra — enquanto conceito lacaniano — em sua relação com o testemunho como a possibilidade de inscrição da marca da experiência traumática, assim como a sua transmissão de uma escrita audiovisual para o discurso compartilhado e a circulação no laço social.

**Palavras-chave: cinema, psicanálise, escrita, trauma, transmissão.**

## RÉSUMÉ

VELASCO, Leonardo Bastos. **Film destiné à mourir: cinéma, expérience et transmission.** 137f. Thèse (Doctorat en Psychanalyse) – Institut de Psychologie, Université Du État de Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2021. Directrice de thèse de doctorat: Dra. Ana Maria Medeiros da Costa.

La thèse ci-présente a pour but — à partir des références de Freud et de Lacan — interroger la relation entre l’écriture et le langage cinématographique. Pour notre parcours, nous avons pris comme étude de cas, la production du film “Cabra marcado para morrer” (1984), réalisé par Eduardo Coutinho. Les artistes dans leurs œuvres anticipent certaines questions qui sont développées par la psychanalyse. Alors, notre objectif spécifique est de trouver des éléments de la particularité de la production du film, d'abord comme fiction, en 1964, et, dans un second temps, comme documentaire. L'écriture en psychanalyse est conçue comme un concept qui dépasse son usage orthographe habituel, c'est-à-dire comme une opération qui renvoie au thème de l'inscription. (Costa, 2015). Pour arriver à la lettre comme la possibilité d'inscrire la marque de l'expérience traumatique, on passe par le témoignage d'une écriture cinématographique qui permettre la circulation dans le lien social.

**Mot-clés: cinéma; psychanalyse; écriture; traumatisme, transmission.**

## **LISTA DE ILUSTRAÇÕES**

|                                                                                                                                                          |            |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>1. Primeiro plano do filme .....</b>                                                                                                                  | <b>31</b>  |
| <b>2. Cena de “Le téléphone” de Eduardo Coutinho<br/>.....</b>                                                                                           | <b>35</b>  |
| <b>3. Elizabeth Teixeira e seus filhos .....</b>                                                                                                         | <b>45</b>  |
| <b>4. Elizabeth interpretando ela mesma .....</b>                                                                                                        | <b>47</b>  |
| <b>5. Elizabeth se despedindo da equipe .....</b>                                                                                                        | <b>50</b>  |
| <b>6. Homens e mulheres .....</b>                                                                                                                        | <b>70</b>  |
| <b>7. Cremação de corpos em fossas de incineração ao ar livre, diante do<br/>Crematório V de Auschwitz, Museu de Estado Auschwitz-Birkenau<br/>.....</b> | <b>120</b> |
| <b>8. Mulheres sendo empurradas para as fossas no Crematório V de<br/>Auschwitz, Museu de Estado Auschwitz-Birkenau .....</b>                            | <b>120</b> |

## 9. Fotografias reenquadradas no Museu de Estado Auschwitz-Birkenau

..... 121

*Escrever porque esta é,  
sem sombra de dúvida,  
a melhor hora  
para escrever.  
Não escrever porque esta,  
verdade seja dita,  
é a melhor época  
para não escrever.  
Escrever porque esta,  
convenhamos,  
não é a melhor ocasião  
para escrever.  
Não escrever porque este,  
antes e acima de tudo,*

*é o melhor turno  
para escrever:  
Escrever porque este,  
só um cego não vê,  
é o melhor tempo  
para não escrever:  
Não escrever porque este,  
apesar dos pesares,  
é o melhor mês  
para escrever:  
Escrever porque esta,  
até segunda ordem,  
não é a melhor noite  
para não escrever:  
Não escrever porque este,  
em última instância,  
não é o melhor século  
para não escrever:*

Ricardo Aleixo - Sobre escrever

## SUMÁRIO

|                                                                              |               |
|------------------------------------------------------------------------------|---------------|
| <b>Introdução .....</b>                                                      | <b>10</b>     |
| <b>Capítulo 1: A escrita do filme .....</b>                                  | <b>29</b>     |
| <b>1.1 Cenas do mundo: o Cabra e o cinema moderno .....</b>                  | <b>33</b>     |
| <b>1.2 Marcado para morrer .....</b>                                         | <b>45</b>     |
| <b>1.3 A experiência da perda na realização do filme .....</b>               | <b>52</b>     |
| <br><b>Capítulo 2: A experiência do inconsciente e sua transmissão .....</b> | <br><b>56</b> |
| <b>2.1 A questão da transmissão: A narrativa mosaica .....</b>               | <b>58</b>     |
| <b>2.2 O inconsciente como linguagem .....</b>                               | <b>64</b>     |

|                                                                                    |            |
|------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>2.3 Significante e letra: um percurso de escrita .....</b>                      | <b>69</b>  |
| <br><b>Capítulo 3: A escrita do trauma e o gesto da retomada das imagens .....</b> | <b>77</b>  |
| <b>3.1 A ruptura em 1964: Imagens que faltam .....</b>                             | <b>79</b>  |
| <b>3.2 Isso que não tem imagem, como se ler? .....</b>                             | <b>87</b>  |
| <b>3.3 Leitura de um encontro com o real .....</b>                                 | <b>97</b>  |
| <b>3.4 Trauma e imagem: cineasta calígrafo .....</b>                               | <b>109</b> |
| <b>3.5 A querela da representação: um debate em torno da Shoah .....</b>           | <b>117</b> |
| <br><b>Considerações finais .....</b>                                              | <b>128</b> |
| <b>Referências Bibliográficas .....</b>                                            | <b>134</b> |

## Introdução

*Por que ficou tão viva a minha relação com as pessoas que tinham trabalhado no filme?  
Porque elas também tinham o fantasma de 1964. O fantasma do filme também era  
importante para elas*

Eduardo Coutinho

A presente pesquisa investiga — a partir das referências de Freud e Lacan — as relações entre escrita e linguagem cinematográfica, tendo em vista a produção do filme *Cabra marcado para morrer* (1984), dirigido por Eduardo Coutinho. Advertidos de que os artistas em sua prática antecipam certas questões que são problematizadas pela psicanálise, o nosso objetivo específico é extrair questões que surgem da peculiaridade da produção do filme, num primeiro momento como ficção em 1964, e num segundo, como documentário. Compreende-se a escrita em psicanálise como operador conceitual que se estende para além do seu sentido usual, da grafia, isto é, como uma operação que remete ao tema da inscrição. (Costa, 2015). No saber-fazer de Coutinho, propõe-se *a posteriori*, pensar a letra — enquanto conceito lacaniano — em sua relação com o testemunho como a possibilidade de inscrição da marca da experiência de um sujeito, assim como a sua transmissão, de uma escrita audiovisual para o discurso compartilhado e a circulação no laço social.

A relação entre cinema e psicanálise é prolífica em termos de discussão e apresenta inúmeras questões, sendo a subjetividade do artista como uma das mais apontadas. A análise de uma obra pela biografia do autor não é incomum, assim como seu inverso. No entanto, nos esforçamos a refletir sobre o que a obra em sua materialidade inscreve como questão. Entre o dito e o fato, apresenta-se um trabalho de construção do qual o dispositivo audiovisual surge como um potencial suporte de escrita que se faz em uma dupla produção: tanto de autores quanto de espectadores. O cinema seria como uma carta *en souffrance* por um leitor, se aludirmos ao texto de Lacan sobre “A carta roubada”, de Edgar Allan Poe.

Por outro lado, os fundamentos teóricos e os conceitos psicanalíticos foram importados por autores como Jean Baudry, Christian Metz, Laura Mulvey que se detinham na construção de um discurso da práxis cinematográfica enquanto linguagem, seus mecanismos representacionais e suas relações com os ideais hegemônicos, denunciando a ideologia do poder burguês no interior mesmo desse discurso. Segundo Xavier (1983), a teoria psicanalítica se aproxima do cinema na coincidência de sua contemporaneidade, na projeção dos primeiros filmes dos irmãos Lumière em 1895 em Paris, e as primeiras obras da pesquisa de Freud com a clínica, mas não somente por isso. A psicanálise participou da consolidação de um campo teórico inovador, como uma referência importante das disciplinas das universidades e instituições de ensino de cinema nos anos 70. Interrogar a produção e a difusão das imagens através de um dispositivo cinematográfico seriam pontos cruciais no estudo crítico das condições em que o audiovisual estabelece na vida moderna.

Os lugares que ocupam o cineasta, a câmera e o espectador, os gradientes de forças a partir de um jogo de poder no campo das representações colocam em questão o cinema, sobretudo, em seu aspecto institucional. O aparato ideológico que produziria impressões da realidade viria a serviço de ideais hegemônicos da sociedade ocidental, engendrando um fascínio por determinadas histórias e personagens que encarnam tais ideais. A pesquisadora e realizadora Laura Mulvey, por exemplo, já trazia questões de gênero tão debatidas atualmente pelas teorias decoloniais.

Ainda assim, por outro lado, a psicanálise, no contexto dos anos 70, era amplamente difundida nos meios de massa e nos circuitos intelectuais a partir da consolidação da IPA (International Psychoanalytical Association), instituição conservadora e afinada com os interesses anglo-saxônicos. Não é sem consequências essa relação entre conceitos e teorizações psicologizantes e o cinema. Ao reduzir a psicanálise a um determinado movimento, a transmissão reside na força do sentido levada aos extremos. A distância entre as experiências, as formas cinematográficas e a apreensão conceitual é enorme, perdendo o tônus dessa interlocução.

Esse filme de Coutinho, especificamente, já foi objeto de uma série de artigos, teses e debates em diversos campos: são ressaltados desde a questão das ligas camponesas, da reforma

agrária (Medeiros, 2017) e do golpe militar (Machado, 2016; Almeida, 2009; Leme, 2013), além da tradição do documentário brasileiro, da qual o filme é considerado “um divisor de águas” (Bernardet, 1985). Segundo Lins (2004), Coutinho estabelece um duplo deslocamento em relação à história e ao documentário. O “Cabra/84”<sup>1</sup> não somente deixa de ser um filme de ficção, que teria a tarefa de reproduzir um evento factual desdobrado em uma sequência linear, como também rompe com a tradição do documentário brasileiro e sua separação radical entre diretor e personagem. Coutinho ao se incluir como um dos personagens do filme e ao privilegiar o encontro sempre contingente com as pessoas filmadas produz uma nova forma de abordagem do estatuto da verdade no audiovisual.

“A verdade da filmagem significa revelar em que situação, em que momento ela se dá - e todo o aleatório que pode acontecer nela... É importantíssima, porque revela a contingência da verdade que você tem... revela muito mais a verdade da filmagem que a filmagem da verdade, porque inclusive a gente não está fazendo ciência, mas cinema.” (Coutinho *apud* Lins, 2004 : 44)

As entrevistas de Coutinho dadas a diversos meios de comunicação ou registradas em artigos e livros terão uma importante participação na análise do filme que se propõe aqui. Uma pesquisa de arquivos e fragmentos das histórias em torno de *Cabra* encontra diversas falas que excedem a análise. Justamente esse excesso diz respeito à riqueza da obra e ao caráter inesgotável das significações do filme. Atentos a isso, iremos nos esforçar em transcrever falas que são atinentes aos pontos da pesquisa. Nesse movimento de ir desde a voz ao texto, temos a difícil, porém necessária tarefa de perder algumas palavras, letras, imagens... Enfim, restos nesse caminho de escrita. Veremos adiante a importância do testemunho ou da produção artística com um teor testemunhal (Seligmann-Silva, 2008) para pensar como se articula o singular e o coletivo nesse filme.

O que se apresenta repetidas vezes como inassimilável, como algo que escapa no momento em que se representa não justifica nem revela o caráter enigmático da produção

---

<sup>1</sup> Consuelo Lins em seu livro “O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo” (Zahar, 2004) faz a diferenciação entre o filme de ficção interrompido em 1964 (*Cabra/64*) e o então documentário de 1984. (*Cabra/84*) A fim de melhor compreensão, faremos o mesmo.

artística. Coutinho afirmou certa vez que o recurso à biografia aponta relações de causa e efeito absurdas, quando, por exemplo, tratavam a sua posição de cineasta a partir de uma infância cinéfila. Entre ser cinéfilo e o futuro cineasta, há um abismo enorme. (Mattos, 2018). Portanto, advertidos desse ponto, devemos criar condições para atravessar essas hiências que não são passíveis de serem inteligíveis ou mesmo deduzidas.

No entanto, trabalharemos a questão da letra, apresentada no ensino de Lacan, e uma aproximação com o testemunho, enquanto possibilidade de inscrever uma vivência singular em um laço social mais amplo. Enquanto a letra cava um lugar, inscreve uma experiência, possibilita um endereçamento através da escrita, o testemunho reúne inscrição, memória e identificação, assim como invenção e transmissão em situações adversas como o golpe militar de 1964. O cinema com forte teor testemunhal se apresenta como a escrita de uma experiência que já não pode ser resgatada por um simples relato.

A questão que inicia nosso percurso e que nos põe em trabalho é a transmissão de experiências que de entrada são impossíveis de expressar ou de serem compreendidas. Como algo singular, imprevisível, contingente só pôde ter sido realizado por Coutinho e com aquelas pessoas do filme? Outras questões não menos importantes surgem, tais como: Por que filmar? O que leva Coutinho a ir ao encontro com essas pessoas quinze anos depois? Tais questões não são simples nem se esgotam quando se trata de uma obra que se encontra na cultura; portanto, não é dos lugares analisante/analista que se espera algum saber. Veremos que a própria articulação entre psicanálise e os diversos campos de saber é delicada.

Como afirma Ana Costa, trata-se de um paradoxo:

“De um lado a necessidade da transmissão de algo que, de tão singular, parece estar fora do discurso, ou seja, está por ser nomeado. De outro, a necessidade de inscrever essa experiência em uma tradição da clínica. E como se dá a transmissão do singular, tanto quanto sua inscrição em um discurso compartilhado?” (2015 : 17).

Assim, o filme pode ser visto como uma necessidade de inscrição, de uma marca que circunscreve um limite. O próprio Coutinho testemunha nossa suposição em duas entrevistas: a produção do filme era “um troço do fundo do coração, um pesadelo, uma dor no fígado, um

negócio brutal.” Se ele não realizasse o filme, ficaria “envenenado para o resto da vida.” (Coutinho apud Lins, 2004 : 30).

Reconhece-se aí o testemunho de uma marca abrasiva que exige trabalho a fim de um destino. Em outro momento, Coutinho se questiona: “Por que ficou tão viva a minha relação com as pessoas que tinham trabalhado no filme? Porque elas também tinham o fantasma de 1964. O fantasma do filme também era importante para elas.” (Coutinho, 2014 : 10). Essas duas falas nos motivam a investigar a questão do testemunho que recorre à porosidades entre a memória individual e coletiva.

Como afirma Seligmann-Silva (2010), o testemunho cava um lugar onde não é esperado, ao contrário, é adverso e inóspito para atestar seu endereçamento. A construção de fragmentos, restos e ruínas por diferentes dispositivos — depoimentos jurídicos, romances literários, diários e narrativas audiovisuais — traz a marca de experiências nas quais os limites simbólicos são estilhaçados. Em seu aspecto coletivo, o testemunho faz laço pela denúncia política ou, ao menos, pelo dever ético de evocação da memória de catástrofes, genocídios e acontecimentos que irrompem nossa ordem representacional.

O testemunho tanto artístico/literário como o jurídico pode servir para se fazer um novo espaço político para além dos traumas que serviram tanto para esfacelar a sociedade como para construir novos laços políticos. Esta passagem pelo testemunho é, portanto, fundamental tanto para indivíduos que vivenciaram experiências-limite, como para sociedades pós-ditadura. (Seligmann-Silva, 2010 : 12)

Entende-se que a relação entre memória, linguagem e sujeito é o ponto nevrálgico no testemunho. A psicanálise compartilha da formulação do sujeito constituído a partir da sua história, na qual a linguagem possui um papel fundamental na função de rememoração. Ao escutar as históricas nos primórdios de sua clínica, Freud seguia a construção pelos pacientes de um discurso singular que implicava a queixa sintomática com o percurso subjetivo. Com a formulação do inconsciente e suas leis, esse tipo de memória das representações patológicas ganha uma nova complexidade. Entre o vivido e o relato dos pacientes, aparecia um hiato que não poderia ser preenchido por outra coisa. As lacunas no discurso apontavam para o corte estrutural do inconsciente.

Por esta via, os sonhos, atos falhos, chistes e mesmo sintomas, enquanto formações do inconsciente, indicam uma outra cena que não aquela descrita pela consciência. O inconsciente não se afirma como outro lugar nem mesmo enquanto uma outra consciência, uma *double conscience*, mas algo que se expressa na fissura entre o enunciado e a enunciação. Assim, não há transparência nem imediatez entre o que seria um eu e o sujeito, visto que a linguagem encerra mecanismos representacionais que escapam à mestria pela razão. Ao enunciar que “as histéricas sofrem de reminiscências”, Freud insiste na experiência do inconsciente que não se apreende em sua totalidade, mas que afeta o sujeito em seu mecanismo de repetição desses traços mnêmicos, de um esforço de insistência que não se esgota, que não cessa de se escrever, apontando para algo que não pode ser mais resgatado pelo relato.

O entrecruzamento entre as experiências singulares e coletivas é possível pela rememoração, mecanismo simbólico que engendra representações em determinada lógica temporal, implicando o sujeito com o símbolo, e com isso, com a discursividade que sustenta o laço social. A conceituação de memória encontrada nos escritos iniciais de Freud, como a “Carta 52” (1896) ou “Projeto para uma psicologia científica” (1895), está inexoravelmente concebida com a linguagem e seus mecanismos representacionais. Apontamos, inicialmente, a aproximação da memória inconsciente com a escrita em Freud quando ele reconhece o sonho como um *rébus*, com o qual o trabalho da decifração hieroglífica se assemelha. Os sonhos se aproximam de uma escritura distinta da lógica regida pelo consciente, mantendo sentidos antitéticos, possibilitando a convivência de contradições bem como a relação entre letra e imagens. Em outras formações do inconsciente, é possível realizar essa aproximação. Nos sintomas histéricos conversivos, por exemplo, Freud alude ao caráter linguístico das manifestações somáticas. (1905/1976 : 39).

Logo, verifica-se a importância de retornar aos textos de Freud sobre a descoberta do inconsciente a partir de uma prática discursiva, que inclui a fala do paciente como fundamental na relação do sujeito com aquilo de que se queixa. Trata-se de encontrar a descontinuidade em relação ao discurso médico e a novidade que o inconsciente inaugura na experiência subjetiva. O sujeito clássico, racional, cuja consciência é transparente a si mesmo e o corpo regido pelas leis anatômicas da ciência moderna, sofre o corte epistemológico do inconsciente. O método anatomoclínico, assim como a primazia da consciência, são colocados em questão pelos relatos

dos pacientes histéricos, nos quais a transmissão de uma narrativa situada em transferência da experiência inconsciente era determinante no trabalho analítico.

Seguindo o percurso de Freud, ao criticar o “anti-historicismo” da psicanálise nos Estados Unidos que se alinhava a um projeto de adequação do indivíduo (*behavior*) ao meio com a objetivação das relações humanas, Lacan afirma que os conceitos só adquirem pleno sentido ao se orientarem no campo da linguagem, ao se ordenarem na função da fala. (1953/1998 : 246). Para além do seu traço da comunicação, a fala e a linguagem ordenam a prática analítica. Com o significante, algoritmo da linguística de Saussure, segue-se a via freudiana da função da fala e o campo da linguagem, parodiando seu escrito inaugural sobre a importância da linguagem na estrutura simbólica. A relação do inconsciente com a escrita ganha um novo estatuto no próprio percurso de Lacan em torno do funcionamento do significante, seu automatismo de repetição, e a diferenciação da letra no texto “Lituraterra” nos anos 70.

Com isso, a inscrição de marcas, inicialmente sem nenhuma garantia de unidade nem uma significação unívoca que pudesse dar conta da experiência subjetiva, se constitui nesse processo em que uma escrita se faz por um limiar possível entre letras e imagens. Em “Lituraterra”, Lacan aproxima o conceito de letra com a caligrafia japonesa em que pintura e literatura se encontram nesse gesto. O trabalho do sonho seria a produção de uma escrita cifrada, hieroglífica, que solicita um intérprete ou um leitor. A escrita é cernida pelo inconsciente, isto é, ainda que o sujeito se esforce para se tornar autor de sua história, está longe da mestria de sua caligrafia.

A interlocução da psicanálise com a obra de Coutinho se torna mais rica, se assim podemos considerar, com o exercício de aproximação com os ensaios de Walter Benjamin. Em diversas entrevistas, Coutinho citava Benjamin como uma de suas referências em sua teoria de cinema encarnada em seus filmes, um "filósofo alemão, marxista, melancólico, messiânico e judeu", comportando tanta contradição em seu ser que o amava.<sup>2</sup> Também nos interessa essa

---

<sup>2</sup> Essa fala é extraída de um encontro na Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP) com Eduardo Coutinho mediado por Eduardo Escorel. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=o5w4i\\_Es5S0](https://www.youtube.com/watch?v=o5w4i_Es5S0)>. Acesso em: setembro de 2021.

relação a posteriori, isto é, como nossa tese pode acompanhar questões caras ao cineasta e ao filósofo.

Em Coutinho, podemos encontrar uma questão benjaminiana na montagem de seus dispositivos com os personagens: O que é contar uma história, e não *A história*, e por que essa necessidade e a incapacidade que se constitui em um movimento paradoxal de contar histórias? A partir da modernidade, a narração torna-se um aspecto importante na constituição do sujeito, arrancado e isolado de uma “tradição esburacada” (Gagnebin, 1985). Da oralidade ao escrito, o texto se impõe na topografia do sujeito moderno. Experiências de narrativas contemporâneas como a do cinema e da literatura, trazem questões sobre algo que se deposita entre o autor e o leitor. Compreendendo o cinema como escrita, a partir da letra com sua tipografia e desenhos expressivos, pensamos Coutinho como um “cineasta calígrafo”.

Com Benjamin, a arte de narrar se faz no endereçamento a um leitor, ainda que indefinido ou suposto. O que está em jogo é a linguagem em seu aspecto de criação e nomeação, precha de equívocos e mal entendidos. Ao se arrancar de uma gênese, a linguagem pós-babélica não apreende o todo senão por fragmentos, vestígios e ruínas. E como tal, a produção diz de uma separação entre eu e não eu, uma perda de objeto através do escoamento de letras, produzindo passagens, laços contingentes numa negociação com o outro. Veremos a importância do movimento posterior da leitura na constituição de *um comum* da memória e tradição, do sentido que agencia sujeito e alteridade.

Coutinho pode nos ensinar a respeito disso que se mostra — mais do que explica ou se exprime — e do que se recolhe em restos dos copíões, dos encontros com os personagens, no que é possível se presentificar pelo que Lacan conceituou como letra. Em relação ao significante, que por natureza se articula por diferenciação, insistindo em incessantes efeitos de significação, a letra é irreduzível ao sentido. Se, em Freud, através da interpretação dos sonhos e na clínica com os fenômenos da economia sintomática da neurose, havia uma relação entre inconsciente e escrita, em Lacan, reconhecemos que tal articulação se modifica no seu encontro com a escrita paradigmática de James Joyce nos anos 1970.

A decifração hieroglífica dá lugar a leitura como reconhecimento de traços, “estes que comemoram o gozo, como as marcas ao sopé da cama do marquês de Sade contando seus

orgasmos” (Dunker, 2015 : 8). A partir dos anos 1970, em Lacan, reconhecemos duas características paradoxais do princípio da letra: por um lado, na sua face como lixo, *litter*, o que cai de qualquer empreitada de se articular pelos mecanismos de significação como metáfora e metonímia, e por outro lado, como *letter*, passível de endereçamento mesmo sem um sentido *a priori*. Como transmitir algo que não seja comandado pelo sentido, mas que produz um endereçamento, isto é, que produz um leitor que ateste tal experiência narrada por aquele autor?

Compreende-se que se faz necessário um estudo sobre a diferença entre significante e letra como Lacan irá se servir em toda sua obra. Se em um primeiro momento, significante e letra podem se confundir, a partir de “Lituraterra”, a letra se distingue através da literatura de Joyce, Beckett e um modo de transmissão não comandado por um sentido. Isso não significa que entre significante e letra haja uma relação distributiva, hierárquica ou até mesmo de exclusão; ao contrário, a letra põe em questão os mecanismos de significação pela articulação significante. Por ora, denominamos letra o que põe em jogo o sentido que o significante veicula.

Como vimos anteriormente, as falas de Coutinho sobre a realização de “Cabra” trazem esse aspecto da insistência, daquilo que não se resolve pela consistência da significação unívoca e que o põe em trabalho. Na psicanálise, trabalha-se com a proposta de que a união entre significante e o significado não se encontra na natureza nem em uma transcendência divina. Em Saussure, a linguística nomeia esse encontro como *arbitrário*. No entanto, nas interpretações dos sonhos, nos atos falhos, enfim, nos textos clínicos de Freud e em Lacan, reconhecemos o caráter *contingente* entre esses dois termos, ou seja, os mecanismos de metáfora e metonímia produzem certas determinações de sentido, nas quais se articula um encontro entre significante e significado muito singular, para cada um e a cada vez.

Ainda que haja um trabalho do sujeito em se fazer representar pelo movimento da cadeia do significante, esta não o define. Em outras palavras, o significante insiste, mas não dá consistência à experiência do sujeito. Portanto, podemos aventar que o filme, de algum modo, veicula essa marca subjetiva, “esse fantasma” de modo que senão o fizesse “ficaria envenenado pelo resto da vida”.

Como afirma Bernardet, a potência do fragmento é uma força motriz na realização do filme. Uma história que se realiza a partir de uma perda, inclusive material, que sofre desvios e se repete de modo que só Coutinho poderia lidar, a cada vez, com isso que retorna:

A repetição reafirma o caráter fragmentário em detrimento da continuidade. Mas tenho a impressão de que ela possui como função principal marcar a vitória sobre a lata de lixo da história. Isso foi resgatado, isso foi salvo, e então se diz e se rediz que esse fragmento foi desenterrado, foi reconquistado, foi integrado à história, que não se tenha dúvida; e repete-se de novo para agarrar-se a ele, para que ele não torne a desaparecer, para conjurar uma eventual perda. (Bernardet, 1997 : 235)

A busca de Coutinho em recolher os restos das filmagens assim como de recriar pela ficção esse acontecimento se aproxima do que sustentamos como produção do testemunho: “seja na forma de uma necessidade incontrolável de narrar, ou sob os auspícios do desejo de transmitir o que foi para cada um, e também para uma geração, as marcas de um encontro com o real.” (Macêdo, 2014 : 44). Existe, de algum modo, uma tentativa de inscrição dessa vivência que não se apreende a não ser por fragmentos que insistem em repetir.

Obviamente, não pretende-se comparar a vivência de um traumatismo social na ditadura militar com o extermínio de milhares de judeus na Shoah. Cabe ainda, no interior de nossas discussões, ressaltar a função e o sentido do trauma, sobretudo no que diz respeito a uma experiência que se perde e busca por palavras, um interlocutor. Do mesmo modo, há uma relação entre tempo e o que se entende como permanência imaginária do eu. Após o período estendido do golpe e da ditadura militar, o filme já não era o mesmo assim como o próprio Coutinho.

Assim, as aproximações com o traumatismo ocasionado pela experiência dos campos de concentração e as literaturas de testemunho tais como a de Primo Levi são pertinentes ao colocar a questão ética daquele que testemunha. Rêgo-Barros (2014) interroga a partir de onde que se testemunha: é o eu que narra na sua condição de si-mesmo? Qual a função da testemunha quando se deve apagar os rastros como na experiência concentracionária? Primo Levi traz a fala dos oficiais aos judeus que chegavam aos campos que segue a lógica de silenciamento, de negação da função da testemunha:

“Qualquer que seja a maneira pela qual essa guerra termine, nós já a ganhamos; nenhum de vocês ficará para dar testemunho e, ainda que alguns escapem, o mundo não lhes dará crédito. Haverá talvez suspeitas, discussões, pesquisas feitas pelos historiadores, mas não haverá certezas, porque nós destruiremos as provas ao destruir vocês. Ainda que subsistam algumas provas e que alguns de vocês sobrevivam, as pessoas dirão que os fatos que vocês contam são monstruosos demais para serem acreditados.” (Levi, 2004 : 9).

A guerra já encontrava seu termo em 1944, quando houve o maior número de judeus deportados para o campo de concentração às câmaras de gás a fim de exterminá-los. Tal fato visava destruir o maior número possível das provas humanas assim como os documentos do maior massacre do século XX, a *shoah*. Assim, a produção literária que se seguiu trazia essa marca da urgência em encontrar interlocutores que pudessem dar lugar ao relato dessas experiências.

Longe de esvaziar a potência política do testemunho enquanto produção importante dos sobreviventes da guerra, trata-se de entender o que está em questão e encontrar na obra de Coutinho um teor testemunhal (Seligmann-Silva, 2008). Em tais escritos, o Outro, enquanto alteridade para determinado sujeito que se faz testemunha, é condição para a produção do testemunho. Seguindo as palavras de Primo Levi em “Isto é um homem?”, observa-se a urgência de contar para alguém que se interesse pelo que é dito: “A necessidade de contar ‘aos outros’, de tornar ‘os outros’ participantes, alcançou entre nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares” (Levi, 1988: 7)

A narrativa, portanto, compete com “outras necessidades elementares”, lembrando as “*Die Not des lebens*” que Freud menciona em “O Projeto” (1895), traduzido como as necessidades da vida. Assim como a fome e o amor, elementos constituintes do humano, a narrativa do testemunho se precipita como o que cai da exigência pulsional. A pulsão, diferente do instinto em que há um saber colado ao objeto, é uma exigência de trabalho, como definiu Freud, de intensidades que acossam o sujeito a lhe dar um destino. Trata-se, portanto, no testemunho de tratar essa força sem qualidades, pura fonte de gozo. Como força incessante de

que não se pode fugir ou resolver da mesma maneira como a um estímulo externo, a pulsão remete à capacidade de representação pelo limite que o corpo impõe.

Na experiência dita traumática nos testemunhos que não pode ser resgatada pelo relato, a transmissão se dá pelo seu aspecto paradoxal: imperativo, impossível, mas necessário. Fragmentos de imagens e sons que revolvem nos sonhos como Freud apontava para as neuroses de guerra nos anos 20. E em sua radicalidade, tais relatos clínicos mostravam o estilhaçamento de limites do que até então poderia representar. Os fragmentos de lembranças atroz, as dores difusas e uma fixação aos vestígios do trauma revolviam irresolúveis. Disso que apanha o sujeito em sua corporeidade, inscreviam-se marcas que então poderiam redimensionar os trilhamentos, as vicissitudes do pulsional. Ainda que a escrita não possa dominar tais intensidades e seu evidente mal-estar, as obras com seu teor testemunhal se propõem a uma outra vivência com o trauma.

O aspecto temporal do trauma é o que lhe fundamenta. No terceiro capítulo, será possível vislumbrar como o tempo é determinante na inscrição do trauma, interrogando o discurso científico e até partilhado pela sociedade de que um evento é traumático pela sua inegável e imediata violência ou que traz a marca do inesperado, do susto e que rompe com o que é programável. (Laurent, 2004). O tempo permite inserir a singularidade na cena traumática que se constrói no relato, que então pode dar lugar ao que não tinha sido possível. O segundo momento do trauma é que determina toda a lógica temporal do sofrimento indicia essa insistência, um excesso insolúvel, um grão de acontecimento que não se articula com outras associações mnêmicas como significantes que possam representar o sujeito na sua natureza intervalar, de “ser” entre significantes. Apostamos que a letra possa ajudar nesse trabalho de um ato de escrita que incorpore esse excesso, que dê corpo a essa escrita a se fazer.

A investigação sobre a seara do testemunho segue na medida em que, se com Primo Levi, seus posteriores textos poéticos transmitiam uma verdade que não poderia ser semi dita senão no acolhimento poético do significante (Teixeira, 2014 : 32), Coutinho pôde transmitir aquilo que lhe ficou como um “dever de memória” (Idem anterior) a partir da escrita pela linguagem cinematográfica. E assim, como escreveu Walter Lima Jr, “seu filme tem o mérito de pertencer tanto a ele quanto a cada um de nós.”

A interlocução da psicanálise com a obra de Coutinho será constante em nosso trabalho, e para tanto, será necessário um preâmbulo que apresente a forma como construímos o endereçamento a autores de diferentes saberes. A partir de uma questão de Ana Costa, nos colocamos a refletir sobre nosso “método” de trabalho: “Como estabelecer relações com campos distintos mantendo-se uma condição de extimidade, própria à psicanálise?” (2015 : 19). A princípio, o próprio percurso psicanalítico inaugurado por Freud atesta articulações diversas. No entanto, de qual lugar nos autorizamos quando aproximamos campos com métodos, questões e objetos heterogêneos? A psicanálise coloca em questão a relação com o saber, ao não ser uma teoria explicativa ou esclarecedora. A incidência de um saber inconsciente implica em um lugar não articulável, ainda que seja “logiciável em discurso”. (Lacan, 1954/2010 : 30).

Freud reconheceu nos artistas aliados poderosos

“cujo testemunho deve ser levado em alta conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais a nossa filosofia ainda não nos deixou sonhar. Estão bem adiante de nós, gente comum, no conhecimento da mente, já que se nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência.” (Freud, 1907/1976 : 18)

Em Lacan, encontramos a ressonância de tal posição quando afirma: “isso a que o artista nos dá acesso, é o lugar do que não poderia ser visto.” (1961 : 254).<sup>3</sup>

No texto de 1907, “Os delírios e sonhos na Gradiva de Jensen”, Freud faz um estudo do romance alemão seguindo o caminho que havia aberto na interpretação dos sonhos, ao reconhecer um sentido latente a ser expresso. O modo como a trama nos é apresentada se aproxima na escrita de um caso clínico, como corrobora Freud nesta passagem:

“Meu procedimento deve parecer-lhes ainda mais incompreensível se considerarem que o autor classificou sua história de ‘fantasia’, negando-lhe qualquer semelhança com a realidade. Entretanto, descobrimos que todas as suas descrições copiam tão

---

<sup>3</sup> Em Maurice Merleau-Ponty In: Les temps modern, n. 184-185. Paris: Julliard, 1961, p. 254

fielmente a realidade, que não nos oporíamos à apresentação de Gradiva como um estudo psiquiátrico.” (1907/1976 : 22)

Anterior a esse texto, a própria exposição do caso Dora traz reflexões semelhantes acerca da forma como se escreve a história da paciente:

“Sei que existem - ao menos nesta cidade - muitos médicos que (por revoltante que possa parecer) preferem ler um caso clínico como este, não como uma contribuição à psicopatologia das neuroses, mas como um *roman à clef* destinado a seu deleite particular.” (Freud, 1905/1976 : 10).

Portanto, as duas distintas situações, um romance e um caso clínico, se assemelham estruturalmente ao produzir questões para a psicanálise. Não se trata de afirmar que o livro e até mesmo o caso estão a serviço da psicanálise, como se ilustrassem algo que já estivessem ali. A relação é mais complicada. Ao se dedicar ao texto de Gradiva e à Dora, Freud participa como leitor do romance que está em jogo para cada um. A transmissão desse olhar como leitor já se afirma como um segundo movimento, quando, por exemplo, as pegadas de Gradiva são reconhecidas por Freud como constituintes no lançar-se criativo. Em outras palavras, a leitura de Freud pelas peripécias e quiprocós do arco dramático do protagonista de “Gradiva” traz elementos importantes para o percurso da psicanálise, sem subestimar o efeito que tal obra provoca.

Ainda que a arte, sobretudo a literatura, tenha trazido inúmeras contribuições para o campo psicanalítico, corre-se o risco de traçar um perfil psicológico ou uma psicobiografia que justificasse o ato criativo. Ora, por justamente se tratar de um ato, há a dimensão de um corte, do passo do sujeito, ao retomar o paradigma do tempo lógico, que não revela nem se explica.

Como Milner (2010 : 2) afirma, não se trata de uma crítica psicanalítica da arte, portanto, mas de reconhecer a obra como uma análise em ato, ou seja, tratar o trabalho do artista como produto de uma elaboração subjetiva da linguagem. Em vários momentos de sua obra, Lacan

afirmou no que tange à literatura, por exemplo, “quanto a psicanálise, estar pendurada no Édipo em nada a habilita a se orientar no texto de Sófocles.” (Lituraterre, 1971/2003 : 16).

No entanto, isso não desobriga nem impede os psicanalistas de extraírem um saber da práxis artística. A nossa direção de trabalho vai naquilo que Lacan em “Lituraterre” (1971/2003) coloca como *litoral*, ou seja, a partir de limites que diferenciam campos heterogêneos, mas que a partir da escrita cria bordas no saber, onde ficções, teorizações e até mesmo operações científicas possibilitam a circulação por esses limites.

Partimos de um filme que se não fosse um ato de Coutinho, seria assim como no seu título, marcado para morrer. Uma morte anunciada que poderia repetir o assassinato que ocasionou o primeiro registro senão fosse o dever de memória, esse fantasma de 1964, ou outros nomes para aquilo que traumatiza uma ordem de representação. Logo, a produção do filme permite trazer notícias acerca do que se faz relato apesar de todas as interdições e privações que se estabeleceram na conclusão da obra.

Investigamos as *atuais* condições que possibilitam “a arte de contar” como Benjamin escreve em seu célebre artigo “Experiência e pobreza”, e que aparece de forma mais contundente no ensaio crítico sobre o escritor Nikolai Leskov, “O narrador”. O termo “atual” coloca já de entrada temporalidades distintas, ou seja, compreende-se que há dois momentos - um primeiro e outro segundo - marcados por uma ruptura. Cabe, a partir da psicanálise, situar a relação entre tais tempos de modo a estabelecer o que nos interessa: a narrativa e a transmissão da experiência.

A questão da narrativa e suas condições de transmissão atravessa toda a obra de Coutinho, sendo em diversos momentos o próprio cineasta a levantar a questão sobre essa arte, e não ciência, de contar:

“Você tem histórias maravilhosas e são mal contadas. Cinema é isso: se conta mal, não adianta a história ser boa. Se você não tem nada para contar, mas conta bem esse nada, você é bom, você é maravilhoso. Tem caras que viajam o mundo todo, são assaltados no Egito, viram Deus na Índia e contam pra você, você fala: ‘Que saco!’ Tem caras que foram ao Sumaré, em São Paulo, ou foram à favela de... mas, sabe, viveram uma vida de... o carteiro, carteiro trinta anos e ele é maravilhoso falando da vida que é igual todos os dias. Então, saber contar é essencial e esses caras, desses filmes, eles

são contadores de talentos variados, [...]”<sup>4</sup>

Benjamin aponta que a modernidade traz como principal característica a derrisão da palavra e da narrativa enquanto transmissão de uma experiência coletiva que pudesse ser compartilhada entre seus semelhantes, e que assim, estabeleceria lugares estáveis na tradição. (1936/2012). O advento da ciência moderna aliada ao capitalismo promove um corte no laço social enquanto discursivo ao instrumentalizar a palavra a serviço de suas operações, promovendo em um só tempo uma disjunção entre significante e significado que poderia ser encontrado na cultura, e o encargo do sujeito advir em algum lugar no Outro (Costa-Moura; Fernandes, 2011).

A tese de que a ciência moderna produz abalos no campo da linguagem se reflete no que iremos estudar a partir da possibilidade de se transmitir uma vivência - *Erlebnis* - de caráter singular na cultura a partir do documentário de Eduardo Coutinho. Tal obra coloca em questão o testemunho enquanto a possibilidade de inscrição de algo que represente o sujeito na sua singularidade e que ao mesmo tempo seja reconhecido como um estilo, o inserindo e particularizando na tradição da arte cinematográfica atual.

Em "Experiência e pobreza" (1933/2012), Benjamin descreve que os combatentes da guerra voltaram "mais pobres em experiências comunicáveis". Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se esmagada pelos monstruosos progressos da técnica, gerando uma nova barbárie. Na mesma linha, Freud, um pouco antes, em "Mal Estar na Civilização" (1930/1976), havia advertido que o progresso científico e tecnológico não era sinônimo de felicidade e que nem no macrocosmo nem no microcosmo, existiriam meios para alcançá-la na civilização moderna, que por sua vez deveria arranjar recursos (drogas, miséria neurótica, religião, a rebelião psicótica) para lidar com o inerente mal-estar intratável. Portanto, a tese que identifica tanto a ciência quanto a técnica a serviço da humanidade é derogada pela guerra tal como Benjamin de maneira pungente descreve: “Seria uma nova barbárie que se impõe”, mas o que isto, de fato, afeta o laço social na sua condição enquanto discursiva?

---

<sup>4</sup> <https://piaui.folha.uol.com.br/cabra-marcado-em-dvd/>

No mesmo texto, o autor dá pistas ao nos provocar com tais perguntas: "Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? Quem é ajudado, hoje, por um provérbio oportuno? Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência?" (1933/2012 : 123). Enquanto no período pré-capitalista, o ancião no limite da vida era o depositário de experiências a serem apropriadas pelos jovens ouvintes, atualmente seu discurso não encontra utilidade. Tal passagem é interessante pois evoca a diferença geracional e a juventude como ouvintes de um saber que orientaria suas vidas. Como seria possível se autorizar, no sentido de uma autoria, quando nenhuma autoridade não dá nenhum lugar garantido para o sujeito?

Em "O Narrador" (1936/2012), expõe que a arte de intercambiar experiências está em extinção. Tal tese central em sua obra e que nos interessa acerca dos modos de produção da narrativa moderna diz respeito às radicais transformações na sociedade como o ritmo, a durabilidade das coisas e a moral vigente. Em detrimento da narrativa artesanal transmitida um a um onde as significações da história ficavam em aberto para apropriação pelas gerações futuras, surge na modernidade, a narrativa sintética, destituída de valores que balizam o indivíduo. Neste aspecto, a narrativa e experiência não se confundem, há um hiato entre o que acontece e o que é dito, se aproximando da noção de trauma de Freud (1989/1976) como veremos adiante.

A modernidade ganhou em informação no que perde da experiência e de sua dimensão de comunidade que fundava a narrativa tradicional. As narrativas predominantes atuais se caracterizam pela necessidade de encontrar um sentido e uma explicação plausível para o acontecimento. "Ora, a questão do sentido só pode ser colocada, paradoxalmente, a partir do momento em que esse sentido deixa de ser dado implicitamente e imediatamente pelo contexto social." (Gagnebin, 1985/2012: 14).

Na impossibilidade de dizer sobre o que ocorreu e na medida em que a dimensão de experiência comum se perde e a tradição já não fornece bases seguras, surgem narrativas como a informação jornalística e o romance. Estes, segundo Benjamin, são corolários da extinção da narrativa artesanal, passada como um anel, de pai pra filho, do mestre para o aprendiz. De um saber prático que baliza a vida dos indivíduos na comunidade, chega-se à desorientação de um eu

que não encontra amparo a não ser na forma de conselhos ou algo exterior a si. (Lo Bianco et al, 2010).

Portanto, se o narrador contava a história de uma tradição coletiva, o romancista conta sua vivência subjetiva. Esta é possível de ser transmitida aos seus semelhantes, mas ainda assim, não pode ser apropriada. Assim, a modernidade exila o sujeito de qualquer patrimônio simbólico que lhe dê garantias e o deixa com o encargo de se orientar no universo infinito sem qualidades ou valores apriorísticos ao contrário de como se encontrava no cosmos fechado.

Longe de sermos nostálgicos e idealizar uma imagem eterna do passado a partir das lentes do presente, nossa pesquisa centra-se nos condicionantes da narrativa moderna, ou seja, como é possível narrar e a inflexão que a narrativa sofre na atualidade. Assim como os romancistas, os cineastas relançam a necessidade de transmitir experiências que a princípio são intransmissíveis. A importância que tal vivência aparentemente ordinária ganha para o cineasta faz toda a diferença no ato de realizar a filmagem, uma vez que a significação da experiência se impõe como original, e é somente na elaboração do filme, a posteriori, que o sujeito vai se apropriando como algo que lhe é próprio.

“Mas desde que filmei Elizabeth e a Galileia tinha certeza absoluta de que o filme era bom, entende? Que o filme era bom, a palavra é essa. Tinha conseguido, enfim, fazer o que queria. Meus outros filmes, não, tinham sido o contrário. Mas esse, eu tinha certeza, não foi uma surpresa pra mim. O filme pegava porque tinha uma força baseada no fato de que não existe outro filme igual... Sua importância se deve ao fato de ter uma história única.” (Coutinho apud Lins, 2004 : 40).

Outro ponto de nossa pesquisa vai em direção ao tempo. Concebe-se a temporalidade como necessária para que a narrativa ficcional de 1964 se tornasse o documentário que se consolidou. O primeiro registro foi necessário para a realização do produto final, mas não foi suficiente para concluí-lo. A contribuição da psicanálise com o “*nachträglichkeit*”, traduzido como *a posteriori*, permite encontrar a função do tempo na realização do filme. O futuro anterior de uma vivência passada que precisou sofrer desvios, migrações forçadas, retomadas para se consolidar como tal no presente.

A experiência clínica de Freud o levou a ter uma relação com o tempo que não fosse contínua, linear, espacializada, homogênea, mas em pontos que seccionam-o. Antes, o tempo não se apresenta como unidade, mas em diferença. O efeito traumático das experiências sexuais das históricas se inscreve a posteriori. Do mesmo modo, a narrativa que se constrói em torno do que foi vivido retroage sobre tal, permitindo reordenar a história do sujeito.

Benjamin, de algum modo, quando apresenta suas teses sobre a história (1940), compartilha de uma outra relação com o tempo e a história, quando distingue *uma vivência íntima com o passado* de uma *relação exterior* com um tempo meramente cronológico, afirmado pela historiografia hegemônica com ares positivistas. Segundo Benjamin, “o passado só se deixa capturar como imagem que relampeja irreversivelmente no momento de sua conhecibilidade.” (1940/2012 : 243). Trata-se, portanto, de uma construção em rememoração, articulação possível pela linguagem.

Lacan, no texto sobre o tempo lógico de 1945, aponta para uma estrutura temporal, em que entre o tempo de ver, de compreender e o tempo de concluir há uma dimensão de corte. No texto, somos apresentados à situação pelo carcereiro: Por razões alheias, um dos três prisioneiros será libertado sob uma condição: Havendo três discos brancos e dois pretos, sem dar a conhecer, comunicar ou ao alcance direto do olhar, serão amarrados nas costas em cada um dos presos um disco. E mais: A resolução do problema deve ser sustentada por lógica, e não por probabilidades. Assim feito, aos três sujeitos são colocados os discos brancos, dispensando os de cor preta.

Como é sabido, Lacan irá dar lugar a outra solução que não fosse a dada na história, seu “valor sofisticado”, na qual o que estava em jogo seria o imaginário, isto é, a identificação com o raciocínio do outro não leva ao ato de se proclamar liberto. Lacan secciona esses tempos em instante de ver, tempo de compreender e momento de concluir. No primeiro, os sujeitos tentam se apreender pelo que vêem no outro, a pura leitura de signos, que já “se sabe” de entrada pelo que é visível, enquanto que no segundo momento, há um jogo de identificações, de tentativas de extrair um saber, enfim, um esforço de complementaridade entre o eu e o que seria seu semelhante. No momento de concluir, há o ato de uma certeza de si que depende antes de um ato do que um raciocínio lógico, isto é, como resultante da passagem pela experiência. Assim, “eu sei que sou branco pela hesitação dos outros dois” diz sobre um passo do sujeito que retorna

sobre o coletivo e que então produz uma enunciação sobre si. Tal passo não se prediz nem se calcula, sendo infinitizável muitas vezes. O que se extrai é a certeza como ato ético do sujeito em relação aos outros, mas também ao Outro. Portanto, há um passo a ser dado pelo sujeito que não se resume ao acúmulo de informação ou somente pela relação com seus semelhantes.

No primeiro capítulo, a escrita do filme se faz necessária para permitir ao leitor uma maior compreensão da história e dos elementos que julgamos pertinentes para nossa pesquisa. Nesse primeiro tempo, o objetivo é escrever o filme no mesmo momento em que se coloca as possibilidades de transmissão. As falas dos personagens, entrevistas com Coutinho serão articuladas à discussão da narrativa e da transmissão da experiência, tendo como interlocutor, Walter Benjamin.

No segundo capítulo, iremos nos deter nas aproximações entre inconsciente e linguagem, assim como as condições de transmissão pela letra. O sonho como rébus, o estatuto do significante a partir das contribuições da linguística, a conceituação da letra e o que se entende em psicanálise por transmissão. Nesse ponto, recorreremos a Benjamin e ao Moisés freudiano de modo a precisar essas articulações e o que é distinto no campo do sujeito através da psicanálise.

No terceiro capítulo, visa-se seguir o percurso da teoria do trauma em Freud com as considerações de Lacan. Desde as experiências de sedução vividas pelas histéricas no final de século XIX até a fantasia enquanto índice da realidade psíquica. O que nos interessa é o esforço de Freud em encontrar um registro dessas vivências, uma escrita do trauma que permite um enquadramento para algo deslocalizado, que gera angústia. Assim, o trauma é constitutivo na memória do sujeito que se ancora nos mecanismos representacionais da rememoração. Do mesmo modo, fazemos um exercício de aproximação entre o filme e as discussões sobre o estatuto da imagem no seio de um debate contemporâneo sobre a Shoah.

## Capítulo 1 : A escrita do filme

*Graças a Deus estou aqui para contar minha história.*

Elizabeth Teixeira

A história do filme “Cabra marcado para morrer” (1984) se inicia quando o cineasta, integrante do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (UNE), em 1962 assiste a uma manifestação na Paraíba pelo assassinato de um líder camponês, João Pedro Teixeira, fundador da Liga Camponesa de Sapé, interior da Paraíba, por policiais militares a mando de um grande latifundiário do nordeste. O jovem Coutinho e sua equipe tinham viajado através do projeto UNE Volante com o propósito de filmar eventos e situações típicas do chamado “Brasil profundo”. Em nome de um compromisso social e de uma arte ideologicamente revolucionária da época, o objetivo era desvelar, através do cinema, as condições precárias da maior parte da população brasileira, sendo o projeto capitaneado por Coutinho, responsável por realizar reportagens sobre a miséria do povo nordestino.

Fascinado com o que havia visto no comício, ele decidiu fazer um registro, já que seu companheiro de viagem e cinegrafista caíra doente na véspera. Coutinho, que nunca havia pegado em uma câmera até então, filma o que seria a cena onde somos apresentados à Elizabeth Teixeira, viúva do líder assassinado. Dois anos depois, volta a Pernambuco, com o apoio da UNE

e do Movimento de Cultura Popular, criado por Miguel Arraes, então prefeito de Recife. Tratava-se de recriar pela ficção o fato ocorrido com as pessoas envolvidas, com um roteiro escrito em três dias e filmado em Engenho da Galileia, em Pernambuco, próximo de Sapé, onde não pôde ser realizado devido à escalada de tensões locais entre camponeses e latifundiários.

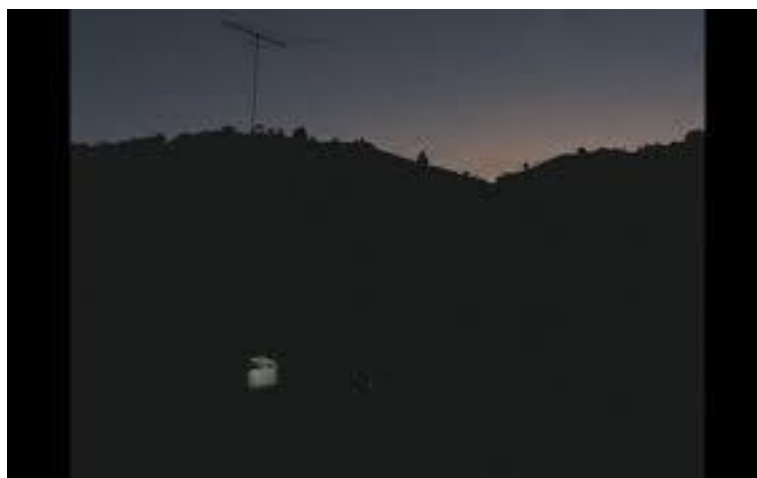
O contexto era extremamente difícil para a realização de um filme como o “Cabra”. Às vésperas do golpe militar, as ligas camponesas, organizações de luta em defesa da reforma agrária nos anos 60, estavam sob forte ataque das ações criminosas dos grandes latifundiários do nordeste, descontentes com o movimento insurgente. O foro, taxa paga ao proprietário pelo uso da terra, e o cambão, em que os camponeses trabalhavam gratuitamente por alguns dias por exigência dos donos da terra, estavam no centro da pauta dos trabalhadores do campo. Embora a Paraíba tenha sido o cenário do filme, situações parecidas aconteceram em diferentes partes do Brasil. Como afirma Medeiros (2017), o que tornava inédito o momento era o esforço de “unificar situações locais a partir de bandeiras comuns” (p. 18). Na impossibilidade de formar sindicatos, que estavam na clandestinidade, surgiam diversas associações que levantavam a bandeira do trabalhador camponês e da reforma agrária.

Com exceção do papel de João Pedro, que era interpretado por João Mariano, todos os outros personagens eram vividos pelas próprias pessoas que participaram dos últimos dias de vida do líder camponês e dos confrontos com os latifundiários do local. Os próprios camponeses como atores, incluindo Elizabeth Teixeira, viúva de João Pedro, que, por sua vez, recriou sua personagem. As filmagens trazem cenas com diálogos improvisados, como aquela em que os camponeses discutem com o dono da terra e seus capatazes. As falas duras e secas na boca dos trabalhadores e dos proprietários de terra exprimiam o contexto de violência em que as vidas foram ceifadas no apagar das luzes, no instante distraído, sem que houvesse uma testemunha. Em outro momento, na cena em que Elizabeth com os filhos entoavam uma cantiga para abafar os sons de tiros alvejados em sua própria casa, também reconhecemos esse gesto em que personagem e pessoa encarnam uma coisa só, invocando uma força estética, mas também política no filme que até então concentrava seus esforços em narrar o assassinato que havia ocorrido.

O filme é apresentado com a cena de exibição das cópias de Cabra de 64 aos

trabalhadores de Galileia, através da montagem de um projetor ao ar livre. Como assinala Lins (2004 : 38), tal início desponta como uma primeira grande diferença entre o primeiro e o segundo filme, e em um nível mais amplo, entre duas formas de fazer cinema. Enquanto no filme da década de 60, havia um esforço em se dedicar a narrar algo já suposto, no momento de reencontro de Coutinho com aquelas pessoas, tratava-se de outro modo de apreender o real. O cineasta, então, insere-se na pluralidade de narrativas e perspectivas sobre o que havia acontecido junto aqueles trabalhadores. Colocava-se em cena o que ficou para cada um naquele momento de reabertura democrática em que eram apresentadas as imagens.

As imagens projetadas surgem como modo de invocação de uma experiência coletiva, em que um arranjo comunitário se estabelecia entre os camponeses e a própria equipe de filmagem. “São fragmentos que nos fazem experimentar visualmente essa concepção, na sua versão CPC: um cinema engajado, com ousadias e riscos nos esquemas de produção (equipes pequenas, orçamentos baixíssimos, atores “naturais” em locações), mas sem ambiguidades ou experimentações estéticas.” (Idem anterior.) Assim, essa retomada das imagens de arquivo desenhava um novo gesto de coletividade, ou seja, um deslocamento não somente temporal, mas uma nova forma de produção coletiva, de experimentar um comum.



Primeiro plano do filme

As cenas seguintes foram filmadas por Coutinho através do projeto “UNE Volante” em 1962. Com o texto narrado pelo poeta Ferreira Gullar, as imagens vão contando uma história da miséria de um país subdesenvolvido na geopolítica imperialista norte-americana, como exprimia a “Canção do Subdesenvolvido”, muito explorada pelo CPC. (Ibidem). Esse saber-fazer de Coutinho e de seus colegas de equipe invoca essa dimensão coletiva de reivindicar um espaço para as pautas políticas camponesas da época. O que estava em jogo era a própria produção audiovisual como um meio de representar um acontecimento político.

A convivência entre os estudantes e os camponeses pode ser pensada, como encontramos em Bernardet (1985), mas também em outros autores, como um modo de militância da juventude intelectual de classe média das capitais brasileiras em que havia um sectarismo estético-político e uma radical agenda de valores compartilhada pela difusão do comunismo no Brasil, tendo o Partido Comunista Brasileiro, um importante papel nessa mobilização. Por outro lado, como afirma Lins (2004 : 40), tratava-se de uma experiência pioneira no cinema brasileiro de oportunizar uma convivência efetiva desses estudantes que desconheciam ou se mantinham longe desses cenários onde os conflitos surgiam.

A montagem do documentário ao se valer de uma pluralidade de recursos atualiza esse encontro de realidades distintas. Ao filmar a Elizabeth e a sua família no comício em 1962, havia a potência do encontro do movimento estudantil e dos camponeses em um momento de extrema radicalização política nacional. Anos depois, a força desse reencontro está entre a equipe e as pessoas que seguiram diversos caminhos. Como afirma Flavia Castro, “Aquela família unida, que cabia em um único plano em 1962, não existe mais.” (2017 : 55).

Assim, anos depois, em um momento de reconstrução do país a partir da reabertura da democracia, a força política do filme reside nesse reencontro, e sobretudo na busca pela família de Elizabeth. Talvez como uma forma ainda mais encarnada de se fazer política, de levar essa convivência às consequências importantes como o esforço de encontrar um novo plano, uma nova imagem, para aquela família. Segundo Coutinho, o documentário de 1984 realiza uma “homenagem e crítica ao processo de se fazer arte política há 20 anos. Homenagem porque não poderia fazer o filme se não estivesse estado no CPC; e crítica porque acho que não tem nada a

ver com a postura da época.” (Coutinho apud Lins, 2004 : 39).

### **1.1 Cenas do mundo: o Cabra e o cinema moderno**

A ficção de 1964 se inscrevia na tradição do cinema moderno. Nesse contexto, tanto no Brasil quanto no mundo, o cinema narrativo clássico, considerado como hegemônico desde o início do século XX, vinha sendo alvo de críticas por diferentes movimentos e cineastas após a segunda guerra mundial. Enquanto projeto de um cinema narrativo, tinha características estéticas, ideológicas e políticas muito claras, tais como: forte relação com a literatura e o teatro, sobretudo, pela construção de elementos dramáticos básicos; o foco no perfil psicológico dos personagens com a delimitação clara, sem ambiguidades, do herói, da “mocinha” e do “vilão” sem nuances ou contradições com o objetivo de estabelecer uma identificação imediata com o espectador; o encadeamento linear das ações, a partir de um roteiro construído por enlaces e desenlaces com um final moralista - “o bem sempre vence o mal” - assim como, em muitas situações, a montagem paralela estabelecendo relações de causa e efeito no seio das imagens. Veremos adiante como o cinema francês tem um lugar importante na formação e nos filmes de Coutinho, permitindo uma outra forma de concepção de cinema.

O filme de 1964 carrega elementos relevantes do neorrealismo italiano - abordagem estética que se contrapunha ao cinema clássico surgido no período pós-guerra e possuía traços técnicos e estilísticos como filmagem em cenários reais, pouco ou nenhum roteiro, utilização eventual de atores não-profissionais que estavam inseridos naquela realidade, a imagem acinzentada e a câmera na função de registro tal como na maioria dos documentários (Fabris, 2006: 205). Havendo assim uma tensão entre ficção e realidade que no documentário será uma sensível torção.

O contexto histórico permitia uma inventividade formal, influenciado pelo cinema moderno dos anos 60. A nova tecnologia aliada a um certo modo de conceber o cinema traziam um novo vigor às produções da época. O uso de câmeras portáteis com a possibilidade de captação do som direto, sem o aparato pesado e difícil de manejar e a dispensa da dublagem, possibilitavam um registro mais imanente, em ato. E as novas concepções acerca da linguagem cinematográfica, sobretudo, com as produções francesas da **Nouvelle Vague** e o “**cinema-verdade**” de Jean Rouch ditavam novas maneiras de pensar e fazer cinema.

Tais referências fundamentais do cinema moderno, tanto no gênero ficcional quanto no documentário, recolocavam possibilidades para uma nova escrita do cinema com esses novos aparatos de linguagem. Libertos do peso da tradição narrativa clássica, os cineastas vão às ruas produzir novas cenas do mundo através do cotidiano urbano com os ideais da sociedade de consumo que despontavam após a segunda guerra mundial e de outros genocídios que marcaram uma geração.

“Laboratório por excelência de uma estética do fragmento, da incorporação do acaso na filmagem, da polifonia narrativa e de uso de formas até então atribuídas ao documentário, às artes visuais, ao ensaio e à literatura, a Nouvelle Vague fez chegar ao cinema a sua juventude tardiamente, com um pé na maturidade, compondo uma observação autocrítica dos imaginários urbanos, antropologia radical oposta à vocação de “vulgaridade e comércio” do cinema e das mitologias da sociedade de consumo.” (Malveny, 2006 : 222)

Um movimento que insurge contra e ao mesmo tempo junto à tradição cinematográfica.

As produções tanto críticas quanto filmicas eram derivadas da cinefilia e do estudo das questões estéticas produzidas em quase meio século de cinema. O projeto que se desenhava convocava jovens de diferentes etnias, origens e relações com o cinema e assinalava o lugar da memória - ainda que curta e intensa - do cinema. Esse ponto é fundamental para a reflexão sobre o saber-fazer desses cineastas, visto que no interior mesmo da narrativa, eram inseridos elementos de outros filmes, produzindo intertextualidades riquíssimas.

“A Nouvelle Vague foi o primeiro movimento cinematográfico produzido com base em um interesse pela memória do cinema. Foi esse acesso a tal tradição que permitiu nascer, nos artigos dos futuros cineastas, a ideia cara - e clara - de ruptura, de novidade a afirmar.” (Malveny, 2006: 224)

A mistura de fragmentos de diferentes contextos da historiografia cinematográfica era mostrada ao espectador de modo a engajá-lo nessa nova escrita da história do cinema. O processo de montagem viria estabelecer cortes inusitados - os famosos jump cuts, relações surpreendentes, provocando um outro olhar para o cinema. O que estava em jogo era uma bricolagem com as imagens diante da falta de uma representação que pudesse dar conta da polifonia daquelas experiências mais cotidianas da vida urbana nos anos 60. Coutinho, jovem cineasta desse período, não deixa isso passar despercebido diante de seus olhos, e o seu trabalho de conclusão dos estudos na França é marcado por essa efervescência cultural que transbordava nas telas.

Coutinho havia passado uma temporada em Paris no final dos anos 50, possibilitada pelo fato de ter ganhado uma quantia de dinheiro em um programa de televisão sobre conhecimento da vida e obra de Charles Chaplin. Na primeira tentativa, ele fracassara por uma pergunta. Ele, então, tenta mais uma vez e é bem sucedido. Com o dinheiro, parte para o Institut de Hautes Études Cinématographiques (IDHEC), onde realiza um curta-metragem em 1959, “Le téléphone.”



Cena de “Le téléphone” de Eduardo Coutinho (1959)<sup>5</sup>

O filme, pouco conhecido até então, mostra os esforços de um homem em pedir sua namorada em casamento enquanto ela se mostrava completamente indiferente ao movimento dele, falando ao telefone frases avulsas retiradas de uma gramática francesa. Neste curta-metragem, é possível ver elementos da Nouvelle Vague, com suas elipses temporais, o corte da narrativa linear e do embaralhamento do próprio sentido de uma cena supostamente convencional de um pedido de casamento.

É curioso como esse curta, como uma de suas primeiras obras autorais, é sensível ao aspecto linguageiro da experiência. Como atestam seus filmes, Coutinho segue o percurso das palavras através das invenções verbais de seus personagens. Desde “Santo Forte”, passando por “Babilônia 2000”, “O princípio e o fim”, e mesmo na obra póstuma concluída por Jordana Berg e João Moreira Salles, “Últimas conversas”, as fabulações de si e o efeito da presença de Coutinho

---

<sup>5</sup> Imagem disponível em <https://carmattos.com/2020/11/02/ocupacao-coutinho-um-percurso/> Acessado em 22 de novembro de 2020

produziam neologismos, construções consideradas arcaicas, frases fora do contexto, significações com gestos e olhares. Consuelo Lins nomeia acertadamente essa “função Coutinho” como “linguista selvagem” (2016). Enquanto função, estaria à espera para provocar uma fala que pudesse surgir e que afetasse tanto o interlocutor mais imediato quanto o próprio narrador, e o público. Trata-se, nesse ofício do cineasta na qual esteve preocupado em toda sua vida, da paixão às palavras, estas arrancadas do código, do dicionário e transpostas e reconfiguradas a serviço de cada um.

A pesquisadora assinala ainda a busca de Coutinho pela “infância da linguagem”. (Lins, 2016). Em “Últimas Conversas”, já de entrada havia uma frustração por parte do cineasta por não conseguir realizar o que seria seu último filme entrevistando crianças. Ainda assim, com hesitações e um humor irritado, ele não cede em relação ao seu desejo de encontrar essas invenções verbais singulares. Interessa ao cineasta, pensando na referência benjaminiana pós-babélica, esse trabalho subjetivo com a linguagem. Ao cair da significação universal que garantia um nome às coisas, e assim, um lugar estável no cosmo, a linguagem se impõe ao sujeito como carne e unha. A função nomeante que localiza o sujeito no emaranhado de signos parece ser digna de interesse na obra de Eduardo Coutinho.

“Os seus próprios filmes nos mostram que a ‘infância da linguagem’ está em todos nós, velhos, adultos, crianças. Somos contemporâneos da nossa infância, embora não tenhamos acesso a ela diretamente, e o mesmo acontece com a infância da linguagem, que pode emergir de muitos modos, dissolvendo vínculos instituídos entre palavra e sentido, identificando afinidades onde só víamos diferença, questionando o significado das coisas, recuperando o prazer de brincar com a linguagem e com o mundo.” (Lins, 2016 : 51)

Como veremos adiante, isso a que se refere Lins como “infância da linguagem” tem lugar no ensino de Lacan. Desde Freud, através dos relatos de sonhos que comportavam signos estranhos, palavras com sentidos antitéticos, e a ênfase na função linguística dos sintomas conversivos histéricos, a linguagem se faz como necessária para o advento do sujeito da psicanálise. Então, o que surge na fala interessa tanto ao cineasta quanto ao analista pelo fato de dar notícias sobre a linguagem enquanto estruturante dos processos psíquicos. O reconhecimento

de um mundo ornado pela linguagem ganha desdobramentos importantes em todo o ensino de Lacan.

De volta ao Brasil, Coutinho é chamado para trabalhar como gerente de produção do primeiro filme do Centro Popular de Cultura, “Cinco vezes favela”, a convite do cineasta Leon Hirszman. O Centro Popular de Cultura foi criado em 1961 junto a União Nacional dos Estudantes, sendo responsável por produções artísticas e culturais de cunho ideológico em um contexto político complexo do Brasil. Além de estudantes, intelectuais ligados ao Partido Comunista Brasileiro participavam de suas atividades. Considerado como um dos fundadores, o sociólogo Carlos Estevam assim como Leon Hirszman, destacavam-se também Cacá Diegues, Ferreira Gullar, Oduvaldo Vianna Filho e o próprio Eduardo Coutinho. Através das manifestações artísticas, havia uma articulação política com o objetivo central em “operar mudanças radicais na estrutura de um país arcaico e marcado pelo subdesenvolvimento.” (Cardenuto, 2006 : 348).

Naquele momento, discutia-se o papel da universidade e as práticas autoritárias de ensino pelos professores. No interior do movimento estudantil, havia uma crítica à universidade enquanto instituição tradicionalmente delegada à educação e como via privilegiada de acesso ao trabalho formal. O que estava em jogo era o ensino autoritário, pouco democrático e elitizado. De um lado, a educação na cena universitária era considerada como potente espaço de desalienação de estruturas de opressão e dominação, por outro lado, o próprio ensino reproduzia essas práticas de segregação.

A primeira obra cinematográfica do grupo foi “Cinco vezes favela” de 1962. Dividida em cinco episódios, cada um com histórias e diretores diferentes, o filme mostra os conflitos e a precariedade da população brasileira submetida a uma política econômica que potencializava a desigualdade social. Assim, os episódios eram estruturados através de um roteiro com divisões claras e sem muitas nuances de personagens, entre oprimidos e opressores. Nesse momento, havia uma preocupação em estabelecer uma comunicação efetiva com o público. A militância da época esboçava uma dramaturgia que seria criticada alguns anos depois pelos próprios membros do CPC.

Cardenuto (2006) realiza uma pesquisa sobre a figura do militante, sua mise-en-scène nas produções tanto teatrais quanto cinematográficas. Segundo o autor, haveria uma dramaturgia do estudante militante que se valeria de recursos estéticos e políticos pouco efetivos frente às estruturas de poder, com pouca autocrítica de sua posição, sobretudo, nos anos iniciais do coletivo. Entre as primeiras produções artísticas de membros do CPC e as mais tardias, com destaque para o episódio “Escola de Samba” do filme “5x vezes favela”, há um deslocamento da representação do militante e o seu discurso (Idem anterior). Assim, as histórias mostradas no filme seriam narrativas, através dos seus elementos dramáticos, com o intuito de transmitir uma mensagem política.

Por outro lado, o Cinema Novo trazia importantes elementos estéticos, éticos e políticos na concepção das produções brasileiras, tendo os filmes de Glauber Rocha como uns dos mais celebrados que guardam marcas desse projeto cinematográfico. Tratava-se de engajar a arte aos ideais políticos e culturais contra-hegemônicos, de convocar tanto os atores e os espectadores a participarem desse movimento popular de conscientização das lutas de classe e da alienação promovida pelas instituições sociais de poder e opressão. Havia tensões entre o CPC e o Cinema Novo sobre a função estética nesse projeto de engajamento do povo.

Havia divergências em torno da linguagem ou da maneira como se aproximavam e representavam as diversas situações do cotidiano brasileiro. Ainda que em ambos, a questão da arte fosse articulada ao compromisso social, havia uma preocupação estética. (Lins, 2004; Cardenuto, 2006). As críticas dirigidas ao CPC e seus cineastas eram em torno de um didatismo com valores moralizantes que instrumentalizavam a linguagem cinematográfica às suas tendências ideológicas dogmáticas. De outro lado, as críticas atribuídas aos membros do Cinema Novo dizia respeito a um esteticismo de questões eloquentes. Para falar com o povo, segundo Carlos Estevam, sociólogo e um dos fundadores do CPC, era preciso usar sua linguagem, não se valendo de um discurso exterior às questões pertinentes à vida dos brasileiros - aqui entendidos em grandes categorias: o operário, camponês, favelado, etc. Tal embate sobre as questões em torno de características éticas, estéticas e metodológicas atravessaram a década de 60 e ainda

trazem ressonâncias muito ricas sobre o que seria um cinema engajado<sup>6</sup>.

Aliado às iniciativas da UNE, havia subsídios governamentais para a produção e divulgação de curtas-metragem que registrassem as tradições populares, artes plásticas e músicas. O que estaria em jogo seria o retrato do “Brasil profundo” em seu duplo aspecto: com as suas mazelas sociais crônicas, mas que também ostenta riquezas culturais. Jean-Claude Bernardet nomeia esse projeto de aproximação com a realidade brasileira de “modelo sociológico”.

No entanto, com o golpe militar, o embate entre os cineastas da CPC e do Cinema Novo em torno da representação das questões do povo brasileiro dá lugar a uma estética das minorias, marginal às propostas dos dois movimentos. Como assinala Bernardet (1985):

“Mas é principalmente à margem dessa produção que encontramos documentários inquietos tanto com os problemas sociais como com os da linguagem. Sob a influência da evolução política posterior ao golpe militar de 1964, dos movimentos sociais que foram abafados ou conseguiram se expressar, do questionamento relativo ao papel dos intelectuais, das diversas revisões por que passaram as esquerdas, do aparecimentos das ‘minorias’ que colocaram a questão do outro, da evolução do Cinema Novo e da perda de sua hegemonia ideológica e estética, das preocupações quanto à linguagem cinematográfica, ao realismo e à metalinguagem, esse cinema documentário viveu uma crise intensa, profundamente criadora e vital. ‘O modelo sociológico’, cujo apogeu situa-se por volta de 1964 e 1965, foi questionado e destronado, e várias tendências ideológicas e estéticas despontaram.” (p.12)

A própria escolha por Coutinho para a realização do segundo filme do CPC, posterior a “Cinco vezes favela”, trazia tensões e questionamentos no interior dos debates entre arte e política. Em todas as entrevistas que tal questão se coloca, o cineasta não se identifica com nenhuma tendência do espectro político. O seu saber-fazer exalava política antes como um efeito das entrevistas e do relato das vivências do que é ser favelado, nordestino, peão, passar fome para cada um do que uma intenção prévia a ser ilustrada e comprovada por seus filmes.

---

<sup>6</sup> Sobre o cinema moderno e as interlocuções com o cinema novo, ver “*A experiência do cinema*” organizado por Ismael Xavier, assim como “*Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*” do mesmo autor:

“Quem me escolheu para fazer o segundo filme do CPC depois de Cinco Vezes Favela foi o Carlos Estevam [presidente do CPC]. Imagino que o Leon [Hirszman] tenha participação nisso. Eu nunca perguntei para ele, mas um dia o Carlos Estevam falou: ‘Você vai fazer o próximo filme. Então, de repente, ele escolhe para o segundo filme um cara que era extremamente vacilante. Ele sabia que eu não era comunista, nem ligado a nenhuma organização. Por que me escolheram? Sei lá. O que prova que o CPC não era assim tão fechado como se diz. Eu era o cara que não tinha militância nenhuma, nenhuma. A ponto de ter entrado no Partido Comunista mais ou menos em outubro de 1963 por uma razão muito simples: porque comecei a assistir a uma reunião do partido em função do lugar onde estava. Eles não perguntavam nada e começavam a se reunir na minha frente. Daí, eu entrei para o PC e durou pouco. Entrei em outubro, e o golpe foi em março.” (Coutinho apud Lins, 2004 : 36/37)

A marca dos filmes de Eduardo Coutinho são os encontros, entrevistas que não seguem nenhum roteiro, mas que tomam à risca o acontecimento. “O fundamental do documentário ou acontece no instante do encontro ou não acontece. E se não acontece, não tem filme.” (Coutinho, 2014 : 175). Tal singularidade se insere na tradição do cinema-verdade francês que tem como filme-manifesto “Crônicas de uma noite de verão” de Jean Rouch e Edgar Morin sobre o verão parisiense de 1960. (Lins, 2016 : 3). Sem roteiro ou objetivo pré-definido, pessoas com câmeras e microfones saem nas ruas de Paris perguntando aos que passavam se eles eram felizes, o que significava a felicidade. O encontro, a surpresa das respostas, o contingente da fala trazia essa verdade que interessava a Rouch e integrantes do movimento.

Ao contrário do cinema-direto americano que ficou ironicamente conhecido como “mosca na parede”, onde a intenção era dissimular ao máximo a presença da câmera, a tradição do cinema-verdade seria explicitar as intervenções, entendendo que o objeto do filme se cria a partir desse encontro, e não antes dele. Ainda que a pesquisa e o período de pré-produção tenha lugar em seus filmes, Coutinho valorizava o momento único de estar sentado diante de seus personagens, se interessando por temas caros aos entrevistados, mas também ao próprio cineasta. João Moreira Salles dizia que os assuntos preferidos do cineasta giravam em torno da morte, da religiosidade e do sentido da vida. Isso expressa de alguma maneira a singularidade dos seus filmes, de como lidar com grandes temas depositando algo de si com aquelas pessoas do filme nas conversas.

Enquanto uma “antropologia partilhada”, título de um texto de Jean Rouch, Coutinho vivia às voltas com essas pessoas que lhe endereçaram a palavra sem poder oferecer algo em troca a não ser uma escuta. Como Salles apontou, esse lugar poderia estar pleno de impressões do documentarista que tanto colocava em questão esse vazio, do qual Coutinho dizia sobre seu lugar nas entrevistas. É impossível se apagar enquanto sujeito ao estar nessa função. Talvez o que encontramos não somente em “Cabra”, mas em tantos outros filmes, é uma forma de colocar em trabalho essas afetações produzidas nos encontros. Ainda que não seja sem o sujeito Coutinho, em seus filmes, ele não se coloca como protagonista ou mesmo como representante dessas falas. É sob seu testemunho, que Coutinho acusa recebimento dessas falas que chegam ao seu destino.

Segundo Ismail Xavier (2004), as estratégias de Coutinho na montagem desse circuito de endereçamentos são tributárias do cinema moderno. Na construção da personagem, o cinema moderno liberou as amarras psicológicas e sociais que pudessem justificar as suas ações, recusou uma forma de representação em que a narrativa e as personagens fossem “ organicamente compostos, coerentes e mais próximos de um tipo ideal do que de indivíduos, sendo tratados dentro de certa economia, regras de coerência interna e verossimilhança.” (p. 182).

Esse trabalho do cineasta com a equipe na produção de uma espécie de mise-en-scène assentada nessa nova “dramaturgia” revelava o esforço de uma “ficcionalização do real”. Poderíamos dizer que Coutinho se apropriou de elementos dramaturgicos do cinema moderno para criar o seu método.

“Não se trata mais da fé no natural, no absolutamente espontâneo, na verdade já dada sobre quem quer que seja. Trata-se de evidenciar as práticas da oralidade e dos gestos pelos quais um sujeito se apropria de sua condição, é criativo. Dentro dessa mescla de teatro e de autenticidade catalisados pelo 'efeito câmera', cada um é cheio de dobras e se faz sujeito na prática, no embate com a situação, ou na invenção de um modo de viver certa condição, incluída a breve experiência diante dessa visita do cineasta a seu mundo.” (Xavier, 2004 : 187)

Nessas conversas, como gostava de chamar, ao invés de entrevistas, a relação com a

alteridade se colocava a todo momento. Ainda que houvesse uma proximidade, inclusive física, de Coutinho com os personagens nos planos que assistimos, haviam episódios de fechamento, isto é, do surgimento de algo infamiliar, do próximo em sua face de estranho. Isso que era vivido como não passível de uma intersubjetividade, muitas vezes manifestava-se como silêncio. Em entrevista a Eduardo Escorel, na ocasião da FLIP de 2013, o cineasta lembra de um episódio curioso de suas conversas.

No filme “Peões” de 2004, Coutinho vai em busca de metalúrgicos que participaram dos movimentos grevistas da região do ABC paulista liderados por Luiz Inácio Lula da Silva em 1979. Em espaços coletivos como a reunião de ex-operários das fábricas de automóveis, fazia-se circular imagens daquele momento, nas quais a identificação dos seus pares era possível. Nas casas dos trabalhadores, num ambiente mais íntimo, as tradicionais conversas tinham lugar. A evocação da greve e de tudo que aquele momento intenso significava para eles ainda sob regime militar era o principal tema. O dispositivo, o que fazia falar, eram as lembranças que carregavam a existência daqueles sujeitos. No entanto, o então presente, coisas do cotidiano, os desenlaces pessoais também surgiam de maneira muito peculiar.

Na última entrevista desse filme, conta Coutinho, havia um personagem que lembrava João Mariano, intérprete de João Pedro Teixeira em *Cabra/64*. Na cena do filme realizado anos depois, o ex-metalúrgico está sentado de frente para Coutinho e a câmera. Os olhares assim como os gestos dele expressam uma preocupação que poderia ser a mesma do camponês, o incômodo de ser visto e de poder falar de uma experiência muito cara para sua vida. A “insistência na duração e modulação do olhar como invasivo” (Xavier, 2004 : 186) possibilitavam tais eventos. Em determinado momento, um silêncio. Após alguns instantes, o homem pergunta a Coutinho se ele já havia sido peão. Mais uma pausa, o cineasta dá uma resposta que não é audível “ - Não que eu saiba” e então a conversa continua.

Segundo Coutinho, esse silêncio lhe causou certa angústia, e ao mesmo tempo era muito importante que ele pudesse suportar esse silêncio, “sair do fundo do poço” como disse à época, sem consolar ou encobrir esse vazio com alguma palavra. Do mesmo modo, em outra ocasião, em entrevista ao CPDOC/FGV, Coutinho reexamina essa cena. Para ele, a pergunta feita pelo trabalhador lhe soava estranha, “como se perguntasse se tinha sido mulher, torturado”. Com João

Mariano em “Cabra”, mas, sobretudo, nesta cena em “Peões”, trata-se de uma experiência de pura diferença, de algo que resiste à compreensão pela intersubjetividade. Essa estranha incomunicabilidade manifestada no silêncio e na pergunta que convoca o cineasta a se posicionar dizia mais sobre o que é ser metalúrgico do que os significantes do qual se havia servido pela fala. Poderíamos dizer que esse muro que se impõe só se realiza pela linguagem e dos lugares que a (Outra) cena produz. Ainda assim, Coutinho, na sua tenra relação com os seus entrevistados, consegue ler traços nesse muro e transmitir um pouco sobre essas marcas sociais em que o sujeito se identifica.

Em determinado momento, Coutinho traz uma preocupação que se coloca como uma questão de extrema atualidade. Ainda que o fato de estar com o outro e registrar sua experiência seja um dos principais desafios no ofício do documentarista, respeitando os limites dessa relação, a problemática do reconhecimento do outro ganha novos contornos com as reivindicações trazidas pelas supostas minorias. À margem da sociedade do espetáculo, retornando pela porta dos fundos como resto, lixo e com nomeações que tocam seu ser, negros, indígenas, gays e mulheres sinalizam um outro lugar de fala de onde podem ocupar o laço social. Coutinho, pela sua práxis, estava advertido desse ponto por onde poderia levar ao “fundo do poço” e que não lhe permitiria realizar seus filmes.

“... E como é que se constrói essa relação? É justamente a partir das diferenças entre eles, do encontro entre dois mundos socialmente diferentes, e da intermediação da câmera. A diferença aqui é um trunfo, entende? Quando fui filmar o 'coronel' nordestino Teodorico Bezerra para o episódio 'O imperador do sertão', do Globo Repórter, lembro que me sugeriram 'você não podia fingir o sotaque?'. Claro que não! Se o seu sotaque é de fora, é preciso preservá-lo justamente para evidenciar essa diferença. Não tenho que parecer que sou do mundo de Teodorico Bezerra. Ao contrário, tem de ficar claro que eu não sou do mundo dele! Quando essa diferença é reconhecida e aceita mutuamente, você acaba fazendo dessa experiência a dois uma experiência de igualdade — uma igualdade utópica e temporária.” (Coutinho, 2013)

Nesta passagem, podemos encontrar uma posição, enquanto documentarista, de lidar com essa questão alteritária tão cara às narrativas contemporâneas. Ao partir do princípio de que a

diferença é um trunfo, Coutinho sustenta o trabalho de não apagar traços que lhe sejam estranhos ou que causem desconforto. O seu cinema aposta na celebração da mínima diferença, do que é intervalar em qualquer processo identificatório. Ao se colocar disponível para escutar aquelas pessoas em determinadas condições, em um dispositivo, o cineasta fica à espreita do que surge como pura diferença discursiva. Em outras palavras, ao reconhecer o outro não somente como semelhante, mas como estranho, Coutinho segue pelos meandros da assimetria da linguagem, dos equívocos, lapsos, mal entendidos, neologismos, ou seja, na linguagem enquanto diferença.

Assim, a dimensão do ser, nessa teoria encarnada em seu cinema, se faz através da fala e da linguagem. O que está em jogo em seus filmes é a celebração com o público da diversidade de modos de existência no mundo a partir do seu saber-fazer com a linguagem. Apensos à fala, as “personagens coutinianas” se produzem a partir do poder de eloquência da linguagem e de sua elaboração subjetiva que dá consistência ao que é ser negro, gay, mulher em determinado lugar.

A relação entre o documentarista e seus outros, sejam próximos ou estranhos, se produzia no tempo de construção da cena, ou ainda, das condições que pudessem dar lugar àqueles personagens com as suas falas. Ao investir no dispositivo como norteador daquilo que “faz falar”, Coutinho apostava na elaboração de um cinema documentário que torcia a tensão entre realidade e ficção. Como a personagem de “Edifício Master” que, no final da entrevista, dizia ser mentirosa. Pouco importava se era falso ou verdadeiro o que havia dito. Assim como o operário, a jovem trazia uma fala corporificada, com seu modo de gozo, pela qual a via lógica não é suficiente.

A partir dos registros dessas falas, gestos e do que se produzia no encontro, uma verdade poderia incidir pelas vias da ficção. Lembrando a frase trabalhada por Lacan em vários momentos de sua obra, “*Eu minto*”, o encontro parecia ser um caminho do surgimento da verdade na fala. Enquanto ato de enunciação, mais do que verbo, essas experiências infames se inscreviam de modo a se articular enquanto narrativa.

## 1.2 Mercado para morrer

“Tem gente lá fora.” Esta fala de Elizabeth em uma cena da reunião dos camponeses em sua casa e que é ecoada sucessivamente por várias vozes, foi também a última filmada por Coutinho justamente no dia 31 de março de 1964. No dia seguinte, as filmagens são interrompidas, e tanto a equipe de produção quanto os atores se escondem exasperadamente pelo sertão nordestino por serem considerados alvos de perseguição militar. Coutinho é preso ao chegar em Recife, mas os negativos filmados já haviam sido enviados para o Rio, e os copiões foram preservados.



### Elizabeth Teixeira e seus filhos

Desde então, o Estado tornou-se agente de atos violentos e de execuções de pessoas com os corpos até hoje desaparecidos. Localiza-se aí uma ruptura, que traz uma significativa escansão temporal. Vemos então um antes e um depois. Esta irrupção é algo que podemos chamar da ordem do traumático. Veremos, guardadas as diferenças e o contexto de extrema violência por parte do Estado, a aproximação da leitura dessa ruptura com o trauma. O que seguia uma ordem e um arranjo com o Outro sofre o corte pela violência que se esforçava para exterminar as coordenadas simbólicas da vida como ela era, ou melhor, do que teria sido. A começar pela vida das pessoas, seus corpos de que se serviam, os enlacs familiares, enfim, os limites simbólicos foram ultrapassados trazendo consequências tanto dentro quanto fora do filme.

A preservação dos copiões ficara por conta de um dos membros da equipe que tinha o pai militar e uma cópia na Cinemateca do MAM com o título modificado para “A Rosa do Campo”, sendo assim bons esconderijos para o filme aos moldes da carta roubada do conto de Edgar Allan Poe analisado por Lacan. O fantasma do filme de 1964, se inscreveu e ficou *en souffrance* por um endereçamento. O filme entrava em um perverso coma induzido por vinte anos.<sup>7</sup>

Coutinho volta a trabalhar na produção do filme mais de quinze anos depois, montando o material existente na TV Globo, onde trabalhava no programa Globo Repórter. A passagem pela televisão foi de extrema importância para se aproximar das pessoas de diferentes origens, e encontrar seu estilo de filmar como no episódio “Theodorico, o imperador do sertão”. Tal experiência foi fundamental também para a realização de *Cabra* em um sentido mais objetivo, pois assegurava um trabalho regular que o permitia fazer um filme sem se preocupar com o retorno financeiro. O cineasta acumulou férias, tirou licença sem vencimentos e investiu o que podia para se dedicar às filmagens que foram realizadas em sua maioria entre janeiro e fevereiro de 1981 (Lins, 2004).

Logo em seguida ao golpe, tornara-se imperativo fazer o filme. “Um ano depois sabia que teria de ser um filme diferente, mas ainda não tinha uma noção exata.” (Coutinho apud Lins,

---

<sup>7</sup> Texto de José Carlos Avellar intitulado “Algo Extraordinário” publicado em <https://blogdoims.com.br/algo-extraordinario-por-jose-carlos-avellar/>

2004 : 38). Em diferentes entrevistas, Coutinho trazia a preocupação caso não houvesse acabado esse filme. Como dizia, se não tivesse feito esse filme, teria “virado nota de rodapé”, não saberia se continuaria como cineasta. No terceiro capítulo, veremos a questão do urgente, da necessidade da transmissão em obras de teor testemunhal, em que a busca por interlocutores orienta, dá enquadre a algo que ficou suspenso, imobilizado numa certa vivência com o tempo.

“Vejo um projeto histórico preocupado em lançar uma ponte entre o agora e o antes, para que o antes não fique sem futuro e o agora não fique sem passado. Entre o antes e o agora, uma ruptura: 1964. Com a ruptura, o projeto ideológico e cultural anterior a 64 corre o risco de ficar parado no ar, sem sentido, jogado na lata de lixo da história. Assim como o presente corre o risco de não ter sentido se não se enraizar numa anterioridade significativa.” (Bernardet, 1985 : 102)

Ao retomar as filmagens, Coutinho tenta reencontrar as pessoas que haviam participado há quase vinte anos atrás. A ruptura que a tortura e a opressão da ditadura militar haviam perpetuado também promoveu mudanças na produção do filme. Não se tratava mais de realizar um filme de ficção, mas de encontrar outra saída para ficcionalizar o real, ou seja, ressituar novas coordenadas para contar a história. O documentário com as entrevistas, os encontros fortuitos e uso das imagens de arquivo formavam uma bricolagem diante dessa falta, ou melhor, dessa privação. Apesar de imagens que faltavam, restavam imagens que permitiam vislumbrar uma outra forma de tratar esse episódio da vida das pessoas e da história do país.

Neste segundo momento, dezessete anos depois, Coutinho se inclui como um dos personagens principais na busca daquilo que os unia, o desejo de realizar um filme. Seria, então, algo para além da história de um filme sobre trabalhadores rurais que participaram das lutas agrárias e da violência que afligiu aquelas pessoas. Como Lins (2004) bem assinala o núcleo de forças se condensa do reencontro de Coutinho com os personagens e das falas vigorosas que poderiam surgir. Elizabeth Teixeira, a viúva do líder camponês, João Pedro, foi a primeira pessoa a ser filmada em 1981, e ali, Coutinho pôde reconhecer um lugar inédito através da força daquela mulher.



“Filmei a Elizabeth em três dias, dois dias e meio... Nós íamos fazer a primeira parte na Paraíba, e depois a parte de Pernambuco. Mas quando acabei de filmar a Elizabeth, já senti o filme com tal vida, que decidi: ‘Vamos direto pra Pernambuco. Vamos liquidar Galileia, porque se for bem na Galileia, o filme está pronto.’ Daí fomos para Pernambuco e fizemos aquela cena da projeção. ... Enquanto estávamos preparando as coisas, o João Virginio deu aquele grande depoimento sobre a tortura... A projeção foi complicada, porque tivemos de buscar os atores que moravam longe, e foram todos. Foi maravilhoso. ... Naquela noite, eu já sabia que tinha o filme, tinha certeza, um filme fortíssimo, ... tinha certeza absoluta de que o filme era bom.” (Coutinho apud Lins, 2004 : 44).

Com o golpe militar, as pessoas seguiram rumos variáveis: João Virgínio, importante líder camponês, foi preso e torturado, lhe deixando cego de um olho; João Mariano que fazia o papel de João Pedro, foi expulso de sua igreja neopentecostal, sendo a intervenção da equipe de filmagem na cena em que conta o episódio, um instante analisador do tipo de filmagem que Coutinho realizava, assim como Zé Daniel e Duda que, na montagem, são os encarregados a narrar sobre o que aconteceu com a equipe e com os camponeses.

A personagem que condensa as forças do filme, porém, é a dona Elizabeth Teixeira. Em 1981, ela vivia na clandestinidade como Marta Maria da Costa em São Rafael, interior do Rio Grande do Norte até a chegada da equipe de filmagem. Por dezesseis anos, ocultava seu passado aguerrido e o esfacelamento de sua família após a morte de seu companheiro, João Teixeira. O filme permite que ela retome seu nome original e compartilhe sua história com a atual comunidade.

São dois encontros de Coutinho com Elizabeth no filme: O primeiro é tenso, com a presença do filho mais velho. Abraão, jornalista, pressiona a mãe a reconhecer a abertura política proposta pelo presidente Figueiredo em diversas interrupções. Coutinho dá lugar a esse pedido reiterado sem contestar, “eu registro tudo o que os membros da família quiserem”. As fotos das

filmagens passam de mão em mão por Elizabeth e os vizinhos que então têm a oportunidade de conhecer a vida da professora de alfabetização da região. Nessa multiplicidade de sons, sentimentos e imagens, surge uma sequência preciosa do documentário: “a ausência de controle por parte do cineasta, a impossibilidade de um único sentido para o que estamos vendo, a palavra de Elizabeth tomando corpo e encontrando pouco a pouco sua vitalidade.” (Lins, 2004 : 47).

No segundo encontro, sem Abraão, Elizabeth pede a Coutinho para refazer a entrevista após ter visto as imagens do filme que havia participado em 1964.

“... Ontem à noite eu me deitei e fiquei imaginando. A entrevista, eu falei muito mal ontem, mas eu também fiquei muito emocionada... Porque eu devia ter começado direitinho, a vida como você queria, de início... Se você tinha deixado pra hoje eu tinha me expressado melhor.” (Elizabeth apud Lins, 2004 : 47)

Essa passagem permite conhecer melhor o vínculo que se estabeleceu entre o cineasta e aquela mulher, ou seja, atualiza a força do encontro entre os dois que foram separados por anos pelo fantasma de 64. O endereçamento de Elizabeth a Coutinho persiste e a posição que o cineasta ocupa dá lugar a essa fala. Sem julgar, contestar ou mesmo retirar do filme, o cineasta escreve a contingência da fala. Em outros termos, só Coutinho poderia produzir essa escuta tão sensível e cara à história de Elizabeth. A gramática do cineasta permite escrever essas experiências infames, anônimas, que estão à margem da história oficial.

Como reconhece Consuelo Lins, a transformação da vida de Elizabeth pelo filme produz um acréscimo terapêutico, onde há mudanças de lugares entre os outros, mas também em relação ao Outro. Há um tempo de compreender sua origem, seu nome, enfim, seu lugar no mundo, mas a partir desse endereçamento com o cineasta e o filme, um momento de concluir sobre a identidade de Elizabeth, ou então, de ela ressituar a sua vivência com o passado, como Benjamin entendia.



A sequência final que acompanhamos quando a equipe deixa a cidade e Elizabeth os interpela permite o surgimento de uma fala vigorosa (Lins, 2004 : 45), traço do estilo de documentário de Eduardo Coutinho. Tal fala produziu uma série de comentários, como se Elizabeth só pudesse dizer, pensando que a câmera estivesse desligada. No entanto, essa fala já é efeito de um endereçamento, de uma abertura não apenas política, mas de uma autorização de si que só poderia ser feita com aquelas pessoas, e não outras.

Portanto, “Cabra marcado para morrer” não é somente um filme sobre uma obra inacabada que retrata o período intenso das lutas camponesas antes do apagar das luzes da ditadura e o resgate à tela das pessoas que pagaram com próprio corpo, com a morte de familiares e migrações forçadas durante o regime militar. Trata-se também de escrever uma narrativa a partir da linguagem cinematográfica que, enquanto tal, Coutinho elabora de forma singular.

Em toda sua obra, nada parece mais distante a Coutinho que inscrever essas experiências em tipificações - o camponês, o operário, o favelado - como surgem em alguns documentários.

Como afirma Bernardet, não há linearidade entre o desejo do cineasta e seu objeto, não há uma imanência entre as imagens e o que se entende como povo:

“As imagens cinematográficas do povo não podem ser consideradas sua expressão, é a manifestação da relação que se estabelece no filme entre os cineastas e o povo. Essa relação não atua apenas na temática, mas também na linguagem. *Cabra* marcado para morrer é um divisor de águas nesse tipo de aproximação. (1985 : 9).

Como vimos, o modelo sociológico cujo apogeu se dá nos anos de 1964, 1965 tem seu declínio com a inquietação de diversos movimentos sociais, do cinema (Cinema Novo hegemônico) que não se satisfaziam com um simples registro das tradições populares. O próprio estilo de Coutinho escapava ao projeto político-pedagógico da CPC da União Nacional dos Estudantes que visava uma apresentação dos diferentes universos, e por que não, categorias da entidade chamada povo brasileiro.

Do mesmo modo, Coutinho decide não mostrar personagens políticos dominantes, ainda que tivessem sido mencionados. Tal decisão não é um lapso ou mero acaso, mas em seus outros filmes, preterem-se os poderosos, até presidenciáveis como em “Peões” em favor dos anônimos. O que importa é o advento de uma fala inédita sobre as experiências com pessoas, objetos e até canções sob efeito de uma presença.

Coutinho em mais de uma vez fala das condições frágeis da produção de seus filmes que quase não são finalizados, isto é, ficam no limite da realização. Com *Cabra*, Coutinho, no entanto, temia que o filme e conseqüentemente a sua carreira como cineasta fosse reduzida a uma nota de rodapé de um filme inacabado. O filme não só foi resgatado como o próprio cineasta que em conversa com Carlos Nader no filme “7 de outubro” afirmou que se não houvesse um reconhecimento do público, não saberia se continuaria como cineasta.

No entanto, ao se lançar na travessia desse fantasma, Coutinho se vale da história em fragmentos, e como um colecionador, realiza um trabalho de resgate.

“Cabra é o duplo resgate de uma dupla derrota: O primeiro *Cabra*, o de 64 e o que

sobraram apenas vestígios já era o resgate de um fracasso: o assassinato de um líder das Ligas Camponesas, João Pedro. Dele vivo, não sobrou nem uma fotografia; o filme de então, sob a forma de um espetáculo o fazia reviver e o fixava na história. O Cabra de hoje resgata o filme interrompido -e, dessa forma, também o João Pedro- e resgata a viúva do líder e sua família” (Bernardet, 1997: 228)

### 1.3. A experiência da perda na realização do filme

Um filme que trabalha com os vestígios, os estilhaços que se produziram com o golpe e a história como fragmento. Como documentário, não se visa explicar, compreender ou apreender a complexidade da experiência. Ao lidar com os restos do que poderia ter sido, o cineasta compartilha uma vivência, uma *erlebnis*, mas não para informar e aplacar o horror da ditadura com um sentido heróico. A narrativa moderna permite trazer elementos importantes para o campo psicanalítico.

Enquanto singular, a experiência que concerne à psicanálise e que nos orienta no trabalho de Coutinho é a referida ao inconsciente que compartilha algumas características da *erlebnis*. Como vimos, a articulação entre o singular e o coletivo não parte somente de um indivíduo, no caso, o Eduardo Coutinho, mas na saída encontrada por ele e as pessoas que foram acossadas pelo fantasma de 1964. No escrito sobre “A carta roubada”, assim quando define “o inconsciente como transindividual”, Lacan permite vislumbrar uma nova configuração entre o singular e o coletivo, do mesmo modo quando remonta o inconsciente ao discurso do Outro. A singularidade tão falada não é sem o sujeito, mas este, como afirmamos anteriormente, não se identifica ao indivíduo como indivisível, mas se faz na e pela alteridade. Ao comentar o sonho da Injeção de Irma, Lacan chega a dizer de uma “imissão de sujeitos”, complexificando as noções tão caras à filosofia de sujeito, indivíduo e singularidade.

Compreende-se que o filme enquanto saída para o fantasma permite o advento do sujeito em uma determinada estrutura discursiva. Tal estrutura se refere à linguagem e aos seus mecanismos representacionais. Como tal, é importante um trabalho cuja direção é o luto, uma experiência de perda que diz respeito à inscrição de uma ausência, onde a singularidade pode

comparecer. A constituição de uma escrita de presenças e ausências é estruturante para o sujeito.

Desde “O Projeto para uma psicologia científica” de 1895 até a publicação nos anos 20 de “Além do Princípio do Prazer”, a elaboração dessa escrita se realiza a partir de satisfações alucinatórias primordiais que deixam traços mnemônicos que compõem a nossa memória, enquanto marcada pela rememoração. Veremos mais adiante a função dessa vivência de satisfação originária, mas enquanto isso, nos detemos na questão do luto e do registro da experiência da perda para produções artísticas e culturais como o filme que estudamos.

Com Benjamin, colocamos em perspectiva a questão da narrativa alicerçada em uma tradição comum, baseada na força da oralidade e a sua desintegração na modernidade. Ao cernir a perda da experiência, isto é, daquilo que organizava o laço social em uma determinada tradição, onde uma autoridade agenciava os sentidos a serem negociados em momentos de abalo e ruptura, encontra-se ainda a tarefa de cernir a experiência da perda, importante na produção de uma escrita.

Costa (2015) sinaliza uma espécie de dialética do sujeito moderno entre a perda da experiência e a experiência de perda. Ambos não se confundem e estão no cerne da problemática da representação. A possibilidade de inscrição diz respeito a uma perda. Entre a perda e o que se faz com ela, é um trabalho subjetivo de luto que, a cada vez, é exigida uma saída, um escoamento que pode ser por palavras ou mesmo imagens como a linguagem cinematográfica permite.

Nesse sentido, cabe ressaltar dois tempos: O primeiro, índice de um trauma, condição que impede o sujeito de endereçar algo de si ao Outro, e o segundo tempo, enquanto cernido pela fantasia que circunscreve essa experiência de perda. Portanto, neste último, a escrita do trauma reenvia ao que teria sido esse fantasma de 1964. Aí, se produz um traço possível para falar do tempo do traumático, o *a posteriori*. A escrita audiovisual, entendendo a escrita para além do seu sentido usual, pode advir no lugar da perda.

Portanto, o trabalho de Coutinho ao resgatar as histórias daquelas pessoas e do próprio filme não busca voltar ao que foi, mas ao que teria sido e ao que ainda pode ser. Esse trabalho, logo, não repõe a perda. *Erlebnis* não faz experiência, pois esta só visa se perder na polifonia dos

enunciados, ou então, nos algoritmos que determinam hashtags ou comentários mais visualizados. A experiência, enquanto cernida pela perda, requer uma inscrição que seja distinta dos (não) lugares promovidos pelas tecnologias de informação e comunicação. Trata-se de articular a escrita ao tema da inscrição, ou seja, a partir do advento de um sujeito com seu ato em uma estrutura discursiva que busca produções singulares, insistindo por um reconhecimento, uma leitura.

Ao retomarmos o escrito lacaniano do tempo lógico, encontramos essa passagem pela experiência em que há uma torção entre o singular e o coletivo através de um ato. Na assunção da certeza de que todos são brancos, trata-se da inscrição do singular no Outro. O movimento de saída da prisão, tanto em seu tempo de compreender, com suas hesitações, deduções quanto seu momento de concluir com a certeza em ato de afirmar a condição de ser branco é antes de tudo a produção de um coletivo, de uma enunciação coletiva. Impossível, assim, sair da prisão a não ser coletivamente. Um coletivo que se afirma a partir das veleidades e idiossincrasias dos outros, mas sobretudo desde o Outro.

A prisão, noção tão importante para Coutinho na produção de seus filmes! Em várias entrevistas, ele dizia que seus filmes partem de uma prisão, ou seja, de elementos mínimos que o orientavam nas filmagens: “Alguém me dê uma prisão, mas não um milhão de dólares, pois não saberei o que fazer.” disse João Moreira Salles em certa ocasião sobre a gramática mínima de Coutinho para realizar um filme. Pois bem, há algo que se perde para Coutinho, que não se revela nem diz o que pode ser feito. O que é possível fazer com essa perda? Como sair dessa prisão na qual ele e aquelas pessoas permaneceram por mais de quinze anos?

As imagens de 1964, os copiões, depoimentos, rastros e vestígios de uma experiência permitem um ponto de partida. Como no texto sobre a carta roubada, a carta/letra<sup>8</sup> já traz o seu endereço, sendo difícil prever seu destino. Portanto, há um mínimo traço de algo que insiste por endereçamento. Mas, isso que insiste só alcança uma inscrição, um lugar de onde poderia dizer como “tendo sempre estado lá”, a posteriori, pelo acolhimento de uma leitura.

Como testemunha na clínica da psicose em sua radicalidade, é necessária uma mínima

---

<sup>8</sup> No texto “Seminário sobre ‘A carta roubada’”, Lacan realiza um jogo de palavras a partir de sua tradução em francês, como *lettre*.

separação entre sujeito e objeto, para se inscrever um lugar. Tal abertura é uma elaboração subjetiva na qual se produz uma escrita bordejante, que permite um lugar de endereçamento, se arriscando na navegação imprecisa e sem garantias numa era da reprodutibilidade técnica como atesta Benjamin. À deriva, em muitas situações, o escrito psicótico pode não encontrar um leitor o qual, por sua vez, atesta e sanciona a escrita, afirmando que haveria aí uma produção singular a posteriori. Na psicose, a tal experiência de perda, diz respeito à não extração do objeto, como fato de estrutura para advento do sujeito. A escrita delirante não supõe um leitor, supõe de entrada um Outro absoluto, sem bordas, na qual às vezes, as produções literárias vêm produzi-las. (Costa, 2015: 37). A experiência da psicose nos ensina que a leitura, então, atesta a escrita. O cinema permite transmitir algo dessa experiência solitária do sujeito com seu objeto, que enseja uma leitura, produzindo um enlace no campo do Outro.

Sem julgar ou pretender nos dar uma moral da história, Coutinho se exime de um humanismo utópico (Bernardet, 1985: 237). As marcas daquelas experiências não se esgotam, são da ordem do excesso, que segue o esforço de uma restituição do que poderia ter sido perdido. Ao retomar as filmagens, Coutinho sustenta a fragilidade como o tempo que consome as ruínas do filme. Para Coutinho, não há algo a ser recuperado a não ser através das marcas do tempo. A imagem benjaminiana das ruínas é uma dentre as várias que atestam a indissociabilidade entre obra e tempo.

Sem se obrigar a entregar ao espectador um final cuja significação pudesse satisfazer o espectador enquanto consumidor de uma mercadoria, o cineasta parte de uma origem que não se confunde com uma gênese. O anterior se diz, se mostra pelo ato do artista. As cinzas, os rastros e os efeitos se condensam na montagem do filme, nada lhe é exterior ou deve ser explicado. Ainda que haja momentos de narração, encontramos a condição de um “narrador narrado” que se inclui na experiência transmitida. Em outras palavras, o recurso à narração implica na construção da história do filme em que a voz em off não seria única nem dá conta do vivido.

Assim, não é do lugar de porta-voz ou de representante da fala dos personagens do filme. Diferente situação é, como Costa (2001) descreve, sobre os correspondentes de guerra. Os jornalistas se comprometem no objetivo último da *erlebnis*, isto é, quanto mais informações, mais camadas de sentido são acrescentadas e, então, são produzidas histórias acabadas. No lugar

de testemunha, Coutinho escreve a marca de uma experiência marcada para morrer, não sem antes deixar viver no documentário que concluiu em 1984.

## Capítulo 2: A experiência do inconsciente e sua transmissão

“Mesmo que não comunique nada, o discurso representa a existência da comunicação; mesmo que negue a evidência, ele afirma que a fala constitui a verdade; mesmo que se destine a enganar, ele especula com a fé no testemunho.”

(Lacan, 1998/1953 : 252)

A psicanálise é uma práxis de fala, e ainda, afirma Lacan (1998/1953), trabalha com a verdade nascida no discurso das histéricas no final do século XIX. As questões do que se fala, quem fala e o que é essa verdade permitem um percurso de pesquisa sobre o que se transmite na experiência analítica. Compreendemos que a transmissão em psicanálise se assenta numa experiência muito específica, que não é a mesma a que Benjamin recorre ao tratar da *Erfahrung* e mesmo da *Erlebnis*. Por outro lado, se a *erlebnis* seria a nova forma de contar e partilhar o que de entrada não é mais intercambiável, como opera a psicanálise com a narrativa moderna?

Como vimos, o advento da ciência e da técnica assim como o capitalismo são as principais condições das narrativas modernas que se esforçam na transmissão de experiências não compartilháveis, singulares e evanescentes que se produzem numa tradição esburacada (Gagnebin : 1985), que não dá certeza sobre o lugar do sujeito no Outro. Nesse sentido, o conto e o romance surgem como narrativas que buscam um sentido que possam suportar as vicissitudes de um eu que não encontra mais amparo na vida compartilhada. (Lo Bianco et al, 2010). A psicanálise, por outro lado, sustenta o advento da fala de um sujeito inconsciente que não se confunde com o eu individual. Essa perspectiva traz consequências acerca da transmissão, onde veremos em Freud, no texto “O Moisés e o monoteísmo” de 1939, sobre as distinções que ele faz sobre a tradição herdada e a comunicada.

Na perda da experiência, da imanência de sentido que assegurava uma orientação do indivíduo em uma sociedade, a psicanálise permite “reconstituir as condições necessárias para que se dê a experiência e, conseqüentemente autorizar o sujeito a se afirmar a partir deste saber incompleto e fragmentário, este saber que não se sabe, mas que se atualiza perante o outro, na transferência.” (Kehl, 2001 : 16). A psicanálise, mesmo contemporânea às narrativas modernas, opera de uma forma diferente que o conto e o romance, ao se orientar pelo saber inconsciente.

Desde a clínica até os fenômenos culturais, a psicanálise apresenta o corte do inconsciente na positividade do dado, do relato e da memória. O que se fala em análise diz respeito a essa Outra cena que Freud caracterizou como inconsciente. As narrativas sofrem uma inflexão na ordem de sua construção na medida em que a realidade psíquica assim como seus resíduos, os sonhos, chistes, atos falhos e sintomas são imprescindíveis na vida do sujeito. Ao analisar os sonhos, Freud reconheceu uma escrita sagrada, próxima da hieroglífica do Antigo Egito. Uma escrita que pertence somente aquele sujeito, mas que não é assimilável pelo autor, produzindo uma estranheza ou mesmo momentos de angústia.

Veremos adiante, a partir de uma de suas últimas obras, como a transmissão de uma tradição dá notícias sobre esse laço que se estabelece entre uma autoridade da narrativa e seus ouvintes. Nesse mesmo texto, há uma distinção crucial entre tradição herdada e comunicada, isto é, das condições que estão em causa quando se transmite de uma geração a outra.

## 2.1 A questão da transmissão: A narrativa mosaica

No texto, “Moisés e o monoteísmo” de 1939, Freud nos apresenta Moisés como o *Grande Homem* que libertou o povo judeu da escravidão pelos egípcios e fundou a religião judaica. A pesquisa é atravessada por uma série de inquietações acerca de sua existência, sendo a origem como ponto crucial da narrativa mosaica. “Seria uma personagem histórica ou criatura de lenda?” Pergunta-se Freud (1939/1976 : 12). Recorre-se então aos livros sagrados, ao trabalho de historiadores, ou seja, às tradições perpetuadas por escritos.

A sua origem egípcia se revela como importante ponto de partida desse trabalho freudiano de construção, e reconhecemos em seu texto, como a questão elementar no

estabelecimento do povo judaico e do monoteísmo. Não é sem consequências que ele inicia o texto com esta passagem:

“Privar um povo do homem de quem se orgulha como o maior de seus filhos não é algo a ser alegre ou descuidadamente empreendido, e muito menos por alguém que, ele próprio, é um deles. Mas não podemos permitir que uma reflexão como esta nos induza a pôr de lado a verdade, em favor do que se supõe serem interesses nacionais; além disso, pode-se esperar que o esclarecimento de um conjunto de fatos nos traga um ganho em conhecimento” (Freud, 1939/1976 : 20)

A história de Moisés, portanto, é contada desde já com a afirmação de contrariar interesses nacionalistas na busca pela verdade. A noção de verdade escapa do objetivo de nosso trabalho, mas tangencia questões como a importância da narrativa na qual tradição e transmissão se fundam. Entre a origem egípcia e a hebraica, encontra-se uma lacuna, que permite entender como a religião judaica se estabeleceu e é perpetuada até os dias atuais, portanto, parte da origem de Moisés.

Em linhas gerais, encontramos na narrativa bíblica, Moisés como filho de uma família humilde que o abandona em um cesto de um rio, encontrado posteriormente por uma princesa, sendo criado na nobreza egípcia, onde eram atribuídos trabalhos forçados aos judeus. Moisés, então, se rebela a esse tratamento dado aos judeus, deixa sua família e inicia a peregrinação com seu povo à terra prometida, onde Deus lhes revela os mandamentos. No texto, as lacunas e as dificuldades de evocação no encadeamento da narrativa mosaica são menos uma fraqueza ou recuo de Freud em relação a elementos ditos obscuros do que a afirmação de um ponto de ruptura na cadeia de transmissão do saber que seria da ordem do traumático, disto que não é possível de se representar, ou melhor, de se *comunicar*.

"Em quase toda a parte ocorreram lacunas observáveis, repetições perturbadoras e contradições óbvias, *indicações que nos revelam coisas que não se destinavam a serem comunicadas*. Em suas implicações, a deformação de um texto assemelha-se a um assassinato: a dificuldade não está em perpetrar o ato, mas em livrar-se de seus traços." (Freud, 1939/1976 : 55).

Como veremos adiante, o “Moisés freudiano” traz uma importante distinção entre tradição comunicada e tradição herdada, onde por esta última, a transmissão opera, e retira sua força na falha, no ponto traumático e obscuro que resiste ao saber.

Freud extrai os elementos estruturais da narrativa mosaica a fim de buscar os fundamentos da tradição e da transmissão. Uma tradição que é fundada por um herói, e como os textos literários demonstram, o percurso desse personagem é superestimado. No entanto, a história traz complexos importantes como os dois tempos edípicos: a relação intensa na infância com os pais, a rivalidade com a figura paterna, e em um segundo momento, ao desligar-se deles, o jovem adota uma posição crítica à instância de autoridade.

Assim, o percurso de pesquisa segue advertido de que “a fonte de toda ficção poética, é aquilo que é conhecido como o romance familiar.” (1939/1976 : 24). O herói que se rebela contra o pai, tornando-se vitorioso é uma repetição do assassinato do pai da horda primeva, e que opera na tradição ocidental como uma elaboração ficcional do que vem a ser o complexo de Édipo.

Portanto, as questões da origem esbarram no nome e na filiação em uma linha de descendência. Em Benjamin, encontramos uma abordagem sobre tal questão quando distingue a origem da gênese. Segundo o filósofo, a *Ursprung* (origem) se refere à temporalidade intensiva, como um salto (*Sprung*) que fratura a sucessão cronológica, operando como construção histórica. A evocação de um passado não seria, portanto, um retorno às Ideias platônicas nem o restabelecimento a uma harmonia perdida, como índice de um traço melancólico que pode ser lido na obra benjaminiana. Ao refutar a história positivista, Benjamin situa a origem como um *originário* que possui efeitos na constelação dos fenômenos históricos, quando tais fenômenos/estrelas perdidas na imensidão do céu, só recebem um nome quando um traço comum as reúne. (Gagnebin, 1999 : 15).

A conceituação de origem em Benjamin participa da tradição judaica, principalmente, quando encontramos no seu trabalho ulterior “As Teses sobre a história” de 1940 ao articular a origem a imagens como relâmpago, salto, ruptura na diacronia dos acontecimentos. Em suas teses, Benjamin propõe uma outra leitura da história que se refere a certo hibridismo entre o materialismo histórico e o messianismo judaico. (Idem anterior). Um passado que opera no presente como revelação, se transforma nas contingências e se abre para o futuro. No ensaio

sobre Proust (2012/1933), as recordações do personagem de “Em busca do tempo perdido” servem como rememorações de um originário que não é “aquilo que foi”, mas opera no presente e reposiciona os fragmentos temporais, ou melhor, produz novas constelações.

O texto freudiano, portanto, segue na investigação da influência de Moisés “como causa da forma final assumida pela ideia judaica de Deus” (1939/1976 : 82), mas enquanto causa, só se faz em uma temporalidade como apresentamos acima. Freud desde o início de sua clínica persegue a causa, o originário, quando identificava os sintomas histéricos a uma cena traumática sexual vivida pelo sujeito. Em linhas gerais, o trauma funcionaria como agente patológico determinante na histeria, cujo efeito traumático enquanto tal só se realizaria após um período de incubação. A teoria do trauma em Freud é sensivelmente torcida quando segue a via régia do inconsciente, o sonho, e afirma a realidade psíquica e a fantasia como estruturantes subjetivos. Do fato à fantasia, o que está em jogo é outra noção de causalidade e de transmissão.

Há um ponto de ruptura da ordem do trauma. No escrito, Freud aproxima a tradição mosaica ao mecanismo da neurose traumática, quando se reconhece esses dois tempos disjuntos, mas que se relacionam em um trabalho de construção.

“Ressalta aqui a noção de construção a que recorre Freud: não se trata apenas de inventar esta figura do Moisés egípcio, sem que esta se prenda ao acontecer histórico. Ao contrário, Freud (1934-39/1996b) utiliza exatamente o termo ‘fóssil de referência’ (p. 51) para denotar os traços esquecidos da história de Moisés a partir dos quais constrói seu texto. Como na clínica, é dos pontos de lacuna e esquecimento que extrai o material do qual se utiliza para a construção da singularidade da história de Moisés, implicando uma noção de tempo cujo conceito para a psicanálise traz uma característica especial. Trata-se de um tempo não linear ou contínuo, mas, uma temporalidade em que se estabelece ‘o caráter persistente dos traços inconscientes considerados indestrutíveis, incorruptíveis a que não se tem acesso direto, que se mantêm imunes à passagem do tempo e que tampouco obedecem a uma deliberação consciente.” (Lo Bianco; Silva, 2010 : 6).

Portanto, a transmissão implica uma relação temporal com o símbolo, cujo termo encontra-se na psicanálise e também em Benjamin, como o escrito sobre Proust através da rememoração. A evocação da causa e seus efeitos se faz num a posteriori, sendo o futuro anterior como tempo verbal possível para expressar tal torção. A causa enquanto trauma se coloca como a

chave para a explicação da durabilidade da mensagem monoteísta que constitui o povo judeu. (idem anterior).

Freud distingue dois tipos de tradição: a comunicada e a herdada. Em ambas, é importante salientar a participação de rastros e vestígios que estão na base da transmissão de uma tradição. A primeira, enquanto comunicação, Freud (1939/1976) assinala: "Esse caso não envolve problema algum. Segundo nossa teoria, uma tradição desse tipo baseava-se em lembranças conscientes de comunicações orais que as pessoas então vivas tinham recebido de seus ancestrais de apenas duas ou três gerações atrás, ancestrais, que, eles próprios, tinham sido participantes e testemunhas oculares dos acontecimentos em apreço." (p. 108).

Enquanto tradição herdada, esta seria marcada pela ruptura, isto é, pelo ponto na cadeia da transmissão que não se caracteriza por um saber consciente, mas pelo que Freud nomeia como "herança arcaica". (Idem anterior : 61). Esta se refere à primeira vista com a filogênese, a algo que não se apreende na experiência da vida do sujeito como as impressões sexuais infantis. Tal referência aparece em outros textos de Freud, mas cabe uma pequena observação neste ponto.

A relação do sujeito com o que lhe é prévio atravessa a obra freudiana sob vários aspectos: a etiologia das neuroses, o simbolismo das formações do inconsciente, o mito do pai da horda primeva, dentre outros. O que nos chama a atenção é o esforço de Freud de responder com seus recursos da época ao ideal de cientificidade. No entanto, tal resposta não significa consentir com o discurso da ciência, mas poder se distanciar dela para dizer à qual ciência a psicanálise responde e com ela trabalha.

A questão que está em jogo é a experiência do inconsciente. Resistente a qualquer experimentação ou a critérios de cientificidade com ares positivistas, torna-se imperativo uma transmissão desse saber que não pode ser demonstrado, apreendido racionalmente, ou seja, é pela via de determinada experiência que a transmissão do inconsciente opera.

"Para que tenha produzido sua obra, foi preciso, então, que algo em Freud se deixasse ultrapassar. Pensando em seu ideal de ciência, podemos retroceder ao "Além do Princípio do Prazer" (FREUD, 1990[1920]) e verificar o embaraço que lhe causou o que se impôs a ele com a introdução da pulsão de morte. Tendo que combinar "material concreto com o que é puramente especulativo" (FREUD, 1990[1920], p. 80), ele se mostra constrangido face a seu leitor, ao qual pede benevolência. Vemos aí

como o leitor suposto por Freud é alguém que compartilha de seu ideal de ciência, exigindo dele que seja rigoroso na sustentação de suas hipóteses. Mesmo tendo seus escritos tal endereçamento, Freud vê imporem-se a seu pensamento ideias que ultrapassam o que supõe ser admissível por seu leitor. Apesar disso, ele não recua. E por que Freud não recua? Talvez porque a busca da verdade, nele, não se refira estritamente a uma opção pela ciência, mas, em última instância, testemunhe a experiência do inconsciente.” (Darriba, 2010 : 5)

A questão sobre a causa para além da vida psíquica do sujeito pode ser pensada, com Lacan, acerca do discurso do Outro. Desde antes do nascimento biológico, antecipa-se com ideais, fantasias, devaneios e expectativas o advento do sujeito. Se a filogenia é um dos nomes desse elo que atravessa o abismo entre o sujeito e o Outro, encontramos em certas passagens da obra freudiana, e até mesmo no próprio texto de 1939, a herança arcaica marcada pela linguagem, no que o símbolo eterniza nos traços de memória da transmissão. (Freud, 1939/1976 : 120).

“Tomemos a hipótese filogenética, *a posteriori*, apenas como um indicador de que a psicanálise não se totaliza enquanto saber, de que há um ponto de inconsistência que persiste no âmbito deste saber.” (Darriba, 2010 : 5)

Logo, a tradição herdada não pode ser apreendida racionalmente, por conteúdos logicamente encadeados a serem transmitidos a cada sujeito por uma via consciente. Trata-se, exatamente, daquilo que não pode ser apreendido por um saber. A transmissão da mensagem monoteísta se dá, então, pela via que Freud caracteriza como tradição herdada.

Ao ler a obra de Benjamin, encontramos ressonância no modo de trabalhar a tradição e sua transmissão ao privilegiar essa construção da narrativa. A arte de contar uma história diz respeito à possibilidade de ser passada de geração em geração, conservando elementos tradicionais, mas sendo apropriada pela experiência do sujeito. A transmissão do saber, em Benjamin, diz respeito a orientar uma ação, e não como uma sabedoria hermética ou como pura especulação. A informação dos jornais e até dos romances reproduzem uma série infinita de sentidos que não orientam o sujeito em sua práxis. Por outro lado, o saber que se coleciona por

rastros, vestígios, ruínas e outras imagens que exprimem a incompletude está do lado do sujeito do inconsciente.

Outro ponto importante na obra de Benjamin é a perda da força da autoridade. Não há autoridade que, no sentido estrito da palavra, possa autorizar um ato do sujeito. Autoridade, saber e ato se colocam em questão na modernidade. O exemplo que Benjamin nos dá sobre um moribundo no leito da cama no limite da morte, transmite um saber, mas que já não instrui o eu moderno que, por sua vez, torna-se desorientado nos lugares do laço social, na relação com a alteridade. Entre o sujeito e o Outro, há uma hiância, não há transparência nem relação de reciprocidade. Retomando o texto lacaniano sobre o tempo lógico, é preciso passar pela experiência, pelo tempo de compreender, que não é calculável, não se sabe quando se finitiza, mas fornece um acréscimo de saber sobre si e o outro.

O narrador seria aquele que se situa entre o coletivo e o singular, isto é, de um conhecimento sobre a tradição e o que irrompe como “novo”, permitindo uma abertura para que novos ouvintes relancem a narrativa para novas gerações. A narrativa se faz e se refaz a cada vez, com brechas e lacunas, que produzem um interesse em escutar algo que ainda permanece como enigma. A repetição que permite apropriações singulares e criativas do que se apresenta como a mesma coisa.

Portanto, tanto no texto de Freud assim como em Benjamin, a experiência é o ponto nevrálgico onde se pode ter efeitos da transmissão de um saber. Por outro lado, a experiência psicanalítica se refere a do inconsciente que não se realiza sem o ato do sujeito em tomar posição nisso que não é completo, mas antes fragmentar, pontual nem consola nem o orienta em seu cotidiano.

A articulação entre o singular e o coletivo, então, se faz por uma inscrição e uma transmissão. Tal inscrição é da ordem da linguagem que agencia os mecanismos representacionais do sujeito com os outros, mas também com o Outro. No entanto, o que se transmite em psicanálise não são informações, explicações ou algo exterior à experiência do sujeito, como ocorre nos romances e na mídia. A transmissão leva em consideração a problemática da representação inconsciente, que não oferece consistência ou uma apreensão absoluta da experiência, mas possibilita novas representações a partir da rememoração.

## 2.2 O inconsciente como linguagem

Em seu célebre texto contemporâneo ao seu primeiro seminário, “Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise”, Lacan ressituiu as bases dos pressupostos freudianos a partir das contribuições da linguística de Ferdinand de Saussure e de Roman Jakobson, sublinhando o fato de que a psicanálise é uma práxis de fala. (1953/1998 : 248). Tal afirmativa segue o que chamou de “retorno a Freud”, o que pode ser lido de diferentes formas, mas o que se impõe a nossa pesquisa é a pregnância da fala e da linguagem e a relação intrínseca com o sujeito.

Segundo Lacan, a linguagem se encontra não só anterior, mas também exterior ao indivíduo e desta forma recorta e constitui a realidade material, isto é, a partir da incidência do significante, pode se falar de um corpo. Nesse mesmo texto, Lacan evoca uma imagem para assinalar a importância do lugar da linguagem na matéria:

“... a linguagem não é imaterial. É um corpo sutil, mas é corpo. As palavras são tiradas de todas as imagens corporais que cativam o sujeito; podem engravidar a histérica, identificar-se com o objeto do *Penis-neid*, representar a torrente de urina da ambição uretral, ou o excremento retido no gozo avarento” (Lacan, 1953/1998 : 302).

Nesse sentido, a linguagem não diz respeito a algo transcendental ou a uma das várias faculdades da alma de um indivíduo. No encontro com a linguagem, os órgãos podem encontrar uma função como é visto no caso das histéricas cujo afeto da ideia ou da representação recalcada encontra descargas em diferentes partes do corpo, havendo aí uma concordância entre as duas partes (somático e psíquico), e esse acordo formalizado pela linguagem.

Veremos no terceiro capítulo a teoria do trauma na psicanálise. Por enquanto, seguimos os caminhos de Freud e Lacan na pesquisa das formações do inconsciente fundadas na linguagem. Desde o corpo que se apresenta afetado por ideias incompatíveis com o sistema representacional consciente até os sonhos enquanto portadores de um sentido latente. Tal

percurso é interessante para extrairmos algum saber sobre a experiência do inconsciente e sua transmissão. “Quem”, “o que”, “pra quem fala” são algumas perguntas a serem feitas quando se supõe um sujeito em seu dizer.

No texto fundamental da psicanálise, “A Interpretação dos sonhos” de 1900, Freud realiza uma investigação sobre o lugar dos sonhos na sociedade. A ciência moderna descarta qualquer apreensão da experiência onírica pelo sujeito, ao desresponsabilizar aquele que sonha pelo conteúdo dos sonhos. Para certo discurso médico hegemônico que desponta no século XIX, os sonhos não dizem nada, são apenas descargas neuronais, simples epifenômeno da atividade cerebral, destituído de valor na determinação do indivíduo. Por outro lado, os sonhos são superestimados na tradição popular e no senso comum, sendo o sentido pré-determinado a qualquer um, possuindo correspondências pontuais em determinados símbolos da atividade humana, remetendo a um grande livro dos sonhos.

O método freudiano nem desconsidera o substrato físico nem supervaloriza a tradição que reduz a complexidade do material onírico a um sentido unívoco. Ao afirmar o sentido dos sonhos, Freud coloca em questão a experiência do inconsciente para cada um. O caráter absurdo ou mesmo coerente dessas produções diz respeito ao relato do sujeito, trata-se de uma elaboração secundária de processos que se realizam no psiquismo. Tal trabalho se faz na travessia de registros regidos por leis e mecanismos distintos. Na “Carta 52” endereçada a Fliess, Freud equivalia a passagem de um conteúdo da percepção ao inconsciente por diversas transformações engendradas por uma *tradução*. Entre as imagens com seu caráter evanescente da figurabilidade e o relato em análise, há um trabalho de construção desse material latente. Assim como o modelo apresentado no capítulo VII do texto de 1900, a questão da transposição dos traços mnêmicos também revelava um trabalho engendrado entre a imagem e a palavra.

Ao analisar os seus próprios sonhos e de pacientes, Freud aponta para a sobredeterminação psíquica, isto é, de que não há somente uma causa que pudesse esclarecer os elementos na lógica inconsciente. A partir do trabalho do linguista K. Abel, Freud se detém na investigação histórica de palavras do vocabulário egípcio que condensavam em um único termo sentidos opostos. A distinção, característica da estrutura, se fazia em relação a sinais ou mesmo em um contexto mais amplo. Uma mesma palavra poderia representar calor ou frio, dependendo

do sinal grifado ao seu lado. A diferenciação se faz por oposição e é determinante de nossos mecanismos representacionais.

Lacan ressitua o inconsciente freudiano com as contribuições da linguística. Veremos adiante a importância desses autores e o reconhecimento de outro tipo de causa e das leis quando se trata de significante. Em dois momentos, tal aproximação se faz mais específica: nos anos 50 com apropriações dos trabalhos de Saussure e Jakobson nos textos “A função e campo da fala e da linguagem” e “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”, e nos anos 70 em “O aturdo” com os aforismos “A linguagem é a condição do inconsciente.” e “o inconsciente é a condição da linguística” em “Radiofonia”.

Milner (2012; 2010) afirma que a linguística pôde realizar um tratamento de algo que na língua não cessa de não se escrever, ou seja, o real. Há um impossível de dizer ou de dizer de certa maneira. As normas gramaticais acerca do que é correto ou incorreto atestam para essa afetação do real da língua. Porém, essa injunção do impossível com a obrigação seria de cunho imaginário de uma “linguagem do soberano” e cita exemplos de grandes líderes, de César a Stálin, preocupados com a língua, reconhecendo nela a mais fiel imagem de um poder nu. (2012 : 27). No entanto, o “fascismo da língua” (Barthes, 2007) que nos obriga a dizer isto e não aquilo reduz a questão do real da língua. Se faltam palavras pra dizer tudo é *porque não há palavras por estrutura*. Supondo o real, tudo o que sujeito demanda, é alguma representação que se faz sob duas condições: que advenha pela repetição e que esse repetível faça rede. (Milner, 2012 :30).

A apropriação de Lacan do signo saussuriano e da metáfora e a metonímia de Jakobson seria a marca maior desse litoral entre a psicanálise e a linguística. No entanto, observam-se tratamentos heterogêneos da linguagem, a colocando em questão na relação com o real. Enquanto a psicanálise se submete ao real, a linguística trata de ignorá-lo para manter um ideal de consistência. Milner afirma que o desejo do linguista deve ignorar a falta e sustentá-la para pelo menos afetá-la como fazem os poetas. Na poesia, o sujeito imprime uma marca e abre uma via onde se escreve um impossível de se escrever. (2012 : 34). Por outro lado, com o objetivo de constituir-se como objeto científico, a língua precisa ser toda e prescindir do sujeito da enunciação, e por isso Lacan se refere a linguística como sutil ao sofisticar a relação entre todo e não-todo. (Idem anterior).

A proposição lacaniana do significante toma como recurso o *retorno a Freud*, o qual abriu a via real do inconsciente através do sonho (Freud, 1900/1979 : 520). O sonho como um rébus cuja interpretação se aproximaria do processo de decifração da escrita hieroglífica, em que a questão central é a relação entre o significante e o significado.

Em “A instância da letra no inconsciente”, o algoritmo que funda a escrita dita científica de Saussure, se apresenta como signo. Este se caracteriza por um *encontro arbitrário* entre a imagem acústica (significante) e o conceito (significado). Tal arbitrariedade foi fundamental para realizar um corte com a tradição do pensamento filosófico que identificava o nome às coisas, como se houvesse correspondência unívoca. No entanto, a primeira torção da psicanálise reside no fato de que o arbitrário só faz nomear esse encontro que é sempre contingente. (Milner, 2006 : 59). Como afirmamos acima, há um impossível da língua que se identifica com uma injunção digna do discurso do Mestre como Lacan ressalta em “A conferência de Milão” em 1972. O arbitrário propõe que entre som e sentido seja apenas um encontro, e a origem para a linguística desse encontro deve ser ignorada. Segundo Lacan (1953/2003 : 210), o significante está separado do significado pela barra que representa o recalque. O significante revela um funcionamento próprio que não garante significação, a não ser criar condições para o advento do sujeito do inconsciente que pode, então, subjetivar e dizer sobre a relação entre esses dois elementos. O significante enquanto tal se caracteriza pelo automatismo de repetição, a oposição e o encadeamento em rede.

“Donde se pode dizer que é na cadeia do significante que o sentido insiste, mas que nenhum dos elementos da cadeia consiste na significação de que ele é capaz nesse momento.” (Lacan, 1953/2003 : 506). Tal passagem sinaliza a insistência do significante pelas vias da repetição e a inconsistência da estrutura na significação. Portanto, nada garante que esse encontro ainda que arbitrário seja único. A poesia assim como os dados de língua que citamos acima, “chistes, lapsos, atos falhos” revelam que na estrutura da cadeia significante, um sujeito advém para se servir da língua e expressar algo completamente diferente do que ela diz. (Lacan, 1953/2003 : 508).

O estatuto de significante se sofisticava quando aproximamos os processos primários do inconsciente e seus mecanismos (condensação e deslocamento) com a metáfora e metonímia,

figuras retóricas da linguística de Jakobson, encontradas primeiramente em um ensaio sobre a poesia de Pasternak e formalizadas em um ensaio sobre as afasias de 1956. Jakobson possuía interesse pela sua cultura russa, desde dialetos, folclores até as diversas formas de arte, amigo pessoal do poeta Maiakóvski, tendo publicado “A geração que esbanjou seus poetas.” cuja maior contribuição é o estudo formal da poesia, esvaziando o caráter de substância ou ontológico, e avançando com a fonologia, na pesquisa da relação entre o som e o sentido. (2012 : 1956).

Segundo Jakobson, a contribuição dos linguistas a pesquisas sobre as manifestações afásicas são desprezadas pelos psicopatologistas, com exceção de Freud, Hughlins Jackson, Wernicke e Luria, e aponta para a importância desses processos patológicos para perspectivas novas no tocante às leis gerais da linguagem. As variedades da afasia, segundo o linguista, oscilam entre os dois pólos da linguagem - a metáfora e a metonímia. A desintegração do sistema fônico como principal fenômeno afásico se estrutura na falha desse caráter bipolar da linguagem. (Idem anterior).

Em termos gerais, há dois processos linguísticos: a *seleção*, em que implica a possibilidade de substituir um signo pelo outro através da similaridade e a *combinação*, cuja característica é a de combinar entidades linguísticas mais simples em complexas. (Jakobson, 2012 : 68). A afasia de seleção se baseia na contiguidade, faculdade de seleção limitada, fala reativa, dificuldade de estabelecer diálogo. Quando demandado a falar “chuva”, o indivíduo só diz quando está chovendo. Logo, ao perder o contexto, esse tipo de afasia é um distúrbio do processo metonímico. A afasia de combinação se caracteriza por uma pobreza semântica, por um estilo telegráfico - frases feitas e estereotipadas, se caracterizando por um distúrbio metafórico.

Portanto, o significante a partir do signo de Saussure torna-se determinante na relação do inconsciente com a linguagem, implicando mecanismos próprios de associação e encadeamento onde a metáfora e a metonímia são testemunhas. Esse deslizamento entre significante e significado se faz pelo automatismo de repetição que se exprime pela insistência e não pela consistência. A proposição lacaniana implica a incidência do significante no inconsciente a partir da fina aproximação de Freud do sonho com a escrita. No sonho, há uma escrita que pela figurabilidade não apresenta um texto unívoco, mas sentidos antitéticos que, por essa via, se fazem passar uma representação intolerável para o sujeito.

### **2.3 Significante e letra: um percurso de escrita**

Em uma conferência a estudantes da faculdade de Letras em Sorbonne em 1957, poucos anos após a exposição em torno da função da fala e do campo da linguagem, Lacan assinala que é “toda a estrutura da linguagem que a experiência psicanalítica descobre no inconsciente”. (1998 : 498). Na empreitada de desmistificar o inconsciente como sede dos instintos e de algo etéreo à experiência, Lacan sustenta a materialidade do discurso, ao cernir a letra. Para tanto, essa discussão deveria ser tomada “ao pé da letra.” (Ibidem). Reconhece-se o fator determinante da linguagem como estrutura, em que o sujeito toma lugar.

Neste escrito, a letra é apresentada como “suporte material que o discurso concreto toma emprestado da linguagem.” (Idem anterior). Tal afirmação é acompanhada de uma discussão em torno da linguística e de sua conquista da língua como objeto científico, como contraponto da tradição filosófica que sustentava primordialmente uma correspondência entre a palavra e a coisa. A partir de Saussure, o signo, algoritmo da linguística, isola significante e significado separados por uma barra.

Ao avançar na sua exposição da letra como deve ser tomada, ou seja, ao pé da letra, Lacan traz uma curiosa ilustração que redimensiona o alcance do significante na experiência.

Somos apresentados a uma imagem em que em uma linha superior temos HOMENS MULHERES, enquanto na linha inferior duas portas. Com isso,

“produz-se a surpresa de uma inesperada precipitação do sentido, na imagem de duas portas gêmeas que simbolizam, com o reservado oferecido ao homem ocidental para satisfazer suas necessidades naturais fora de casa, o imperativo que ele parece compartilhar com a grande maioria das comunidades primitivas, e que submete sua vida pública às leis da segregação urinária.” (Lacan, 1957/1998 : 503).



Com uma fina ironia que, por sua vez, ilumina a relação entre significante e significado cernida pela barra entre os dois termos, Lacan nos apresenta uma narrativa muito curiosa. Duas crianças, um menino e uma menina, estão sentadas em lados opostos em assentos de um vagão de trem. Ao chegarem em uma estação, o primeiro, do seu ponto de vista, diz que eles haviam chegado na estação “Mulheres”. A menina, irritada com o irmãozinho, o repreende veementemente, pois haviam chegado na estação “Homens.” (Idem anterior).

O que essa anedota nos dá a ver é a impossibilidade de um significante comportar um único efeito de significação. O subtexto do diálogo entre os irmãos traz uma briga em torno do que seria a verdade para cada um a partir da incidência material do significante. Homens não significa nada a não ser em relação a mulheres, e da mesma forma, as portas que só podem ser nomeadas a partir desse aspecto relacional como fato de estrutura. Assim, não haveria uma identidade do significante em si, mas uma diferença em que se pode encontrar uma relação.

Assim, Lacan apresenta a letra nos anos 50 em sua relação com o significante. A princípio, poderíamos pensar tal exemplo como uma impossibilidade de união entre significante

e significado. Talvez, entretanto, com a conceituação da letra, ao concebê-la como o que cai dessa articulação e do que poderia engendrar uma significação por oposição (homens x mulheres), o que estaria em jogo seria a radicalização do absurdo do encontro do letreiro e das portas. Em uma peça de Beckett, autor que Lacan irá trabalhar nos anos 70, talvez esse diálogo não fosse apenas sobre um “equivoco” de duas crianças, mas um fenômeno acerca do que se realiza no campo da linguagem.

O significante e a letra não apresentam grandes diferenças nos anos 50, sendo o escrito sobre o conto “A carta roubada” de Edgar Allan Poe, um texto importante para sustentação dessa hipótese. O interesse pela obra de Poe não se demonstra somente pela astúcia do Monsieur Dupin ao identificar seu intelecto com o adversário, enfatizando aí a importância do imaginário nas relações humanas. O fundamental do conto não está na imbecilidade dos policiais e na esperteza do detetive que no plano imaginário encontraria a razão de sua sabedoria. Não há transparência entre o sujeito e seus objetos, sejam eles, o seu próprio ego ou o outro tomado como semelhante. Por este viés, como vimos, “a experiência é completamente evanescente, não é logiciável.” (1955/2010 : 246).

Por isso, Lacan toma um outro caminho, este sim logiciável, sustentado no discurso. Para além da intersubjetividade, a análise lacaniana aponta para a insistência da lei do significante, a saber, o automatismo de repetição, e a ordem simbólica que engendra lugares onde cada sujeito está em relação ao outro, mas também ao Outro.

O diálogo inicial entre o Inspetor de Polícia e Dupin narrado por um outrem mostra a complexidade da comunicação assim como a problemática compreensão unívoca do sentido entre emissor e receptor: “O fato de que a mensagem seja assim retransmitida nos assegura a respeito do que não é absolutamente evidente.” (1956/1998 : 20). Nessa passagem, testemunha a favor a desintegração sofrida pelo uso do símbolo, que desgasta-se com o tempo ao passar de mão em mão, como um anel.

O conto apresenta os desvios que a carta sofre e como determina os lugares dos personagens quando a detém. Em francês, é interessante a expressão utilizada “*tomber en possession*” visto que é o sentido da carta que os possui, não há mestria em relação ao significante. O gesto do ministro em re-endereçar a carta como se fosse a de uma mulher traz

esse aspecto *feminizante*, “como se por uma convenção natural do significante, essa fosse uma fase pela qual ele tivesse que passar”. (1956/1998: 39).

O significante insiste ao remeter um sujeito a outro significante pelo princípio que Freud havia reconhecido como “além do princípio do prazer”. Tal insistência revela o caráter irrazoável e desmedido do significante que precisa de um endereçamento para que então possa chegar ao seu destino. O conteúdo da carta não é revelado e o que se coloca em questão é a *função* da carta nos lugares que ela determina para cada sujeito que a detém.

“O que é, afinal, uma carta? Como é que uma carta pode ser roubada? Ela pertence a quem? A quem enviou, ou a quem é destinada? Se disserem que pertence a quem a enviou, no que será que consiste a dádiva de uma carta?” (1955/2010 : 249).

A função da carta é menos como um objeto de troca do que como um significante puro (1955/2010 : 250), isto é, que cava um lugar no real onde cada personagem possa se submeter e deter sua própria significação. Portanto, a carta entendida como significante veicula a relação deste com o lugar. O que está escondido pressupõe esconderijo, e esse jogo de presença e ausência só se realiza na ordem simbólica. A questão da falta, tomada como ausência, se inscreve como uma característica própria do simbólico. No escrito, a partir do conto de Edgar Allan Poe, o esconderijo só é possível por estar no discurso. Ao esgotarem o perímetro de ações para encontrar a carta, os policiais estão em determinada posição no discurso em que essa falta não tem lugar. Quando se trata da ordem simbólica, os lugares estão referidos a esses “pontos cegos”. No Seminário - Livro 10, no momento em que conceitua o objeto a, Lacan retoma essa questão.

“Não existe falta no real, a falta só é apreensível no simbólico. É no nível da biblioteca que se pode dizer: Aqui está faltando o volume tal em seu lugar. Esse lugar é um lugar apontado pela introdução prévia do simbólico no real.” (1960, p. 147)

Enquanto significante puro, a carta designa lugares. Existem variações em que o sujeito pode advir e se deslocar sem colocar em questão de qual natureza é esse significante. Ao se

submeter, deixar-se cair em possessão pelo símbolo, os efeitos são imprevisíveis e as respostas singulares. Sabe-se somente a lei do significante, o automatismo de repetição, que faz circular essas variações e que circunscreve os lugares, permitindo o desdobramento do conto.

“Se o que Freud descobriu, e redescobre com um gume cada vez mais afiado, tem algum sentido, é que o deslocamento do significante determina os sujeitos em seus atos, seu destino, suas recusas, suas cegueiras, seu sucesso e sua sorte, não obstante seus dons inatos e sua posição social, sem levar em conta o caráter ou o sexo, e que por bem ou por mal seguirá o rumo do significante, como armas e bagagens, tudo aquilo que é da ordem do dado” (LACAN, 1956, p. 34).

Do mesmo modo, não seria algo da ordem de um fatalismo ou que já estaria dado. Quando Lacan afirma que toda carta chega a seu destino, trata-se de reconhecer os efeitos que se engendram pela repetição, que recoloca a cada vez nossas variações e identificações. A carta “é o verdadeiro sujeito do conto; é por poder sofrer um desvio que ela tem um trajeto que lhe é próprio. Traço onde se afirma, aqui, sua incidência do significante.” (Lacan, 1956/1998 : 33). Assim, a carta pode sofrer seus desvios e estar *en souffrance* até chegar ao seu destino.

Portanto, a letra não comandada pelo sentido, pelos efeitos de repetição, fica em sofrimento em busca de um endereçamento. No entanto, o destino só se articula pela via do significante, isto é, do que é possível fazer laço através do discurso - seja do analista, da histórica, universitário ou do mestre. Não há uma antinomia entre significante e letra, mas uma articulação que se faz a posteriori através do reconhecimento do sujeito com isso que insiste em repetir. Um laço como a transferência é o que permite ao sujeito se colocar em relação à repetição desse traço.

No entanto, a carta, enquanto letra, é discutida nos anos 70, sobretudo, em “Lituraterra”. Enquanto suporte material para o significante (1957/1998), a carta (*lettre*) possui uma condição específica, mas não sem relação com o que materializa. Como vimos, nos anos 50, a diferença entre carta/letra e significante é tênue. Já em Lituraterra (1973/2003), Lacan retoma a letra a partir das referências de Joyce e Beckett: tradição literária que possui um *saber-fazer* com a linguagem muito específico. Construções literárias que não se guiam pelo sentido como os romances. Há na obra desses autores, uma insistência, esse caráter de automatismo de repetição

reconhecido ainda nos anos 50, mas que é de outra ordem. A abertura da letra para conceituação estabelece a fronteira entre o saber e o real, isto é, recoloca a questão acerca das condições de representação.

Em *Lituraterra*, texto de 1971, Lacan desenvolve o conceito de letra, retomando o escrito dos anos 50 sobre a carta roubada. Nesse momento, a relação entre sujeito e linguagem ganha uma complexidade após ter circunscrito o objeto *a* no campo psicanalítico. O repertório de conceitos em torno daquilo que não tem representação ganha, por assim dizer, consistência. Na operação inaugural entre o sujeito e o Outro, resta isso que Lacan chama de objeto *a*. Nesse aspecto, a carta, para além de sua vertente de puro significante, essa se apresenta como furo.

“Quanto a mim, se proponho à psicanálise a carta como retida [en souffrance], é porque nisso ela mostra seu fracasso. E é deste modo que a esclareço: quando evoco então as Luzes, é para demonstrar onde ela faz furo.” (1971/2003, p. 17)

Ou ainda:

“Não é a letra... litoral, mais propriamente, ou seja, figurando que um campo inteiro serve de fronteira para o outro, por serem eles estrangeiros, a ponto de não serem recíprocos? **A borda do furo no saber, não é isso que ela desenha?** E como é que a psicanálise, se justamente o que a letra diz por sua boca "ao pé da letra" não lhe conveio desconhecer, como poderia a psicanálise negar que ele existe, esse furo, posto que, para preenche-lo, ela recorre a invocar nele o gozo?” (Idem anterior. p. 18)

Nessas duas passagens, encontramos pontos fundamentais acerca da letra. Enquanto vimos no conto, a dramaticidade envolvida nas intrigas e artimanhas do suspense em torno da carta, por outro lado, a carta produz um furo no saber. Em outras palavras, a carta enquanto letra articula uma trama, mas também aponta algo irreduzível. Como em um jogo de passar o anel, a carta sofre desvios até chegar ao seu destino. Por outro lado, o furo pode movimentar esses enlaces que se produzem a partir do que não se sabe. Um “não-saber” que permite o desenrolar

das ações da novela. Neste aspecto, o furo ganha uma positividade: faz falar o que até então não se podia dizer. É na transmissão do furo que Lacan aposta nos anos 70.

Veremos no próximo capítulo como a experiência de ruptura a partir de um golpe militar engendra um outro tipo de ficcionalização do real. Enquanto no conto, os elementos se encontram articulados por uma narrativa, no filme de Coutinho, trata-se da ordem de uma construção. Nesse sentido, pensamos no trabalho de retomar as imagens assim como de buscar as pessoas quase vinte anos depois como um trabalho de construção. A partir da privação, real e simbólica, o cineasta se vale de fragmentos, de restos de filmagens para encontrar um novo modo de dar conta disso que ficou suspenso, em uma temporalidade estranha, para eternizar na tradição do documentário.

Como é possível pensar a transmissão da escrita inconsciente? Como vimos, as formações do inconsciente, notadamente o sonho, se apresenta por fragmentos sobredeterminados, investidos por afetos que se deslocam sob outra lei que não a da consciência. Mais adiante, veremos a questão do trauma como paradigmático para pensar o laço social sustentado pelo discurso, sendo o testemunho uma questão ética e política fundamental. Na perda da experiência, da disjunção entre significante e significado pela ciência moderna, o que ainda é possível dizer?

Segundo Benjamin, a experiência enquanto coletiva não pode ser dissociada da arte de contar, pois a transmissão é a possibilidade de laço social entre o narrador e ouvinte, permitindo que a cada geração pudesse se instruir por um saber que com o tempo se conserva e se sedimenta na tradição. “Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada, como uma informação ou um relatório. Ele mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim, imprime-se na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso.” (Benjamin, 1935/2012 : 221).

A narrativa, assim, seria artesanal, pois ao experimentar uma relação com o passado, ao se fiar por certos tecidos da história, participa da ligação secular entre a mão e a voz, entre o gesto e a palavra. (Gagnebin, 1985 : 11). A transmissão da experiência enquanto *Erfahrung* é indissociável da memória e da tradição coletiva e até mesmo fundante do sentido de comunidade.

No entanto, Benjamin não se detém somente na face negativa da nova barbárie, não sem consequências na transmissão. Para isso, o autor se interessa pelas novas narrativas modernas. Não se trata somente de uma perda dos lugares na tradição de uma experiência coletiva franqueada pela linguagem, mas de relançar a aposta em novas formas de contar, permitindo uma abertura a novas narrativas, abertas a diferentes sentidos e apropriações. “Fragmentos esparsos que falam do fim da identidade do sujeito e da univocidade da palavra, indubitavelmente uma ameaça de destruição, mas também – e ao mesmo tempo – esperança e possibilidade de novas significações.” (Gagnebin 2012 : 18).

Paradoxalmente, na ausência do unívoco, a *Erlebnis* se expressa pela proliferação de sentidos que os romances e as informações jornalísticas tentam dar uma consistência que já não orienta o sujeito na relação com o Outro no laço social. As vivências solitárias do autor, do herói e do leitor testemunham a perda da imanência da *Erfahrung*. Trata-se então de situar o possível lugar do sujeito da psicanálise nas novas configurações entre tradição, narrativa e transmissão.

A condição do trabalho em psicanálise se estabelece nesse esgarçamento da tradição, onde os lugares da transmissão do saber estão abalados. Na ausência do sentido, da palavra unívoca e da autoridade da sabedoria daquele que narra, o sujeito tem que se a ver com a sua história, seu “romance neurótico” como Freud cunhou, onde “um passado imemorial que, apesar de não se manifestar mais como experiência, não deixa de se fazer ouvir”. (Lo Bianco et al, 2010 : 21).

Ao contrário das narrativas modernas expressas pelo romance e as informações jornalísticas, a psicanálise não se apoia em um eu, mas trabalha com um sujeito e a construção de sua história pela narrativa. Para tanto, a psicanálise se vale de certas características da narrativa tradicional como, por exemplo, a importância da oralidade. Porém, torna-se impossível restaurar as condições de possibilidade antigas como a coletividade e a imanência do sentido na tradição comum. Nesse aspecto, a psicanálise não pode ser identificada nem à narrativa tradicional nem participa dos mesmos objetivos do romance e da informação.

A psicanálise enquanto práxis que possibilita o advento do sujeito na sua fala endereçada ao Outro trabalha com os registros da experiência e sua transmissão. Uma forma de inscrição da experiência do inconsciente, como os relatos dos sonhos, se faz em transferência. “É pela

repetição numa estrutura discursiva, situada em transferência, que se reconhece o lugar do sujeito, tanto quanto seu gozo, como um singular nessa estrutura.” (Costa, 2015 : 17).

A narrativa do sujeito em análise se realiza como corte que instaura diferentes temporalidades discursivas, impossibilitando qualquer relato homogêneo, linear com um início, meio e fim. Ao tomar a linguagem em seu caráter de criação e nomeação, a psicanálise critica a fala como objeto de comunicação, instrumentalizada, a serviço de uma compreensão entre o emissor e seu interlocutor. Desde o início de sua obra, Lacan aponta para a importância da alteridade, aqui nomeada como o Outro, na significação. Tal incidência se faz a posteriori, como reconheceu Freud, ou seja, escandindo a narrativa em que se coloca em questão a relação do sujeito com seu dizer.

A perda da experiência fundada na coletividade onde os impasses se resolviam na tradição dá ensejo a novas formas de contar e de se contar, isto é, entre o fato e o dito há um trabalho de construção. Na impossibilidade de um patrimônio comum, o sujeito é convocado a tecer sua própria narrativa, o seu próprio romance.

### **Capítulo 3: A escrita do trauma e o gesto da retomada das imagens**

A pesquisa em psicanálise tal como nos foi transmitida não deve tratar os conceitos de forma fria e neutra, ou seja, decantando todo o esforço e os impasses anteriores à chegada nesse ponto de captura de algo que acontece na experiência. Tal como coloca Lacan em seu seminário 11 (1988 : 25) a concepção de conceito se faz numa aproximação com a realidade tal como o

cálculo infinitesimal, onde a passagem de um número 0,999... para 1 se faz num momento que não é possível precisar.

O cálculo infinitesimal utiliza um número que não é explicado, não se pode dizer sobre sua natureza, mas que opera um cálculo com ele. O conceito da psicanálise, tendo em vista esse exemplo, implica numa inexatidão. No entanto, diferente da ciência, a exatidão, ou melhor, a verdade do conceito se encontra na inexatidão.

Dito de outra forma, o conceito recorta, cerne, contorna o real, mas não o substitui. Assim, nossa pesquisa não tem como intenção subsumir o real em pura teoria etérea sem compromisso com o sujeito. Ao contrário, poderia se falar que quem promove ou dá lugar ao conceito é o sujeito. Somente um ato poderia autorizar, tal como em nosso exemplo, a passagem de 0,999.... a 1.

A partir desta via, nos resta colocar em trabalho algumas questões acerca do que chamamos como escrita do trauma. Como mencionamos anteriormente, o inconsciente é estruturado como uma linguagem em que o sujeito se faz representar pela associação significante. Nessa concatenação, não há garantia acerca de sua experiência nem da transmissão a não ser por um trabalho de construção. Se a *Erfahrung* não tem mais lugar na sociedade, a *erlebnis* desponta como o modo de subjetivação moderna. Na impossibilidade de fazer passar algo que concerne ao sujeito através da narrativa, surge a questão do acolhimento dos significantes que insistem por uma inscrição através da repetição. Essa insistência não somente diz respeito ao que é recolhido na fala como efeitos da linguagem, mas também ao excesso pulsional que exige uma satisfação. A relação entre significante e gozo é um dos pontos importantes na dimensão ética do sujeito que detém um corpo.

A interlocução com Benjamin nos interessa nesse ponto da linguagem que articula singular e coletivo. Ao contrário das linhas de descendência e filiação a partir da tradição e do discurso compartilhado, algo resiste e não se traduz pelas associações significantes. A montagem pulsional é singular e o modo com que cada um constrói um corpo faz uma inflexão à cadeia de transmissão. A tese benjaminiana se articula com a psicanálise na medida em que o que chamamos de experiência não se constitui no momento em que se vive, mas em sua transmissão.

As marcas de satisfação pulsional não fazem séries nem se podem traduzir pelo lugar tenente da representação, como Lacan afirma no Seminário 11.

Investigar as condições de transmissão a partir dos limites de um corpo gozante, que não se domestica pelo discurso, ainda que se construa por ele, é fundamental para pensar o filme. A obra convoca a uma leitura disso que se apresenta, se inscreve, insiste, e que o cinema permite carrear os restos pulsionais que não se articulam pelo significante. O saber do artista visa a letra como isso que se expressa, se mostra e que fissa o sujeito no limite da representação. Interroga-se, então, a transmissão desse saber que passa pelo corpo, que exige um trabalho em seu fundamento pulsional. Através da escrita, seja literária ou cinematográfica, um saber é produzido e faz laço social, torna-se uma obra de arte, por exemplo.

Neste capítulo, iremos buscar as referências da escrita em articulação com o trauma, principalmente, a partir das considerações freudianas e do Seminário 11 com tiquê e autômaton e da letra no Seminário 20 e também no escrito “Lituraterra”. Diversas abordagens são possíveis, no entanto, iremos nos deter na questão da representação e dos seus limites, ao tomar o real como referência do saber-fazer de Coutinho. Do lugar que não poderia ser visto, como afirma Lacan, o artista nos transmite um saber-fazer com o real. Assim, uma interlocução com o testemunho é interessante por permitir um trabalho de construção com certos traços desse encontro com o real traumático.

### **3.1 A ruptura em 1964: Imagens que faltam**

Escrever um texto por diferentes motivos, para supostos interlocutores através de diferentes maneiras, ainda é um desafio para os sujeitos falantes, para quem a linguagem habita, parasita e ocupa sem que se possa recusar. A relação entre a linguagem e o sujeito torna-se mais complexa quando se pensa na escrita. Como vimos anteriormente, esse ato não se faz sozinho, mas com a suposição de um leitor, ainda que em algumas situações, o autor se agarre na polivalência falaciosa de estar nas duas posições.

A transmissão do que há de mais particular e que carrega letras que possam se articular menos pelo sentido do que pela satisfação que elas veiculam parece ser uma tarefa impossível desde o início. Torna-se ainda uma barbárie, como Adorno assinala em “Crítica cultural e sociedade” (1949), um ato bárbaro, escrever um poema após Auschwitz. Um ato tradicionalmente sublime, que desmonta a arbitrariedade e a violência de discursos autoritários tanto em sua produção quanto, principalmente, em sua recepção.

Em Benjamin, a partir das suas reflexões e problematizações do lugar desse saber-fazer na errática linhagem de produção capitalista, na qual a tradição se esburaca, não dá garantias de filiação e descendência, interroga-se essa barbárie não somente em sua face negativa, a saber, de destruição da ordem anterior, do que havia em comum e do que era passado de geração a geração nas negociações de sentido através da narrativa numa tradição pré-capitalista. Coloca-se também seu inverso, a positividade do ato bárbaro. A criação, a invenção, as bricolagens e as diferentes formas de dar lugar às manifestações da língua que habita cada um.

Na clínica, os sujeitos chegam de variados modos, como uma passagem ao ato suicida, um luto estendido, uma questão que não se elabora com os recursos do cotidiano e que traz uma estranheza ao redor. O dispositivo analítico, de certa forma, aposta no surgimento da fala de algo que possa balizar o percurso do sujeito situando as suas coordenadas simbólicas. Trata-se também de um saber-fazer com a linguagem com uma interlocução muito específica, a transferência.

O que acontece quando o ato bárbaro de escrever ou de dar algo de si em palavras sob uma presença não é possível? O que se apresenta como da ordem da interdição ou da privação? Sem um enquadre possível, prescrições mínimas simbólicas, torna-se difícil a legibilidade de

experiências em que não há “porquê”, que o sujeito se reduz ao próprio corpo como nos demonstra as leituras de Primo Levi em seu relato nos campos de concentração nazista.

Com o devido cuidado, problematizamos a questão do trauma e do testemunho, a partir de experiências de escrita em que há uma torção entre o processo civilizatório e a barbárie. Ainda que reconhecida em Freud, em “Mal estar na civilização”, essa disjunção entre civilização e progresso se torna mais radical com a guerra. Nesse sentido, investiga-se uma leitura da guerra e no Brasil, da ditadura, de um encontro com algo traumático. Se Primo Levi “deve ser considerado como um dos autores que levou mais longe e de modo mais acabado a de inscrição testemunhal da catástrofe” (Seligmann-Silva, 2018, p. 28), como pensar o cinema, uma arte errática por natureza que coloca em questão a própria ideia de uma tradição a partir do seu “suporte” reprodutível? Perde-se o *agalma aurático*, mas ganha-se uma nova inscrição desses rastros e vestígios do que não é possível resgatar pelo relato. O cinema se apresenta como “uma escritura ruínosa da memória.” (Idem anterior).

Na era da reprodutibilidade técnica, em que a destruição da aura é seu traço característico, o cinema surge como o agente mais poderoso desse movimento de substituição da existência única da obra por uma existência massiva. (Benjamin, 1936/2012 : 183). Com isso, o discurso da arte se reposiciona, e o cinema toca a nervura do campo da representação, isto é, os regimes de inscrição dessas experiências são abalados. Trata-se, portanto, de pensar não somente as manifestações audiovisuais enquanto práxis artísticas, mas de interrogar o próprio estatuto da arte a partir do cinema.

Benjamin escreve sobre as semelhanças e dessemelhanças entre o cinema e a pintura. A relação se daria ao evocar uma imagem muito curiosa. O autor nos dá o exemplo da diferença entre o mágico e o cirurgião. Enquanto o primeiro mantém uma distância com o corpo de um doente, mantendo um certo poder aurático tal como um curandeiro, o cirurgião intervém, penetrando nas vísceras do paciente, a fim de promover a cura. Partindo dessa alusão criativa, Benjamin assinala que o mágico - mas também o clínico - e o cirurgião estão entre si como o pintor e o cinegrafista. (1936/2012 : 202). Enquanto na pintura, uma justa distância se preserva entre o pintor e a realidade, no cinema, o seu operador abre um campo de possibilidades na realidade de forma cirúrgica.

“Assim, a apresentação cinematográfica da realidade é para o homem moderno infinitamente mais significativa, porque ela lhe oferece o que temos o direito de exigir da arte: um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade. (Idem anterior)

Considerando as eventuais transformações do discurso cinematográfico, sobretudo, no período pós-guerra e, com mutações na contemporaneidade com os novos *gadgets* e tecnologias de comunicação e informação, tal tese preserva o traço de intervenção e, mais ainda, de construção. Ainda que possamos encontrar em Benjamin, elementos que sejam favoráveis a uma noção de reprodução sem mediações, numa proximidade digna do ato do cirurgião, a própria questão da reprodutibilidade traz em seu bojo, suas ferramentas. Em outras palavras, o cineasta, assim como o cirurgião, tem o seu próprio bisturi.

Nesse sentido, nada mais próximo do que estamos afirmando sobre o cinema de Coutinho como benjaminiano, na medida em que as intervenções da equipe e da montagem se fazem presentes em seus filmes. Ao privilegiar o dispositivo, Coutinho coloca em cena o que for necessário para que o encontro aconteça. O que é real ou ficção só encontra lugar nessa operação que o diretor realiza com seus personagens. A ficcionalização do real costura os pontos necessários para a realização de seus filmes.

A relação entre imagens, sobretudo, imagens em movimento com a memória é um campo de pesquisa que se expande no final do século XIX a partir do surgimento de novos aparelhos que pudessem registrar o fenômeno da pertinência das imagens na retina. (Crary, 2010). A produção e a circulação dos praxinoscópios, mutoscópios e de outros dispositivos brincavam com o *trompe-d'oeil*, em que consiste, em um tempo e espaço específico, a apresentação da sequência de imagens fixas produzindo uma percepção de movimento derivada de processos de retenções de imagens precedentes na retina que, por sua vez, se encadeiam com a apresentação do fotograma seguinte. O que estava em jogo era a tese da fisiologia moderna da percepção e da memória, isto é, das relações observadas e mensuráveis do corpo do observador. O consumo dessas imagens que se mostravam, também poderia ser evocado sem a presença de um estímulo

real. A imagem pós-retiniana tornou-se paradigmática dos estudos da psicofísica e da psicologia experimental ao mesmo tempo que ganhava as massas com a circulação das imagens em movimento em feiras, circos e vaudevilles. (Crary, 2010, Singer, 2008).

O corpo, então, trazia a inscrição e o crivo do que lhe era exterior e produzia imagens em seu interior em um só tempo. A separação entre mundo externo e interno deixava de ser uma questão somente filosófica para ser tema de discussão na ciência moderna, sendo o corpo como o objeto privilegiado com suas reações físico-químicas aos estímulos sensoriais. O estatuto da imagem viria de encontro a esse projeto de ciência dos sentidos na modernidade (Crary, 2010), dando corporeidade às formas expressivas como as imagens em movimento. O cinema tem um lugar importante nesse direcionamento da atenção e do corpo das massas. A partir da literatura especializada que se debruça sobre a cinematografia, constata-se um progressivo trabalho de construção de narrativas no seio das imagens. Se o foco era a captação repentina da atenção dentre a saturação imagética através do espetáculo e de atrações no final do século XIX, o cinema vai ganhando novos contornos éticos, estéticos e sociais.

O cinema enquanto suporte de uma narrativa clássica com elementos dramaturgicos extraídos da literatura e do teatro vinha se estabelecendo desde o início do século XX. O aspecto artesanal, burlesco dos pequenos filmes que remontavam ao final do século XIX dá lugar a um cinema apreciado pelas classes mais abastadas que, então, poderiam se identificar através dos quiproquós e arcos (melo)dramáticos de heróis e vilões. O intuito era claro: seduzir as massas em torno de “romances familiares”, aludindo ao título do texto de Freud, em que certas versões dominantes pudessem dar sentido, à maneira de uma *erlebnis*, aos dilemas e às questões da época. Com esse movimento de domesticação do cinema e de seus espectadores, o cinema parece abafar os ruídos de sentidos e escamotear as ruínas da potência do cinema enquanto escrita dessas experiências consideradas infames e mal vistas pelo discurso cinematográfico hegemônico.

O documentário de Coutinho acolhe essa impureza rechaçada pelo cinema narrativo clássico, se aproximando da estética do cinema moderno pós-guerra. A polifonia de sentidos e a convocação do espectador para além de um lugar de identificação são marcas que atravessam toda a sua obra. Em diversas entrevistas, Coutinho fala sobre sua recusa em moralizar

determinados temas ou situações. A própria sequência de Elizabeth se despedindo do cineasta e de sua equipe é considerada por muitos como o que poderia ser o final. Acompanhar a transformação da vida daquelas pessoas e de Elizabeth parecia ter ganhado um final feliz naquele momento. E assim, poderia se dizer que o filme havia cumprido com a sua missão. Porém, Coutinho é taxativo ao afirmar que seus filmes não são para melhorar a vida de ninguém. Essa fala recorrente diz menos de um pessimismo do que de uma ética que acolhe o inesperado, o contingente.

A posição ética se coloca como uma questão metodológica de extrema importância para Coutinho. Se o cinema hegemônico exortava os espectadores a se compadecer com o sentido moralizante de suas obras, Coutinho apresenta o seu dispositivo de filmagem como uma abordagem que implica o cineasta no interior da prática da filmagem. Esse método, que ganha refinações ao longo de seu percurso enquanto cineasta, o leva a definir as regras do jogo da produção. Encerrado num espaço e tempo definido, com poucos personagens e temas que surgem predominantemente nos encontros e entrevistas, o dispositivo parece a princípio trazer limitações ao que é possível de ser feito.

O dispositivo, para Coutinho, seria a concepção do método em seus filmes. Existem variações e modificações da maneira como ele se aproxima a cada vez que ele se depara com um novo universo a ser filmado. Em alguns momentos, ele chama seus procedimentos de filmagem de prisão. (Lins, 2004 : 101). Para o diretor, “o crucial em um projeto de documentário é a criação de um dispositivo, e não o tema do filme ou a elaboração de um roteiro - o que, aliás, ele se recusa terminantemente a fazer.” (Idem anterior). O método cerne contornos e limites para aquilo que se apresenta, os fatos não são autoevidentes, precisam de uma construção. Nesse sentido, interroga-se essa liberdade de filmar e o que seriam seus limites. O cinema de Coutinho traz o debate em torno da representação: Será que é possível tudo filmar, tudo dizer? Antes, o que esses limites podem ensinar sobre a compreensão da potência do cinema?

A interrupção das filmagens em 1964 parece colocar em questão a relação com o impossível a partir de uma perpetuação da violência e de uma privação. Não seria mais possível fazer o filme como se imaginava. Então, o que fazer a partir dessa experiência de perda? Se a barbárie se apresenta no horror de suas ações, o que poderia ter de positivo na ruptura e com os

efeitos nefastos, como a tortura? O que nos aparece de forma mais próxima dessas questões é como dar uma imagem àquilo que não se tem imagem.

Na privação de uma narrativa, de alguma ficção que pudesse circunscrever o real, Coutinho parte das imagens que restam. O gesto de retomada das imagens é um ponto fundamental no ato de produzir seu filme. Na falta de imagens, é preciso evocar esse inimaginável que se manifesta como insuportável. Algumas experiências da arte contemporânea e a discussão sobre o estatuto da imagem e seus efeitos de fascínio dão notícias dessa ficcionalização do real.

Didi-Huberman (2020), em seu livro “Imagens apesar de tudo”, elabora algumas considerações a partir de uma exposição controversa de quatro fotografias tiradas dentro de uma câmara de gás nos campos de concentração, “arrancadas do inferno” (p. 14). Para o autor, é preciso imaginar, apesar de todas as questões envolvidas quando se fala na Shoah. A discussão em torno do irrepresentável, noção enigmática que convoca uma série de leituras de saberes diversos, é um campo de batalha que não tem vencedores nem vencidos. No entanto, as condições em que essas imagens são produzidas, os regimes de visibilidade e as narrativas que lhe acompanham ainda levantam questões éticas e políticas importantes. O gesto de retomada de imagens que supostamente não deveriam existir, ou ainda, serem vistas, atualiza, de certa forma, a topologia da barbárie e da cultura. Um museu, instituição cultural importante, contar com imagens que dão a ver toda uma história de barbárie da sociedade moderna, é um analisador para o autor, também em outra obra sua, “Casas” (2017), no momento em que visita Auschwitz como um turista com a sua câmera fotográfica em punho.

Nesse sentido, nossa pesquisa busca investigar, da mesma forma, a problemática das imagens que faltam em sua relação com o impossível. A partir das referências lacanianas, iremos discutir neste capítulo o que essa ruptura traz à tona para que Coutinho pudesse lidar com um impossível por estrutura. O filme produzido em 1964, apesar de sofrer tantos desvios e novas significações com o tempo, é retomado. Em meio a tanta adversidade, a saída singular e ao mesmo tempo coletiva foi a realização do documentário lançado em 1984. Sem hesitar com imagens ausentes por diferentes motivos, Coutinho produz com aquelas pessoas em um segundo

momento novas imagens que pudessem dar conta do acontecimento político a qual estavam ligados.

Neste capítulo, iremos tratar do tema da representação e de seus limites a partir da arte, em nosso caso, o cinema. O filme de Coutinho traz para o interior do filme o tempo, em particular, a relação com o tempo engendrada por um golpe que se desdobrou em uma ditadura militar que perdurou no Brasil por vinte anos. A partir de uma ruptura cuja consequência é a privação, Coutinho trabalha com as imagens em seu aspecto lacunar, retoma os copiões para, em um segundo momento, projetar o filme de 1964 para aqueles que fizeram parte da produção. Da perda de uma experiência que organizava o laço social antes do golpe, parte-se para um trabalho de experiência de perda, de cernir essa perda. O filme nos mostra uma travessia, de uma vivência com o tempo, como um modo de lidar com os restos traumáticos, para que tenham um lugar.

Do mesmo modo, a partir das discussões contemporâneas sobre representação e a participação das imagens na construção de narrativas, iremos investigar a letra, enquanto conceito lacaniano, que pudesse consistir, na sua relação entre desenho e caligrafia, em sua exigência de figurabilidade, um tratamento desse impossível, abrindo um campo de possibilidades específico para Coutinho a partir da incidência da ruptura do filme.

Desde a Shoah, o tema da representação ganha novos contornos e traz questões sobre o impasse do que então se pode representar. Com as imagens tornadas públicas a partir da liberação dos presos e sobreviventes aos campos de concentração, o que se coloca é a função narrativa disso que se apresenta, a princípio, como um horror, impensável e mesmo inimaginável. Entretanto, há imagens. Os discursos negacionistas e revisionistas demonstram que as fotografias do holocausto não são autoevidentes. Apesar do que é humanamente abominado, ainda se pode falar disso. Nesse sentido, tentaremos extrair alguns pontos da discussão de Didi-Huberman para pensar o estatuto da imagem em seu teor testemunhal, isto é, que apresenta questões para a representação entre o singular e o coletivo.

As contribuições da psicanálise em torno desse debate podem situar balizas conceituais que nos orientam e fazem avançar na discussão sobre a função da imagem. Enquanto algo a ser narrado, o acontecimento, para a psicanálise, implica nos limites da linguagem. Há um hiato intransponível entre o vivido e o relatado. O adensamento das imagens em uma escrita vem

como um recurso ao escoamento de letras, fragmentos que veiculam uma satisfação que havia sido privada no endereçamento ao Outro.

Por outro lado, interrogamos o *imaginar* como um ato complexo, em que a relação com as imagens não é de mestria. A imaginação para Didi-Huberman traz aspectos éticos, estéticos e políticos importantes. Trata-se, para o filósofo, de tentar representar o horror da Shoah, a partir dos restos, como fotos, filmes, depoimentos e obras literárias. Investigamos, a partir de Freud e Lacan, como o encontro com o real traumático engendra um imperativo de submissão às imagens a partir da função do imaginário. Desde o texto primordial freudiano “Projeto para uma psicologia científica” de 1895, anterior às conceituações do trauma após a guerra, colocavam-se as experiências mnêmicas da dor e da alucinação como uma questão à satisfação.

Nessa obra de Freud, escrita com metáforas cientificistas, com modelos e conceitos baseados na ciência da época, são trazidas questões éticas importantes que irão atravessar todo o percurso psicanalítico. A partir de uma vivência de satisfação originária, se desenha uma relação do sujeito com o Outro. Em tal texto, a cena é apresentada nos seguintes termos: O bebê, tomado por uma tensão no interior do seu corpo, grita e vivencia uma experiência de dor. O Outro primordial, aquele que se ocupa da criança, se sente convocado a interpretar esse grito e a oferecer um objeto, como o seio. A alimentação, o que do Outro oferece, inscreve uma satisfação no corpo da criança. As marcas libidinais então se articulam por imagens. Uma articulação entre o seio materno que lhe alimentou e o apaziguou em momentos de angústia, e sua imagem. Em uma nova irrupção de tensão no aparelho psíquico, o bebê grita. As imagens mnêmicas de dor e de desejo (*wunsch*) - assim nomeadas por Freud neste escrito - surgem de modo a reencontrar na realidade o objeto que lhe deu satisfação. Entre a imagem e o objeto, há uma dissimetria sempre em jogo. Ainda que o sujeito busque a identidade, essa mestria não ocorre, o que nos leva a pensar as imagens não como algo a se ter, uma propriedade, mas do que se pode se servir delas.

Essa cena que Freud descreve no início de sua pesquisa traz notícias da imagem e o afeto que ela veicula. Não se trata de identificar e classificar o que seriam imagens prazerosas e as que seriam dolorosas. Trata-se de pensar a imagem como esforço de representação do que ocorre em seu corpo e que o Outro é convocado. Esse primeiro momento da função e sentido da imagem para psicanálise coloca em questão o advento do sujeito a partir de um cuidado do Outro, as

marcas da alteridade que irão orientá-lo na vida. É interessante pensar que o corpo da criança ganha contornos por ter passado pelo outro. O sujeito não se auto engendra. A imagem então como mediação desse encontro que nunca será perfeito, mas que é necessário para o surgimento do sujeito.

### **3.2 Isso que não tem imagem, como se ler?**

A interrupção das filmagens e os desdobramentos dessa ruptura instaurada pelo golpe militar como a perseguição e a tortura colocam questões em torno da narrativa possível a ser construída. Com os cacos e fragmentos de uma história que não pôde ser contada, trata-se de ler a posteriori os efeitos que essa ruptura trouxe na produção do que viria a ser o filme finalizado em 1984. Na produção de 64, havia um compromisso coletivo de construir uma narrativa ficcional com exatidão. Tratava-se de uma *mise-en-scène* de situações que haviam sido recentemente vividas. O cinema estaria a serviço, portanto, da comunidade em dar continuidade ao encaminhamento das questões políticas reivindicadas pelo líder assassinado.

Ao retomar as imagens, mantinha-se esse compromisso na construção de uma narrativa que pudesse dar conta daquele acontecimento. Porém, houve um embaralhamento de posições e lugares em que a relação com a verdade não seria mais a mesma. Se antes havia uma crença nas imagens produzidas com aquelas pessoas, interroga-se o que as imagens, principalmente, as que

faltaram, poderiam sustentar uma narrativa. Em outras palavras, a partir da constatação de uma falta, o trabalho seguiria o caminho impreciso da construção.

Diante dessa lacuna, Coutinho se valeu de alguns recursos de linguagem cinematográfica não para preenchê-la, mas para cernir novos limites do que não se poderia representar. O que está em jogo é a construção de uma cena para aquilo que parece não ter lugar, excessivo e até mesmo insuportável. A dor no fígado, o fantasma de 64 e as rumações de Coutinho em torno da conclusão do filme, expressam essa necessidade de inscrição do pulsional. Como afirma Ana Costa, a letra está sempre referida a esse índice de insistência em que a leitura se faz necessária para atestar esses atos de produção que remetem à ordem de um originário.

“Senão houver a construção do leitor, incluído no endereçamento, fazendo a passagem pelo outro que legitima sua produção, o sujeito não sairá do isolamento de suas repetições, ou mesmo da redução a seu gozo.” (2015 : 40)

Essa passagem nos remete a uma fala de Coutinho que se repete em algumas entrevistas, quando dizia que se reconheceu como cineasta - um efeito importante de nomeação - ao ter seu filme aclamado pelo público nos festivais no ano após seu lançamento. Caso não tivesse esse reconhecimento, não saberia se continuaria trabalhando com cinema. Ao fazer passar essa experiência privada nas linhas de transmissão, a produção artística retorna para o sujeito como uma possibilidade de autoria. Isso que insiste, demanda leitura, e que produz mal estar em muitas ocasiões remete não somente ao tema da inscrição, mas à construção. Das letras que cavam um lugar e que nessa operação circunscreve um limite ao real, há um trabalho de se servir desses traços que são produzidos como efeito da repetição. Algo se repete, traços esvaziados de qualquer significação se inscrevem, mas se coloca a necessidade - pelas urgências da vida como diria Freud - de um endereçamento. Veremos adiante a importância do testemunho como conceito interdisciplinar que articula letra e transmissão. Antes, precisamos falar sobre a construção em análise.

A problemática da construção é crucial para apreender o filme de Coutinho. A partir da psicanálise, desde os estudos sobre a histeria, as lembranças eram compostas a partir de uma escrita da memória. A “Carta 52” (1896/1976), primeiro esboço de um aparelho psíquico, nos

apresentava um modelo curioso de se trabalhar com a memória. As inscrições da percepção não eram imediatamente assimiladas ao psiquismo, não faziam memória. Antes, os signos perceptivos eram reinscritos em diferentes instâncias que, por sua vez, possuem lógicas distintas, e assim traduzidos em um material mnêmico. Entre a percepção e a memória, considerados exclusivos, existe uma hiância, onde ocorrem transcrições e retranscrições em que os traços mnêmicos são sobredeterminados, ou seja, sem uma identidade que fosse possível.

Nesse lugar entre o crivo da percepção e a memória, estaria a Outra cena, a do inconsciente, diz Freud em *Interpretação dos sonhos*. É importante retomar esse percurso de modo a seguir com a aproximação entre escrita e inconsciente. Um sistema de escrita se faz necessário para que, de alguma forma, pudesse haver uma leitura do mundo. Nesse sentido, o inconsciente freudiano assim como as proposições lacanianas sobre a estrutura da linguagem não se identificam com a fenomenologia nem com uma relação mais imediata com as coisas. A constituição de um sistema representacional, a partir do Outro, como vimos na vivência de satisfação, origem mítica do sujeito, se coloca, então, como fundamental para estar no mundo.

É importante sublinhar a delicada questão ética da psicanálise que se coloca desde esses textos primordiais. A proposição de um sujeito sem qualidades e atributos, a princípio, implica nesses signos perceptivos, isto é, o que se vê e o que se ouve importa em sua determinação subjetiva. Como produto da fala e da linguagem, o sujeito se faz representar entre significantes que lhe concernem e que o ligam ao Outro. O que é dito e ouvido traz consequências subjetivas importantes como mostram as experiências de racismo, homofobia e outras formas de violência e segregação.

Um dos pontos sensíveis do filme é a representação da tortura. Uma prática inexoravelmente relacionada a regimes ditatoriais e de exceção, marca indelével para aqueles que sofreram essa violência por parte de agentes do Estado, deixa poucos vestígios na história do cinema. Após a abertura democrática no Brasil, e mesmo antes, não existe uma imagem sequer do momento em que homens, mulheres e mesmo crianças foram torturadas. Sem deixar rastros, a não ser nos corpos dos sobreviventes e nas ossadas dos mortos e desaparecidos, a representação da tortura, através do cinema, vem a faltar.

No entanto, muitos filmes, assim como textos e produções literárias, representaram a questão da tortura sob o ponto de vista de suas vítimas e até mesmo dos algozes. Desde os mais recentes como "Retratos de identificação" de Anita Leandro, o horror verbalizado por um torturador em "Pastor Cláudio" de Beth Formagghini, em que o agora pastor diz detalhes e esclarece muitas dessas tristes lacunas amparado pela Lei da Anistia, até outros como "Que bom te ver viva" de Lúcia Murat, "O torturador" de Antonio Calmon, "Pra frente Brasil" de Roberto Farias, "Ao sul do meu corpo", de Paulo César Saraceni, "O bom burguês" de Oswaldo Caldeira, "Nunca fomos tão felizes" de Murilo Salles.

A produção cinematográfica brasileira não deixa de colocar nas telas aquilo que justamente não há registro. Tanto na ficção quanto no documentário, o cinema brasileiro retoma a partir da privação dessas imagens de diferentes formas como as pesquisadoras Andrea França e Patrícia Machado assinalam:

"As encenações da guerrilha urbana, das perseguições, das prisões arbitrárias, das torturas e assassinatos alimentaram as narrativas cinematográficas ficcionais. No campo do documentário, as imagens de arquivo, reportagens de jornais impressos, fotografias, imagens públicas e privadas, além de testemunhos, foram usados nessa tentativa de reconstituir a história silenciada, de constituir uma memória pública sobre o período, de atestar o que passou"

(2014 : 12)

Como Seligmann-Silva afirma, "a ausência de imagens das torturas é parte do buraco negro da memória da violência da ditadura" (2014 : 14). Partindo desse ponto nevrálgico da ditadura, a tortura, conseguimos explicitar certas aproximações que entendemos como necessárias para a temática da representação. A falta dessas imagens diz muito sobre a nossa vivência com o passado. Uma miríade de questões complexas e mesmo contraditórias - como o filme "Pastor Cláudio" expõe no duro depoimento de um torturador que age dentro da lei enquanto fala de assassinatos - se coloca como pano de fundo dessas imagens. Em outras palavras, talvez o

silenciamento em todos os sentidos, possa dizer sobre o que representou a experiência da ditadura militar brasileira.

Na época em que foi exibido, em 1984, havia a censura de produções artísticas e culturais, mesmo com a transição de poder dos militares. Segundo Machado (2016), mesmo com a temática da ditadura, o relato pelos camponeses da tortura, o filme passou incólume pelos avaliadores. Através da investigação dos pareceres dos censores, Machado aponta que:

“No primeiro parecer, o censor considera que ‘um público adulto possuirá capacidade suficiente para encarar tal filmagem como relato de fatos históricos acontecidos há vários anos atrás’. No segundo, ressalta que o trabalho de Coutinho foi retomado ‘graças ao processo de abertura política em curso no Brasil’ e considera que o documentário perdeu a força com o passar do tempo: ‘a obra é tendenciosa e saudosista, politicamente, tendo, contudo, perdido muito da potencialidade politizante, que foi deteriorada pelo tempo, que tudo consome, até mesmo a memória da nação’”. (2016 : 62)

Esta passagem diz muito sobre a relação que estabelecemos com a ditadura no Brasil. No momento da instauração da Comissão Nacional da Verdade em 2014, em que poderia haver um deslocamento dessa posição minimamente cínica, o que houve, até então, foi o recrudescimento das forças conservadoras e do autoritarismo. Como bem aponta Seligmann-Silva:

“...Enfim, essa autocrítica da esquerda, ao lado do pacto de silêncio e de esquecimento imposto pelas alas mais conservadoras da sociedade (no Governo e fora dele), garantiu que até hoje no Brasil, em contraste com a Argentina, Uruguai e Chile, a última ditadura ainda não tenha conquistado nem um lugar na memória coletiva nem um espaço no banco de réus. Talvez, e na verdade tenho certeza disso, uma coisa esteja intimamente ligada à outra. Por ora *essa memória está restrita a essas e outras imagens precárias e tênues inscrições*,[...] No Brasil até o momento *faltou-se ao encontro marcado* com os mortos pela ditadura civil-militar e com seus sonhos.” (2014 : 32)

Nessa passagem, sublinhamos a parte do “momento faltoso ao encontro marcado” e “a memória restrita a imagens precárias e tênues inscrições.” Ao que tudo indica, a questão do passado da ditadura militar não encontrou uma resolução. Faltou no momento em que se encontra com esse trauma algo que pudesse engendrar uma nova significação para aquilo que não teve na ocasião vivida. Não se trata de um impossível *petitio principii* que estamos falando, mas sim de uma experiência de extrema violência em que as condições de representação, incluindo da falta, incidiu como uma privação. O que fica é a precariedade das imagens e inscrições sociais que não encontram a leitura que vínhamos dizendo. O encontro com o real será sempre faltoso, como veremos adiante. Porém, esse encontro deixou poucas marcas, por assim dizer, na cultura brasileira.

Retomamos o tema da construção, pois acreditamos que seja uma via importante para seguir com essas imagens precárias e tênues inscrições que ainda assim são de extrema importância para a memória pública. Após a publicação de “Repetir, recordar e elaborar”, onde Freud já indicava que nem tudo poderia ser recordado, o texto dos anos 30, “Construções em análise” assinala o caráter impossível das lembranças. Impossível de serem lembradas e de, então, serem consentidas pelo sujeito. Pois, para Freud, não se trata de um consentimento das construções pelo analista, como ele mesmo ilustra com um jogo de cara e coroa, em que haveria vencedores e vencidos, ou ainda, através da interpretação como a encontrada em “A negação”. O que se coloca é o próprio ato de construir, isto é, de pôr em trabalho as associações do paciente. Através de fragmentos, de *fósseis de referência*, como Freud assinala as marcas temporais do caso do Homem dos Lobos, seria a via para trabalhar o material inconsciente

Longe de explicar ou esgotar determinado material do analisante, as construções se apóiam em fragmentos da história do sujeito que venham a construir algo que não faz passar pela recordação. Trata-se, ainda, de construir com os traços que marcaram a vivência de satisfação com o Outro primordial sem apelar a uma restauração. Freud traz uma curiosa comparação com os arqueólogos: “a principal diferença entre o trabalho do arqueólogo e do psicanalista reside no fato de que para o primeiro, a reconstrução é o seu objetivo final, ao passo que, para o analista, trata-se de um trabalho preliminar.”(1976 : 294). Pontos de partida e de chegada distintos, pois o

que está em jogo é permitir uma fixação de gozo, em que os fragmentos que veiculam uma satisfação, possam ter um lugar de endereço. Com a construção, pode-se então, redimensionar os elementos de uma narrativa que teria valor de um originário.

A produção artística pela via da construção segue os trilhamentos que, no Projeto, estaria dimensionado pelas marcas erógenas que o Outro deixa no corpo do sujeito. O cuidado daqueles que se ocupam da criança colocam-se como primordiais na medida em que dão lugar a ação específica, isto é, isso que Freud denominava como um ato dirigido ao Outro a modificar a sua condição interna, desse excesso de excitações, excesso de gozo. Esse trabalho das intensidades produzem trilhamentos que seriam os caminhos em que a satisfação se daria quando exigida.

Nesse sentido, o que apreende-se desses traços do vivo do gozo seria a construção da alteridade na qual o sujeito pode advir, isto é, a partir do exercício dessa relação e de sua subjetivação, o que se espera é a inscrição de um lugar no Outro. O originário diz respeito à origem, próxima a que mencionamos com Benjamin, que se difere de uma gênese da espécie. É nesse ponto Um que então se começa a fazer série, a diferença se institui e então há um dimensionamento do sujeito no momento em que a alteridade é construída. Essa relação do sujeito e Outro se articula em diferentes momentos de conceituação em Lacan. Num primeiro momento, o Outro, prévio, como tesouro dos significantes, estrutura que dá lugar ao advento do sujeito, e em um segundo como construção, isto é, que não é dado de antemão, e necessita um trabalho de se servir de *lalangue*, do enxame de significantes. Em outras palavras, Lacan tratou o Outro em relação ao sujeito em dois momentos: o primeiro, o Outro era anterior, ao sujeito, bateria de significantes em que ele pudesse se representar, enfim, como objeto do Outro. Depois o Outro precisa ser construído, o Outro enquanto alteridade não está dado, e assim o sujeito. Isso apresentamos de forma muito geral sem um aprofundamento necessário, embora seja importante situar essa questão.

Machado (2015) analisa alguns caminhos seguidos pelo filme de Coutinho para trabalhar essa lacuna. “Se o cinema ficcional criou imagens da tortura que acabaram entrando no imaginário coletivo e constituindo uma memória pública da repressão, como o cinema documental dialoga ou entra em disputa com essas imagens?” (Machado, 2015 : 276).

Compreender a obra de Coutinho como um testemunho implica nessa tentativa de dar corpo a esse vazio, algo que é experimentado na arte contemporânea que é predominantemente marcada pelo seu teor testemunhal. (Seligmann-Silva, 2010 : 30). Como então experimentar isso que não se escreve e que não cessa de reivindicar sua falha, sua própria hiância? Ao retomar as imagens do filme de 64, Coutinho refaz o gesto de colocar o que vem a faltar numa imagem, de trabalhar com seu vazio, e não com excessos de informação, como é um caminho, por exemplo, em documentários produzidos e exibidos nos meios de comunicação como a televisão. Não seria explicar ou dar camadas e camadas de sentido aos moldes das *erlebnis* jornalísticas para apreender o que ficou como ausência.

Segundo Machado (2015), o gesto de retomar as imagens é imprescindível para a sua leitura. Perceber os detalhes, seu aspecto polifônico assim como seu silêncio, resistente a qualquer decifração deve ser o trabalho de pesquisa com essas imagens. Tal proposta vai de encontro ao método da historiadora francesa Sylvie Lindeperg em torno da tomada e retomada de imagens produzidas na Segunda Guerra. Segundo a autora, procura-se distanciar-se da ideia de que a imagem por si só diria tudo, sem tomá-la em seu contexto, articulando com outros documentos, como se a imagem fosse um pedaço do real. (Idem anterior : 271).

Trata-se de reconhecer traços, indícios e ouvir murmúrios da imagem sem se precipitar com interpretações ou informações a partir de um instante do olhar: “vejo, logo sei”. Antes, o trabalho com essas imagens pode escrever aquilo que não foi possível de escrever, não houve condições de transmissão. A tortura e a violência perpetrada pelos agentes do Estado privavam da sociedade uma imagem que representasse algo quando se passa os limites, sobretudo, do próprio corpo. “Apesar das reportagens e livros que traziam testemunhos da tortura e que começaram a ser publicados a partir de então, faltavam imagens que mostrassem o terror em ato.” (Ibidem, p. 277)

Didi-Huberman, em seu livro “Imagens apesar de tudo” (2020), também compartilha da ideia de se trabalhar com as imagens, de escutá-las ainda que não tivessem sido ditas ou enquadradas, em sua frágil legibilidade. Segundo o autor, haveria uma atitude preconceituosa pelos historiadores de escrever uma história a partir da imagem e de seus percursos. Parte-se do texto, das palavras para então imaginar, ou melhor, ilustrar o que está sendo dito. Uma relação de

hierarquia em que a imagem está a serviço do texto. Mais adiante, veremos suas considerações e a controversa discussão em torno das fotografias tiradas em Auschwitz, em que o filósofo leva o estudo das imagens em sua radicalidade.

O que está em jogo é o gesto de resgatar essas imagens e sua leitura. A imagem traz esse aspecto polifônico, mas também lacunar, que não se desdobra ao sentido, ou pelo menos, a qualquer sentido. Caso isso ocorresse, o próprio gesto de retornar às imagens não seria necessário. O que nos interessa é o momento de endereçamento daquelas imagens àquele pesquisador. Em "Cabra marcado para morrer", retomar as imagens tinha um aspecto particular e coletivo de poder escrever essa história do filme interrompido de 1964 e da própria história do Brasil, isto é, de poder articular algo público com as vivências das pessoas do filme.

Como então Coutinho escreve essas experiências de tortura, registra o que não teve registro e não teve suporte nem condição para sua transmissão? A experiência da tortura parece ser paradigmática. O próprio cineasta em entrevista a CPDOC/FGV fala das horas que ficou detido em Recife e das ameaças que sofreu de ser torturado. Ele relata a terrível sensação de uma angústia radical, de um tremor dos dentes, que ele não conseguia ter mais controle sobre os maxilares, tamanha era essa apreensão diante de uma iminente sessão de tortura. Em outras entrevistas, ele relata que essa experiência retornava em alguns momentos de sua vida, passadas décadas do acontecimento.

“Você sabe o que é isso? Eu nunca fui. Agora, só de pensar que alguém me enfia um troço debaixo da unha... Não sei porque, eu imagino só essa. Telefone... é tudo bobagem, mas isso daí (...) não tem quem não entregue (...) E a tortura é terrível justamente porque ela destrói o cara e o cara fala. Não é porque o cara não fala, não. Ou o cara se suicida, como o Frei Tito. E é a destruição do cara, porque, se ele falar, ele é destruído pelos companheiros, também, ou ele mesmo se mata. Então, essa é uma coisa absolutamente insolúvel. E eu sei disso porque eu sei o que é o medo de ser torturado, que eu nunca vi descrito em nenhum livro. E, simplesmente, na hora que eu passei esperando ser torturado e levado para a polícia, eu soube de uma coisa que não vi em nenhum livro e nunca li, nunca vi, de que as mandíbulas perdem o controle e você simplesmente toca castanholas com os dentes. Eu nunca vi um livro que fale nisso. Será que só eu que tenho esse medo? Você sabe o que é perder o controle da gengiva e ficar sem parar, meia hora, uma hora?”

(Coutinho, 2012 : 40)

Outra experiência da tortura se encontra no relato de João Virgílio da Silva, um dos fundadores do Engenho, que faz do reencontro com Coutinho a oportunidade de contar o que sofreu durante os anos em que esteve preso. Esse seria o último encontro do camponês com a equipe, poucos meses antes de falecer.

“O Exército pegou, tirou eu aqui, meteu na cadeia, cegou me um olho, deu-me uma pancada, eu perdi o ouvido, outra pancada, eu perdi o coração, passei seis anos na grade da cadeia. O que foi que eu construí na grade da cadeia pra nação? Tomaram um relógio, um cinturão, 50 conto em dinheiro, um jipe o Exército tomou, a carcaça tá lá detrás da prefeitura de Vitória [de Santo Antônio], lá na delegacia, um jipe, meu. Não me entregou mais. Isso é tipo de revolução? Pegar dum homem lascado que nem eu, fiquei meus filhos tudinho morrendo de fome aí, e o Exército tomar um carrinho que eu tinha. Tomar o documentos, tomar tudo. Acabar, ficou com ele. Que vantagem tem o Exército fazer uma desgraça dessa comigo? Era melhor mandar me fuzilar, não era? Do que fazer uma miséria dessa. Eu fiquei mais revoltado do que era. Deixar meus filhos tudinho morrendo de fome aqui. E olha, lascado lá na cadeia, no cacete, no pau. Passei 24 horas dentro de um tanque de merda, com água aqui no umbigo, cada rolo de merda dessa grossura, aquele caldo, aquela manipueira, um quarto apertado, e eu passava assim uma hora, outra hora assim, outra hora assim, outra hora ficava assim, passei 24 horas em pé. Só o diabo aguenta, rapaz: um homem passar dentro de um tanque de merda 24 horas em pé. Só Satanás.” (João Virgílio apud Machado, 2015 : 274)

As primeiras imagens produzidas por Coutinho em 1962 de Elizabeth Teixeira e de seus filhos, como assinalamos, já inscreviam, sem saber, um destino violento. O plano que enquadrava uma família pobre, do campo, do sertão nordestino, nos anos 60, seria o prelúdio de algo inimaginável, que deixou marcas na vida daquelas pessoas.

“Para cada um dos seus onze filhos, estaria reservado um destino marcado pela tragédia que começa com a morte do pai e se intensifica com a ditadura: suicídio, atentado, ameaças, perseguições, abandono, assassinato. A violência marcaria para sempre a vida daquela família.” (Machado, 2016 : 71)

São essas aproximações e distâncias com as imagens que permitem a Coutinho reordenar as coordenadas do passado. Um testemunho a contrapelo da história oficial, que toma em consideração a relação entre o dito e o maldito, entre o legível e o ilegível. Assim, “das imagens que faltam, surgiram o testemunho e os gestos que reproduziam os momentos de terror vividos por um camponês brasileiro, e que ganharam contornos pela câmera de Eduardo Coutinho no encontro do personagem com o cineasta” (Machado, 2015 : 275).

### 3.3 Leitura de um encontro com um real

O imperativo que se coloca ao construir uma narrativa sobre o que foi vivido além dos limites do próprio corpo parece ser a marca do filme tanto em seu primeiro momento, na ocasião de encenar as situações em que ocorreu o assassinato de João Pedro, quanto no segundo tempo da conclusão como documentário. A história se confundia com a vida, e ambas lutavam para não serem perdidas. O “fantasma de 1964”, como o cineasta nomeava essa marca abrasiva, que se não realizasse, ficaria envenenado pelo resto da vida, dá notícias de um encontro com algo da ordem do traumático. Sem recursos para fazer frente à opressão generalizada da ditadura militar, as imagens pareciam apontar um caminho para topar com isso que retornava como insuportável pelo mecanismo da repetição.

Nesse sentido, investiga-se essa ruptura como uma experiência traumática através de referências a Freud e Lacan. O trauma só se apreende a posteriori através do relato, de uma construção a ser percorrida com desvios, imprecisões e fragmentos de lembranças que já seriam efeitos de uma elaboração subjetiva. Nos primórdios da clínica psicanalítica, o trauma participava como causa dos sintomas histéricos a partir de uma experiência real de sedução. Havia uma preocupação com a etiologia e sobretudo com um ponto de origem para o sofrimento psíquico. Crítico ao projeto moderno de encontrar a etiologia das afecções nervosas na hereditariedade e na degenerescência moral, Freud se dedica aos primórdios da vida do sujeito, quando advém no Outro. “As histéricas sofrem de reminiscências”, diz Freud ao reconhecer um lugar para os traços dessa experiência vivida como um desencontro, uma violação sexual. Sobre a questão do trauma como ponto de onde surgem as narrativas de algo que se inscreveu no corpo, traz a dimensão do hiato entre o vivido e o relato.

Veremos mais adiante como o tempo é determinante no engendramento do trauma assim como tal tema levanta debates em torno da representação. Investiga-se ainda a função da imagem

em sua dupla vertente, tanto como uma inscrição de algo a ser lido que veicula menos um sentido do que uma satisfação e a sua mudez, isto é, que resiste à apreensão pelo significante. Em sua indecidibilidade entre desenho e som, a letra poderia dar corpo a essa experiência de excesso e ser material de trabalho com a língua, “uma língua do testemunho.” (Macêdo, 2014).

A princípio, assinalamos duas leituras comuns das manifestações do trauma: a imprevisibilidade e a violência. Esses aspectos são importantes para investigar o estatuto do trauma e o que pode fazer o psicanalista nestas situações. O lugar e a função de algo traumático na experiência subjetiva é o ponto de partida para o trabalho em análise. Considerando as mutações no laço social resultantes da marcha da ciência - que se propõe, por exemplo, a mapear geneticamente, a programar e prevenir qualquer coisa no corpo do indivíduo - a vida torna-se pretensamente programável. Então, tudo o que não é programável apresenta-se como traumático, indicando que estamos em uma época em que se recusa radicalmente a contingência (Laurent, 2006).

Vivemos um tempo em que as respostas se antecipam, as soluções estão em todos os lugares e balcões de farmácia, ou ao alcance de um *touch*. Estamos impregnados por uma certa supressão do tempo como duração, pausa, silêncio. Sem essas margens para elaboração, muitas vezes, nos precipitamos na urgência, no desatino e nas respostas violentas diante da angústia. A exigência de respostas rápidas que acabam por suprimir o próprio sujeito diante de seu sofrimento produzem o apagamento subjetivo, e a causalidade ganha status de causalidade programada, onde não há lugar para a indeterminação constitutiva do sujeito, tal como o define Lacan (1964/1998). Essa margem permite os deslocamentos necessários, avessos a uma perspectiva de objetificação diante da vida, que suprime a dimensão das coordenadas subjetivas do trauma. Assim, o trauma estaria reduzido a uma suposta objetividade em que a resposta não estaria do lado do sujeito, mas em protocolos a serem rapidamente seguidos de modo a restaurar uma ordenação ideal.

Ainda assim, outro elemento bastante citado nas discussões sobre o trauma é a violência extrema, que parece ter ultrapassado os limites até então delineados na vida dos sujeitos que participam. Tais atos violentos de diferentes naturezas ofuscam o que poderia haver de subjetivo. Uma vez que os limites do próprio corpo são ameaçados, o sujeito não teria nada a dizer, a

violência parece mostrar por si só que não haveria nada de subjetivo, ao contrário, em sua manifestação dramática, o sujeito estaria excluído da cena, retornando somente como vítima. Por esta via, o psicanalista não teria nada a fazer. Como assinala Vieira (2008), qual o lugar para o sujeito no interior mesmo da cena traumática?

“A violência do evento ofusca a importância do que poderíamos chamar de “fator subjetivo”, que é exatamente o que justifica a presença da psicanálise no campo do trauma. [...] É impossível negar este fator, todos concordam. Porém admiti-lo não é levá-lo em conta como tal se considerarmos que a própria vítima tem dificuldade neste sentido. É exatamente o fato de o sujeito apresentar-se como esmagado pelo evento que parece carimbá-lo como traumático. Como fazer este fator subjetivo entrar na narrativa de uma história, como contar o que aconteceu destruindo-nos como sujeitos? Ou ainda, como recuperar esta parte sujeito em meio a tamanho horror se isso significa assumir que lá estávamos participando dele, de certa forma?” (p. 510)

Nesse contexto, ao sujeito nada é pedido a não ser se deixar mais uma vez como objeto, não mais do trauma, mas das intervenções comportamentais que apostam numa suposta restituição do estado subjetivo anterior, suprimindo qualquer participação do sujeito na experiência traumática. Como aponta o autor, tal fato se coloca também do lado do sujeito, uma vez que faltam recursos a dizer sobre o que lhe aconteceu. O trauma, portanto, relança essa discussão em torno do que é possível representar em situações consideradas limites.

Esses dois aspectos traumáticos, seja como fora do que é programado e mesmo previsível e articulável pela ciência, seja como a irrupção de um furo no campo das representações que balizavam a vida do sujeito, dão notícias do estatuto do trauma e de como esse é subjetivado na contemporaneidade. Se na psicanálise a cena traumática participava como causa do sofrimento psíquico, se daria menos por esses dois aspectos do que pelo fator subjetivo apontado acima. A resposta singular como defesa diante do que se apresenta como traumático é o que norteia o trabalho do psicanalista. Na articulação entre o singular e o coletivo, o trauma talvez seja o operador discursivo mais interessante, pois não se trata somente de um ou de outro, como exclusividade. O trauma permite pensar uma articulação mais complexa ao recolocar, a cada vez, o arranjo entre o sujeito e o Outro. Portanto, não basta dizer que determinada situação em si

deixa todos traumatizados. As posições de vítima e algoz são leituras antecipadas e que cristalizam posições certamente importantes para algumas situações. No entanto, como cada um vivenciou o trauma não é da mesma forma.

Laurent (2004) aponta para uma abordagem que inclua o sujeito na construção da cena traumática a partir do que ele chama de “trauma pelo avesso”. Trata-se de realizar uma leitura do sofrimento psíquico que não esgote a sua causa pelo evento, mas a partir do que pode se tornar um enigma. Longe de tratar pela via do fortalecimento de um eu ou esgotar a significação do trauma por etapas, reprogramações, readaptações, visa-se uma construção pela fala disso que é excessivo, que se afirma como consistente e que coloca em questão a própria representação pelo dizer.

Em Freud, encontramos uma inflexão teórica e clínica em dois momentos decisivos: a dimensão traumática antes e depois da formulação do conceito de fantasia e o abandono da teoria da sedução – que inaugura a realidade psíquica – como podemos ler em sua carta 69 a Fliess, de 1897 e o trauma com o “Além do princípio do prazer”, de 1920, que marca definitivamente a experiência psíquica pelo que não é passível de simbolização. Essa marca traumática que a angústia veicula subjetivamente está articulada ao ponto inaugural do próprio sujeito. No texto “Inibição, sintoma e angústia”, a partir de uma clínica que acolheu os efeitos da primeira grande guerra mundial, onde os sonhos traumáticos e os modos de sofrimento colocaram em questão o sentido do desejo e o princípio do prazer, lemos uma outra teorização do trauma. Se antes, os eventos de abuso, violência, que seriam traumatizantes atraíam uma carga afetiva que se manifestava no colorido da angústia com atualizações sintomáticas a posteriori, a partir dos anos 20, a angústia e o trauma se desvelam como fundamentais na constituição subjetiva. A angústia não seria o afeto estrangulado de um trauma insolúvel, mas antes um índice, um limite, um sinal diante de uma iminente morte.

No texto psicanalítico de 1926, haveria dois tipos de angústia: A angústia sinal que se distingue de outro tipo de angústia, a real. Enquanto a primeira como um recurso de defesa, aponta uma borda, um limite diante de uma situação de perigo, a última seria pura catástrofe, situação radical de desamparo. A relação da angústia com o trauma diz respeito ao modo como o eu realiza antecipações e constitui mecanismos de defesa frente ao real. Nessa tentativa de

colocar limites para o trauma, a angústia já é uma forma subjetivada desse encontro com real traumático.

Em “O Seminário - Livro 10”, Lacan trata a questão da angústia como um “afeto que não engana”. A partir desse afeto, podemos ter notícias do trauma, do que se faz como real para o sujeito. Nesse momento, Lacan circunscreve o *objeto a* como aquilo que fura o saber, que se subtrai da pesca de significantes. O objeto a seria o resto da operação constitutiva do sujeito e Outro. Ao se submeter aos significantes que vêm do Outro, o sujeito tem o trabalho de advir por sua conta e risco naquilo que, no seminário seguinte, Lacan conceitua como alienação e separação: “A angústia jaz na relação fundamental do sujeito com o que tenho chamado, até aqui de desejo do Outro.” (1998 : 304).

Por esta via, a angústia é inerente ao ser falante, na medida em que o lugar do sujeito se coloca a partir do desejo do Outro. “A fundação do sujeito no Outro por intermédio do significante, e no advento de um resto em torno do qual gira o drama do desejo, drama este que permaneceria opaco para nós se não houvesse a angústia para nos revelar seu sentido.” (1998 : 266).

Nessas duas passagens, a angústia não é somente um sentimento ou como uma das manifestações somáticas. A angústia dá testemunho dessa relação originária entre sujeito e Outro, em que o resto dessa operação constitutiva seria o objeto a. A angústia diz respeito à pergunta sobre o lugar que o sujeito tem para o Outro. Segundo Lacan, a angústia seria a tradução subjetiva do objeto a.

Assim, Lacan subverte a relação entre sujeito e objeto. O objeto a não está no circuito das trocas, não se configura como objeto comum. Na operação estrutural de alienação e separação, o objeto a não é nem do sujeito nem do Outro, é resto da operação significante, considerando que a experiência não pode ser integralmente transcrita na linguagem. “Em outras palavras, a angústia nos introduz, com a ênfase da comunicabilidade máxima, numa função que, para nosso campo, é radical - a função da falta.” (Idem anterior : 146).

Por outro lado, o objeto a não pode ser representado, mas ganha consistência. Nesse sentido, é trazido em consideração uma dimensão positiva da falta. A estrutura em si não

responde ao vivo da experiência. O sujeito por se servir do corpo, traz consigo o gozo. Pode-se dizer que a articulação entre gozo e significante se coloca, sobretudo, a partir da conceituação do objeto a. No seminário 20, Lacan chega a afirmar que o “significante é causa de gozo.”

Para Freud, encontramos na experiência do trauma a sua dimensão econômica, como o aparelho psíquico lida com as intensidades pulsionais. Ainda que não possam ser quantificadas nem mensuradas, elas se materializam nos corpos e na relação com o outro, ou seja, na vida. Do mesmo modo, o trauma não seria somente um evento de deflagração da violência, mas uma experiência a ser verificada através do relato, do que a cadeia significante permite tocar em um ponto sem representação, mas que exige trabalho, o acossa nas manifestações de mal estar e insiste em encontrar destinos.

É, então, do encontro com esse excedente, com esse inassimilável, que cada um produzirá respostas que se apoiam em artifícios para operar algum velamento desse insuportável, apoiando-se nas tramas engendradas pelos laços e pelo modo como se compõe o que chamamos civilização, tomando lugares na partilha sempre desarmônica da existência.

Como afirma Costa (2015), há algo nesse encontro que redimensiona o sujeito e o Outro: “O trauma situa um acontecimento em que o sujeito perde sua condição de endereçar sua questão ao Outro, e se confunde com o que é excluído, o gozo excluído de circulação. No limite: com o injuriado.” (p. 63) E a autora ainda afirma que “o surgimento do outro como estranho - o tempo fica suspenso ao momento de ruptura.” (p. 64) O endereçamento, o momento da leitura se coloca em questão, ao não reconhecer algo que seria de um sujeito suposto. A psicanálise ao ressituar as coordenadas do trauma, permite um trabalho de construção, do psicanalista ser suporte de um testemunho dessa inscrição pulsional, do que fica no limite entre o somático e a psiquê, tal como Freud definia a pulsão (1979/1914).

O testemunho guarda características do ato criativo, ao se propor como modo de inclusão de uma vivência singular em um laço social compartilhado. Nesse sentido, as produções artísticas funcionam como aterros desses litorais, incluindo na sociedade o emergente, aquilo que era tido como irrepresentável.

A temática do testemunho está relacionada à inscrição e à possibilidade de encontrar leitores que possam dar suporte do testemunho, através de um endereçamento, para a obra de um

artista. Como na psicanálise, a arte permite trazer a questão da transmissão pelo viés do testemunho, em que as marcas de uma experiência daquele sujeito possam tomar corpo e encontrar uma legibilidade, mesmo que por fragmentos.

A relação do testemunho com a letra não deriva somente da questão da representação, ou ainda, do impossível de se representar. Ao desenhar uma borda no saber, é possível um trabalho de abertura e circulação de letras desse excesso pulsional que extrapola os limites do corpo. A questão do corpo também se faz presente: não se trata de um diletantismo ou uma intelectualização de um afeto insuportável. O que reconhecemos, a partir da psicanálise, é o efeito do endereçamento sob uma presença. As falas dos entrevistados dos filmes de Coutinho se inserem nesse ponto que seria a presença.

"A função do testemunho diz respeito a fazer passar algo que não faz série. Outra questão – ligada ao testemunho – é a importância do estar em presença. A partir desse elemento precisa-se pensar como configurar a relação ao corpo no trabalho analítico, na medida em que a produção mesma da transferência se estabelece pelo que Freud nomeou como neurose de transferência. Ou seja, diz respeito ao que se afeta nesse estar em presença quando se precisa perder: re-colocar a relação a um real sem precisar voltar a recobri-lo." (Costa, 2018 : 30)

Portanto, através do testemunho, podemos pensar na temática da letra, como sendo a via de ravinamentos, do que é decepado de sentido do significante. Coloca-se ênfase não mais no seu potencial associativo, na rede de significantes, mas no que se articula do gozo através da letra. A experiência traumática é uma experiência de exceção. O sujeito que topa com algo do real a partir dessas situações de privação e de extrema violência está siderado em vestígios que são difíceis de ler. No entanto, ao retomarmos Benjamin, trata-se de evitar um olhar melancólico para a perda de um laço social, para pensar, enfim, em novas formas de se ligar ao Outro, construindo novas narrativas.

O trauma enquanto encontro, como contingência será tratado por Lacan em seu Seminário 11, ao caracterizar dois tipos de encontros, de formas como o real toma a cena enquanto contingência do trauma: através do automatismo de repetição, o *autômaton*, e do

encontro com o real, a *tiquê*. Ambos acontecem a partir do funcionamento do aparelho psíquico, para além do princípio do prazer, em que a repetição se coloca não mais a serviço de uma satisfação prazerosa para o eu, mas do que não cessa de não se escrever, do real.

Portanto, a leitura de uma experiência que não apresenta uma legibilidade ou que ainda espera, *en souffrance*, uma tradução por signos, se coloca como uma questão para a psicanálise. Enquanto tiquê e autômaton, o encontro com o real, o que há de impossível na estrutura e que não se escreve pelos mecanismos significantes, o trauma é um conceito fundamental para a psicanálise e sua clínica.

“A função da tiquê, do real como encontro - o encontro enquanto que podendo faltar, enquanto que é essencialmente encontro faltoso - se apresenta primeiro, na história da psicanálise, de uma forma que, só por si, já é suficiente para despertar nossa atenção - a do traumatismo.” (1964/1988 : 57)

Assim, o trauma seria da ordem do originário, que se inscreve como efeito do encontro do significante com o corpo, das marcas do Outro no advento do sujeito. No lugar de agente patológico dado por Charcot e posteriormente por Freud, o trauma irá ocupar o lugar da causalidade em que os efeitos sintomáticos se notam a posteriori, como ruptura, salto entre o primeiro e segundo tempo, já colocados em relação a partir da linguagem. Na clínica, Freud irá se deter sobre isso, que se inscreve e produz efeitos no modo do sujeito se representar no Outro com a fantasia. Desse momento de velar o que teria sido esse primeiro encontro com o real, Lacan comenta a posição de Freud em relação ao caso do homem dos Lobos, em que destaca a função da fantasia. “Ele [Freud] se empenha, e de modo quase angustiado, em interrogar qual é o encontro primeiro, o real, que podemos afirmar haver por trás da fantasia.” (Lacan, 1964/1988 : 56).

O trauma em sua magnitude econômica, do excesso pulsional, se lê em Lacan, com um encontro com o real enquanto inassimilável pelo simbólico, que não se dobra à homeostase do princípio do prazer. Na clínica, algo que escapa aos registros mnêmicos dos relatos das históricas, mas que, paradoxalmente, irrompiam como determinante dos seus sintomas. O real, longe de ser algo inefável, inapreensível pela experiência, se manifestava para aquelas pacientes através da sintomatologia dramática.

Costa (2015) destaca aquilo que tentamos articular acerca das condições de transmissão. Estas podem não se fazer possíveis em um primeiro momento como no instante traumático, mas se reordenam enquanto coordenadas do trauma a partir da leitura. O momento de ler, a posteriori, permite ressituar o sujeito em seu endereçamento suspenso ao Outro. A leitura visa os restos da inscrição pulsional. No ato de produzir artisticamente, é impossível para o sujeito tirar o corpo fora. A divisão do trabalho dito da ordem intelectual e o braçal é falaciosa. Enquanto portador de um corpo, uma substância gozante ou sustentado como aparelho de gozo, o sujeito produz a partir de seus orifícios corporais, das bordas produzidas entre o saber e o gozo.

O ato de leitura remete a passagem pela experiência com o corpo.

“A propósito de Lacan, de que a letra traz seu endereço, significa que é possível uma leitura, na medida em que sempre está referida a um índice de insistência... Se não houver a construção do leitor, incluído no endereçamento, fazendo a passagem pelo outro que legitima sua produção, o sujeito não sairá do isolamento de suas repetições, ou mesmo da sua redução a seu gozo.” (Costa, 2015 : 40)

Retomamos essa passagem por enfatizar o suporte corporal na produção artística. Em diversos campos das artes, o corpo, ou ainda, o gozo é determinante no ato de sua realização. Do mesmo modo, a autora aponta para a relação da escrita com o corpo a partir dessa leitura. “A letra como resultante litoral - a partir de um ato singular - da incidência do significante no corpo, fazendo com que seu enlace - sua inscrição - tenha um escoamento, dentro de campos discursivos específicos.” (Idem, p. 42). Assim, a escrita do trauma, no que se articula pelo autômaton da rede dos significantes, visa um lugar de passagens, de uma circulação no laço social, como uma via de modulação do gozo em que o sujeito pode ficar reduzido em seu próprio corpo como nas experiências de angústia.

A pulsão, tal como estabeleceu Freud em “A pulsão e seus destinos” (1914/2004) é conhecida por seus quatro termos: fonte, alvo, objeto e força. A articulação entre esses termos não se realiza facilmente nem é dada por qualquer razão a não ser pela própria dimensão da linguagem. Seguimos o debate de Lacan em “O Seminário Livro 11” (1964/1988) em torno dessa questão, e extraímos consequências a respeito da pulsão como uma montagem.

Distintamente do instinto que se caracteriza por um programa bem definido que se dirige

a um objetivo específico, a pulsão se apresenta como uma montagem surrealista. (Ibidem). A imagem que Lacan nos traz naquele seminário invoca o aspecto irrazoável da montagem da pulsão: “A marcha de um dínamo acoplado na tomada de gás, de onde sai uma pena de pavão que vem fazer cócegas no ventre de uma bela mulher que lá está incluída para a beleza da coisa.” (Ibidem, p. 161).

Enquanto montagem, a pulsão se articularia com os objetos freudianos e os isolados por Lacan, olhar e voz. A conceituação de pulsão em Lacan se diferencia em diversos termos do que Freud assinalou. Enquanto articulada à linguagem, ou como Lacan coloca no Seminário 20, o significante como causa de gozo, a pulsão coloca em questão a erogeneidade do corpo no momento do advento do sujeito no campo do Outro. Através da vivência de satisfação, o corpo se monta através das marcas do Outro e das consequências dessa experiência, isto é, dos orifícios produzidos em que se apóia. Enquanto bordas, apontam um limite ao excesso disso que é vivido como exterior e demanda trabalho de inscrição a partir da repetição.

O cinema possibilita, em sua produção, o recorte do olhar. Este teria como função o compartilhamento de um comum, de transmitir o que até então não tinha um quadro, era intransmissível. Nesse sentido, a linguagem cinematográfica permite uma atualização dessa diferenciação dialética entre o olhar e o Outro. Como espectador, também é possível se localizar como sujeito diante de uma imagem. Recordamos de um caso clínico em que o sujeito às voltas com as demandas de leitura de textos para a faculdade, ele dizia não ter foco. Além disso, ele dizia se sentir como um fantasma ao se deter sobre os textos. Essa experiência de indiferenciação, fora de foco, demonstra a importância do recorte do olhar, isto é, como *o objeto a* é subjetivado.

Nesse sentido, a câmera, para além de um gadget ou aparato tecnológico, traz a possibilidade de construção de uma escrita. A partir desse recorte, ao construir um “plano”, ressitua uma perspectiva, um ponto de onde, por oposição a um espaço infinito. Assim, nesse arranjo de endereçamento, de onde se vê e de onde se está, cria-se uma linguagem que possibilita um corpo que realiza trocas sociais, faz laço.

“A escrita traz, contém detritos... Esses restos não assimiláveis são transportados, pela escrita, na busca da produção do ato de escrever, que tenta dar conta de algo não

‘registrado’ do lado do autor. Ou seja, ao tentar transmitir algo pela escrita, o autor tenta produzir um ato que tenha valor de um registro. Nessa produção de ato, na constância de alguém que precisa transmitir algo por esta via, ali se precipita um estilo. (Costa, 2001 : 134)

A relação entre cinema e escrita vai mais adiante, quando Costa, ao se dedicar à análise do filme “Livro de cabeceira” de Peter Greenaway, traz a interessante reflexão:

“A metáfora do corpo como um livro recoloca questões que desenvolvemos, sobre a inscrição pulsional como uma operação de letras. É interessante constatar como a escrita veicula restos dos dois objetos determinantes do ser falante: o olhar e a voz. O olhar na medida em que recoloca seu jogo principal: suas marcas carregam uma presença na ausência. A voz, na medida em que a articulação da leitura constrói intervalos e ritmos, próprios da pulsão invocante.” (Costa, 2001 : 143).

Assim, a escrita comporta a experiência de um sujeito atravessado pelo pulsional, dividido em sua relação com o objeto que não se representa, o objeto a, que se traduz subjetivamente na angústia (Lacan, 1962/1998 : 20), e que dá notícias do real. No filme, o objeto está suportado na cena, velado pela imagem.

O testemunho, como encontramos nas obras de Primo Levi assim como de judeus que passaram pela experiência do campo de concentração, trata de uma específica relação da escrita com a memória que dialoga com o que estamos desenvolvendo. Ao reordenar o passado a partir de uma escrita por fragmentos, lacunar e que visa endereçar algo que tenha ficado suspenso, a escrita se faz como função crucial à memória humana, a rememoração.

Em seu Seminário 11, Lacan afirma:

“A rememoração não é a reminiscência platônica, não é o retorno de uma forma, de uma impressão, de um dos eidos de beleza e de bem que nos vem do além, dum verdadeiro supremo. É algo que nos vem das necessidades de estrutura, de algo humilde, nascido no nível dos mais baixos encontros e de toda a turba falante que nos precede, da estrutura do significante, das línguas faladas de modo balbuciante, tropeçante, mas que não podem escapar a constrangimentos cujos ecos, cujo modelo, cujo estilo, são curiosamente de serem encontrados, em nossos dias, nas matemáticas.” (1964/1988 : 50)

A memória se apresenta enquanto um sistema de representação como efeito da estrutura, do discurso, e que portanto apresenta mecanismos e leis, determinando uma lógica específica. Não se trata de evocar através de uma reprodução aos moldes de uma teoria comportamental nem ainda pela cognição. Essa estrutura comporta um limite em que algo não se logifica, não entra na associação significativa, no máximo como balbúcio, tropeço. “O sujeito em sua casa, a rememorialização da biografia, tudo isso só marcha até um certo limite, que se chama o real.” (idem, 51).

Sonhos, lembranças e fantasias colocam em cena a função do imaginário na estrutura da linguagem e trazem questões sobre os suportes da lógica da rememoração. Desde a carta 52, Freud articulava o que encontrava no relato dos sujeitos com uma escrita realizada no aparelho psíquico. Signos da percepção a serem traduzidos pelos diferentes sistemas de representação psíquica em que se inscreviam os traços da experiência no inconsciente. Crítico à racionalidade centrada na consciência e no método anatomoclínico, o inconsciente estaria entre a percepção e a memória, o que implica em outra topologia, Outra cena. Isso que se situa entre esses dois sistemas, seriam os traços mnêmicos, a escrita que se realiza na produção do que chamamos de minimamente realidade compartilhada, do discurso do Outro. Sabendo-se que a percepção e consciência não coincidem, assinala-se uma estrutura que funciona como escrita e leitura do que vem da realidade.

Do mesmo modo, a escrita do psíquico segue a via régia do inconsciente, o sonho em seu formato de rébus, em que há uma fina articulação entre imagem e som. Os relatos dos pacientes traziam esse trabalho de elaboração secundária de algo que já havia sido escrito/lido pelo aparelho psíquico, do que se inscreveu e ganhou uma significação particular. Portanto, a escrita se faz desde uma rede de significantes que venham a se articular ou não, numa escrita de ausências e presenças. A questão da imagem ligada à uma escrita será apresentada em um tópico específico.

### **3.4 Trauma e imagem: cinema calígrafo**

Escrever sobre o trauma é uma forma de abordar a questão da memória em psicanálise. Neste tópico, nos servimos de alguns textos para pensar a questão da imagem e sua relação com a memória. A partir da temática da escrita e da letra, retomamos os textos primordiais de Freud

acerca do aparelho psíquico que já trabalhamos. Ainda que possa parecer redundante, nesse momento, a ênfase repousa em uma construção da memória como derivação da escrita do trauma. O esquecimento faz parte da definição de memória em psicanálise. O trauma e como ele é subjetivado dá notícia de nossa relação com a imagem, seja nos sonhos, nas alucinações e mesmo na tela de cinema.

Como vimos anteriormente, na célebre carta a Fliess de 1896, a carta 52, Freud esboça uma concepção de memória psíquica que se realiza por estratificações. Esses sistemas são regidos por lógicas distintas assim como se constituem como regimes de temporalidades. Desta forma, “o material presente em forma de traços da memória estaria sujeito, de tempos em tempos, a um *rearranjo* segundo novas circunstâncias – a uma *retranscrição*.” (1896/1976: 213).

Já nas obras anteriores à concepção do inconsciente, com a publicação de “A Interpretação dos sonhos”, Freud estabelece noções e teorizações importantes para o percurso psicanalítico posterior. Com uma escrita rebuscada e com um vocabulário cientificista, o “Projeto para uma psicologia científica” assinalava um aspecto inédito em torno da ética. O advento do sujeito a partir de uma vivência de satisfação em que o desejo e a dor se articulavam pela mediação de imagens e signos entre o sujeito e o Outro. Essas cenas consideradas fundadoras do sujeito em psicanálise trazem os pontos de um percurso subjetivo nada linear e que se faz em articulação com os mecanismos representacionais da linguagem.

Como vimos anteriormente, a cena da vivência de satisfação é estruturante no sistema de escrita das representações que veiculam traços de gozo determinantes no percurso do sujeito. Ao tomar consciência e percepção disjuntas e mutuamente excluídas em relação à memória, Freud assinala que é preciso dois tempos distintos, de ausências e presenças. O que estaria na percepção, não estaria na memória. Esse encontro com os objetos seria verificado na vida como um *reencontro* de algo perdido. Logo, a identidade perceptiva só se faria a partir de aproximações, de um trabalho de juízo de dessemelhanças/semelhanças. Entre as novas transcrições, há um trabalho de tradução, que pode vir a falhar.

“Explico as peculiaridades das psiconeuroses com a suposição de que essa tradução não se fez no caso de uma determinada parte do material, o que provoca determinadas conseqüências... Uma falha na tradução – isto é o que se conhece clinicamente como “recalcamento”. Seu motivo é sempre a produção de desprazer que seria gerada por

uma tradução; é como se esse desprazer provocasse um distúrbio do pensamento que não permitisse o trabalho de tradução.” (Freud, 1896/1976 : 91)

Nessa passagem que visa articular a teoria com a clínica, encontramos o mecanismo desse sistema de escrita/leitura do aparelho psíquico. Esses signos advindos da percepção, portanto, se inscrevem e sofrem retranscrições a partir de traduções em que haveria sempre uma falha, como podemos constatar, por exemplo, como ocorre nas traduções de textos, com a perda de algumas significações. Esse primeiro arranjo se destaca enquanto uma escrita de trilhamentos de vivências de satisfação, de como se articula esse encontro com Outro no momento em que esses significantes se encadeiam.

A memória a ser escrita na infância é uma questão cara que acompanha Freud em anos posteriores quando se detém no fenômeno da amnésia infantil. A sexualidade infantil entendida como perversa polimorfa enseja uma nova forma de inscrição da satisfação em que o sujeito e Outro estão em uma constituição dialética. Entre o peso da psiquiatria moderna em torno da hereditariedade e da degenerescência moral, Freud optou pelos primórdios da vida sexual infantil. A amnésia infantil seria tanto a causa da resistência em torno da sexualidade nesses primeiros anos de vida quanto o objetivo mesmo da investigação analítica. A partir da amnésia, se pensa um trabalho com a memória em psicanálise. Freud em “A psicopatologia da vida cotidiana” escreve que:

“Em minha opinião, aceitamos com demasiada indiferença o fato da amnésia infantil – isto é, a perda das lembranças dos primeiros anos de vida – e deixamos de encará-lo como um estranho enigma.” (1905/1979 : 88)

Nesse sentido, a busca pela cena originária em que o fator traumático estivesse presente sofre o impacto da escrita da memória dos marcos libidinais nessa primeira relação com o Outro. O trabalho da análise estaria atento às produções dessa escrita dos traços mnêmicos a partir das chamadas “lembranças encobridoras”.

“As lembranças indiferentes da infância devem sua existência a um processo de deslocamento: são substitutas, na reprodução [mnêmica], de outras impressões realmente significativas cuja recordação pode desenvolver-se a partir delas através da

análise psíquica, mas cuja reprodução direta é impedida por uma resistência. De vez que as lembranças indiferentes devem sua preservação, não a seu próprio conteúdo, mas a um vínculo associativo entre seu conteúdo e outro que está recalcado, elas podem fazer jus ao nome de “lembranças encobridoras” com que foram por mim designadas.” (Freud, 1905/ 1976 : 87)

Em “O Projeto”, Freud concebe o psiquismo como um aparelho que tem a função de transformar a energia recebida seja do meio exterior ou interior. O primeiro traria uma intensidade maior e, portanto, seria impossível lhe reter algum aspecto. O segundo ainda que apresentasse uma magnitude menor, não fornece meios de escapar de estímulos endógenos visto que é uma força constante que tem como fonte o próprio corpo. A “fuga do estímulo” aqui então é impossível.

A ideia de “incontornável” vai de encontro às teorizações de “As Pulsões e seus Destinos” (1915), embora nesse texto, a estimulação provinda do corpo ganhe outra significação a partir da formulação do conceito de pulsão. Desta forma, Freud galga seus passos para chegar a certa quantificação dos processos nervosos, projeto cuja máxima sentença deste projeto ambicioso é a noção de desejo. Este adviria pela vivência de satisfação nos primórdios de vida.

Em virtude da pré-maturidade biológica, o recém-nascido se faz dependente dos cuidados do próximo, caracterizando o sujeito no campo do Outro. As experiências paradigmáticas dessa tese seriam a vivência de dor e a de satisfação. A última nos interessa na medida em que ela seria um ponto ordenador na constituição subjetiva, tendo em vista a promoção da sexualidade. O desejo advém pela alucinação da oferta de um objeto vindo do Outro que lhe trouxe satisfação outrora. Esta experiência só pôde ter ocorrido quando alguém ouvindo o choro do bebê tentou “decifrar” aquilo que seria sua necessidade.

“Ela (a ação específica) se efetua por ajuda alheia, quando a atenção de uma pessoa experiente é voltada para um estado infantil por descarga através da via de alteração interna. Essa via de descarga adquire, assim, a importantíssima função secundária da comunicação, e o desamparo inicial dos seres humanos é a fonte primordial de todos os motivos morais.” (Freud, 1895/1976: 370).

A ação específica se engendraria nesse encontro entre o movimento interno do desamparado ao exterior solicitando algo e a resposta daquele que se sente convocado. O choro,

diante da impossibilidade de dar conta da intensidade dos estímulos endógenos, é uma forma de descarga, e implica então a figura acolhedora que irá oferecer outro destino, que não seja a descarga. Assim, quem o acolhe atende como uma demanda, realizando uma função materna (não necessariamente a mãe), se perguntando: “Por que ele chora?”, “Do que ele sofre?”, “O que lhe falta?”. A resposta pode ser de múltiplas maneiras, o que supõe uma prática interpretativa, e de acordo com a interpretação realizada, haverá uma oferta de objeto.

Nesse momento, cairão como efeito dessa vivência, o desejo e o afeto. O primeiro, imprescindível à clínica psicanalítica, remete ao posicionamento ético do sujeito frente a esse funcionamento maquínico que Freud no “Projeto” coloca em termos materiais. Ao deixar uma marca mnêmica pela passagem de energia nos neurônios dados à memória (O sistema  $\psi$ ), a imagem tende a ser alucinada na medida em que “deixam atrás de si motivações do tipo compulsivo em favor dessa passagem”. (1895/1976: 427) Em outros termos, o desejo seria a atração pelo objeto ou pela sua marca mnêmica, entendendo que há uma defasagem entre o que se espera e o que é (re)encontrado e por isso o caráter de repetição ou como Freud chamou de “motivação compulsiva” do desejo. A tese do desejo diz respeito a uma não complementaridade entre satisfação e objeto. Desta forma, a vivência de satisfação é crucial para entender o caráter incessante e insaturável da pulsão.

A imagem da lembrança daquilo que originalmente possibilitou satisfação em estado de desejo é investida e quando esta imagem não coincide ou coincide apenas parcialmente com o objeto apresentado pela percepção, não é seguro iniciar a descarga. A dessemelhança autoriza o pensamento a trabalhar para tentar igualar de forma que o aparelho psíquico funciona para aperfeiçoar essa semelhança que de certa forma autorizará a descarga.

Enquanto que a catexia de desejo se relaciona com o neurônio  $a +$  neurônio  $b$  (embora se trate de ler neurônios em termos de representação), a catexia perceptiva relaciona-se com os neurônios  $a + c$ . O juízo então decompõe esse complexo em duas partes: o  $a$  como o elemento constante, invariável, denominado a coisa (*Das Ding*), enquanto  $b$  seria sua parte variável, o predicado. Toda atividade do sujeito converge para a transformação do que se apresenta como  $a + c$  para aquilo que ficou como  $a + b$ .

*Das Ding*, para Freud, é o seio materno, isto é, no estado de desejo, há a alucinação da

imagem investida, a saber, a do seio com o mamilo em vista frontal. No entanto, o que se apresenta é o seio visto lateralmente. Então, há todo um esforço para advir uma adequação daquilo que se apresentou como o *a*. No entanto, tal como Lacan afirma, *das ding* só pode ser conhecida na medida em que é representada, e não como um dado no mundo.

O campo da pulsão, segundo Lacan, é caracterizado pelo campo de *Das Ding*, noção freudiana que será trazida pelo autor de maneira a demarcar um vazio na cadeia de representações ou “o que do real padece do significante” (LACAN, 1960/2008: 149) ou aquilo que escapa à atividade judicativa. (FREUD, 1895/1979, p. 441)

*Das Ding*, nesse sentido, representa a falta, a não complementaridade entre sujeito e satisfação, e isso acarreta conseqüências para a constituição do corpo. Na medida em que o circuito pulsional contorna essa falta, é possível limitar os espaços corporais, realizando bordas, demarcando orifícios, ou seja, realizando escansões no território do corpo e possibilitando uma demarcação nítida entre o corpo e outros objetos.

Essa primeira relação com a imagem, então, se articula com o modo de satisfação produzido, em que o sujeito, no seu estado de urgência, é tomado pela alucinação do objeto que viria apaziguá-lo. É importante como desde esse momento e que é verificado no caso apresentado na Parte II da obra, o caso Emma, que a imagem se apresenta como signo desse interior e exterior, disso que convoca o sujeito a dar destinos ao consentir com a interpretação do Outro.

Outra figura importante na articulação entre trauma e imagem pode ser vista na publicação considerada como fundadora da psicanálise, ao tomar o sonho como via régia para o conhecimento do inconsciente. No relato dos sonhos, coerentes ou não, Freud reconhece o aspecto languageiro e a importância da construção desses relatos, de articulações produzidas a partir das imagens. Enquanto formação do inconsciente, o sonho é sobredeterminado e se constrói a partir de mecanismos reconhecidos por Lacan como metáfora e metonímia. Nesse primeiro trabalho de inscrição, de cifra, o sujeito é suposto por esses arranjos significantes que têm potencial de significação somente para o sonhador, mas que é possível algum tipo de endereçamento.

No entanto, ao investigar o trabalho do sonho, Freud encontra o que chama de “umbigo do sonho”, que não se dobra ao sentido nem à interpretação, um núcleo irreduzível à cadeia significativa.

“Mesmo no sonho mais minuciosamente interpretado, é frequente haver um trecho que tem de ser deixado na obscuridade; é que, durante o trabalho de interpretação, apercebemo-nos de que há nesse ponto um emaranhado de pensamentos oníricos que não se deixa desenredar e que, além disso, nada acrescenta a nosso conhecimento do conteúdo do sonho. Esse é o umbigo do sonho, o ponto onde ele mergulha no desconhecido. Os pensamentos oníricos a que somos levados pela interpretação não podem, pela natureza das coisas, ter um fim definido; estão fadados a ramificar-se em todas as direções dentro da intrincada rede de nosso mundo do pensamento. É de algum ponto em que essa trama é particularmente fechada que brota o desejo do sonho, tal como um cogumelo de seu micélio.” (Freud, 1900/1976: 200).

O aspecto lacunar e que vem a faltar no discurso onírico diz respeito a algo que em sua relação com a linguagem não se faz representar senão em sua ausência. Como falta, furo, isso que não cessa de não se escrever dá notícias do real na estrutura, e da tentativa em dar um destino que escape do imperativo da repetição.

O sonho enquanto produção de desejo, que enseja passar uma satisfação não compatível com a lógica consciente, ganha um novo lugar em psicanálise a partir de uma produção onírica paradigmática. A análise do sonho de um pai que acabara de perder um filho traz inquietações dessa formulação da primazia do desejo e do que se entendia como satisfação. Ao dormir no quarto ao lado onde estava sendo velado o corpo do filho por um velho conhecido, o pai sonha com a criança em chamas lhe dizendo a seguinte frase: “Pai não vês que estou queimando?”. O homem então acorda e vê o quarto tomado por um incêndio que o velho, encarregado de velar o menino, distraído, não conseguiu tomar conta adequadamente.

A interpretação freudiana segue com a aposta do desejo daquele pai em prolongar a vida do filho no inconsciente. A sobredeterminação assim como o aspecto traumático chama a atenção por não encontrar uma satisfação a nível do princípio do prazer que justificasse tal produção onírica.

Apesar da engenhosa interpretação que corrobora e coroa sua tese – a de que mesmo um sonho como este, essencialmente traumático realizava afinal o desejo do sonhador de prolongar, ainda que por um breve momento, a vida do filho que o pai não pode salvar – Freud deixa no ar um mistério: por que, ele pergunta, sobreveio o sonho como resultado da percepção do clarão da luz das chamas – que efetivamente consumiam já o corpo do jovem morto no quarto ao lado – quando o mais indicado teria sido o despertar? (Costa-Moura, 2000 :1)

Em o “Seminário – Livro 11”, Lacan toma esse sonho enquanto uma manifestação desse encontro, sempre faltoso, com o real. Entre a percepção das chamas e o despertar da consciência haveria um tempo que não se saberia dizer onde estava o sujeito a não ser nesse encontro traumático. Lacan faz uma leitura da interpretação do sonho que trata da relação do sujeito com isso que lhe afeta, em que o encontro com o real se dá “como o átimo que não há entre o sonho e o despertar.”(Ibidem).

Na análise desse sonho, Lacan se pergunta como um sonho pode produzir e fazer ressurgir um trauma? “O que é que desperta? Não será, no sonho, uma outra realidade?” (p.59) Ao tomar a função do real na repetição, Lacan articula “o real ao que o sonho reveste por trás da falta da representação”. (1964/1988: 62). Essa função que serve nada mais do que repetir consiste como o “avesso da representação” de que fala Lacan. O sonho não é somente a realização de um desejo, mas um encontro com o real que se realiza como tiquê, interrompendo o retorno dos signos comandados pelo autômaton do princípio do prazer.

“Real que se deu unicamente na medida em que a chama, a angústia, vindo como por acaso (tiquê) a se juntar ao corpo inerte do filho morto causou o sonho que testemunhou pelo sujeito – ‘neste mundo sonolento’ – que a voz, se fez ouvir na invocação do olhar do pai (‘Pai, não vê’ Estou queimando).” (Costa-Moura, 2000: 3).

Neste sonho, o sonhador é despertado por um ruído, não por uma dada realidade, mas pelo “choque, o *knocking*, de um ruído feito para tornar a chamá-lo no real.” (Lacan, 1964/1988 : 76). E prossegue, afirmando que o real em jogo diz respeito à transmissão do pai por seus pecados, pela sua falta: “Esta frase, ela própria é uma tocha.” (Idem anterior).

Ana Costa, a partir dessa lição em torno do sonho traumático, afirma:

“Acorda-se para continuar sonhando. O despertar traumático rompe a rede dos sonhos - a rede da pesca significativa - da qual somos todos prisioneiros. A busca de testemunho visa constituir enlaces, quando situações de exceção só trazem ruptura.”  
(2015 : 74)

Entre a repetição da memória através das reminiscências históricas aos sonhos traumáticos regidos pelo além do princípio do prazer no que se refere ao real, o testemunho se afirma como uma via de uma transmissão desses ruídos que funcionam como signos que, ao se fazer ouvir no sonho, irão desencadear o circuito da repetição em torno desse lugar da representação. Por mais articulado que o funcionamento da cadeia significativa possa parecer pela rede que se forma através do autômaton, há algo de outra ordem, um encontro faltoso com o traumático, como tiquê, em sua dimensão acidental e inassimilável.

Na cena traumática, “há o olhar e uma impossibilidade de separar-se da fascinação fulminante produzida por aquele olhar paralisante.” (Macêdo, 2014: 47). A partir desse ordenamento do olhar que a memória do trauma se inscreve como inesquecível. A questão de dar lugar a isso que não se escreve, não retorna senão como trauma, negatividade do símbolo, perpassa a estética da literatura do testemunho.

Através do testemunho, visualizamos o problema da representação. Nesse sentido, visa-se interrogar o estatuto do irrepresentável no campo da arte. Na paisagem confusa do irrepresentável (Rancière, 2003), palavras como “inimaginável”, “inassimilável”, “opaco” nomeiam esse efeito de recepção nos regimes de visibilidade contemporâneos. O acontecimento da Shoah, daquilo que se nomeou como holocausto, trouxe inúmeros debates em torno do que é possível representar. As principais questões são de ordem ética, estética e política. Enquanto um filme de cinema que trata dos efeitos de um encontro com um real, uma ditadura militar na região latino americana por mais de 15 anos, a articulação ao tema da produção testemunhal na segunda guerra se coloca nesses termos em que a imagem é convocada a um campo de disputa pelo discurso.

### 3.5 A querela da representação: um debate em torno da Shoah

A partir da questão da transmissão de experiências em que o sujeito encontra-se siderado e que se esforça em construir um relato de fragmentos de lembranças tão difíceis, pensamos seguir na articulação entre o trauma e a representação com o caso da Shoah, o extermínio de milhares de judeus em um breve espaço de tempo nos campos de concentração nazista. Desta experiência, foram produzidos inúmeros documentos que se encontram sob a marca do testemunho. A partir do debate entre Didi-Huberman e o psicanalista Georges Wajcman acerca da exposição “*Memoire des camps - Photographies des camps de concentration et d’extermination nazis 1933-1999*” em Paris, propomos uma reflexão da “querela das imagens” como bem articulou a pesquisadora Ilana Feldman (2016).

Compreende-se o aspecto lacunar da imagem e do que pode ser dito sobre a Shoah. Enquanto fragmento, a imagem convoca a uma leitura cuidadosa em que o próprio gesto de retomada é um ato com consequências éticas e políticas importantes. Cada operação com essas imagens deve ser cuidadosamente analisada em seu contexto, pois não há evidência do que uma imagem pode dar a ver, ainda que veicule uma experiência tão discutida quanto a Shoah. Assim, persegue-se a relação entre imagem e representação a partir de um trauma social que convocou diversas leituras do irrepresentável no campo da arte.

Em seu livro dedicado ao estatuto da imagem e seus condicionantes históricos, “A distância das imagens”, o filósofo Jacques Rancière investiga como o irrepresentável se apresenta de diferentes formas que não se sustentam senão no ato performativo da escrita. As significações a partir de nomes como “inimagináveis”, “inassimiláveis” são plurais e que não

encontram um ponto de convergência. Trata-se, então, da arte contemporânea ser um terreno movediço em uma “paisagem confusa” (2013) em que a questão da representação é crucial para o que se entende como arte. Tanto na sua produção quanto nos efeitos de recepção, a discussão em torno do irrepresentável é inseparável do discurso sobre a arte.

Para o filósofo e também historiador da arte, não haveria uma natureza própria da arte que no limite traria sua indeterminação. O irrepresentável se faz num regime de visibilidades imagético muito específico de um contexto histórico. As condições históricas impõem um determinado regime de classificação e mesmo da experiência que se manifesta, a cada vez, com os sujeitos. A modernidade seria o contraponto da tradição renascentista em que o regime representativo estabelecia condições do que seria a arte ou não. Até o início do século XIX e mesmo antes, o regime de imagens ordenava um campo de representação em perspectiva a partir de um centro, cuja força arregimentava uma composição do quadro com lugares estáveis.

Na modernidade, outro regime se instituiu a partir da estética. Diferentemente de como é tradicionalmente conhecida, a estética enquanto um campo disciplinar que se ocuparia das artes, sobretudo, das “belas artes”, o regime estético remete a um novo arranjo do que é visível e não é visível, do que é legível ou não a partir de um campo de forças sensíveis, das estesias, ou então, das intensidades. Nesse novo regime, as imagens artísticas estariam nessa nova partilha do sensível como uma distribuição de forças, sem centro, em que haveria um dualismo no campo da representação.

A partir das contribuições de Rancière, quando trata da paisagem confusa e da dificuldade em dar lugar a essas produções artísticas sob o regime estético moderno, investigamos como as imagens produzidas a partir da experiência da Shoah colocam questões em torno disso que irrompe como irrepresentável na contemporaneidade. Se anteriormente, o campo da perspectiva constituía uma ordem e estabelecia lugares no quadro, como os artistas depois da Shoah criam formas e dão lugares para isso que fica fora do quadro?

Pensar uma arte sem gravidades é um desafio para os pesquisadores de diversos campos do saber, sobretudo, os historiadores da arte. No entanto, a partir da psicanálise, espera-se interrogar isso que se furta à representação, que se manifesta como lacunar ou em fragmentos, como uma “escrita lego” como a de Primo Levi ou mesmo de Georges Perec. O filme “Cabra

marcado para morrer” ao se valer de imagens de arquivo propõe uma relação com o real que não é de superação, explicação ou mesmo de restituição a um centro que até então ordenava o laço social. Nesse sentido, iremos partir de um caso específico no contexto cultural europeu no início dos anos 2000 na ocasião de uma exposição em Paris em que quatro fotografias foram produzidas pelos próprios judeus no limite da morte dentro de uma câmara de gás em um instante que se furta ao olhar onisciente do *SonderKommando*. Essas quatro imagens arrancadas do inferno, como coloca Didi-Huberman, foram objetos de críticas e de um intenso debate no meio intelectual francês da época.

O filósofo e historiador da arte Didi-Huberman foi convidado a escrever sobre a exposição no momento de sua inauguração. Ao tomar as quatro imagens exibidas, o autor realizava uma “escavação do olhar”, como dizia, ao tentar ler o que aquelas imagens tentavam murmurar ou mesmo silenciar sobre as suas condições precárias de produção. O gesto de encontrar signos que pudessem dizer mais do que se mostrava não seria buscar uma interpretação que não se esgota aos moldes de uma hermenêutica em que haveria uma eterna remissão de signos numa *mise-en-abyme* de significações. Em seu livro publicado dez anos depois, “Casca”, ele sustenta que algum saber se extrai da superfície, das cascas, tomando a imagem da árvore como exemplo. As cascas são as árvores a partir de seu aspecto frágil e lacunar. O trabalho do pesquisador não seria tentar extrair uma essência da árvore, se assim podemos dizer, mas colecionar lascas que pudessem dar alguma notícia do que vem a ser determinada árvore.



Cremação de corpos em fossas de incineração ao ar livre, diante do Crematório V de Auschwitz, agosto de 1944, Museu de Estado Auschwitz-Birkenau

Mulheres empurradas em direção à câmara de gás do Crematório V de Auschwitz, agosto de 1944. Museu de Estado de Auschwitz-Birkenau





As imagens reenquadradas e ampliadas em totens na entrada do Museu de Estado Auschwitz- Birkenau

Levantar o debate das imagens da Shoah não é uma tarefa fácil. Logo na sequência da exposição e do artigo de Didi-Huberman, personalidades importantes na construção de um

discurso sobre a Shoah na Europa como o cineasta Claude Lanzmann e o psicanalista George Wajcman vieram a público com críticas duras ao trabalho do filósofo. Lanzmann, realizador do documentário *Shoah* (1985), obra que recolhe em imagens os depoimentos permeados por um silêncio ensurdecedor, em que a fala dos sobreviventes é a única abordagem e acesso a um imaginário vasto de experiências terríveis, critica a exibição dessas imagens em público. Em seu filme, o que seria indizível ganha corpo com a fala performática registrada sob o comando do cineasta que em alguns momentos, pede ao entrevistado uma reconstrução das situações através de repetições e encenações, visando uma fala encarnada, efeito parecido das entrevistas que Coutinho conduzia.

O debate na revista *Les Temps Modernes*, cujo editor chefe era o próprio Lanzmann, é protagonizado pelo psicanalista Gérard Wajcman e por Elisabeth Pagnoux. Ambos reafirmam a crítica de que as imagens não deveriam ser expostas, sobretudo, em um museu. Em resposta a esse artigo, Georges Didi-Huberman escreve seu livro *Imagens apesar de tudo* que discute a problemática da visualidade da Shoah ou do Holocausto, no instante em que um grupo de judeus se mobilizou dentro da câmara de gás a capturar quatro fotografias em agosto de 1944, no crematório V do campo de extermínio de Auschwitz-Birkenau. Como aponta Didi-Huberman (2020) e Feldman (2016), o aparato fotográfico chega ao campo de concentração escondido em um balde em um momento que mais de 20 mil judeus eram executados por dia, com a aniquilação de 435 mil deles em apenas quatro meses possibilitado pelo funcionamento das câmaras de gás 24 horas por dia. Nesse contexto, que, “protegido sob a moldura negra do interior da câmara de gás do Crematório V e sob pena de execução imediata, o judeu grego e membro do *Sonderkommando*, conhecido como ‘Alex’, pode sacar a câmara, apertar o obturador e registrar algumas trêmulas imagens.” (Feldman, 2016: 3). Os negativos das quatro fotografias são traficados dentro de um tubo de pasta de dente e chegam como os primeiros testemunhos visuais a emitir sinais para “os que estavam do lado de fora” sobre o funcionamento do universo concentracionário.

Didi-Huberman, ao tomar essas quatro imagens, tão precárias quanto reveladoras, sustenta a tese que aparece nos seus dois livros, “Imagens apesar de tudo” e o mais recente “Casca”, de que é preciso imaginar apesar de todas as condições que interditam essa

experiência. A sua tese central se sustenta na positividade do dado, isto é, ao descartar a negatividade que tanto Wajcman e Pagnoux apontam para o caráter dessas imagens, o filósofo afirma que todo o ato de conhecimento se fundamenta na imaginação. Para saber é então preciso imaginar. A organização clandestina da captação dessas imagens se coloca como um ato ético que mobiliza o discurso em torno da representação.

“Para Georges Didi-Huberman, o gesto do fotógrafo clandestino foi, no final das contas, tão simples quanto heroico, pois, ao se posicionar dentro de uma câmara de gás, justamente onde os SS o abrigavam, dia após dia, a descarregar os cadáveres das vítimas assassinadas, ele transformou, por alguns raros segundos roubados, o *trabalho servil*, seu trabalho de escravo de inferno, num verdadeiro *trabalho de resistência*. Sendo assim, pergunta-se, seu ato de testemunho não deveria ser compreendido como um minúsculo deslocamento do trabalho de morte em *trabalho de olhar*?” (Feldman, 2016 : 4)

Portanto, trata-se de um ato de resistência, de ruptura com o que havia sido estabelecido pela racionalidade nazista, mesmo que o “sem porquê” vigorasse como o *modus operandi* da crueldade perpetrada nos campos de concentração. Esse momento de parada, de arrancar uma foto desse real, participa de uma ética da psicanálise, ao se fiar pelo desejo, do que o olhar pode causar no circuito das trocas, em que o sujeito está submetido de forma mortífera aos caprichos do Outro. Entre duas mortes, como Antígona na sua peregrinação para enterrar seu irmão, impedido pelo Rei Creonte, o prisioneiro enfrenta essa arbitrariedade que lhe retira não somente o seu ato de morrer como a possibilidade de luto. Duas mortes, sendo a simbólica a mais importante na cultura ocidental. A imagem vem como tentativa de ressituar o objeto, reconectar-se no circuito desejante, de dar a ver algo que reduzia os sujeitos aos seus corpos precários e de restabelecer um endereçamento a um leitor.

Na medida em que o projeto nazista tinha como objetivo não deixar rastros nem vestígios do extermínio de modo a não ter imagens nem algo imaginável, segundo o filósofo, as fotos dos prisioneiros dirigem-se ao inimaginável, refutando-o. (Didi-Huberman, 2020: 37). Apesar do

tema polêmico e que engendra uma série de discussões, Auschwitz deve se tornar imaginável, como um imperativo chamado ao trabalho de dar lugar a essas experiências insuportáveis.

“Didi-Huberman não nega o “inimaginável” e o “irrepresentável” da ordem da *experiência traumática*, como aporia do testemunho (entre sua necessidade e crônica impossibilidade) e fundamento negativo da linguagem, encarnado na verdade do corpo do sobrevivente. O que ele parece negar é o ‘inimaginável’ e o ‘irrepresentável’ como norma, dogma e imperativo, fartamente evocados por certas “estéticas da negatividade” (dos quadros suprematistas de Malevitch aos monocromos negros de Ad Reinhardt), e, mais perigosamente, manipulados pelo negacionismo histórico.” (Feldman, 2016 : 30)

Em seu livro publicado em 2011, “Casca”, Didi-Huberman vai a Auschwitz-Birkenau, o maior campo de concentração construído pelos nazistas, como um turista com sua câmera fotográfica. Desde a entrada, passando por regiões representadas por desenhos, filmes e relatos que ficaram conhecidos logo na libertação, o filósofo e historiador da arte parte de uma questão benjaminiana em torno de Auschwitz, como um Lager, “lugar de barbárie”, que havia sido transformado em “lugar de cultura.” (2013: 19). Em outras palavras, uma reflexão de como a barbárie só foi possível a partir de uma determinada cultura que se ordenava pelo ideal nazista.

Benjamin, em “A experiência e pobreza”, coloca em perspectiva uma barbárie positiva. Os monumentos culturais assim como os aposentos entupidos de bibelôs das casas burguesas dão lugar a um horizonte vítreo, de novas possibilidades a partir da técnica. Trata-se antes da desconstrução de valores que adornavam até então os pilares da arquitetura moderna. O cinema, inclusive, seria uma nova linguagem que estaria no horizonte de promessas artísticas e culturais importantes.

Feldman ao entrevistar Didi-Huberman na ocasião para a publicação brasileira do livro “Casca” aponta para essa torção entre civilização e barbárie na visita do filósofo a Auschwitz. Em outro momento, caminhando por esse museu de Estado a céu aberto, ele fotografa um passarinho que pousou entre dois arames farpados, o arame farpado original, já enferrujado, da década de 1940, e o arame farpado atual, que parece ter sido instalado recentemente. O passarinho teria pousado entre duas temporalidades terrivelmente disjuntas, o passado e o

presente. “Sem saber”, ele anota, “o passarinho pousou entre a barbárie e a cultura”. (Feldman, 2017).

A querela das imagens assim como a aporia do testemunho parecem trazer pontos de semelhança, quando se interroga o que há de verdade nesses registros. Tanto através da câmera fotográfica quanto no relato, corre-se o risco de uma verificação, de se tomar como prova ou como evidência referente ao acontecimento traumático. Posições que podem caminhar para a compreensão jurídica em um Estado de direito ou no seu extremo oposto, com o negacionismo. Assim, o filósofo assinala a dificuldade dos pesquisadores em utilizar as imagens na historiografia. Identificam-se duas posições: das imagens como provas, do mesmo modo como as que são realizadas por câmeras de segurança que estariam a serviço de um mero registro técnico que pudesse fundamentar os argumentos legais de determinada situação em que ocorre um crime, ou então, de forma parecida, como índice da verdade, em que o saber é instantâneo, produzido a partir da lógica “vejo, logo sei”.

A relação entre saber e verdade em psicanálise é complexa. Ainda que possamos ter imagens, dificilmente elas atestam uma verdade. Assim, essas duas atitudes seriam inadequadas para uma aproximação da discussão das imagens no discurso psicanalítico, visto que a imagem não carrega uma verdade a não ser em relação a um saber a ser verificado na narrativa do sujeito.

De qualquer forma, o filósofo continua e afirma que os pesquisadores têm dificuldade nessa seara ao pedir pouco dessas imagens para a compreensão do que ocorreu ou, então seu inverso, se pede muito, isto é, “toda a verdade”, deixando os estudiosos rapidamente decepcionados. (Didi-Huberman, 2020: 55). Assim, tanto como simulacro ou quanto documento, as imagens não servem a essa atitude de compreender e de poder dar conta do que se passou. Ao utilizarem as imagens como ilustração, elas não servem às expectativas de dar alguma informação.

Na ocasião de visitar o museu de Auschwitz, Didi-Huberman percebe que as imagens foram reenquadradas, ao retirar a moldura negra que envolve as fotos assim como a sua nitidez. Com essa atitude, ao suprimir partes das imagens, retira-se “o espaço de possibilidade, a condição de existência dessas fotografias.” (Ibidem: 60). Em nome de um documento do horror, mas essencialmente histórico, são retiradas, deliberadamente ou não, as coordenadas do registro

desse acontecimento. Esses novos limites, rearranjados para informar, dar a ver com maior nitidez, suprime o que seria equivalente “à enunciação da palavra de uma testemunha: as suas hesitações, os seus silêncios, o tom pesado.” (Idem anterior: 61). Essa imagem, na urgência do acontecimento, produzida no tremor das mãos que levavam o aparato fotográfico, coloca em questão a condição singular da fotografia, que naquela situação, era o interior de uma câmara de gás num campo de concentração nazista.

A difícil tarefa de apreendê-las diz respeito, segundo o filósofo, à inexatidão, à urgência e ao horror que elas podem produzir no espectador. O debate não só compreende questões estéticas, mas também éticas e políticas que talvez estejam como determinantes na abordagem de representação dessa experiência. Wajcman, no pequeno artigo publicado “*De la croyance photographie*”, elenca uma série de argumentos que de entrada impedem a incursão feita por Didi-Huberman. Os pontos colocados pelo psicanalista e a maneira como ele se endereça ao filósofo demonstram a situação delicada e controversa de expor essas imagens. Ao tomar o real como impossível de ser colocado em imagens, toda uma série de questões, inclusive pessoais, surge para refrear o que chamou de idolatria das imagens em que no ato de interpretação de Didi-Huberman subjaz uma denegação feticista.

Na raiz dessa atitude tipicamente perversa, coloca Wajcman (2001), estaria a paixão cristã pelas imagens. A promoção da imaginação no trabalho de Didi-Huberman remontaria a uma fé nas imagens, em que o filósofo se deixou absorver, numa captação hipnótica irrefletida em que a imagem é tomada como pura semelhança, não dialetizável. Do mesmo modo, a Imagem, com letra maiúscula, seria a verdade incontestável do real, em que o filósofo defenderia tomar as fotografias como prova e mesmo como o acontecimento assimilado em sua totalidade pelo simbólico, escamoteando o que ficaria fora da cena.

Didi-Huberman, então, escreve um livro para responder à tese defendida de Wajcman de que o real não deve ser representado por imagens, tendo em vista o engodo do imaginário que o próprio filósofo teria sofrido. O autor responde, trazendo algumas referências psicanalíticas lacanianas, de modo a problematizar o que chamou de “dogmatização do real”. Para Didi-Huberman, o real enquanto dogmático coloca de partida um impedimento para a

imaginação. E sustenta que a imaginação é necessária apesar de todas as circunstâncias em diferentes níveis de interdição, como a própria privação pela Shoah.

O debate continua no livro de 2011, mas segue um caminho interessante no próprio esforço do filósofo em descrever a experiência de passear pelo, agora então, museu, e tirar algumas fotos do lugar. Parece que a atitude de exaustivamente e de repetidas vezes tentar “prestar contas” sobre o seu posicionamento frente àquelas imagens dá lugar a outra apreensão do real em jogo no saber. Não se pode dizer tudo, nem tudo se inscreve pela representação, sobretudo, em uma experiência de extrema magnitude traumática, em que fragmentos são possíveis às duras penas.

O que parece interessante dessa discussão é a curiosidade, ou ainda, o fascínio que essas imagens engendram. Como objeto de interesse pelo psicanalista e o filósofo, há uma tentativa de extrair um saber sobre algo que eles não puderam vivenciar. Esse ponto traz uma questão política importante acerca da função da testemunha que estava lá e que pode dizer sobre o que teria ocorrido, ainda que fosse mais impreciso e inexato. De qualquer maneira, surge o ponto de convergência do olhar para essas cenas tão terríveis quanto dignas de estudo. A veiculação do horror dessas fotos retoma a discussão sobre a leitura e como o gozo está implicado nessa operação. Enquanto curiosidade, pesquisa, também o sujeito se sente convocado a repousar seu olhar ainda que seja insuportável.

Talvez não seja somente o horror que produza esse fascínio, mas o próprio recorte do olhar diante do imaginário infinito do que seria a morte de centenas de milhares de pessoas de uma forma tão cruel e avessa ao processo civilizatório. Essas imagens podem ser uma operação de redução do imaginário da experiência concentracionária. Assim, uma foto teria a função de dar o enquadre ao horror, dando formas aos fantasmas e às marcas abrasivas desse encontro com o real. O processo de imaginação, seja como efeitos da repetição desse encontro faltoso com o real ou da pesca significativa pelo autômaton, torna-se imperativo para as pessoas que passaram por essas experiências de extrema violência. A questão que se coloca é como encontrar uma saída para o revolver aporético dessas cenas tão brutais.

Imaginar é preciso, filmar também é, mesmo que demore mais de quinze anos para produzir essas imagens. Coutinho deu imagens para aquilo que ficaria fora da história oficial. Em

seu trabalho enquanto documentarista, a filmagem se fez como um momento de elaboração do instante traumático. Esse segundo tempo só pôde ser feito a partir de uma enigmatização desse encontro com o real. Uma outra saída para essa falta, seria tomá-la como impotência. Se não tem imagens, nada restaria a fazer. No entanto, o caminho segue o avesso, o que pode faltar tem lugar na transmissão.

### **Considerações finais**

“No fundo, o que eu mostro é que onde quer que a vida pulse, ela me interessa. Meu interesse é, em Edifício Master, como em outros filmes, sentir o pulso; negociar com o próprio real.”

Eduardo Coutinho

No momento de concluir, preciso dizer sobre as condições que levaram esse filme como um estudo de caso. Na ocasião do lançamento do DVD de trinta anos de “Cabra marcado para morrer” em 2014, o filme foi exibido no cinema do Instituto Moreira Salles, na Gávea, Rio de Janeiro em pouquíssimas sessões. Poucos meses haviam se passado desde a morte de Eduardo Coutinho, quando decidi assistir um dos poucos filmes do cineasta que não havia visto. Em plena quarta-feira à noite chuvosa, no alto Gávea, me emocionei do início ao fim com o filme. Não sabia muito bem de onde vinha essa reação exacerbada, pois não me lembro de outro filme que me tocou tanto. Os percalços de uma história que se confundia com a do país, que se traduziam em belíssimas cenas, o desejo em levar adiante o que então era inacabado e em deixar um registro mais sensível sobre as consequências devastadoras da ditadura. Ainda assim, voltava para casa, meio angustiado, talvez um pressentimento de que algo não andava bem.

Com o golpe de 2016, a destituição de uma presidente democraticamente eleita, pensei novamente no filme e onde estariam aquelas pessoas, como teriam votado ou mesmo achado sobre esse episódio. A sensação de que algo no fio da vida brasileira se rompeu, trazendo incidências para todos aqueles que se sentiram golpeados. Neste momento, trabalhava no Programa de Atenção em Saúde Mental do Estudante, na assistência estudantil de uma universidade pública, e me encontrei na clínica com dezenas de estudantes indignados, tristes, passando por crises e rupturas inéditas que se enlaçavam com a história do país. Um estudante psicótico com oscilação de humor importante, que havia se trancafiado em casa há mais de um ano “para ler sobre a economia do país”, saiu para se juntar aos acampados no Canecão. Passava os dias cuidando das instalações, varrendo e limpando sem parar. Nas visitas que eu fazia em sua “ocupação”, ele me dizia que “estava trabalhando junto com a juventude brasileira”.

Quando penso nesse caso, me inspiro nas formulações freudianas de que não existe psicologia individual e grupal. Essas coincidem nos seus processos de estruturação. Do mesmo modo, em Lacan, reconheço a topologia da banda de Moebius, em que é possível circular pela face e o avesso de uma mesma banda, referindo-se à relação entre o singular e o coletivo. A radicalidade da experiência psicótica ensina e convoca a pôr em trabalho essas questões que aparecem às vezes como pequenas, sutis, que não vemos, mas que nos olha. Usando o jargão

psiquiátrico, o paciente tinha excesso de consciência de realidade, e não o contrário. Com a lucidez mórbida, o sujeito interpreta os signos vindos do Outro e não traz boas notícias. Estamos doentes de Brasil, como afirma em seu lindo texto<sup>9</sup>, Eliane Brum.

O filme logo veio como um achado e uma forma de conexão com a história e com o que me antecede e que se faz presente até hoje. A aproximação da escrita com o cinema de Coutinho, sobretudo, com esse filme não se deu por acaso. Esse texto se tece como uma forma de elaboração, um dos tópicos freudianos que poderiam talvez ajudar a pensar nos outros dois: repetir e rememorar.

Essas condições que só se tornam cada vez mais atuais remete a isso que colocamos como entrecruzamento de memórias singular e coletiva. A antecipação, da qual dizia Freud, dos artistas em relação aos psicanalistas segue essa via. O artista nos permite acessar isso de onde não se pode ser visto. Ao contrário do que se espera, a arte interpreta, e não é nem deve ser interpretada pela psicanálise. A aposta ética acerca do saber-fazer do artista, da inscrição e transmissão na cultura de sua singularidade reside no que o novo, o emergente traz para a tradição. Portanto, seria um trabalho ambicioso e inútil pensar em uma aplicação da psicanálise ao cinema de Coutinho. Trata-se de encontrar formas de se deixar afetar por essa experiência que traz essa marca, como nomeia Coutinho, esse fantasma de 1964, permitindo uma outra vivência com o passado. Com Benjamin, em sua célebre obra tardia “Teses sobre a história”, os pequenos acontecimentos, os relâmpagos e as diversas constelações do céu da história se abrem para iluminar as trevas do obscurantismo, e principalmente, do fascismo.

Do mesmo modo, podemos trazer um ponto de reflexão disso que tomamos como um “entrecruzamento” de memórias. Ana Costa, ao falar sobre o dito popular, que o povo tem memória curta, traz um ponto importante: Ao sermos invadidos diariamente com imagens midiáticas que promovem o terror e a impotência, nós reagimos com afetos extremos, sobretudo em momentos eleitorais, em torno de décadas de violência, segregação, corrupção, etc. A estruturação de nossa história, e, portanto, da memória, faz com que movamos pela repetição. (2015 : 55). Repetição não de coisas boas, que seriam da ordem do princípio do prazer, “mas no

---

<sup>9</sup> Trata-se, na verdade, de uma expressão de um texto divulgado nas redes sociais do psiquiatra Fernando Tenório, e que Eliane Brum deu o título a seu texto publicado no site do El País. Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2019/08/01/opinion/1564661044\\_448590.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2019/08/01/opinion/1564661044_448590.html)> Acesso em: agosto de 2021.

atinente ao padecimento, que diz de diferentes formas em que o gozo se expressa. Pode-se indagar, por exemplo, a razão da sobrevivência de organizações neonazistas, apesar de todo o acontecido na última grande guerra.” (Idem anterior.)

Como vimos, somos movidos pelo mecanismo da repetição, a partir de uma perda originária de gozo, e que se repete por aquilo que não faz sentido. As chamadas satisfações substitutivas que Freud chama a partir desta renúncia ao objeto, o seio materno, insistem e possibilitam que, a cada vez, tenhamos uma nova vivência com o nosso passado. A memória, que não se faz por conteúdos ou conexões aos moldes cognitivos, é fundada nos “fósseis de referência”, como sugere Freud em “Homem dos lobos”, em traços mnêmicos que comandam toda a sorte de infortúnios. Ao serem esvaziados de significação, esses traços podem trazer “a repetição do pior, do resto que ficou sem resolução, que implica a face do que não se quer, mas que não impede a repetição.” (Ibidem).

Nesse sentido, a interpretação do filme, ao colocar em cena o que se passava ao redor, traz essa dimensão de iteração. Com o automatismo de repetição, lei e funcionamento significante, indagamos sobre esse resto de *non-sense*, dessa instância da letra que comanda a partir dessa iteração de gozo irreduzível. Podemos dizer que o filme é extremamente atual, mas de que forma? Em que sentido? A atualidade disso que se repete permite articular o passado e o presente. Não estamos em uma ditadura militar nem nos anos 60, os predicativos e atributos variam, mas poderíamos dizer que o que padecemos atualmente é a mesma coisa?

Ao termos um presidente eleito que apoia um torturador, certamente, há algo que se repete, mas de outra forma. Poderia tomar um exemplo mais próximo: Nos tradicionais eventos da família, um tio, militar da reserva, arguia com muita eloquência a quem que estivesse perto, incluindo uma parente jornalista que foi perseguida pelo regime, sobre as virtudes da revolução de 1964, como ainda chama. O mais curioso dessa cena é como ela se apresentou em diferentes momentos. Desde a redemocratização até alguns anos atrás, esse tio era tido como alguém fanático, com a visão estrita do mundo, ou mesmo como lunático por alguns parentes. De uns quatro anos pra cá, esse mesmo tio que não ganhava interlocutores, começa a ser ouvido e torna-se o centro das atenções das festas familiares. Essa cena traz um pouco dessa dimensão do que estudamos acerca da transmissão. O que foi vivido por uma geração encontra impasses na

transmissão, não é algo linear, não se faz pela comunicação do seu conteúdo, mas aquilo que encontramos na narrativa mosaica, de uma herança. Em uma tradição esburacada, como a nossa, existe um gap narrativo geracional que toda a obra de Benjamin já assinalava.

Coutinho pôde encontrar uma saída para esse fantasma que o atormentava. Esse fantasma não seria, porém, o mesmo da psicanálise. Podemos deduzir como manifestação dessa memória do trauma, desse encontro com um real sob os auspícios da repetição. O filme viria, então, através da possibilidade de encontrar uma luz, um ponto de perspectiva para esse fantasma de 64 que o apossava em sonhos, mal estar corporal. O mais interessante é que o filme, ainda que tenha um teor testemunhal, não é autoficcional nem coloca uma ênfase na performance do *eu*, descartando um documentário com tom confessional. Era com aquelas pessoas, que algo da repetição poderia encontrar um destino diferente. Assim, poderíamos afirmar que Coutinho saiu dessa experiência radicalmente outro com aquele coletivo que se formou. Trata-se de pensar a autoria a partir de uma autorização que se faz coletivamente.

Do mesmo modo, é importante sinalizar a política de preservação audiovisual brasileira. Enquanto correm as tintas dessa tese, a Cinemateca Brasileira arde em chamas. Diferente do sonho freudiano, não há uma autoridade que possa ver o que está queimando. O cenário atual da política brasileira tão devastador se apoia nesse apagamento dos rastros, de nossos fósseis de referência, de nossa cultura, enfim, do que somos. Como afirma Machado (2015), se por um lado, a preservação audiovisual sempre foi caótica, com décadas de degradação e negligência, por outro lado, essa falta de sistematização e de uma política de Estado, permite que algumas obras sejam conservadas. Em outras palavras, talvez a própria condição de sobrevivência dessas imagens seja essa ausência do Estado por enquanto.

O parecer dos censores sobre a obra de Coutinho permite compreender essa relação das instituições brasileiras com a ditadura. Enquanto passado, ficção, não deixa marcas indeléveis, é apenas mais uma *Erlebnis*, dentre outras, que poderiam ser livros de ficção sobre um passado que não existe mais. Do mesmo modo, a posição cínica do pastor Claudio, no filme de Beth Formaggini, mostra como rapidamente o que era exceção é enquadrado na lei da Anistia. Confessa seus assassinatos, esmiúça em detalhes o aparelho de extermínio em fazer desaparecer

corpos, tudo em nome da lei. Em mais de uma vez, no filme, o agora pastor diz que tudo que estava sendo falado, ele já tinha relatado na Comissão Nacional da Verdade.

A Comissão Nacional da Verdade, instituída a partir da Lei de Acesso à Informação, promulgada em 2011, consistiu em inúmeros depoimentos, documentos de diversos materiais, que pudesse revelar os atos e violações dos direitos humanos no período militar. Esse trabalho constituiu como produto, um relatório, assim como, proporcionou um acervo que não encontra paralelo em outros países. (Machado, 2015). A Comissão parece ter trazido algo que não foi superado nem elaborado. Além de um importante documento que esclarece muitas lacunas de nossa história, trata-se de uma tentativa de construção de testemunho. Na impossibilidade do luto, o trauma ainda fica em *suffrance*.

O filme, poderíamos afirmar, como elaboração desse tempo suspenso do luto. O trauma não faz comunidade quando acontece uma ruptura social. Esse encontro com um real, paradoxalmente, proporcionado por agentes da Lei e do Estado, tem uma visada através de uma violência de não deixar rastros, objetos de gozo. O desaparecimento de corpos ainda é uma realidade da cultura brasileira. O luto estabelece uma comunidade, algo comum em todos. Em “Luto e melancolia” de Freud, é assinalado o fato de que o sujeito é acompanhado do buraco que o morto deixa.

Como afirma Feldman (2021), somos um país sem uma tradição de luto público. O trabalho de luto seria franqueado a determinadas classes sociais de forma que haveria uma privatização da dor. É como se houvesse mortes enlutáveis e outras não, ao se referir à obra “Quadros de guerra” de Judith Butler. O túmulo, restrito a alguns, seria esse monumento de gozo, como reconhecimento social de sua passagem pela vida. É o que permite separar entre os que morreram e os indigentes.

“No contexto de uma virada testemunhal no âmbito das ciências humanas e nos estudos da cultura, do atual recrudescimento dos autoritarismos e crise das instituições democráticas, bem como de uma sociedade simultaneamente marcada pela catástrofe e mediada pela imagem, talvez seja preciso, como tarefa política urgente, narrar o trauma, escrever o luto e imaginar, apesar de tudo – para, desse modo, desprivatizar a dor. Pois uma sociedade é tanto mais democrática quanto menor for a desigualdade na distribuição do luto público e maior for sua capacidade de imaginação.” (Feldman, 2021 : 2)

Nesta passagem, coloca-se a narrativa como a função central diante do trauma. Ao narrar o trauma, também devemos escrever o luto, isto é, um duplo movimento em que a escrita seja uma forma de perder essa relação com o que foi vivido como traumático. Esse efeito de cessão que a escrita produz, é aquilo que desmantela a “obrigação de lembrar”. Com o trauma, o tempo fica suspenso e o luto seria essa tarefa de poder perder.

Essa suspensão da temporalidade, que é uma das marcas do filme, impede o luto de se realizar. A escrita do luto, ao localizar o trauma, se apoiando nos traços do acontecido, permite uma política da narrativa e da memória em que sujeito e o Outro estejam reconectados. Ao ser acossado por essas marcas traumáticas, o sujeito que padece do trauma, não busca somente o esquecimento, mas uma invenção, uma resposta diante que se apresenta como insuportável e insolúvel.

Assim, “Cabra marcado para morrer” se revela como um testemunho em sua dupla função: no lado do sujeito, de encontrar um lugar de endereço, e do Outro, de se valer da leitura do gesto de Coutinho. A aposta na fala de seus personagens e na busca através do cinema por representações que pudessem encontrar um lugar na cultura parecem ser a via encontrada para dar legibilidade a essas experiências de exceção. Como afirma Feldman (2021), a escrita serve como mortalha e o cinema como lápide. Com sua caligrafia singular, o cineasta nos deu a ver uma maneira da carta chegar ao seu destino.

## Referências Bibliográficas:

ALMEIDA, R. “As ditaduras militares no cinema argentino e brasileiro: uma análise de A história oficial e Pra frente Brasil”. *Baleia da Rede*, Marília, v.1, 6, dez.2009.

BARTHES, R. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2007.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras Escolhidas, v. 1).

BERNARDET, J.C. *Cineastas e Imagens do Povo*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1985.

CARDENUTO, R. Retratos do militante na dramaturgia do CPC. In: Rubens Machado Jr.; Rosana de Lima Soares; Luciana Corrêa de Araújo. (Org.). *Estudos de Cinema - SOCINE*. 7ed. São Paulo: Annablume, 2006, v. 1, p. 343-350.

CASTRO, F.; MEDEIROS, L.S. *Cabra marcado para morrer*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.

COSTA, A. *Litorais da Psicanálise*. São Paulo: Escuta, 2015.

COSTA, A. *Corpo e Escrita: Relações entre memória e transmissão da experiência*. Relume Dumará: Rio de Janeiro, 2000.

\_\_\_\_\_. Escrita e testemunho. *Correio APPOA*, n.268, ago.2017. Disponível em: <[https://appoa.org.br/correio/edicao/268/escrita\\_e\\_testemunho/485](https://appoa.org.br/correio/edicao/268/escrita_e_testemunho/485)> Acesso em maio de 2021.

COSTA-MOURA, F. Pai, não vês que estou queimando? (s/d) (s/l) Disponível em <[www.tempofreudiano.com.br](http://www.tempofreudiano.com.br)> Acesso em março de 2021.

COSTA-MOURA, F.; FERNANDES, F.L.F. Lógica da ciência, formalismo e forclusão do sujeito. (s/d) (s/l) Disponível em: <<http://www.tempofreudiano.com.br/index.php/logica-da-ciencia-formalismo-e-forclusao-do-sujeito>> Acesso em setembro de 2017.

Complemento do DVD “Cabra marcado para morrer”. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2014.

CABRA marcado para morrer. Direção de Eduardo Coutinho. Petrópolis: Bretz Filmes, 1964-1984. DVD (119 min). Lançado em 1984.

CRARY, J. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto. 2012.

DIDI-HUBERMAN, G. *Cascas*. São Paulo: Editora 34, 2017.

DIDI-HUBERMAN, G. *Imagens apesar de tudo*. São Paulo: Editora 24, 2020.

DUNKER, C. Prefácio In: COSTA, A. *Litorais da Psicanálise*. São Paulo: Escuta, 2015, p. 10 - 15.

FABRIS, M. Neo-realismo italiano. In: MASCARELLO, F. (Org.). *História do cinema mundial*. São Paulo: Papirus Editora, 2006, p. 191-219.

FELDMAN, I. Imagens apesar de tudo: problemas e polêmicas em torno da representação, de Shoah a O filho de Saul. *ARS*, São Paulo, v. 14, n. 28, jul/dez, 2016. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1678-53202016000200134](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202016000200134)> . Acesso em: Dezembro de 2019.

FELDMAN, I. “escrita mortalha, cinema lápide.” *Rev. Derivas Analíticas*, Belo Horizonte, MG, n. 215, jul/2021. Disponível em: <<http://www.revistaderivasanaliticas.com.br/index.php/escrita-mortalha>> Acesso em: agosto de 2021.

FRANÇA, A.; MACHADO, P. F. M. . Imagem-performada e imagem-atestação: o documentário brasileiro e a reemergência dos espectros da ditadura. *Galáxia*, São Paulo, SP, v. 28, p. 1, 2014.

FREUD, Sigmund. (1895) Projeto para uma psicologia científica. In: FREUD, Sigmund. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. 1. p. 381-511.

FREUD, Sigmund. (1896) Carta 52 (6 de dezembro de 1896). In: Edição *Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976, v.1, p. 324-331.

FREUD, Sigmund. (1899) Lembranças encobridoras. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976, v.3, p. 333-358.

FREUD, Sigmund. (1900) Interpretação dos Sonhos. In: FREUD, Sigmund. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. 5, p.543-660.

FREUD, Sigmund. (1905a) Fragmento da análise de um caso de histeria. In: FREUD, Sigmund. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. 7. p. 5-128.

FREUD, Sigmund. (1905b) Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: FREUD, Sigmund. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. 7. p. 129-256.

FREUD, Sigmund. (1907) Delírios e sonhos de Gradiva de Jensen. In: FREUD, Sigmund.

*Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. 9. p. 17 - 104.

FREUD, Sigmund. (1910) A significação antitética das palavras primitivas. In: FREUD, Sigmund. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976, v. 11, p. 141-148.

FREUD, Sigmund. (1915) Luto e melancolia. In: FREUD, Sigmund. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976, v. 14, p. 275-292.

FREUD, Sigmund. (1915) Pulsões e seus destinos. In: FREUD, Sigmund. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976, v. 14, p. 137-168.

FREUD, Sigmund. (1920) Além do princípio de prazer. In: FREUD, Sigmund. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976, v. 18. p. 17-90.

FREUD, Sigmund. (1921) Psicologia de grupo e análise do ego. In: FREUD, Sigmund. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976, v. 18, p. 91-184.

FREUD, Sigmund. (1925) A negativa. In: FREUD, Sigmund. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976, v. 19, p. 295-308.

FREUD, Sigmund. (1926) Inibições, sintomas e ansiedade. In: FREUD, Sigmund. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976, v. 20, p. 107 - 210.

FREUD, Sigmund. (1930) O mal estar na civilização. In: FREUD, Sigmund. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976, v. 21, p. 81-178.

FREUD, Sigmund. (1937) Construções em análise. In: FREUD, Sigmund. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976, v. 23, p. 291 - 308.

FREUD, Sigmund. (1939) Moisés e o monoteísmo. In: FREUD, Sigmund. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976, v. 23, p. 16-167.

GAGNEBIN, J.M. Introdução In BENJAMIN. W. *Magia e técnica, Arte e Política. Obras escolhidas - Vol 1*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 2012.

GAGNEBIN, J.M. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

- GAGNEBIN, J.M. *Walter Benjamin: os cacos da história*. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2017.
- LABAKI, A.; MOURÃO, M.D. (orgs) *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- LACAN, J. (1945) O tempo lógico e a asserção da certeza antecipada: um novo sofisma. In LACAN, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- LACAN, J. (1953) Função e campo da fala e da linguagem. In LACAN, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- LACAN, J. (1954) O Seminário sobre a carta roubada. In LACAN, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1998.
- LACAN, J. (1957) A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In LACAN, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- LACAN, J. (1960) *Seminário Livro 7 - A ética da psicanálise*. Rio de Janeiro : Zahar, 1988.
- LACAN, J. (1961) Maurice Merleau-Ponty In: *Les temps modernes*, n. 184-185. Paris: Julliard, p. 254.
- LACAN, J. (1962) *Seminário Livro 10 - A angústia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- LACAN, J. (1964) *Seminário Livro 11 - Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- LACAN, J. (1972-1973) *Seminário Livro 20 - Mais, ainda*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- LACAN, J. (1970) Radiofonia In: *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- LACAN, J. (1972) Lituraterra In: *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- LACAN, J. (1973) Televisão In: *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- LACAN, J. (1973) O aturdido In: *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003..
- LACAN (1972) A conferência de Milão. (s/l). Disponível em: <<http://lacanempdf.blogspot.com/2017/07/do-discurso-psicanalitico-conferencia.html>> Acesso em: Janeiro de 2019.
- LAURENT, É. “O avesso do trauma”. In: *Papéis de Psicanálise* n .1, Belo Horizonte: IPSM-MG, abril/2004. p.21-28.
- LEME, C. *Ditadura em imagem e som*. São Paulo: Editora UNESP, 2013.
- LEVI, P. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- LINS, C. Eduardo Coutinho - documentário, televisão e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- LINS, C. Eduardo Coutinho: linguista selvagem do documentário brasileiro. *Galáxia* (São Paulo. Online), v. 31, p. 41-53, 2016.

LINS, C. L.; FRANCA, A. ; GERVAISEAU, H. . O cinema como abertura para o mundo. *Cinemas - Revista de Cinema e outras questões audiovisuais*, Rio de Janeiro, v. 15, p. 171-192, 1999.

LO BIANCO, A.C et al. A psicanálise e as narrativas modernas: a transmissão em questão. *Psicologia Clínica (PUCRJ. Impresso)*, v. 22, p. 17-25, 2010.

MACÊDO, L. *Primo Levi - A escrita do trauma*. Rio de Janeiro: Subversos, 2014.

MANEVY, A. Nouvelle Vague In Mascarello, F. (org.) *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus. p. 221-252, 2006.

MACHADO, P. F. M. *Imagens que restam: a tomada, a busca dos arquivos, o documentário e a elaboração de memórias da ditadura militar brasileira*. Rio de Janeiro, 2016. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

MACHADO, P. F. M.. Imagens que faltam, imagens que restam: a tortura em Cabra Marcado para Morrer. *Significação*, v. 42, n. 44, p. 271-293, 2015.

MATTOS, C. A. *As sete faces de Eduardo Coutinho*. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

MILNER, J.C. *O amor da língua*. Campinas: Editora Unicamp, 2016.

MILNER, J.C. Linguística e psicanálise. In: *Rev. Estud. Lacan*. vol.3, n.4, 2010

Disponível

em:

<[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1983-07692010000100002](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1983-07692010000100002)>

Acessado em Janeiro de 2019.

NADER, C. 7 de outubro. São Paulo: Sesc, 2013. DVD. 73 min. Lançado em 2014.

PAGNOUX, E. Reporter photographe à Auschwitz. In: *Les Temps Modernes*, vol. 56, n° 613 p. 84-108, mar/mai, 2001.

PEREIRA, C. A. M. HOLLANDA, H. B. (orgs.). *Patrulhas ideológicas, marca reg: arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

RANCIÈRE, J. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RÊGO-BARROS, R. Prefácio In MACÊDO, L. *Primo Levi - A escrita do trauma*. Rio de Janeiro: Subversos, 2014.

SAUSSURE, F. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix, 2012.

SELIGMANN-SILVA, M. *O local da diferença. Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*, São Paulo: Editora 34, 2 ed., 2018.

SELIGMANN-SILVA, M. Narrar o trauma - a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psic. Clin.*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008, Disponível em:

<<http://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05.pdf>>. Acesso em dezembro de 2019.

SELIGMANN-SILVA, M. O local do testemunho. *Revista Tempo e Argumento*, v 2, n.1, p. 3-20, jan/jun, 2010. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=338130372002>> Acesso em outubro de 2021.

SINGER, B. Modernidade, Hiperestímulo e o Início do Sensacionalismo Popular In Schwartz, V; SINGER, B. (org) , *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

SIMÕES, I. *Roteiro da Intolerância: A censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo, Terceiro Nome/Editora SENAC, São Paulo, 1999.

TEIXEIRA, A. Apresentação In MACÊDO, L. *Primo Levi - A escrita do trauma*. Rio de Janeiro: Subversos, 2014.

WAJCMAN, G. De la croyance photographique. In: *Les Temps Modernes*, vol. 56, n. 613, p. 46-83, mar/mai, 2001.

XAVIER, I. *A experiência do cinema*. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1983.

XAVIER, I. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. *Comunicação e Informação*, v. 7, n. 2, p. 180 -187, jul./dez. 2004.