



PUC RIO

KARLA PATRÍCIA HOLANDA MARTINS

**O INCONSCIENTE EM SUSPENSE:
UM ESTUDO DO PROCESSO DE ELABORAÇÃO
ATRAVÉS DO CINEMA HITCHCOCKIANO**

Dissertação de Mestrado

Departamento de Psicologia

Rio de Janeiro, outubro de 1995

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO

Rua Marquês de São Vicente, 225 - Gávea
CEP 22453-900 Rio de Janeiro RJ Brasil
<http://www.puc-rio.br>

92761

N.Chamada: 150 / M3861 / TESE UC
Titulo: O inconsciente em suspense :



0 0 92761 25 072016 1801 1774
Ex: 1-CENTRAL

KARLA PATRÍCIA HOLANDA MARTINS

**O INCONSCIENTE EM SUSPENSE:
UM ESTUDO DO PROCESSO DE ELABORAÇÃO
ATRAVÉS DO CINEMA HITCHCOCKIANO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica da PUC-Rio como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Psicologia.

Orientadora: Prof^a Ana Maria Nicolacci da Costa

Co-orientador: Prof Karl Erik Schøllhammer

Departamento de Psicologia

Rio de Janeiro, outubro de 1995



A meus pais, Antônio e Cici, e à
Maria José de Lima, com todo meu amor

VC64597-0



150
M 386 i
TESE UE

Agradecimentos

Ao meu avô Holanda, por ter povoado a minha imaginação com seus personagens, me oferecendo uma primeira mala, *in memoriam*;

À Tia Linda, que começou a sua aposta vinte e nove anos atrás, todo o meu afeto e gratidão;

Ao Márcio, que tornou os anos desta escrita menos solitários, com seu amor e sua dedicação;

À Prof^a. Ana Maria Nicolacci da Costa, minha orientadora, por ter me permitido desenvolver com tanta liberdade minhas questões teóricas e, especialmente, pelo carinho e inteligência de suas observações, determinantes para esta versão final;

Ao Prof. Karl Erik Schøllhammer, por ter aceito o papel de co-orientador desta dissertação, proporcionando-me o acesso a uma bibliografia fundamental e, principalmente, pela delicadeza e calma com que me acompanhou ao longo destes dois últimos anos;

Ao Prof. Octavio Souza que tornou-se, com a sua generosidade, um interlocutor fundamental, recebendo com ternura a minha teimosia, ao mesmo tempo que mantinha a sua assertividade, contribuindo com questões que foram centrais ao desenvolvimento deste trabalho;

À Elisabeth Cruz Müller, que me introduziu no texto freudiano com seu rigor teórico e, principalmente, com sua paixão;

À Márcia Alves, Ana Cristina Figueiredo e Tânia Coelho que marcaram a minha formação profissional e cujos incentivos foram decisivos na definição deste percurso;

Ao meu analista, pelo seu silêncio;

À Dionysia Rache de Andrade, pelo que passou;

Às minhas amigas e meio-irmãs Helena e Isabel, que com os seus diferentes modos de doçura contribuíram para que o trajeto deste trabalho fosse menos árido e solitário;

À família Acselrad pelo carinho e pelo respeito para com os meus dias de ausência;

À querida Regina, que, ao longo destes dez anos de Rio de Janeiro, vem me dizendo que há um lugar nordestino por aqui;

A Celso, Fernanda Cavalcanti e Fernanda do Val, amigades de infância e juventude, com quem fiz as minhas primeiras viagens;

A Nathália, Francisco e Marta, amigades tão recentes e já tão íntimas, pelo afago e paciência com os meus dias de suspense;

Aos amigos Francisco Vieira, Leticia e Geraldo, Mariva e Paulo, Beth Rocha, Mauro, Luciana e Alexandre, Lavínia e Andrei, Ivana, Ana Beatriz, Carla, Miro, Perla, Ana e Dadinho, Nilton, Francisco Alves, Bergson e Luca, Fernanda e Paulo, Patricia, Ninpha e Luciano, Débora pelo estímulo e amizade com que estiveram sempre presentes;

A Beth Müller, Francisco Portugal, D. Fátima Gaspar, Márcio Acselrad, Nathália Armony e Patricia Farias que contribuíram, através de suas leituras atentas e dedicadas, para a versão definitiva deste texto. À Isabel Travancas e Sheila Kaplan, um agradecimento especial;

Aos demais professores e colegas do programa pelas discussões acadêmicas que trouxeram novos elementos para minha formação. A Vera e Marise, em retribuição ao carinho e à atenção dispensados;

Ao CNPq, FAPERJ e Vice-Reitoria Acadêmica da Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro, na pessoa do Prof. Augusto Sampaio, por terem propiciado as condições que possibilitaram a dedicação necessária à realização desta pesquisa;

Ao André e à Sofia pela esperança de dias sempre melhores;

A Quixeramobim.

Resumo

O objetivo desta dissertação é pensar a elaboração, durante o processo analítico, a partir dos registros temporal e estético, tomando a obra do cineasta Alfred Hitchcock como objeto de investigação teórica. Inicialmente, foi traçado um campo teórico relativo ao processo de elaboração, tendo como eixo fundamental as considerações de Sigmund Freud. Na segunda parte, a partir das declarações do cineasta em questão e dos estudiosos da sua obra, definimos as regras que constituem o suspense em seus filmes, destacando o jogo com a temporalidade. Finalmente, ambas as perspectivas foram cotejadas, propondo semelhanças entre o modelo de cura pelo amor e o suspense cinematográfico.

Abstract

The aim of the present work is to discuss the process of *working-through* in the analysis through its aesthetic and temporal aspects, taking the work of moviemaker Alfred Hitchcock as object of theoretical investigation. The cinema of suspense is selected because it translates invisible processes into visibility. At first we determine the theoretical field concerning the process of *working-through*, having as the basic axis the considerations of Sigmund Freud. In the second part we define the rules constituting the suspense in Hitchcock's films, based on declarations of his own and of experts on his work, giving emphasis to the role played by temporality. Finally we relate both perspectives, proposing similarities between the model of cure through love and the suspense.

Sumário

Introdução	1
Capítulo 1: O processo de elaboração numa análise e seus efeitos de visibilidade	11
1.1. O processo de elaboração a partir das noções de recordação e repetição ..	11
1.2. A transferência: uma condição para o reconhecimento	21
1.3. A transferência: a cena da elaboração.....	33
1.4. A transferência: a cena onde se projetam as fantasias	41
1.5. O amor de transferência na perspectiva da e do reconhecimento.....	44
1.6. Há algo de <i>dèjà vu</i> na transferência.....	51
Capítulo 2: O suspense: suas regras e efeitos	57
2.1. Introdução	57
2.2. Um olhar para o cinema	58
2.3. A passagem da imagem-movimento para imagem-tempo	60
2.4. Porque Hitchcock	64
2.5. Hitchcock definindo o suspense	69
2.5.1. 'Onde há fumaça há fogo': o espectador em estado de alerta	69
2.5.2. Mesmo onde não há fumaça pode haver fogo: o cotidiano e seu potencial de anormalidade	73
2.5.3. Os diferentes níveis narrativos	76
2.5.4. 'MacGuffin': o truque narrativo	79
Capítulo 3: As vias de elaboração e do suspense	85
3.1. Introdução	85
3.2. O que há em comum entre o processo de elaboração e o suspense.....	85
3.3. A travessia pelo amor: uma ilustração	96
Conclusão	107
Bibliografia	109
Anexo	119

...No começo havia o sol e o sertão...

Introdução

A primeira vez que pensei em Hitchcock e Freud juntos se deu quando assistia a "Janela Indiscreta", durante uma viagem. Não lembro se vi o filme até o fim, mas ao acordar tive a impressão de que, em sonho, havia construído as cenas finais. Só meses depois, ao revê-lo, descobri que o meu sonho correspondia à realidade do filme, contido em sua atmosfera e em suas emoções. O sonho como um domínio de 'vastas emoções e pensamentos imperfeitos'.

Naquele momento, não era possível antecipar que um novo trabalho estava se constituindo. O cinema era importante pois desde muito cedo representou na minha vida um tempo e um espaço lendário ... *Muitos anos atrás, Dorothy Lamour visitara o sertão cearense...*

Encontro nas palavras do cineasta italiano Federico Fellini um sentimento que coloca cinema e psicanálise num mesmo registro:

"a mentira faz parte da alma do cinema. Por que haveria necessidade de que as imagens que se inventa sejam críveis? Em compensação, a emoção atrás da imagem, atrás do diálogo deve ser crível" (Fellini, 1995, p.35).

Breves considerações sobre as relações entre a psicanálise e o cinema

Em 1895, em Paris, no *Boulevard des Capucines 14*, os irmãos Auguste e Louis Lumière apresentavam sua mais nova invenção: o cinematógrafo. Os criadores rejeitavam toda e qualquer espécie de encenação da realidade; desejavam, com seus filmes, flagrar em imagens a natureza. Os espectadores, contudo, espantavam-se diante daqueles acontecimentos. A estréia de "L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat" causou verdadeiro *frisson*. A cena de uma locomotiva que se movia em direção à câmera fazia crer que esta se precipitaria

sobre o público. Os espectadores abandonavam a sala em sobressalto (Cf. Sadoul, 1963, pp.21-2).

Se, por um lado, o realismo dos irmãos Lumière determinou o êxito da difusão do cinema, por outro, significou também o seu limite. Como bem diz o historiador Georges Sadoul (1963), o cinema deveria agora "aprender a contar uma história, empregando os recursos de uma arte próxima: o teatro" (p.25). Foi o que fez Georges Méliès ao somar à nova tecnologia a dimensão do fantástico. Mágico, ilusionista e ventríloquo, Méliès, pela primeira vez de forma explícita, convocou a fantasia para as salas de cinema. De máquina reprodutora de fragmentos da vida real à máquina de fazer sonhos, como queria o cineasta espanhol Luís Buñuel, um longo percurso começava a ser trilhado. Tinha início a viagem da imaginação pelo mundo da imagem.

A essa mesma época, em Viena, Sigmund Freud e Josef Breuer inauguravam a história da psicanálise com a publicação dos seus "Estudos sobre a histeria". Ao oferecer um estatuto de verdade ao sofrimento histérico, os autores conferiam realidade ao que era tomado como ficção; mais radicalmente, a ficção passava a ter o valor de uma realidade, a do psiquismo.

É possível que passe despercebido a alguns o sentido da contemporaneidade que ligou, em sua origem, o cinema e a psicanálise. Ao longo desta dissertação, tentaremos construir um ponto de vista afinado com a tese do psicanalista francês Hervé Huot (1987), para quem estes dois nascimentos simultâneos têm em comum, pelo menos, "o fato de traduzirem ou produzirem uma nova relação do sujeito com a imagem" (p.15). Com suas concepções de inconsciente e sujeito desejante, a psicanálise coloca novos termos na relação entre o olho e o olhar. Esta dimensão terá como consequência o dito: o espectador constrói a imagem e é construído por ela.

Freud foi contemporâneo dos artistas que levaram os ideais do expressionismo para as telas, tendo a psicanálise como um de seus referenciais

teóricos. Fritz Lang, nascido em Viena no final do século, destacou-se como um dos expoentes deste movimento no cinema, acompanhado por Georg Wilhelm Pabst e Robert Wiene, entre outros.

As imagens criadas no filme "O Gabinete do Dr. Caligari" (Wiene, 1919) são exemplos representativos de uma atmosfera cultural onde os limites entre o normal e o patológico estavam em questão. Deste modo, ao atualizar e reproduzir certos processos mentais, o cinema vai ao encontro de uma demanda afetiva que o espectador traz consigo (Cf. Lacoste, 1990, p.71 e Aumont, 1993, p.291).

Se, por um lado, cineastas se utilizavam das descobertas freudianas na construção de um novo projeto filmico, foi no campo da 'psicologia da forma' que surgiram as primeiras teorizações a respeito do cinema. Coube ao psicólogo alemão Hugo Munsterberg pensar os possíveis paralelos entre a estrutura filmica e alguns processos subjetivos, tais como a emoção, a atenção e a condição do espectador. Com o propósito de demonstrar que o cinema obedece às leis da mente e não às do mundo exterior, ele escreveu em 1916 *The photoplay: a psychological study* (Cf. Munsterberg in Xavier, 1983, pp.27-54).

As relações do fundador da psicanálise com o cinema nunca foram lá tão amistosas. Trinta anos depois da publicação dos "Estudos sobre a histeria", quando a psicanálise já avaliava os efeitos de sua popularização, Freud foi convidado a participar de uma celebração onde ambos os campos - o cinematográfico e o psicanalítico - se uniriam. Tratava-se do projeto de Hans Neumann (diretor cultural da produtora cinematográfica UFA, de Berlim) de produzir um roteiro inspirado em algumas teses psicanalíticas.

Karl Abraham, então presidente da Sociedade Psicanalítica de Berlim, atuou como mediador da proposta da UFA a Freud, que, desde o início, mostrou-se contrário à realização do projeto. Em carta a Sándor Ferenczi, ele reiterava sua posição:

"Não se pode evitar o filme, ao que parece, como não escapamos do corte de cabelo *à la garçonne*, mas de minha parte não deixarei que cortem os meus, e pessoalmente não quero ter nada a ver com este filme" (cit. in Lacoste, 1992, p.25).

Num primeiro plano, a recusa de Freud em ver a psicanálise associada ao projeto devia-se principalmente ao fato de não reconhecer no cinema expressividade para representar suas construções sobre o funcionamento do aparelho psíquico sem torná-las tediosas e patéticas. A decisão de Freud visava também estancar o processo, já em curso a essa altura na América, de popularização das teses psicanalíticas; processo que, em seu entendimento, o cinema poderia acelerar. A preocupação de Freud não era injustificada, visto que a principal função do cinema urbano, em fins do século passado e início deste, era a publicidade: faziam-se projeções ao ar livre, no terraço dos prédios ou nas calçadas dos cafés; grandes lojas abriam salas de projeção a fim de atrair a freguesia, etc. (Cf. Sadoul, 1963, p.35).

Entre acordos e reticências de Freud, o filme acabou sendo realizado com a colaboração dos psicanalistas Hans Sachs e Abraham. Dirigido por G. W. Pabst, "Segredos da Alma" marca definitivamente a abertura do cinema para a psicanálise.

Freud, entretanto, demarcou um território comum a ambos: só para falar do amor a psicanálise e cinema poderiam se unir. Ainda assim, por volta de 1909, ele recusou a proposta de US\$ 100 mil dólares do produtor americano Samuel Goldwyn para que fosse consultor de uma série de filmes célebres sobre o tema, desde Marco Antônio e Cleópatra (Cf. Lacoste, 1992, pp.25 e 37).

Tomar o cinema como objeto de investigação teórica parece-nos diferente de tratar a psicanálise cinematograficamente. O próprio Freud empenhou-se em estender conceitos psicanalíticos para a cultura. Ao longo da sua obra, produziu reflexões sobre as artes e lamentou que só raramente um

psicanalista se sentisse impelido a pesquisar o tema da estética, "mesmo quando por estética se entende não simplesmente a teoria da beleza, mas a teoria das qualidades do sentir" (1919, p.275).

Freud não vislumbrava os efeitos das novas tecnologias da imagem sobre a construção da subjetividade. O interesse pelo cinema, hoje disseminado, prende-se a um contexto histórico-cultural, fazendo parte da construção e produção de uma 'cultura da imagem'. Não insistiremos em hipóteses justificativas para as suas negativas. Basta-nos indicar que não havia de sua parte interesse em relação ao cinema. Fato que não impede que hoje possamos trabalhar na interface cinema-psicanálise, desafiando inclusive o seu pessimismo quanto a uma possível representabilidade plástica do aparelho psíquico.

As vias de produção da elaboração e do suspense

Optamos por dedicar o primeiro plano do nosso estudo aos escritos freudianos, em relação aos quais, no atual momento, experimentamos maior proximidade e capacidade de promover articulações. Esta escolha demarcou um lugar auxiliar aos demais teóricos estudados, mesmo quando percebíamos em relação a estes estreitas afinidades; o que não significa, contudo, esgotar as possibilidades em relação ao tema da elaboração nas suas várias interfaces.

Ao longo dos três capítulos que constituem esta dissertação, é desenvolvida a idéia de que a narrativa do suspense cinematográfico, tal como o diretor inglês Alfred Hitchcock a construiu, oferece visibilidade a alguns momentos do processo de elaboração numa análise.

O mais fundamental nesta proposição é a condição de atenção em que se encontram os sujeitos em ambas as situações. Seguindo o raciocínio de Freud no "Projeto para uma psicologia científica" (1895), demonstraremos que o estado de atenção é um derivado lógico-temporal dos estados de anseio (ligados às necessidades básicas) e de desejo. É a partir da possibilidade de interpretar os

signos de ausência, oferecidos tanto pelos estados de anseio como de desejo, que o sujeito (espectador ou analisando) virá a se constituir. Nesta conjuntura, o medo é tomado como o primeiro efeito desta interpretação.

O medo não precisa estar ligado a um objeto identificável no espaço e no tempo. Ao contrário, as situações cinematográfica e analítica (mantida a complexidade de cada uma) beneficiam-se do medo difuso.

Para Fellini, o medo, ligado à atitude de espera do desconhecido, é "o que nos dá um sentido mais profundo da vida. O homem sem medo seria um estúpido, um robô" (idem, p.118). É indispensável instaurar um estado que é um misto de disponibilidade, expectativa, desejo e apetência. Mais precisamente no segundo capítulo, reconheceremos nas palavras de Hitchcock a reverberação do medo em sua obra, declarações que podem ser postas lado a lado às do cineasta italiano. Através de coincidências temporais e estéticas, o suspense ofereceu-nos visibilidade para efeitos invisíveis.

O primeiro capítulo, "O processo de elaboração numa análise e seus efeitos de visibilidade", através dos seus seis tópicos, apresenta uma demarcação do campo da elaboração na teoria freudiana, traçando contornos da cena analítica, dos efeitos produzidos pelo registro pulsional e de algumas das funções psíquicas em questão.

A hipótese geral, que reivindica um registro estético do processo de elaboração, é de que, ao longo da obra freudiana, o dispositivo analítico foi traçado à imagem e semelhança do modelo de aparelho psíquico proposto na "Interpretação dos sonhos" (1900). No *setting* analítico, a transferência ocupa o lugar dos sonhos: através dela constitui-se a cena onde se projetam os desejos inconscientes, sempre tendentes à manifestação. O analista, tomado como 'resto diurno' (Cf. 1900) ou 'objeto com valor tático' (Cf. 1912a, p.138n), servirá aos propósitos da atualização e representabilidade do desejo inconsciente (Cf. 1900).

Introduzimos as nossas questões através do texto de Freud "Recordar, repetir e elaborar" (1914). Ao aproximar a ab-reação do momento final deste processo, Freud sugere novas conexões para os termos ação e pensamento, propondo uma articulação entre o campo das intensidades e o registro simbólico, sem que isto implique uma hierarquia.

O contexto em que ressurgue a ab-reação nos leva à pergunta: o que se redefine na expectativa de Freud quanto ao modo e a natureza do conhecimento adquirido numa análise? Desenvolveremos a hipótese de que este conhecimento é da ordem de um reconhecimento das experiências corporais que formaram a base variável do complexo perceptivo na experiência de satisfação. Nos termos freudianos, só será possível falar de elaboração com o reconhecimento de uma realidade referida às pulsões e seus afetos.

Cotejando essas hipóteses com os demais textos técnicos de Freud, os "Estudos sobre a histeria" (berço da clínica psicanalítica) e os seminários de Jacques Lacan em comentário a tais escritos (1953-1954), é possível afirmar que o trabalho da elaboração tem início desde os primeiros sinais da resistência - situação que inaugura o registro temporal da espera. Tomada em sua radical positividade, concebemos a resistência como um dos primeiros indicadores do processo de elaboração, enquanto evidência de que algo já foi reconhecido. A partir deste ponto, o analisando atravessa uma situação de expectativa que será, posteriormente, uma das responsáveis pela instauração do amor de transferência. Assim, pode-se considerar a resistência como uma figuração do medo, e o amor um de seus derivados.

Seguindo o raciocínio de Joel Birman (1993) de que a exigência pulsional transforma os sujeitos em intérpretes, desenvolvemos a idéia de que através do amor de transferência a figura do intérprete se desloca do analista para o analisando, fato que torna simultâneos a investigação e o aparecimento do amor. Desta forma, a dinâmica pulsional irá definir, através dos seus efeitos,

algumas das regras do dispositivo. Trabalharemos estes pontos a partir de algumas contribuições de Sándor Ferenczi e Donald Winnicott.

A indicação de Eugênio Trías (1982) de que 'a história de amor é história detetivesca' nos permitiu pensar que a transferência, tomada enquanto figuração de um discurso amoroso, representa uma dimensão estética do processo de elaboração, expressa também no suspense cinematográfico.

Nesta direção, enfocamos a função da fantasia na sua relação com a transferência, considerando-a como condição para o reconhecimento. Tomaremos como ilustração privilegiada desta hipótese o trabalho crítico de Freud ao conto do escritor alemão W. Jensen, *Gradiva: uma fantasia pompeiana*. Pensamos também a construção das fantasias em suas relações com o *a posteriori* freudiano e com a noção de 'futuro aberto' proposta por Gondar (1995). Em síntese, a transferência é a tela onde as fantasias são projetadas enquanto as pulsões são as forças que movimentam o projetor.

No segundo capítulo, intitulado "O suspense: suas regras e efeitos", apresentamos as regras constitutivas da narrativa do suspense, seguindo as declarações de Hitchcock e alguns estudiosos da sua obra. Veremos que o suspense define-se, essencialmente, pelo jogo da temporalidade onde o que está em questão é a apreensão do próprio tempo.

A antecipação de informações coloca o espectador em estado de espera, estando tanto a surpresa quanto o mistério a serviço da expectativa. Neste contexto, a descarga da emoção nunca é completa posto que a narrativa retira a sua força desta tensão entre as informações possuídas e os acontecimentos que se desenrolam numa duração dilatada. Procuraremos demonstrar que o suspense ocorre entre a percepção e a ação: ao invés de uma resposta reflexa, estes termos são afastados e no intervalo adquirem uma temporalidade.

Com base em análises críticas do cinema de Hitchcock (Cf. Deleuze, Douchet, Truffaut e Bonitzer, entre outros), apresentaremos os dois planos

trabalhados pelo cineasta: o das referências simbólicas e o plano aparente. O primeiro apóia-se em uma lógica das relações, criando signos que não são dados a ver na tela. O plano aparente, representando uma certa síntese, é montado a partir das referências cotidianas e respeita a lógica do senso comum. Através dos movimentos da câmera, estes dois domínios vão sendo ligados. A câmera passa a ter a mesma função desempenhada na linguagem pelas conjunções. No entanto, não há uma identidade entre o que a imagem apresenta e o que os diálogos anunciam, o que configura uma situação de permanente tensão. A imagem oferece algo (marcas, manchas) que os diálogos ainda não enunciaram, instaurando no espectador uma situação que é um misto de atraso e antecipação.

O terceiro capítulo - "As vias da elaboração e do suspense" - encontra-se dividido em duas partes. Na primeira, apresentamos as características comuns aos processos analítico e cinematográfico. Certamente não pretendemos traçar uma correspondência ponto a ponto, posto que toda e qualquer analogia deve manter a complexidade e as especificidades dos campos que pretende relacionar. Acatamos a sugestão de Andrade (1988), de que o procedimento analógico no campo das Ciências Humanas deve, se realizado, ser feito com precauções para não se tornar a estratégia do "poder de retórica de uma disciplina em moda" (Altman citado por Andrade, 1988, p.24).

Com esse espírito, a partir das idéias de Peter Brooks (1992), traçamos algumas semelhanças encontradas tanto na narrativa analítica quanto na cinematográfica. O autor, inspirado no texto de Freud "Além do princípio do prazer" (1920), identifica uma sobredeterminação do funcionamento textual pelo psíquico, destacando as características de retenção (espera) e vinculação presentes no aparelho psíquico.

Num segundo momento, a partir do filme "Um corpo que cai", apresentamos o que teriam em comum o suspense cinematográfico e o modelo de cura pelo amor. Nos reaproximamos de alguns dos pontos levantados por Freud - a

partir do conto de Jensen - pela semelhança entre os personagens que protagonizam ambas histórias e a relação que estes mantêm com suas fantasias.

Dividimos o filme em quatro partes, assim nomeadas:

- 1) O sujeito é o seu sintoma;
- 2) A (re)construção da fantasia ou o momento da recordação;
- 3) A repetição: a construção ativa do objeto;
- 4) A elaboração: a destruição do objeto na fantasia.

Apontamos que o aparecimento do amor numa análise é o último recurso do sujeito diante de algo que escapa à significação. Seguindo algumas idéias apresentadas por Lacan em seus seminários sobre a transferência, relacionando-as ao texto "Os três escrínios" (1913) de Freud, pôde-se pensar que a beleza e sua expressão no amor anunciam e antecipam, tal como dizia o poeta Rainer M. Rilke, o começo do terrível a ser suportado. Através da leitura de Souza (1994), sobre o 'mecanismo de recobrimento da crueza fantasística do objeto', discutimos o paradoxo da imaginação: a um tempo desconhecimento e abertura para um reino de possibilidades.

Por último, gostaríamos de fazer uma ressalva. Ao longo desta dissertação, buscamos tomar o suspense como objeto de investigação teórica e não como mero artifício de confirmação das teses psicanalíticas. Contudo, por maior que seja o esforço, ao levarmos a cabo um estudo com estas características, nossa opção primeira (no caso, a psicanálise) acaba imprimindo marcas que conduzem a um determinado trilhamento. Aos admiradores do cineasta que se ressentirem da perda de sabor da atmosfera de suspense, pedimos que levem em conta a especificidade deste estudo e o tomem como um tributo à genialidade de Hitchcock.

Capítulo 1

O processo de elaboração numa análise e seus efeitos de visibilidade

1.1. O processo de elaboração a partir das noções de recordação e repetição

O texto "Recordar, repetir e elaborar"¹ (1914a) condensa as principais idéias de Freud a respeito da elaboração numa análise. Seu título indica os três momentos deste processo. A lógica operada por ele é a de encapsulamento dos níveis. Ou seja, só se pode falar em elaboração numa análise a partir das idéias de recordação e repetição. É possível haver recordação sem repetição (fora da transferência ou de uma análise) e repetição sem elaboração; mas, para se alcançar o último termo, os outros dois fazem-se necessários.

Embora as especificidades da elaboração não se esclareçam ao longo de toda a sua obra, na própria estrutura do texto de 1914 as referências a este último momento adquirem o valor do que em música se conhece como 'coda'. A coda "é um fragmento acrescentado como apêndice conclusivo duma peça em que há repetições" (Holanda, 1985, p.431). Assim, nas últimas linhas do seu texto, Freud nos deixa a pista-chave que dá sentido retroativo ao que foi descrito nas páginas anteriores e nos apresenta o que está concebendo por elaboração:

¹ O termo *durcharbeiten* foi traduzido na edição inglesa por *working-through*, expressando a idéia de que a solução de um problema exige um certo trabalho psíquico. Na edição brasileira, feita a partir desta versão, *durcharbeiten* foi tomado por elaboração, sem que fossem feitas distinções entre os termos *Verarbeitung*, *Bearbeitung*, *Ausarbeitung*, *Aufarbeitung*. Laplanche e Pontalis (1967) traduziram *durcharbeiten* por perlaboração (*perlaboration*): "tratar-se-ia de uma espécie de trabalho psíquico que permite ao indivíduo aceitar certos elementos recalcados e libertar-se da influência dos mecanismos repetitivos" (p. 429). Embora defendam a especificidade do termo, os autores reconhecem que "por fim se impõe aproximar elaboração e perlaboração: existe uma analogia entre o trabalho do tratamento e o modo de funcionamento espontâneo do aparelho psíquico" (1967, p.197). Desta forma, preferimos desde já esclarecer que lidamos com a diferença dos termos da seguinte forma: numa análise, só se pode falar que houve por parte do paciente elaboração propriamente dita se ela alcançar a dimensão perlaborativa. Ou seja, não há elaboração sem perlaboração.

"Todavia, trata-se da parte do trabalho que efetua as maiores mudanças no paciente e que distingue o tratamento analítico de qualquer tratamento por sugestão. De um ponto de vista teórico, pode-se correlacioná-la com a 'ab-reação' das cotas de afeto estranguladas pela repressão - uma ab-reação sem a qual o tratamento hipnótico permanecia ineficaz" (Freud, 1914a, p.203).

Aqui, o que há de fundamental para o nosso propósito é o reaparecimento de uma dimensão que, nos primórdios da clínica psicanalítica, possuía grande importância: a ab-reação.

A carta de Freud a Wilhelm Fliess datada de 28/06/1892 é provavelmente a primeira referência à teoria da ab-reação, a qual estava sendo formulada em parceria com Josef Breuer (1842-1925). No entanto, apenas nos "Estudos sobre a histeria" (1893-1895) encontraremos esta teorização no contexto clínico.

Neste momento, o que está em jogo é a definição das vias possíveis de elaboração de uma emoção que não teve uma reação adequada à época em que fora sentida. A ab-reação se constitui como uma possibilidade, ainda que tardia, de descarregar a emoção simultaneamente à lembrança da experiência que a originou. Os autores acreditam que não é todo e qualquer tipo de reação² que se adequa ao propósito. Desde já, a linguagem ocupa um lugar privilegiado como um dos substitutos da ação, "com a sua ajuda, uma emoção pode ser ab-reagida *quase* com a mesma eficiência" (Breuer e Freud, 1893-1895, p.49, grifo nosso).

Desta formulação podemos nos servir de duas idéias. A primeira delas é a de que a ab-reação é parte do trabalho de elaboração, realizado numa linha temporal que sintetiza passado, presente e futuro. A outra idéia é de que há algo referido aos afetos que deve ser incorporado ao trabalho de elaboração,

² "Pelo termo 'reação' compreendemos aqui toda classe de reflexos voluntários e involuntários - das lágrimas a atos de vingança - nos quais, como a experiência mostra, as emoções são descarregadas" (Breuer e Freud, 1893-1895, p. 48). Segundo os autores, quando o falar corresponde a um lamento ou a uma confissão pode ser tomado como um reflexo adequado.

proposição que reivindica uma abordagem econômica dos processos mentais. Gostaríamos de manter a diferença quanto aos termos da emoção e do afeto; mais à frente, veremos que ela representa a sutil descontinuidade entre ab-reação e elaboração. Ambas implicam a descarga. Todavia, Freud aproxima a ab-reação da emoção e a elaboração do afeto. Nas entrelinhas deste raciocínio, fica mantida uma diferença de complexidade: o afeto como elemento primário face às exigências pulsionais.

Tomando-se como referência estas duas passagens (a de 1895 e a de 1914a), pode-se dizer que esta noção de elaboração representa a proposta freudiana de um trabalho que articule o campo das intensidades e o registro simbólico³.

Partiremos do "Recordar, repetir e elaborar", desde já sugerindo que a importância da elaboração consiste em que ela possa ser tomada, tal qual o texto de Freud, como uma coda que faz valer retroativamente os outros dois momentos (recordação e repetição). Neste sentido, afirmaremos que ela já começara desde os primeiros sinais da recordação, da qual a resistência psíquica é um dos efeitos possíveis.

O termo elaboração (*durcharbeiten*) foi usado por Freud neste texto técnico para ilustrar a seguinte situação clínica: à interpretação do analista segue-se um momento de trabalho do analisando que pode vir a ser confundido [pelo psicanalista] com um momento de resistência. A cessação da resistência não era necessariamente o efeito imediato que se seguia à sua revelação; algumas vezes, se identificava um aumento da resistência, ou amiúde,

³ Nas "Conferências introdutórias sobre psicanálise" (1915-1917 [1916-1917]), pp.437 e 533), Freud retoma estas questões. As consequências das "considerações quantitativas" (1937a, p.255) na terapêutica analítica são discutidas ainda no final de sua obra, no texto "Análise terminável e interminável" (1937a, pp.258, 260 e 273). Ao adotar esta perspectiva, reafirma a posição de que o método realiza o caminho inverso da formação de sintoma.

fenômenos que indicavam uma provável ausência de mudança no quadro sintomático do paciente.

Entretanto, ao contrário das aparências, "o tratamento, via de regra, progredia muito satisfatoriamente" (Freud, 1914a, p.202). O que na verdade era percebido na clínica analítica como ausência de mudança ou aumento da resistência nada mais era do que o momento da elaboração (Cf. Freud, 1914a, pp.202-3).

Freud faz esta advertência por reconhecer que existe, entre a interpretação propriamente dita e a confirmação de que houve deslocamento das forças pulsionais, um atraso que confunde suspensão com ausência de movimento. Se, em 1900, ele afirmava que "tudo que interrompe o progresso do trabalho analítico é uma resistência"⁴ (p.551), agora, com a noção de elaboração, pode-se entender que, na semiologia psicanalítica, mesmo quando a resistência se apresenta como interrupção, ela não é passível de ser interpretada como ausência de mudança. Interrupção é suspensão *temporária* de movimento, é a primeira parte do que está por vir. Esta posição engendra, desta forma, uma espera⁵.

Recordar, repetir e elaborar representam também os efeitos esperados de uma análise em três momentos diferentes do método analítico. A fim de que possamos pensar na expectativa que se constrói com o reaparecimento do termo da ab-reação, contido nesta noção de elaboração, vamos acompanhar a trajetória feita por Freud no texto de 1914.

⁴ Em 1915 (p.211), Freud relativiza essa máxima. Mais tarde, em 1925, acrescenta uma nota de rodapé ao texto de 1900 (p.551) fazendo ressalvas à generalização de uma regra que deve estar circunscrita ao contexto de cada análise. Aqui, descreve situações em que a interrupção não é resistência.

⁵ Estas idéias foram pensadas por Jacques Lacan no *Livro I* (1953-1954, p.307).

No primeiro momento - com auxílio do analista, que se utilizava do método catártico operado em estado de hipnose - coube ao analisando recordar e ab-reagir.

Segue-se o período no qual o núcleo do esquecimento devia ser alcançado a partir da regra fundamental da associação livre do paciente, numa perspectiva que não privilegiava a ab-reação tal como era entendida anteriormente e colocava em primeiro plano o trabalho de superação da censura.

Num terceiro momento - o da análise das resistências - o analista devia empregar a interpretação principalmente para identificar as resistências, tornando-as conscientes ao paciente. Entretanto, este era apenas parte do trabalho, posto que para algumas destas resistências⁶ o conhecimento consciente permanecia "impotente" (Freud, 1913a, p.185). Cabe reforçar que o que está em questão, e isto aparece ao longo da obra de Freud, é a *maneira* como este conhecimento será adquirido, mas tratar-se-á sempre de uma "ampliação do autoconhecimento" (1940 [1938]a, p.204), de "transformar a coisa inconsciente em consciente" (1916-1917 [1915-1917], pp.507 e 510), "preencher as lacunas da memória" (Freud, 1914a, p.194; 1916-1917 [1915-1917], p.333). A tese psicanalítica, atribuída por Freud a Breuer, de que "os sintomas desaparecem quando se tornam conscientes seus motivos predeterminantes inconscientes" (1916-1917 [1915-1917], p.331) se sustentará até o final da obra freudiana como enunciado principal, a partir do qual derivam todos os demais, sejam eles referentes ao método ou à sua metapsicologia. Entretanto, o que as pesquisas posteriores acrescentam aos "Estudos sobre a histeria" (1893-1895) são os

⁶ No texto "Inibição, sintoma e angústia", Freud (1926[1925]) apresentou, em síntese, os cinco tipos possíveis de resistência, diferindo-os segundo a sua fonte: o ego, o id e o superego. Como provenientes do ego foram identificadas a repressão (no sentido da defesa), a transferência e uma terceira resistência que advém do "ganho proveniente da doença". A quarta, proveniente do id, é a resistência que necessita de elaboração (*durcharbeiten*); a quinta, como fonte do superego, origina-se do sentimento de culpa ou da necessidade de punição. Portanto, o que garante o poder da resistência é a capacidade da fonte de exercer uma força capaz de fixar sua permanência sob recalcamento: "é a sua origem que decide o seu destino"; e não o ponto de ser consciente ou inconsciente.

complicadores no cumprimento desta tarefa ao longo do tratamento e as possibilidades destes serem manejados.

Neste caminho, Freud foi desfazendo alguns equívocos e tão logo a teoria sobre a resistência foi delineada, lhe coube esclarecer que o conhecimento do analista não coincide com o do analisando nem em natureza, nem em temporalidade. Assim, anos mais tarde, concluiria:

"O conhecimento do médico não é o mesmo que o do paciente, e não pode causar os mesmos efeitos. Se o médico transferir seus conhecimentos ao paciente, na forma de informação, não se produz nenhum resultado. Ou melhor dizendo, não resulta na remoção do sintoma, mas tem outro resultado - o de pôr em movimento a análise, do que um dos primeiros sinais, freqüentemente, são as expressões de rechaço. O paciente sabe, depois disso, aquilo que antes não sabia - o sentido dos seus sintomas; porém, sabe tanto quanto sabia. Com isso aprendemos que existe mais de uma espécie de ignorância" (Freud, 1916-1917 [1915-1917], p.332).

A partir de 1914, o sucesso da nova técnica dependia de algo para além da recordação e da identificação das resistências: cabia ao "sujeito da análise" (Freud, 1914a, p.202) elaborar. E elaborar significa também, sob efeito da transferência, superar a resistência relativa à compulsão à repetição.

Reconhecendo-se o fator econômico que torna necessário esse 'a mais' da elaboração, resta ainda o passo na superação da compulsão à repetição, embora seja esta mesma força que cria as condições necessárias para que a elaboração ocorra. Ao ser levada ao auge, a força compulsiva instaura um estado de tensão entre o momento que a resistência foi reconhecida e o momento da elaboração propriamente dita.

Freud tratou de esclarecer que não era possível antecipar quanto tempo o analisando precisaria para elaborar tais resistências, este tempo só poderá ser marcado *a posteriori*, pelo que passou. Assim,

"Deve-se dar ao paciente tempo para conhecer melhor esta resistência com a qual acabou de se familiarizar, para elaborá-la, para superá-la, pela continuação, em desafio a ela, do trabalho analítico segundo a regra fundamental da análise" (Freud, 1914a, p.202).

No texto "Inibição, sintoma e angústia" (1926 [1925]), ao distinguir os diversos tipos de resistência, Freud enfatiza a necessidade de que seja exercida uma força capaz de vencer a "atração dos protótipos inconscientes sobre os processos pulsionais reprimidos" (p.184), ou seja, a compulsão à repetição. Esta atração é a "resistência do inconsciente" (p.184), que permanece a despeito das resistências do ego (repressão, transferência e ganho proveniente da doença) terem sido superadas, sendo a elaboração a força que deve superá-la. Nas palavras de Freud:

"Mesmo após o ego haver resolvido abandonar as resistências ele ainda tem dificuldade de desfazer as repressões; e denominamos o período de ardoroso esforço que se segue depois de sua louvável decisão, de fase de 'elaboração' [*durcharbeiten*]" (Freud, 1926 [1925], p.184).

Em 1916-1917 [1915-1917] Freud não havia distinguido ainda os diversos tipos de resistência segundo as suas respectivas fontes. Entretanto, naquela ocasião, manifesta a expectativa de que a interpretação seja a alavanca de remoção da resistência, trabalho que deve ser considerado concluído com o reconhecimento (Cf. p.510).

Desta forma, o trabalho do analista com a interpretação é o de suspender a ação motora, em outras palavras, é o de transformar a ação em compreensão. Numa linha de raciocínio semelhante, os psicanalistas franceses J. Laplanche e J.-B. Pontalis (1967) definiram a elaboração (*durcharbeiten*) como "uma repetição, mas modificada pela interpretação" (p.431).

Em síntese podemos dizer que, nos anos iniciais da clínica psicanalítica, encontra-se uma aposta maior em relação ao alcance da recordação. Já em 1914, com a análise das resistências e os conceitos de compulsão à repetição e

transferência, a recordação deverá ser encenada na relação com o analista. Aqui, como diz o sambista, *recordar é viver*.

A transferência na sua relação com a repetição é a operação de deslocamento do afeto de uma representação passada (recalcada no inconsciente) a uma atual, expressa pela vinculação amorosa e/ou hostil do paciente ao analista. É o lugar ("*playground*" [1914a, p.201] ou o "campo de batalha" [1916-1917, p.530]) onde o ego pode repetir ativamente (agir) o que antes experimentara de forma passiva, nos moldes da compulsão⁷.

É neste contexto, quando o trabalho de elaboração implica uma ação de domínio, ou seja, a passagem da passividade para a atividade, que se pode entender a correlação feita por Freud entre elaboração e ab-reação. Em 1926 [1925], ele revisita o conceito de ab-reação nos seguintes termos:

"[as crianças] ao passarem da passividade para atividade [através das brincadeiras] tentam dominar suas experiências psiquicamente. Se isto é o que se quer dizer por 'ab-reação de um trauma' não podemos ter mais nada a incitar contra a expressão" (Freud, 1926 [1925], p.192).

Laplanche e Pontalis (1967), no verbete sobre o 'agir', consideram que existe um equívoco de Freud com relação a este termo, análogo ao que fora cometido em relação à transferência, qual seja:

"ele [Freud] confunde o que na transferência é *atualização* e o recurso à *ação motora*, que a transferência não implica necessariamente. É assim que não se vê muito bem como é que Freud pôde ater-se constantemente, para traduzir repetição na transferência, ao modelo metapsicológico da motilidade, salientado desde *A Interpretação dos sonhos* (*Die Traumdeutung*, 1900): 'a transferência, tal qual as psicoses,

⁷ Sabe-se que em certos momentos do processo analítico a resistência se exprime de tal forma que o estado do paciente se agrava ao invés de melhorar. É a reação terapêutica negativa, tributária do sentimento de culpa inconsciente e do masoquismo primário. No texto "As pulsões e suas vicissitudes", Freud esclarece que cada moção pulsional é fragmento de atividade; assim, em relação as pulsões só se pode falar de passividade em relação ao alvo. No caso do masoquismo, por exemplo, o ego é tomado como alvo passivo. [Ver Laplanche e Pontalis {1967, p.545}].

ensinam-nos que [os desejos inconscientes] queriam, ao passarem pelo sistema pré-consciente, chegar à consciência e ao controle da motilidade' (Laplanche e Pontalis, 1967, p.37).

Ao contrário destes autores, consideramos que o modelo freudiano expressa o modo de funcionamento da transferência, na sua relação com a repetição. Corroborar o raciocínio de Freud constitui um dos pilares desta dissertação, em seu propósito de demonstrar que a transferência, na sua função de reconhecimento proporcionada pela repetição, confere ao processo de elaboração uma temporalidade e justifica a importância da ab-reação.

Traçar um campo onde estas questões podem ser articuladas nos conduz à explicitação de uma hipótese que norteia esta dissertação: a de que o dispositivo analítico foi construído à semelhança do modo de funcionamento do aparelho psíquico⁸. Desta forma, o processo de elaboração espelha este funcionamento, sendo a transferência o lugar onde os desejos inconscientes são encenados, e também a operação através da qual estes desejos, sempre tendentes à manifestação, se atualizam.

É no sentido de manter a idéia de transferência relacionada a uma repetição fantasmática que Freud retoma a tese indicada anteriormente, na análise do caso Dora (em 1905 [1901]): a de que a neurose de transferência, estabelecida durante o processo analítico, segue o modelo da neurose infantil. Ou seja,

"Podemos dizer com segurança que, durante o tratamento psicanalítico, a formação de novos sintomas é invariavelmente interrompida. Contudo, os poderes criadores da neurose não foram destruídos; empenham-se na criação de uma classe especial de estruturas mentais, em sua maior parte inconscientes, às quais podemos denominar '*transferências*'.

⁸ Martins e Torres (1994, p.42) apontam no artigo sobre a "Interpretação dos sonhos" uma relativa analogia na maneira como Freud (Cf. 1900, pp. 149-150) descreveu a atenção psíquica do analisando e o que vai ser descrito como atenção uniformemente suspensa do analista no texto técnico de 1912.

Que são as transferências? São as novas edições, ou fac-símiles dos impulsos e fantasias que são criados e se tornam conscientes durante o andamento da análise; possuem, entretanto, esta particularidade, que é característica de sua espécie: substitui uma figura anterior pela figura do médico" (1905 [1901], p.113).

Através das passagens (Cf. 1900, pp.588-601) que fazem menção à importância dos restos diurnos na formação dos sonhos é possível identificar a semelhança entre o que os sonhos representam na descrição do funcionamento do aparelho psíquico e o lugar ocupado pela transferência na definição da cena analítica. Nesta perspectiva, Freud sinalizou que a presença do analista nos sonhos tem a mesma função dos demais restos diurnos: enquanto representações do pré-consciente, podem ser usados para tornar consciente um desejo inconsciente; como qualquer outro resíduo do dia "*oferecem* ao inconsciente algo de indispensável - ou seja, o ponto de ligação necessário a uma transferência" (1900, p.601). Este trabalho de ligação é realizado pela "transferência de intensidade" (Freud, 1900, p.599) de uma representação à outra.

Desde o prefácio à primeira edição da "Interpretação dos Sonhos", Freud indicava o valor do sonho como "paradigma teórico" para as demais formações inconscientes (sintomas, chistes e atos falhos). A partir dos próprios termos com que os sonhos são definidos, podemos sugerir que a transferência seja acrescentada ao rol destas formações, senão vejamos: "um sonho poderia ser descrito como *um substituto de uma cena infantil, modificada por ter sido transferida para uma experiência recente*" (Freud, 1900, p.582, grifos do autor). Desta forma, a cena do sonho era "apenas uma repetição de algo visto em minha lembrança" (idem, p.583). As condições de representabilidade desta situação paradigmática são determinadas pelo fato de que os pensamentos encenados são

realizações de desejo, característica que lhes confere atualidade. Assim, diz Freud:

"os sonhos [nós acrescentaríamos: e a transferência] utilizam o tempo presente da mesma maneira e com o mesmo direito que os devaneios. O tempo presente é aquele em que os desejos são *representados* como atendidos" (Freud, 1900, p.571, grifo nosso).

O que é a transferência senão a objetivação ou a encenação de algo que é desejado, tornado experiência? No entanto, como já vimos, isto é uma etapa do trabalho. Deve haver um salto qualitativo da repetição para a elaboração propriamente dita. Mais do que percorrer antigas vias de pensamento, é necessária uma nova arrumação que conduza em última instância a um escoamento, à ab-reação.

Vejamos, no próximo tópico, em que aspectos este quadro esquemático do aparelho psíquico oferece visibilidade à analogia entre sonho e transferência, e apoio ao indelével caráter ab-reativo da elaboração em sua função de reconhecimento.

1.2. A transferência: uma condição para o reconhecimento

Conhecido como o modelo do pente, o esquema de 1900 possui duas extremidades, uma sensória relativa às percepções e outra motora. Mesmo concebendo que "os processos reflexos permanecem sendo o modelo de toda função psíquica" (Freud, 1900, p.574), ao colocar entre o sensório e o motor a atividade mnêmica, Freud complexifica e temporaliza o modelo do arco-reflexo. Ou seja, entre a percepção e a ação correspondente ocorrem os processos psíquicos, inclusive aqueles que não possuem qualidades conscientes. Durante o sono, o pólo motor não se encontra em condição de favorecer o escoamento pela ação motora, fato que provoca o retorno das excitações ao pólo perceptivo, onde transformam-se em imagens sensoriais, em sonhos. Com base nesta operação, Freud postula o conceito de 'regressão'.

No que concerne às nossas questões, este modelo nos ajuda a pensar a transferência como uma operação psíquica que segue o curso análogo da formação dos sonhos e dos sintomas, qual seja: o sentido 'regressivo'. Se a regressão ocorre em processos psíquicos normais, tal como na rememoração intencional, qual a diferença entre a recordação e o reconhecimento no sonho, no devaneio e na transferência? Ainda que no estado de vigília as imagens sejam mnemônicas, com a intensificação do estado transferencial ocorrerá um esforço do paciente para que a lembrança torne-se equivalente à percepção, o que constituiria a realização de desejo. Cabe ao analista, através da interpretação, tornar equivalentes os afetos correspondentes ao desejo em questão, o que é muito diferente de fazer coincidir a imagem do desejo com a imagem perceptiva.

Segundo comentário de Freud, uma das conclusões alcançadas nos "Estudos sobre a histeria" é a de que as cenas infantis trazidas à consciência numa análise (seja como lembranças ou fantasias) só perdem o caráter de alucinação ao serem comunicadas (Cf. Freud, 1900, p.582). Poderíamos estender este raciocínio à transferência, tomando-a como a cena por excelência da elaboração ou concebendo-a como uma das diferentes formas de 'experiência alucinatória' no contexto analítico.

Confirma-se novamente a tese freudiana de que existem processos psíquicos normais que funcionam de forma análoga aos processos patológicos. Em ambos os casos, as lembranças adquirem o *valor* de percepções, sendo assim atualizadas. Em síntese, ele afirma:

"Deve-se lembrar aqui que não é apenas nos sonhos que ocorrem tais transformações de idéias em imagens sensoriais: elas são encontradas nas alucinações e visões, que podem aparecer como entidades (por assim dizer) na saúde ou como sintomas nas psiconeuroses" (Freud, 1900, p.571).

Em resumo, o que estamos sugerindo é que, no processo analítico, a recordação (da qual a resistência é um dos possíveis efeitos) fornece percepções que, através da repetição, seguem rumo ao pólo motor. Num segundo momento, estas retornam ao pólo perceptivo, instaurando uma demanda de identidade da imagem percebida com a imagem desejada. O analista, com sua intervenção, suspende a descarga imediata e permite a temporalização e simbolização. Numa análise, este é um momento diferenciado que pode implicar uma intensificação da resistência e uma tentativa, por parte do analisando, de reedição da 'experiência de satisfação', protótipo de um momento e de um modo de funcionamento do aparelho psíquico.

As idéias referentes à vivência de satisfação e seus respectivos efeitos, apresentados por Freud desde 1895, fornecem elementos para uma leitura de suas recomendações contidas nos textos técnicos e ajudam no entendimento do que se deve esperar como produto do trabalho de elaboração.

A alteração no mundo exterior não pode ser realizada pelo organismo humano nos seus primeiros momentos de vida ('desamparo primordial'). Ele precisará de um agente externo que execute essa ação. A princípio, o bebê tentará aliviar a tensão com uma descarga motora através do choro, da movimentação dos braços e das pernas, etc. No entanto, logo estará estabelecido que essa ação motora não será capaz de eliminar o estímulo proveniente do interior do organismo, servindo apenas ao propósito da comunicação. Com a entrada em cena de um adulto que lhe preste auxílio, configurar-se-á uma experiência de satisfação que tem como produtos um determinado complexo perceptivo (uma imagem mnêmica motora, uma imagem-movimento) e uma informação sobre a descarga, decorrente da satisfação das necessidades básicas - "fome, respiração e sexualidade" (Freud, 1895, p.397).

É com base nestes efeitos (o complexo perceptivo e a informação sobre a descarga) que as relações posteriores entre percepção, ação, pensamento e

linguagem serão estabelecidas. Cabe, desde já, ressaltar que nos complexos perceptivos produzidos há algo não assimilável nem pelo pensamento, nem pela linguagem. Trata-se da parte do complexo que é constante, correspondendo assim a um objeto-núcleo, *o das Ding*. A outra porção equivale a uma imagem motora, conhecida através das experiências corporais. É esta porção que funcionará como o motor da demanda por reconhecimento. E neste contexto, reconhecer algo em uma imagem não é constatar similitudes ponto a ponto; é achar invariantes da percepção que desempenham o papel de índices de reconhecimento (Cf. Aumont, 1993, pp.82-3).

Segundo Freud, a vivência de satisfação se produz em três tempos: os estados de anseio, desejo e expectativa. Dito de outra forma: o anseio (causado pelas necessidades básicas) implicará um estado de tensão no ego capaz de catexizar a representação do objeto (idéia de desejo), estabelecendo-se, a partir deste ponto, um estado de expectativa - o estado de atenção psíquica.

Através da atenção, o ego tentará recatexizar a imagem mnêmica hostil, inibindo sua passagem e evitando o desprazer. Mas a sua ação está sempre atrasada em relação a um mínimo de descarga que não pode ser inibida. Sendo assim, a atenção é posterior ao índice de desprazer e antecede a providência tomada pelo ego. Desta forma, o sistema sempre funciona com, pelo menos, um mínimo de desprazer.

Apesar de todo o esforço de Freud para manter a função da percepção livre de qualquer relação com a memória, é possível desde já inferir que as percepções sofrem efeitos a partir das vias de prazer/desprazer que foram percorridas⁹. O princípio de realidade tentará garantir a correção entre a situação perceptiva desejada e a situação dada. Todavia, desde a origem este princípio se assentará sobre uma defasagem, um atraso. Na situação analítica,

⁹ Em 1925, ele será enfático neste aspecto afirmando que a percepção que interessa à psicanálise não é ingênua.

esta configuração nos ajuda a entender a resistência como um recurso posterior ao reconhecimento de que o desejo recalcado se avizinha.

Existem vários níveis de relação entre a percepção e o desejo. A condição para que haja pensamento e, conseqüentemente, elaboração é que a identidade entre percepção desejada e percepção dada não seja estabelecida. É esta dessemelhança e a conseqüente inibição de descarga que dará início ao pensamento. Ou seja, só há pensamento se a ação puder ser suspensa.

O processo de restabelecimento de uma identidade pela via do pensamento é o que Freud denominou de pensar reprodutor. Em última instância, o pensar reproduz um caminho (ou percorre antigas vias de facilitação), que deve necessariamente passar pelo "interesse para (re)conhecer" (Freud, 1895, p.437) a imagem mnêmica desejada. Segundo este raciocínio, Freud nos deixa uma pista para conjecturar sobre o valor da recordação numa análise, sob as condições da transferência. A recordação - o pensar - na transferência é esta possibilidade de (re)conhecer / lembrar antigas vias de construções do estado de desejo (como diz Adélia Prado "o que a memória ama fica eterno" [1986, p.107]).

Entretanto, como falamos antes, a condição necessária para o pensar é que imagem desejada e percepção encontrada não sejam idênticas. O alcance dessas idéias na clínica está representado pela regra de "abstinência" (1915 [1914], p.214) proposta por Freud no texto "Observações sobre o amor transferencial (Novas recomendações sobre a técnica da psicanálise III)". Ele diz:

"Já deixei claro que a técnica analítica exige do médico que ele negue à paciente que anseia por amor a satisfação que ela exige. (...) fixarei como princípio fundamental que se deve permitir que a *necessidade e anseio* da paciente nela persistam, a fim de poderem servir de *forças* que a incitem a trabalhar e efetuar mudanças, e que devemos apaziguar

estas forças por meio de substitutos" (Freud, 1915 [1914], p.214, grifos nossos).

Toda a possibilidade de continuidade do trabalho de elaboração numa análise é tributária desta condição. Ao mesmo tempo não se pode esquecer, e aqui mais uma vez algumas idéias de 1895 nos inspiram, que as indicações de descarga verbal voltadas ao propósito da comunicação estão, elas próprias, incluídas na ação específica (Cf. Freud, 1895, p.480). Se "a diferença entre a idéia e o movimento é apenas quantitativa" (Freud, 1895, p.482), podemos apontar uma linha de continuidade entre o pensamento e a ação. Na linguagem de 1914: o repetir e o recordar, ainda que sob as condições da resistência, já fazem parte do processo de elaboração.

Em 1913, Freud pensava a transferência como um campo de batalha onde a luta entre "compreensão e ação" (p.143) era então travada. Há uma definição curiosa do processo de compreensão (Cf. Freud, 1895, p.481) que pode indicar uma possibilidade de aproximação da elaboração com a ação específica. Este processo consiste na decomposição do complexo perceptivo em um componente não assimilável e numa porção conhecida através das suas próprias experiências corporais, porção esta que teria despertado interesse devido à sua possível conexão com o objeto desejado. Entre a ação específica e o juízo é necessária uma suspensão de ação motora que deve dar lugar a uma ação do pensamento ou da fala. Esta proposição pode nos ajudar a entender a recomendação freudiana quanto à necessidade de substituir a atuação (*acting out*) pela recordação (Cf. 1914a, pp.197-198) que, paradoxalmente, também é ato!

Em 1925, no texto "A negativa", Freud define de forma muito semelhante o julgar como :

"a ação intelectual que decide a escolha da ação motora que põe fim ao adiamento devido ao pensamento e conduz do pensar ao agir (...) Ele [o

julgar] deve ser considerado como uma ação experimental, uma apalpação motora, com pequeno dispêndio de descarga" (Freud, 1925, p.299).

Ainda nesta obra, Freud pergunta onde e quando o ego teria aprendido esta técnica de 'apalpação' que agora ele aplica aos processos de pensamento. E a resposta é que esta experiência "ocorreu na extremidade sensorial do aparelho mental, em conexão com as percepções dos sentidos" (1925, p.299). O ego (ou o "inconsciente" conforme o texto "Uma nota sobre o 'Bloco mágico'" [p.290]) envia catexias para o sistema perceptual. Mediante as percepções, julga-as e decide se mantém ou não a catexia; se a catexia é retirada, a consciência se extingue (Cf. 1925 [1924], pp.290 e 299). Freud suspeita que "esse método descontínuo de funcionamento do sistema Pcpt.-Cs. (perceptivo-consciente) jaz no fundo da origem do conceito de tempo" (idem, p.290).

Essas considerações nos levam a reivindicar para a transferência o lugar onde é possível pensar a temporalidade do processo de elaboração. Corremos o risco de parecermos mais fenomenologistas do que uma certa leitura de Freud nos permitiria, mas devemos agora refletir um pouco mais sobre a função da consciência na elaboração e suas relações com a temporalidade. É Freud quem nos indica o caminho quando, em "O ego e o id" (1923), diz: "em virtude de sua relação com os processos perceptivos, ele [o ego] dá aos processos mentais uma ordem temporal e submete-os ao teste de realidade" (p.72).

Ainda no que diz respeito às diferentes relações do desejo com as percepções, além das possibilidades acima abordadas, Freud (Cf. 1895, p.437) postula uma situação onde não haveria nenhum tipo de semelhança entre os termos - entre a catexia de desejo e a perceptiva. Nestas condições as partes discrepantes despertam interesse de (re)conhecimento de maneira que se consiga encontrar uma via entre a imagem perceptiva e a imagem mnêmica desejada. Se esta imagem não for totalmente desconhecida, ela "fará *recordar e evocar* uma

imagem perceptiva mnêmica com a qual coincida pelo menos em parte" (Freud, 1895, p.437). O interesse de (re)conhecimento - que em última análise é também interesse de pensamento e o equivalente da atenção - pode dar origem a duas espécies de atividade de pensamento: a atividade mnêmica, dirigida pelas lembranças (pensar reprodutor, que envolve o desejar, esperar - ter expectativa, recordar) e a atividade judicativa, despertada pelas percepções recém surgidas.

Em síntese, o pensar é filho da diferença e pode ser posto em movimento a partir das percepções atuais e dos traços impregnados de desejo, sob a égide do processo primário/ princípio do prazer-desprazer¹⁰. Estas duas atividades (o perceber e o desejar) não podem ser tomadas como processos absolutamente independentes, pois de uma certa forma o pensar judicativo pode abrir vias de facilitação para o pensar reprodutor e vice-versa. Ou seja, o desejo pode influenciar uma percepção; assim como uma percepção terá o poder de evocar o desejo. Este é um ponto importante, pois a função da percepção não é a de criar, mas a de evocar pelos seus traços um outro traço - um traço de movimento (relativo à descarga produzida na ação específica) - já conhecido. Desta forma, tratar-se sempre de (re)conhecimento. Por este motivo Freud conclui que "o fim e o término de todos os processos de pensamento é o estabelecimento de um *estado de identidade*" (idem, p.439).

Freud estabelece uma diferença entre o pensar judicativo e o pensar reprodutor. Enquanto o primeiro busca uma "identidade com uma catexia corporal" (Freud, 1895, p.439) construída na relação com um objeto semelhante, o reprodutivo procura uma "identidade com uma catexia psíquica do próprio sujeito (com uma experiência própria do sujeito)" (idem). Desta diferença Freud deriva a seguinte consequência:

¹⁰ Freud referiu-se ao princípio do prazer no texto de 1920, "Além do princípio do prazer".

1895: "O pensamento judicativo opera com antecipação ao reprodutivo, fornecendo-lhe facilidades já prontas para a migração associativa posterior. Se uma vez concluído o ato de pensamento, a indicação de realidade chegar à percepção, então se terá obtido um *juízo de realidade*, uma *crença*, atingindo-se com isso o objetivo de toda essa atividade" (Freud, 1895, p.440, grifos do autor).

1925: "Portanto, o objetivo primeiro do teste de realidade é não *encontrar* na percepção real um objeto que corresponda ao representado, mas *reencontrar* tal objeto, convencer-se de que ele está lá" (Freud, 1925, p.298)

As implicações deste raciocínio tocam o nervo das questões trilhadas até aqui. O que se produz como efeito da elaboração é da ordem de uma crença, de um juízo de realidade. Freud dizia que a base do juízo "é a presença de experiências corporais, sensações e imagens motoras no próprio sujeito" (1895, p.440). Para ele, a falta destes elementos implicava a incompreensão da porção variável do complexo perceptivo; ou seja, a porção variável poderá ser reproduzida, mas não determinará orientações para novas vias de pensamento. Aqui, a repetição torna-se imprescindível para o processo de elaboração, fornecendo elementos para que a recordação deixe de ser mera reprodução e se transforme em elaboração.

Nos termos do amor transferencial, a repetição se afirma enquanto presença do sexual. É o sexual que surpreende o ego, indicando um plano possível de falência da sua função de inibição. Todos os empreendimentos serão póstumos à descarga que já fora produzida. Neste ponto, entra em cena a função da fantasia.

Porém, antes de passarmos para esta discussão, tentaremos pensar quais as características adquiridas pelo objeto na transferência que tornam o deslocamento possível. Usaremos um trecho do "Projeto" no qual Freud

descreve as características do 'objeto semelhante' e o tipo de pensamento que acompanha esta percepção. Ele diz:

"Neste caso, o interesse teórico [que se lhe dedica] fica explicado também pelo fato de que um objeto *semelhante* foi, ao mesmo tempo, o primeiro objeto satisfatório [do sujeito], seu primeiro objeto hostil e também sua única força auxiliar. É por este motivo que é em seus semelhantes que o ser humano aprende a se (re)conhecer. Os complexos perceptivos emanados desses seus semelhantes serão, então, em parte novos e incomparáveis - como, por exemplo, seus *traços*, na esfera visual; mas outras percepções visuais - o movimento das mãos, por exemplo - coincidirão no sujeito com a lembrança de impressões visuais muito semelhantes, emanadas do próprio corpo, [lembranças] que estão associadas a lembranças de movimentos experimentados por ele mesmo. (...) Deste modo, o complexo do ser humano semelhante se divide em duas partes, das quais uma dá impressão de ser uma estrutura que persiste como uma *coisa*, enquanto que a outra pode ser *compreendida* por meio da atividade de memória - isto é, pode ser reduzida a uma informação sobre o próprio corpo [do sujeito]. Essa dissecação de um complexo perceptivo se chama (re)conhecê-lo; implica um *juízo* e chega ao seu término uma vez atingindo esse último fim" (Freud, 1895, p.438, grifos do autor).

Não seria, então, a transferência, no que de específico ela demanda, uma função de reconhecimento? Teria sido este o motivo pelo qual Freud, em um dos seus últimos textos, veio a afirmar ser uma das vantagens da transferência a sua "clareza plástica" (Freud, 1940 [1938]a, p.203)? Evidentemente não é a dimensão do espetáculo que ele tenta recuperar, mas algo que, na encenação ou na própria imagem, opera além da palavra, ainda que a inclua. 'Além' aqui tem o sentido de mais próximo do processo original de repressão (recalque primário). Num contexto muito diferente, Lacan sugeriu que o gesto dos pintores impressionistas, enquanto apreensão temporal do movimento, era uma ilustração de algo que "dá novo e diverso sentido ao termo regressão - encontramos diante do elemento motor, no sentido da resposta, no que ele engendra para trás

seu próprio estímulo" (1964, p.111). Nesta dissertação, aproveitando os termos apresentados por Aumont, o movimento (a imagem-motora) está sendo tomado como a ossatura, o esquema da rememoração nas suas relações com o reconhecimento (Cf. Aumont, 1993, p.84).

No texto "O Inconsciente" (1917 [1915]), Freud diz que a supressão da repressão ocorre a partir da ligação de uma idéia consciente com um traço de uma lembrança inconsciente (Cf. p.202). Sugerimos que este seja tomado como um traço de movimento, proveniente da experiência de satisfação. Conforme a hipótese de que entre a idéia e o movimento existe apenas uma diferença quantitativa (Cf. 1895, p.482), a fala pode ser considerada um tipo de ação. Alcançamos o pólo motor pela via da elaboração. Corpo e linguagem já podem ser tomados como diferentes registros de uma mesma unidade.

Sândor Ferenczi (1873-1933), seguindo as indicações de Freud, pensa a transferência como uma tendência geral ao deslocamento inaugurada com base na experiência com o objeto de satisfação. No texto "Transferência e introjeção" (1909), denominou de *introjeção* a tendência do ego neurótico de "*incluir em sua esfera de interesse uma parte tão grande quanto possível do mundo exterior, para torná-lo objeto de fantasmas conscientes ou inconscientes*" (1909, p.36, grifos do autor). Contudo, este mecanismo observável durante o processo analítico, cuja expressão se dá pela transferência, é uma reedição da história de desenvolvimento do ego a partir do momento da "introjeção primitiva" (idem, p.37). Desta forma, Ferenczi apresenta uma hipótese para a origem do modelo de transferência observado no processo analítico:

"O primeiro amor, o primeiro ódio, se realizam graças à transferência: uma parte das sensações de prazer ou de desprazer, auto-eróticas na origem, se desloca para os *objetos* que a suscitaram. No início a criança ama apenas a *saciedade*, pois ela acalma a fome que a tortura - depois começa a amar a mãe, este objeto que lhe traz a saciedade. O primeiro

amor objetal, o primeiro ódio objetal, é pois a raiz, o modelo para toda a transferência ulterior (...)" (Ferenczi, 1909, p.37).

Numa linha semelhante, Joel Birman (1993) propõe que a constituição do campo da transferência seja consequência da presença do objeto de investimento pulsional no registro psíquico em contraste com sua ausência no sentido da plenitude da satisfação pulsional. Portanto, seria esta inscrição metafórica de traços múltiplos de um objeto ausente o que instaura um processo de substituição de figuras, imagens e objetos no aparelho psíquico - o deslocamento (Cf. Birman, 1993, p.120). Como pensava Freud, o estado de desejo segue o estado de necessidade; sendo assim, é pela via do desejo que a necessidade movimenta o sujeito em busca do objeto de satisfação.

Nos tópicos sobre o deslocamento e os meios de representação nos sonhos, Freud (1900) indica que, muitas vezes, o processo de deslocamento se serve de um detalhe do objeto. Ferenczi (1909, p.33) justifica que é esta maneira de tomar a 'parte pelo todo' que possibilita o analisando colocar o analista na condição de suporte dos afetos inconscientes, termo último para o reconhecimento.

A importância do momento em que o analista é convocado na sua corporalidade possui ressonâncias num determinado campo teórico desenvolvido pelo psicanalista inglês Donald W. Winnicott. Apresentaremos um breve resumo das suas idéias em apoio à hipótese de que na utilização do objeto 'analista' há algo de estruturante para o sujeito.

No livro *O brincar e a realidade*, o psicanalista inglês Donald Winnicott defende a existência de uma diferença, na ordem da neurose, entre o sujeito que se *relaciona* com os objetos e aquele capaz de *usá-los*. Usar um objeto, ação psíquica de valor inestimável para o sujeito, é aceitá-lo como exterioridade; "isto faz parte da mudança para o princípio de realidade" (Winnicott, 1971, p.125). Cabe uma ressalva quanto à presença, no seu pensamento, de uma temporalidade

simbólica estruturante; ou seja, para ascender ao uso é necessário antes a relação. Nas palavras do psicanalista:

"Essa mudança (do relacionamento para o uso) significa que o sujeito destrói o objeto. (...) depois de 'o sujeito relaciona-se com o objeto', temos 'o sujeito destrói o objeto'(quando se torna externo), e, então, podemos ter '*o objeto sobrevive a destruição pelo sujeito*'. Porque pode haver ou não sobrevivência. Surge assim um novo aspecto na teoria da relação de objeto. O sujeito diz ao objeto: 'Eu te destruí' e o objeto ali está, recebendo a comunicação. Daí por diante, o sujeito diz: 'Eu te destruí. Eu te amo. Tua sobrevivência à destruição que te fiz sofrer, confere valor à tua existência, para mim. Enquanto estou te amando, estou permanentemente te destruindo na fantasia'(inconsciente). Aqui começa a fantasia para o indivíduo. O sujeito pode agora *usar* o objeto que sobreviveu". (...) Dessa forma, o objeto desenvolve a sua própria autonomia e vida e (se sobrevive) contribui para o sujeito, de acordo com suas próprias propriedades" (Winnicott, 1971, p.126, grifos do autor).

Começamos destacando a última frase de Winnicott: 'o objeto contribui com suas próprias propriedades'. Há nesta conjetura algo de fundamental para pensarmos a função da diferença, nesta perspectiva do reconhecimento. Falamos anteriormente da função simbólica em jogo na transferência, mas parece termos aqui algo que complexifica esta perspectiva. O fato de o analista ser tomado como um substituto, como um delegado de uma figura outrora importante na dinâmica libidinal do analisando, é tão importante quanto o fato de o analista não ser idêntico a este objeto. Para podermos prescindir do objeto, a condição necessária é a de que ele continue existindo mas como realidade externa, marcado por suas propriedades. Esta proposição funciona como mais um instrumento de leitura da recomendação freudiana quanto à necessidade de que o analista sobreviva à demanda alucinatoria do analisando.

Enquanto se desenvolve a *relação* ainda não se pode falar de sujeito e objeto constituídos. Somente por ocasião da destruição produz-se o primeiro

efeito 'sujeito', que é também um efeito 'interpretação': o enunciado amoroso. Novamente temos o amor como um efeito estético construído pela ausência, pela marca da destruição (que em termos winnicottianos corresponde a um traço de exterioridade). Este ponto irá adquirir visibilidade quando abordarmos, no terceiro capítulo, o filme "Um corpo que cai" de Alfred Hitchcock.

1.3. A transferência: a cena da elaboração

Examinaremos mais de perto a transferência na sua interface com a elaboração. É curioso observar que o conceito de transferência é um dos que menos sofreu modificações na obra freudiana. Em seu curso, o conceito foi ganhando novos aspectos, que não implicavam necessariamente uma abolição das afirmações feitas anteriormente. Frases como: "é somente depois de analisada a transferência que o paciente atinge um sentido de convicção" e "ela [transferência] tem uma força de convicção maior que qualquer outra coisa na análise" são encontradas no "Fragmento da análise de um caso de histeria" (1905 [1901], p.113) e no "Esboço de Psicanálise" (1940 [1938]a, p.204), respectivamente. O que se modifica, ao longo destes anos, é a posição a ser ocupada pelo analista frente à idéia transferencial, passando a considerá-la um lugar estratégico. De um caso particular de deslocamento a fenômeno-condição da análise, há especialmente uma mudança quanto ao seu estatuto e sua utilização (Cf. Torres e Martins, 1994, p.45).

Em não se tratando de uma dissertação que pretenda mapear o conceito de transferência na obra freudiana, realçaremos apenas alguns aspectos. Nossa escolha foi feita em função da possibilidade de reivindicar uma plasticidade para o processo de elaboração numa análise, análoga à do suspense no filme que, no terceiro capítulo, será tomado como ilustração.

No texto "A dinâmica da transferência" (1912b), Freud já havia apontado que a transferência é um dos efeitos da resistência e uma das formas da repetição. Vejamos o que ele diz a respeito do momento em que a transferência entra em cena:

"Se acompanharmos agora um complexo patogênico desde a sua representação no consciente (seja ele óbvio, sob a forma de um sintoma, ou algo inteiramente indiscernível) até sua raiz no inconsciente, logo ingressaremos numa região em que a resistência se faz sentir tão claramente que a associação seguinte tem de levá-la em conta e aparecer como uma conciliação entre suas exigências e as do trabalho de investigação. É neste ponto, segundo prova a nossa experiência, que a transferência entra em cena. Quando algo no material complexo (no tema geral do complexo) serve para ser transferido para a figura do médico, essa transferência é realizada; ela produz a associação seguinte e se anuncia por sinais de resistência - por uma interrupção, por exemplo" (Freud, 1912b, p.138, grifo do autor).

É possível entender que a experiência da transferência, como foi dito antes a respeito da resistência, já aparece como o recurso de continuidade do trabalho analítico. Neste sentido, nossa proposição radicaliza a sua positividade. Desde a sua entrada em cena, ela trabalha pela continuidade da associação, respeitando o princípio de "compulsão à associação" (1893-1895, pp.113, 142 e 360). A regra deste princípio é que um complexo de representações "subconscientes" (1893-1895, p.113) cumpre uma compulsão para associar-se a um grupo de idéias conscientes¹¹.

Existe um ponto de tensão onde é necessário que ocorra uma conciliação pela continuidade do trabalho de investigação. É precisamente neste ponto que o sujeito se apega à idéia transferencial como sua última tentativa de recuo - no sentido de que é a idéia mais próxima daquela que deve ser tornada consciente,

¹¹ Esta hipótese foi levantada para explicar a transferência como uma formação de compromisso entre os sintomas histéricos e o respeito à regra de associação colocada pelo analista.

na qual pela via associativa remeteria ao desejo recalcado. Logo, a transferência, mesmo no seu aspecto de resistência, pode ser tomada como a primeira idéia na cadeia associativa, o primeiro passo que anuncia o início do trabalho de elaboração. Entretanto, é o analista quem transformará a transferência "no mais poderoso instrumento terapêutico" (1923 [1922], p.300). Com o seu trabalho de interpretação, ele força (isto não quer dizer que sempre obtenha êxito) a transformação da transferência: de ação em compreensão, de repetição em elaboração.

A aproximação das noções de resistência e transferência pode ser realizada face à relação que ambas estabelecem com um ponto de insondabilidade do inconsciente. Este ponto recebeu, ao longo dos anos de teorização, diversas denominações. No "Projeto para uma psicologia científica" (1895), Freud o identificou com o *das Ding* - a coisa não-nomeável. Na "Interpretação dos sonhos" (1900, pp.119 e 560), usou a figura do 'umbigo do sonho' para falar do "seu ponto de contato com o desconhecido" (p.119), momento-limite da significação. Nos anos dedicados aos "Estudos sobre a histeria" (1893-1895), descreveu-o como núcleo traumático. Principalmente a partir dos textos "Escritores criativos e devaneio" (1908 [19107]) e "Fantasias histéricas e sua relação com a bissexualidade" (1908), este ponto aparece relacionado às teorizações sobre as fantasias. E mais tarde, no texto "O tema dos três escrínios" (1913), o ponto de desconhecimento faz face à experiência de descoberta da morte, que, por sua vez, coincide com uma escolha relacionada ao sexual.

No nosso modo de entender, a presença em cena do amor de transferência torna-se um fato inevitável posto que este está diretamente ligado a um ponto de reconhecimento relativo ao desejo sexual. Tal desejo, por sua vez, encontra-se em estreita dependência de um suporte que só possui representação enquanto corporalidade.

É necessário aqui interrompermos nosso raciocínio e buscarmos, na teoria freudiana sobre a libido (em suas vinculações com o conceito de pulsão), elementos que embasem a idéia de que a transferência possui função de reconhecimento com relação ao corpo pulsional.

"LIBIDO é um termo empregado na teoria das pulsões para descrever as manifestações dinâmicas da sexualidade" (1923 [1922]a, p.308, grifo do autor). Com esta definição Freud abre a parte 'B' dos "Dois verbetes de enciclopédia". Uma teoria mais sistemática sobre a sexualidade surge simultaneamente ao aparecimento do conceito de pulsão, por ocasião do texto "Três ensaios sobre a sexualidade" (1905).

Apresentada como um conceito-limite entre o somático e o psíquico, a pulsão é definida como uma força constante, proveniente das excitações corporais, e que coloca o aparelho psíquico em exigência de trabalho, correspondendo, por sua vez, à ligação das excitações a representantes psíquicos. Esta força possui como meta a satisfação obtida a partir de suas fontes, que correspondem às zonas erógenas.

Neste primeiro momento de teorização, Freud postula as 'pulsões sexuais' e as 'pulsões do ego'. Já na década de 20, apresenta uma nova dualidade: as 'pulsões de morte' que se manifestariam como pulsões destrutivas ou agressivas e as de 'vida', que são as 'pulsões libidinais ou sexuais' abrangidas pelo nome de *Eros* (Cf. Freud, 1923 [1922]a, pp.311-312).

Em 1905, ao postular a existência de uma sexualidade infantil com traços daquilo que nos adultos era considerado como 'perversão', Freud impõe uma ampliação do que era considerado como sexual. Se as pulsões são multiplicadores de possibilidades diferenciais de inscrição das demandas corporais no plano psíquico, o sexual pode alcançar seus fins num plano que é o da realização de desejos, deixando para trás o plano das grandes necessidades.

Sendo assim, as demandas pulsionais constituem sexualidades as mais diversas e singulares.

A partir dos "Três ensaios sobre a sexualidade", Freud aponta, de forma indelével, a participação do corporal na fundação do psiquismo. Com a teoria das zonas erógenas, que correspondem a zonas corporais, ele não deixa dúvidas quanto à existência de uma realidade corporal inscrita no sintoma. Atento às novas coordenadas oferecidas pela pulsão, Jacques Lacan (1964) define a transferência como "aquilo que manifesta na experiência [analítica] a atualização da realidade do inconsciente, no que ela é sexualidade" (1964, p.165).

Nos "Estudos sobre a histeria", Freud narra um episódio clínico ilustrativo de um momento em que a vivência da presença do analista toma o lugar de uma idéia que estava em curso:

"Em uma de minhas pacientes a técnica de pressão de súbito falhou (...) primeiro tentei lidar com a idéia pegando a paciente de surpresa. Disse-lhe que algum obstáculo devia ter surgido (...); ela disse com assombro: 'Vejo o senhor sentado aqui na cadeira, mas isso é bobagem. O que pode significar?'. Fui então capaz de esclarecê-la" (Freud, 1893-1895, p.361).

Este exemplo nos ajuda a sugerir uma articulação entre a transferência, a função simbólica da palavra e a experiência do sujeito em relação a esse ponto de reconhecimento do sexual enquanto marca de corporalidade. Freud insere o episódio citado acima na série de obstáculos que podem surgir ao longo de um processo analítico, apresentando a tese de que uma transferência de idéias aflitivas para a figura do médico aparece como uma "*falsa ligação*" (1893-1895, p.360). Nestas ocasiões, os efeitos que se instauram na paciente são da ordem de um susto e de um reconhecimento vinculados ao desejo sexual que se presentifica. De forma análoga ao sintoma, a origem da transferência

encontrava-se no desejo com fins sexuais (Cf. Freud, 1893-1895, p.360). Para Freud, na ordem das operações psíquicas, ocorrera o seguinte:

"o conteúdo do desejo aparecera primeiro na consciência da paciente sem quaisquer lembranças das circunstâncias ambientais da época passada. O desejo que estava presente foi então, devido à compulsão de associar que era dominante em sua consciência, ligado à minha pessoa com a qual legitimamente a paciente estava preocupada" (Freud, 1893-1895, p.360).

Alguns autores (Pommier, 1990, p.66; Lacan, 1953-1954, p.319) comentaram a aceção do termo transferência utilizado em 1900. Embora Pommier considere diferentes os sentidos empregados em cada um dos contextos, concorda que se trata de um único e mesmo mecanismo demonstrando a natureza dos tempos necessários ao trabalho do inconsciente (Cf. 1990, p.67). Um destes tempos se representa pelo silêncio que evoca a presença do analista como última tentativa de recuo e primeiro passo em direção à palavra. Como disse Lacan, esse silêncio "não é simplesmente negativo, mas vale como mais além da palavra. (...) representam a apreensão mais aguda da presença do outro como tal" (1953-1954, p.323). Ainda segundo Lacan:

"No momento em que ele parece pronto para formular alguma coisa de mais autêntico, de mais quente do que jamais pode atingir até então, o sujeito se interrompe e emite um enunciado que pode ser este : *Eu realizo de repente o fato da sua presença*" (Lacan, 1953-1954, p.52, grifos do autor).

Tal qual a resistência, a transferência tomada neste contexto adquire na análise o mesmo estatuto de um lapso, de um sonho, por exemplo, constituindo-se como positividade, como presença. Mas presença de que? Se seguirmos a trilha apontada desde os "Estudos sobre a histeria", é a presença no sujeito de um saber sobre o desejo.

Se a interpretação enquanto dispositivo analítico põe em movimento forças que até então só eram utilizadas a favor da manutenção do sintoma, no caso do amor de transferência não é o dispositivo analítico que o instaura (Cf. Freud, 1916-1917 [1915-1917], p.515). A idéia fundamental é de que a libido já está pronta *por antecipação* para ser dirigida ao objeto mais disponível, posto que a necessidade de amor não é satisfeita pela realidade (Cf. Freud, 1912b, p.134).

No texto "Observações sobre o amor transferencial" (1915 [1914]) Freud ressalva que, embora a resistência desempenhe um papel inquestionável no amor transferencial, ela "não cria esse amor, encontra-o pronto, à mão" (p.218). O amor já existia quando a resistência resolveu dele se utilizar, agindo como um "*agent provocateur* - ela [a resistência] intensifica o estado amoroso da paciente e exagera sua disposição à rendição sexual" (idem, p.212).

Deste modo, "o valor do objeto pode ser puramente tático" (1912b, p.138n). Neste texto de 1912, sobre "A dinâmica da transferência", Freud faz uma analogia entre a posição ocupada pelo analista e uma situação de guerra onde a posse de uma igreja está sendo disputada por seu valor puramente estratégico, não significando que o objeto contenha em si um valor especial. A idéia dirigida ao analista é uma metáfora como outra qualquer; o analista também é um "objeto imaginário" (Freud, 1916-1917 [1915-1917], p.530) que será incluído nas séries psíquicas já formadas pelo paciente. Neste momento:

"ela [a paciente] repentinamente perde toda a compreensão do tratamento e todo interesse nele, e não falará ou ouvirá a respeito de nada que não seja o seu amor" (Freud, 1915 [1914], p.211).

A transferência, tomada enquanto figuração de um discurso amoroso, é o que nos possibilita pensar uma dimensão estética do processo de elaboração e fazer as correlações com o suspense cinematográfico.

Eugênio Triás (1982), no seu livro *Lo Bello y lo siniestro*, sentencia: "a história de amor é história detetivesca, a história detetivesca é história de amor" (p.96, grifos do autor). Sabe-se da admiração de Freud pela literatura de suspense (Cf. Brooks, 1992, pp.264-283). Há quem atribua ao método de construção indiciária a origem do método psicanalítico de interpretação. O historiador Carlo Guinzburg (1989) aposta nesta aproximação, traçando analogias entre a literatura de Conan Doyle, o método psicanalítico e a metodologia inaugurada pelo crítico de arte italiano Giovanni Morelli. Os três possuíam em comum a investigação do detalhe que adquire retrospectivamente o valor de signo; desta forma, o sentido é construído simultaneamente à sua apresentação, de detalhe em detalhe. Esta característica lhe confere a mesma estrutura da interpretação.

Se buscamos na semiologia de Roland Barthes argumentos para pensarmos, em continuidade à proposição de Triás, o amor como um estado de procura e de investigação, encontramos:

"Do ponto de vista amoroso, o fato se torna conseqüente porque se transforma imediatamente em signo: é o signo e não o fato que é conseqüente (pela sua repercussão)" (Barthes, 1985, p.53).

Com a instauração do amor de transferência, a figura do intérprete se desloca do analista para o analisando, posto que a exigência de trabalho da pulsão é, sobretudo no plano simbólico, uma exigência de interpretação. Pode-se dizer em síntese que, num processo analítico, o amor é a hermenêutica do analisando, é a sua arte de interpretar. Nestas circunstâncias, a investigação e o aparecimento do amor são simultâneos e vão coincidir com o seu desejo de saber.

Para Birman (1993), o método freudiano do deciframento, que se caracteriza pelo deslizamento do analisando no tecido das suas representações, é

a "contrapartida metodológica dessa concepção de sujeito fundado na pulsão" (Birman, 1993, p.111). Em outras palavras:

"a inscrição da 'pulsionalidade' no universo da representação seria então o que inaugura o sujeito como sentido e como intérprete, vale dizer, como sujeito-interpretação da força pulsional" (Birman, 1993, p.110).

No "Projeto para uma psicologia científica" (1895), mais precisamente quando se trata da 'experiência de satisfação' e do 'desamparo primordial' do ser humano, encontramos argumentos que fortalecem a idéia de que o amor é o efeito da primeira interpretação realizada pelo sujeito que ali se constitui. Estes pontos nos servem também como referências às questões sobre a fantasia que levantaremos adiante.

Até o presente momento, tentamos demonstrar que o processo de elaboração numa análise segue caminhos semelhantes àqueles pensados por Freud quando postulou o funcionamento do aparelho psíquico em 1900. Desta forma, este processo começa com a recordação e as primeiras manifestações da resistência; passando à repetição pode-se alcançar a elaboração que se constitui como um pensamento-ação. Todavia, durante sua trajetória, o analisando instaura o seu método de investigação: o amor de transferência. Se a libido (enquanto representante psíquico da sexualidade marcada pela parcialidade pulsional) se antecipa ao dispositivo, ela também cria algumas de suas regras.

Portanto, o que está se operando, em termos do processo de elaboração, na ocasião em que o analista é convocado como corporalidade, é a tentativa de reedição de uma imagem perceptiva coincidente com a imagem da realização de desejo, oferecida pela experiência de satisfação. Indicamos anteriormente que este fenômeno ocorria num momento da análise em que o sujeito se aproximava de um ponto de resistência, relativo ao desejo recalcado. Desta feita, o corpo

tornar-se-ia a única referência do sujeito diante do incognoscível; ao mesmo tempo em que seria a única marca de semelhança com os objetos já conhecidos.

1.4. A transferência: a cena onde se projetam as fantasias

Enquanto escrevia a "Interpretação dos sonhos", entre os anos de 1895 e 1899, Freud, referenciado por suas pesquisas sobre a histeria, perguntava-se sobre a dimensão de realidade existente no enredo de suas pacientes.

No cotidiano do seu consultório eram freqüentes os relatos de pacientes que afirmavam ter sido seduzidas pelo pai. Na importante carta a Fliess datada de 21/09/1897, Freud expõe um conjunto de razões para sua descrença no relato como fato ocorrido. Os insucessos clínicos decorrentes da hipótese do pai sedutor, a impossibilidade de pensar seu próprio pai como perverso e, principalmente, a tese de que o inconsciente não é capaz de distinguir entre verdade e ficção eram motivos suficientes para que a sua "neurótica" (teoria das neuroses) fosse abandonada. "Por fim, restaria a solução de que a fantasia sexual se prende ao tema dos pais, tomando impulso a partir de experiências posteriores" (Freud *in* Masson, 1986, p.266).

No entanto, engana-se quem supõe ter Freud desistido de conferir à fantasia bases de realidade. Em 1915, em "Um caso de paranóia que contraria a experiência psicanalítica", ele apresentava a hipótese de uma origem arcaica ou filogenética para as formações fantasmáticas, marca indelével da sua crença. Em seus últimos trabalhos, ao tornar conseqüente a idéia de que todo mito - individual ou coletivo - é sustentado por uma 'verdade histórica', Freud novamente traz à tona questões que remetem ao que há de vivencial em determinadas conjunções estabelecidas entre o sujeito e a realidade.

Outro exemplo da sua insistência nesta direção aparece quando, ao retomar o tema da feminilidade nas suas últimas conferências, reafirma que a fantasia de sedução "toca o chão da realidade" (1933 [1932], p.153). É essencial

apontar, como já foi feito antes ([Cottet, 1990, pp.102-3], Birman, 1993, p.133]), que Freud, ao pensar a questão da fantasia, não pode escapar de uma certa remissão à realidade.

Nestas conferências, Freud reafirma as hipóteses apresentadas a Fliess em 1897, no "Rascunho L" (*in* Masson, 1986, p.241), quando propõe que a fantasia é uma construção "subseqüente" de coisas ouvidas. Desta forma, nela se combinariam experiências, coisas que teriam sido vistas e outras que são narrações de acontecimentos passados, da história dos pais e dos seus ancestrais. Essa teorização propõe uma dupla origem para a fantasia: uma diretamente relacionada às percepções e outra dependente de uma construção que inclui os fantasmas parentais. Cabe ressaltar que somente a dimensão relativa às percepções terá destaque neste estudo.

Em 1914, analisando aquele que ficaria conhecido como o "homem dos lobos", Freud reúne argumentos para sustentar estas hipóteses. Trabalhos anteriores, que não gozam de tanta popularidade, já traziam reflexões acerca do tema e de sua possível aplicação clínica. É o caso de "Delírios e sonhos na 'Gradiva' de Jensen", "Escritores criativos e seus devaneios", "Fantasias histéricas e sua relação com a bissexualidade" e "Romances familiares", todos escritos no período de 1906 a 1908.

Pouco mais tarde, em 1911, a fantasia será definida como um recurso do ego para reconciliar o prazer e as exigências da realidade (Cf. Freud, 1911c, p.281; 1916-1917 [1915-1917], p.434; 1924, p.233; 1919, p.281 e 282). Desta forma, ela constitui verdadeira "reserva natural" (1916-1917 [1915-1917], p.434) de um momento em que o ego pode usufruir das fontes e das formas de prazer livre da compulsão externa. Através da atividade da fantasia, o ego pode funcionar sob a égide do princípio do prazer e sob as leis do processo primário. Da mesma maneira comportam-se as pulsões sexuais, as quais obtendo satisfação auto-erótica, não precisam, a princípio, submeterem-se ao princípio de

realidade. O atraso do desenvolvimento sexual não coloca o ego em posição de considerar forçosamente as indicações de realidade. Destas condições surgem as vinculações entre pulsão sexual e fantasia (Cf. Freud, 1911c, p.282; 1912, p.134). Esta forma de compreensão, muito próxima à desenvolvida no "Projeto", pode gerar o entendimento de que é a partir do sexual que a fantasia organiza o campo das percepções (Cf. Pommier, 1989, pp.79-83).

Recorrendo-se ao raciocínio desenvolvido em 1895, pode-se afirmar que as fantasias constituem-se primariamente de um traço de movimento que só adquire significação *a posteriori* e no contexto do sexual. Na conferência sobre "Os caminhos da formação dos sintomas" (1916-1917 [1915-1917]), Freud retoma a origem pré-histórica ou filogenética das fantasias (proto-fantasias) e entre seus principais conteúdos estão novamente a sedução, a observação da cena primária e a ameaça da castração. Porém, nos chama atenção que na observação da cena primária o objeto do olhar da criança se desloca do casal parental para os animais (Cf. idem, p.431). Estendendo-se o raciocínio de 1895 a esta situação, pode-se pensar que o conteúdo das fantasias prende-se à identificação de um *movimento* no mundo externo, outrora experimentado pelo ego. Ainda neste trabalho, Freud atesta que "não pode haver dúvida de que suas [das fantasias] fontes situam-se nas pulsões" (idem, p.433), mais um indicativo de que as fantasias são construções de um campo anterior à significação.

No texto "A perda de realidade na neurose e na psicose" (1924c), a fantasia é tomada como "depósito do qual derivam os materiais ou o padrão para construir a nova realidade" (Freud, 1924c, p.234). Este 'material' só poderá ser usado posteriormente ligando-se a um fragmento de realidade, emprestando "a esse fragmento uma importância especial e um significado secreto que nós (nem sempre de modo inteiramente apropriado) chamamos de *simbólico*" (Freud, 1924c, p.234). Este aspecto incide sobre a diferença entre a neurose e a psicose: enquanto a psicose substitui a realidade, a neurose se utiliza destes fragmentos.

Traçando uma analogia com a perspectiva cinematográfica, pode-se dizer que a transferência é a tela onde as fantasias do sujeito são projetadas e a pulsão é a força que faz funcionar o projetor.

1.5. O amor na perspectiva da fantasia e do reconhecimento

Ao trabalhar o romance do escritor alemão Wilhelm Jensen (1837-1911), *Gradiva: uma fantasia pompeiana* (1903), Freud pode oferecer novos contornos para a relação entre fantasia e percepção. A idéia-âncora para nossas considerações é a de que existe um conhecimento atuando como pólo de atração para as percepções posteriores. Este é um dos exemplos mais contundentes quanto ao fato de que a percepção depende de um reconhecimento que, por sua vez, pressupõe a subjetividade de quem o realiza.

Norbert Hanold é um jovem arqueólogo "que não se interessava por mulheres vivas" (Freud, 1907 [1906], p.52). Em seus estudos devotava particular atenção a figuras femininas feitas de mármore ou bronze, vindo a se interessar especialmente por um alto-relevo o qual denominou Gradiva. O seu 'encontro' com Gradiva desencadeou um conjunto de fantasias que o faziam crer que aquela mulher havia vivido em Pompéia, por ocasião do soterramento vulcânico daquela cidade (século 79 d.C). Na tentativa de reencontrá-la, segue para a Itália.

Na infância, Hanold mantinha amizade com uma menina de nome Zoe Bertgang. Esta convivência forneceu a base do interesse posterior do jovem pelos pés e pelo andar das mulheres. Zoe, graciosamente, costumava andar apoiando-se nas pontas dos dedos, deixando os pés numa posição quase perpendicular ao chão, posição reproduzida pela peça encontrada pelo arqueólogo.

A figura feminina em mármore parecia-lhe 'atual' e 'viva': era como se seu autor tivesse reproduzido sobre a peça uma visão captada das ruas. Partindo

desta idéia, Hanold confere àquela escultura características que justificam sua origem e contemporaneidade. A idéia de que Gradiva possui 'aquele andar' substitui o seu reconhecimento de que 'aquele andar' pertence a uma mulher da época presente - Zoe Bertgang. "Por trás da impressão de que a escultura era 'viva' e da fantasia de que o modelo era grego, estava a sua lembrança do nome Zoe, que significa 'vida' em grego" (Freud, 1907 [1906], p.57).

Assim, pontua Freud:

"existe uma perfeita analogia entre o soterramento de Pompéia - que fez desaparecer mas ao mesmo tempo preservou o passado - e a repressão, de que ele tinha conhecimento através do que poderíamos chamar de percepção 'endopsíquica'" (1907 [1906], p.57).

Ao mesmo tempo que a fantasia permite este estado de conciliação, ela é também causa de desassossego, posto que a representação corre atrás do desconforto já produzido. O mesmo pode ser dito em relação ao trabalho de elaboração onírica, que se trata também, em última análise, do processo de elaboração propriamente dita.

Freud (Cf. idem, pp.60-63), seguindo esse raciocínio, valoriza os 'efeitos de convicção' produzidos em Hanold por ocasião de um sonho sobre a origem de Gradiva e as relações mantidas pelos dois. As imagens oníricas e a conotação afetiva ali reproduzidas deram ao jovem a certeza de que não só Gradiva vivera em Pompéia, mas também ele estivera lá na ocasião. Ao despertar deste sonho, interpretou os ruídos da cidade como restos da cena vivida em 79 d.C., fato que conferia realidade (e atualidade) às imagens oníricas.

No raciocínio freudiano a noção de realidade confunde-se, muitas vezes, com a de atualidade. No inconsciente é real tudo que é atual; é a atualidade que fornece o caráter de realidade. Sua teoria sobre as fantasias é definitiva na adoção desta perspectiva:

"as fantasias possuem realidade *psíquica*, em contraste com a realidade *material*, e gradualmente aprendemos a entender que no *mundo das neuroses a realidade psíquica é a realidade decisiva*" (Freud, 1916-1917 [1915-1917], p.430, grifos do autor).

Portanto, é um equívoco dizer que não existe indicação de realidade no inconsciente; o que não existe é a possibilidade de estabelecer um critério de distinção entre verdade e ficção segundo uma lógica da consciência.

S. Cottet (1990) lança a hipótese de que, em não se podendo dissociar verdade e ficção, deve-se tomar "verdade e realidade psíquica como homogêneas; a verdade é definida como o limite do que o aparelho psíquico pode tolerar" (p.102). Nas palavras de Freud: "quando a percepção da realidade provoca algum desprazer, essa percepção, que nada mais é senão a verdade, será sacrificada" (1937, p.270).

Desta forma, apesar da assepsia que a censura tenta promover obrigando o inconsciente a sair mais um vez do terreno conquistado, algum estorvo já se criou por ocasião do reconhecimento. Assim, a percepção é efeito de uma interpretação já realizada, conduzida por um 'conhecimento inconsciente', que só mais tarde será revelado (processo muito semelhante ao que se estabelece na resistência). Esta conjectura coincide com as hipóteses de Henri Bergson (1990 [1890]) para quem a percepção "não é jamais um simples contato do espírito com o objeto presente; está inteiramente impregnada das lembranças-imagens que a completam, interpretando-a" (p.109). Tais considerações seguem na mesma direção do enunciado de Freud de 1897, no qual as fantasias são tomadas como produtos de percepções que só podem ser compreendidas subsequenteemente (Cf. Masson, 1986, p.237).

Uma experiência de *déjà vu*, por exemplo, seria a confirmação de que existe uma anterioridade lógica das fantasias inconscientes - do desejo - em relação à percepção. Algo se antecipa como atualidade, tendo, no entanto, sua

origem no passado. Por este motivo, a tentativa de conciliação realizada na fantasia nunca é satisfatória para o ego-realidade. Há algo que escapa no objeto, e o que escapa está do lado da pulsão, sendo esta ao mesmo tempo força e exigência de simbolização.

Dissemos em páginas anteriores estar o ego sempre atrasado em relação aos efeitos deixados pelo rastro pulsional, sendo a transferência (aqui tomada no sentido de um deslocamento de intensidade de uma representação a outra) um dos seus recursos para organizar o campo da simbolização, garantindo-lhe uma posição de mobilidade. Com a perda do objeto de satisfação, resta ao ego inscrever psiquicamente esta demanda pela via da representação. Desde já, como é marcado por Birman (1993, p.93), a ordenação do campo simbólico depende de um intérprete. Desta forma, a pulsão adquire um representante e mantém a sua figuração afetiva.

Neste mesmo ensaio, Birman trabalha no sentido de afastar do discurso freudiano sobre o amor uma perspectiva pedagógica e moral. Opta assim por falar da paixão, da relação que ela estabelece com a ruptura e da descontinuidade imposta pela pulsão de morte. O autor destaca os paradoxos da paixão na sua relação com *Tanatos*: o funcionamento da atividade representativa é determinado pela interminável insistência da pulsão de morte em se inscrever através dos seus representantes (Cf. Birman, *idem*, p.94). Portanto, a dimensão da transferência, na figura do amor, irá constituir para a psicanálise um paradoxo permanente que, como fenômeno/condição, não pode jamais ser desarmado. Nas palavras do autor:

"A dificuldade que impõe a situação analítica é justamente a de conviver com o paradoxo, ou seja, abrir as fendas do ego para a irrupção da paixão e deixá-la falar de maneira interminável, sem satisfazê-la, pois a sua retomada pelo sujeito no plano discursivo implica que este deva dar inevitavelmente um destino à paixão despertada pela transferência. Com isso, a psicanálise devolve ao sujeito o encargo de

conviver integralmente com sua paixão, com todos os riscos subjacentes, isto é, com seu fascínio e seus impasses" (Birman, 1993, p.87).

No entanto, a problemática tal como Birman apresenta não esgota as questões sobre a figura do amor transferencial; fato reconhecido pelo autor quando, ao final de seu artigo, indica que o paradoxo entre a paixão e o amor ainda permanece. É a partir destas considerações que vamos discutir a dimensão do amor numa análise, lembrando antes o dito de Freud na apresentação da dinâmica da transferência:

"originalmente, conhecemos apenas objetos sexuais, e a psicanálise demonstra-nos que pessoas que em nossa vida real são simplesmente admiradas ou respeitadas podem ser ainda objetos sexuais para nosso inconsciente" (Freud, 1912, p.140).

Retomemos a história de Jensen.

O jovem arqueólogo, após algumas dificuldades no seu percurso, chega a Pompéia, onde descobre uma moça com aspectos semelhantes aos da escultura. Ao sol do meio-dia, 'hora dos mortos', Hanold vai ao encontro desta que representa, no seu delírio, a reencarnação da antiga Gradiva. Percebendo o estado em que o rapaz se encontra, a jovem, num primeiro momento, conforma-se à sua realidade de fantasma, aceitando o papel que lhe é destinado. Desta posição, ela vai oferecendo elementos que produzem rupturas nas continuidades estabelecidas por Hanold entre a situação do passado e a atual. Ao final, o objeto da fantasia é destruído, Gradiva retorna ao mundo dos mortos, e Hanold encontra-se livre do seu delírio, em estado de disposição para o amor (o que coincide com a sua capacidade de reconhecer na moça traços semelhantes com a menina de sua infância).

Em sua interpretação final do romance, Freud faz uma analogia entre o percurso de Hanold na sua busca por Gradiva e os caminhos possíveis de um su-

jeito em análise, enquanto "modelo de cura pelo amor" (1907 [1906], p.92). "Se no termo 'amor' combinamos todos os diversos componentes da pulsão sexual" (idem), Gradiva representa a figura do analista, suporte da fantasia de Hanold, o analisando.

Freud estabelece três semelhanças a fim de justificar a sua analogia, quais sejam: em ambos tratar-se-ia de tornar consciente o que foi recaiado, fazer coincidir esclarecimento e cura, e, principalmente, "a paixão que ressurgue, seja ódio ou amor, invariavelmente escolhe como objeto a figura do médico" (idem). Este, para Freud, é o ponto-limite para as semelhanças, posto que, ao contrário de Gradiva, o analista não deve corresponder ao amor tornado consciente, regra retomada por ele alguns anos depois nos ditos textos técnicos.

A visibilidade proporcionada por Jensen (passo a passo os elementos da sua narrativa ganham valor de signo) dos efeitos do recalque tem na figura de Zoe-Gradiva sua mais refinada expressão: o veículo de retorno do recalque é o mesmo que o causou. Neste sentido, mesmo quando faz intervir o acaso, "a fuga é o instrumento mais seguro para se cair prisioneiro daquilo que se deseja evitar" (idem, p.49).

Também no romance, é a partir do sexual que se estabelece a possibilidade de reconhecimento. O relevo antigo despertara o erotismo de Hanold, mas só enquanto atuais essas lembranças podiam adquirir operacionalidade. Ou, nas palavras de Freud, "foi uma antiguidade que arrancou nosso arqueólogo do seu afastamento do amor, advertindo-o a pagar a dívida que desde o nascimento pesa sobre nós" (idem, p.56).

Neste momento, a questão do amor é central na problematização freudiana, a ponto de Freud declarar:

"Todo tratamento analítico é uma tentativa de libertar amor reprimido que, na conciliação de um sintoma, encontrara escoamento insuficiente" (Freud, 1907 [1906], p.92).

Laplanche (1988) dedica um comovente ensaio (intitulado "A moça") a Gradiva, aos tempos idílicos em que Freud, com a cumplicidade de Jung, trouxe a mocinha para a psicanálise. Nas suas palavras:

"Dir-se-ia que a *Gradiva* se pôs a trilhar suas pegadas e que, prontamente, a ciência trabalhosa adquiriu a graça e a leveza de uma mocinha maliciosa e repleta de um único saber que a psicanálise gostaria de aspirar: o saber amoroso" (Laplanche, 1988, p.164).

No seu estudo biográfico de 1925, Freud refere-se ao próprio trabalho com certo desdém. Laplanche atribui o fato aos seus rancores para com Jung e Jensen - este último, porque não se rendera às investidas da interpretação freudiana - e, principalmente, à evidência de que "a análise já não era um tratamento amoroso: o ódio, a violência e a morte a povoavam; a repetição do mesmo passara a ser sofrimento, mais do que reencontro aprazível do doce paraíso dos amores infantis" (1988, p.171). Assim, ele conclui:

"a psicanálise já não se parecia, nem nos traços nem no jeito, com uma mocinha. E eis que se reconheceu, como se se aproximasse no outono da vida de sua ancestral distante, no rosto inquietante e essencialmente *discordante* da feiticeira. Se havia perdido seu encanto, a *Gradiva*, por sua vez, soubera conservar o dela. Mesmo que as pedras deixassem de nos falar, ainda assim ela continuaria a ser para nós aquela que avança, a que desperta, a que dá vida ao inanimado" (Laplanche, 1988, p.171, grifos do autor).

O trabalho de Freud, a partir do texto de Jensen, delineia outra interface na relação entre fantasia e elaboração. Falamos antes da sua relação com a percepção, o reconhecimento e a interpretação. Propomos agora sua relação com uma temporalidade analítica, o *a posteriori*. Curiosamente, Freud inicia seu texto perguntando sobre as relações dos sonhos com o futuro: "quem poderia negar que os desejos se orientam predominantemente para o futuro?" (1907 [1906],p.17).

Desde 1900, na sua obra sobre os sonhos, ele toma a afirmação de que 'os sonhos são presságios' como ponto de desacordo entre sua teoria e a sabedoria popular. Agora, Freud parece apontar que o desejo que um sonho realiza possui relação com o futuro. Mas este futuro, como mostra Gondar, é um "futuro aberto" (1995, p.56), ou seja:

"relativo ao passado, e não ao presente: não se trata de algo por vir com relação ao momento presente, mas sim de algo que pode receber um sentido retrospectivo, à medida que o presente se articula ao passado" (Gondar, 1995, p.56).

Sendo a fantasia um dos espaços cênicos (o sonho é outro) onde o desejo se apresenta, que relação com o tempo ela mantém? No ano seguinte ao do estudo sobre o texto de Jensen, Freud afirma que as fantasias sofrem a ação do tempo:

"[as fantasias] adaptam-se às impressões mutáveis que o sujeito tem da vida, alterando-se a cada mudança de sua situação e recebendo de cada nova impressão ativa uma espécie de 'carimbo de data de fabricação'. A relação entre fantasia e o tempo é, em geral, muito importante. É como se ela flutuasse entre três tempos - os três momentos abrangidos pela nossa ideação. O trabalho mental vincula-se a uma impressão atual, a alguma ocasião motivadora no presente que foi capaz de despertar um dos desejos principais do sujeito. Dali, retrocede à lembrança de uma experiência anterior (geralmente da infância) na qual esse desejo foi realizado, criando uma situação referente ao futuro que representa a realização do desejo. O que se cria então é um devaneio ou fantasia, que encerra traços de sua origem a partir da ocasião que o provocou e a partir da lembrança. Dessa forma o passado, o presente e o futuro são entrelaçados pelo fio do desejo que os une (Freud, 1908 [1907], p.153).

Freud propõe que as obras dos 'escritores imaginativos' sejam trabalhadas a partir desta relação entre a fantasia, os três tempos e o desejo que os une. Um dos desdobramentos seria a possibilidade de inferir conexões entre

vida e obra de cada autor. Preferimos identificar neste método o modo de construção da fantasia.

Na carta a Fliess de 7/7/98, ele toma o romance de C. F. Meyer, "O casamento do monge", para ilustrar o processo que ocorre na formação das fantasias nos anos que seguem a infância. Diz ele:

"as novas experiências na fantasia, são reprojctadas no passado, de modo que as pessoas novas se alinhem com as velhas, que se transformam em seus protótipos. A imagem especular do presente é vista num passado fantasiado, que se transforma profeticamente no presente" (*in* Masson, 1986, p.321).

Não seria esta uma idéia sobre a temporalidade na transferência?

1.6. Há algo de déjà vu na transferência

O tema do *déjà vu* desenvolve-se à medida em que as teorizações freudianas se dirigem às formulações acerca de um senso de crença ou de uma convicção (tomando de empréstimo o termo de 1937b) preponderante no paciente diante de determinadas situações.

A primeira vez que Freud teorizou sobre o assunto foi no texto de 1901, "Psicopatologia da vida cotidiana". A partir de um caso ali relatado, demonstrara que uma experiência desta espécie fora montada com o objetivo de "reviver a lembrança de uma experiência anterior" (1914, p.243).

A paciente recordara que aos doze anos, em visita à casa de umas amigas, que estavam com um irmão gravemente enfermo, ao entrar no jardim, tivera a nítida impressão de já ter estado ali. Acreditava, ainda, que seu irmão, também vítima de uma enfermidade meses antes, a acompanhara naquele passeio. Neste ponto do relato, suas lembranças tornavam-se sombreadas, ao passo que outros detalhes, aparentemente periféricos, tais como o vestido usado

na ocasião, se tornavam imagens de uma intensidade especial. Diante da criança enferma, ela teve o pensamento de que o menino em breve morreria.

A expectativa de uma possível morte é o ponto onde ambas as situações tornam-se análogas. Se na experiência que antecede a visita há um desejo de que o irmão morra; posteriormente, o que é desejo é vivido como uma indicação profética. O que persiste como símbolo mnêmico é um afeto que se atualiza como percepção e não como lembrança (Cf. Freud, 1893-1895, pp.163-165). O cerne da experiência de familiaridade é a expectativa (que, como já vimos, segue o estado de desejo) atualizada pelo afeto que é transferido para a localidade; o que está em questão é a identidade do afeto e não uma identidade de conteúdos. Ou seja, ao invés de *lembrar* que ela própria vivera aquela situação meses antes, ela *transferiu* o sentimento de lembrar alguma coisa para os arredores, o jardim, os cômodos, etc., ficando sujeita à uma *fausse reconnaissance* (Cf. Freud, 1901, p.318).

No entanto, a partir do próprio caminho percorrido por Freud, podemos tirar uma outra consequência, a de que esta realidade externa (também uma criação de cena da paciente) encena a realidade psíquica. O enunciado 'eu já estive aqui antes' pode ser tomado como uma indicação do Inconsciente (raciocinando em termos da figuração da primeira tópica) de que já visitou aquele lugar (o Pré-consciente) anteriormente. Neste sentido, na lógica primária, este não é um falso enunciado. Por mais enigmático que possa parecer, este raciocínio nos permite pensar no mecanismo da projeção no contexto da análise. De acordo com Freud:

"Em condições ainda insuficientemente elucidadas, nossas percepções internas do processo intelectual e afetivo são como percepções sensoriais projetadas para o exterior" (Freud, 1913, p.85).

Um dos possíveis desdobramentos desta consideração para a cena analítica seria a proposição de uma analogia entre o efeito estético produzido nas

experiências de *déjà vu*, *déjà raconté* e *fausse reconnaissance* e o efeito que antecede a finalização do trabalho analítico. Esta idéia foi apresentada por Freud em 1914:

"Há um outro tipo de *fausse reconnaissance* que não raramente aparece no final de um tratamento, para satisfação do médico. Depois de ter sido bem sucedido em forçar o fato reprimido (seja de natureza real ou psíquica) à aceitação do paciente, a despeito de todas as resistências, e conseguido, por assim dizer, reabilitá-lo - o paciente poderá dizer: 'Sinto-me agora como se o houvesse sabido todo o tempo'. Com isto, o trabalho da análise se completa" (Freud, 1914b, p.247).

Com esta citação Freud oferece a idéia-gancho que nos possibilita pensar as relações entre percepção-reconhecimento/fantasia-elaboração: o reconhecimento do afeto é o momento-último, momento-síntese da elaboração. Esta tese justificaria a aproximação, feita por Freud no texto "Recordar, repetir e elaborar", da elaboração com a ab-reação.

Interessa-nos pensar, ainda tendo como paradigma esta experiência, porque determinadas imagens se apresentam na memória da paciente com uma vividez especial em relação às demais. A nossa hipótese é que tais imagens fazem elos, por mais periféricos que possam parecer, com a fantasia que, por sua vez, é o suporte daquela experiência perceptiva. Vejamos.

No caso da paciente citada, tanto a fantasia - a saber, o desejo que o irmão morresse - quanto a percepção atual possuem um mesmo referente, o vestido. Posteriormente, ao recordar a cena, era atraída por este índice. Esta e não outra imagem qualquer é capaz de percorrer, em sentido inverso, o trilhamento que conduz da fantasia ao reconhecimento do afeto.

Resgatar a importância da dimensão perceptiva na construção do conhecimento também foi uma tarefa para Blikstein (1990) que, apoiado em E. Coseriu (1977), concluiu: "seria na percepção-cognição, portanto antes mesmo da própria linguagem, que se desenhariam as raízes da significação" (Blikstein,

1990, p.39). Embora o raciocínio que aqui enunciamos represente um salto nas proposições até então trabalhadas, temos apenas a intenção de demarcar um campo teórico a partir do qual o processo de elaboração seja pensado. Abrimos nesta perspectiva uma questão quanto à possibilidade de se pensar a função do corpo no processo de elaboração.

Quando afirmamos haver no processo de elaboração um momento em que o analista é convocado como corporalidade - fenômeno denominado 'presença do analista' - indicamos também que ele ocorre na ocasião em que o sujeito da análise se aproxima de um ponto de reconhecimento do desejo, ponto que possui também as marcas da insondabilidade. Desta feita, o corpo torna-se a única referência do sujeito diante do incognoscível; ao mesmo tempo que é a única marca de semelhança com os objetos. Acompanhando o raciocínio de Freud no "Projeto", compreende-se que um dos primeiros momentos de subjetivação do bebê ocorre na relação estabelecida entre corpo e objetos. Se nesse momento ainda não existem sujeitos ou objetos constituídos, este corpo é tão somente movimento, ação. Deste modo, haveria na elaboração uma passagem estruturante pelo corpo - ação.

Ao longo deste capítulo, traçamos um campo teórico relativo ao processo de elaboração, tendo como eixo fundamental as considerações de Freud. Mais que indicações modelares, buscamos problematizar e complexificar temas já debatidos, como, por exemplo, a transferência nas suas relações com a resistência e a repetição. Com base nos modelos de aparelho psíquico apresentados em 1895 e 1900, podemos concluir que, no seu curso regressivo, a transferência instaura na cena analítica dois registros: um temporal, outro estético. Enquanto responsável pela temporalização do processo como um todo, ela não se restringe ao momento da repetição: é extensiva aos demais (recordação e elaboração). Transpondo o modelo do esquema reflexo para a cena analítica, postulamos que o processo de elaboração segue um caminho que vai

da percepção à linguagem e retorna à percepção, esquema que será subjetivado nos termos da relação transferencial.

A resistência, enquanto evidência de que algo foi recordado, imprime ao processo marcas de uma situação de espera, caracterizando um estado de expectativa. Neste momento, pode se estabelecer no sujeito uma situação análoga à que se segue à interpretação do estado de 'desamparo primordial': a da descoberta de que o outro termo da relação se movimenta e pode, portanto, se ausentar. Aqui, o sujeito da análise se esforçará para trazer à cena analítica uma referência do semelhante, instaurando uma demanda por reconhecimento.

Este sujeito, ou este efeito-interpretação, além do registro temporal (a espera), produz o registro estético do qual o amor é a expressão; dito de outra forma, o amor é o termo de recobrimento do silêncio, indicativo, por sua vez, da consciência de possibilidade de movimentação do outro. Como demonstrou Winnicott, o enunciado do amor possui uma relação inequívoca com a experiência da ausência, enquanto destruição do objeto na fantasia. Diríamos que, mesmo por ocasião do seu encanto pela 'mocinha', Freud nos ofereceu um material onde esta questão já estava presente, afinal Gradiva é 'aquela que avança'; é o traço de movimento que fascina Hanold. O amor é efeito do reconhecimento de que o outro não está sempre (lá). Nesta linha, ele é uma formação secundária e substitutiva do medo. Só posteriormente os termos se juntam e tornam-se 'medo de perder o amor'.

Todos esses momentos possuem importância fundamental na produção da elaboração. Tentaremos demonstrar que o suspense expressa uma via de construção semelhante. As conjunções subjetivas criadas com o fim de instaurá-lo envolvem as mesmas funções psíquicas, num jogo de temporalidades análogas. No próximo capítulo, através das declarações de Hightcock e dos críticos de sua obra, apresentaremos as regras às quais o suspense está submetido - elementos que constróem a nossa hipótese.

Capítulo 2

O suspense: suas regras e efeitos

2.1. Introdução

No primeiro capítulo desta dissertação objetivou-se demarcar os contornos que definem o campo da elaboração na teoria freudiana. Agora é necessário esclarecer o que é o suspense, quais as suas regras de estruturação e seus efeitos, para depois relacionar os dois campos.

Não pretende-se aqui construir conceitualmente o gênero narrativo do cinema de suspense, tarefa muito ampla e que requer um conhecimento das teorias e práticas cinematográficas. Tomaremos as declarações daquele que reconhecidamente representa a marca fundamental deste estilo, o cineasta inglês Alfred Hitchcock (1899-1980), estabelecendo relações com o que dizem os críticos e psicanalistas estudiosos da sua obra.

No âmbito dos trabalhos escritos sobre Hitchcock - são mais de 800, entre livros e artigos, incluindo suas próprias reflexões (Cf. Sloan, 1993) - esta dissertação apresenta uma das possibilidades de articulação do cinema com a psicanálise¹. Desde quando começamos a esboçá-la, foram identificadas duas possíveis vias de aproximação. Uma delas, contextualizada numa teoria do sujeito, nos proporcionaria uma analogia entre os personagens hitchcockianos e o sujeito proposto pela psicanálise.

Uma outra possibilidade, linha pela qual optamos, era demonstrar que o suspense criado no cinema expressava plasticamente o modo como o sujeito se

¹ Um mapeamento das teorias que tentam trabalhar no entrecruzamento da psicanálise e do cinema foi apresentado por Xavier (1983, pp.355-475), Andrade (1988, pp.21-25) e, posteriormente, por Guimarães (1992, pp.49-63), em sua pesquisa de dissertação.

relacionava com os conteúdos em análise, num jogo de temporalidades análogas. De uma certa forma, o segundo modo de articulação inclui o primeiro, que, no entanto, não será alvo principal das nossas considerações.

Tentaremos utilizar a estrutura de construção da narrativa de suspense como expressão de um modo de funcionamento do aparelho psíquico. Pretende-se, desta maneira, deslocar a perspectiva de usar a psicanálise como instrumento teórico para pensar o cinema rumo a uma perspectiva em que o cinema pode oferecer visibilidade a processos psíquicos conhecidos apenas pelos seus efeitos.

Antes da exposição das regras e das características gerais formadoras do suspense, apresentaremos dois registros de mudança na articulação entre cinema e psicanálise. Um deles, realizado por uma nova abordagem psicanalítica do fenômeno filmico, diz respeito ao deslocamento do registro da visão para o do olhar, o olhar como "o que define a intencionalidade e a finalidade da visão (...) a dimensão propriamente humana da visão" (Aumont, 1993, p.59); o outro, empreendido por alguns projetos cinematográficos (entre os quais o de Hitchcock), refere-se ao privilégio concedido às dimensões temporais de uma narrativa.

2.2. Um olhar para o cinema

O olhar não se situa simplesmente ao nível dos olhos. Os olhos podem muito bem não aparecer, estar mascarados. O olhar não é forçosamente a face do meu semelhante, mas também a janela atrás da qual supomos que nos espia. É um x, o objeto diante do qual o sujeito se torna objeto (Lacan, 1953-1954, p.251).

Freud, no seu "Projeto para uma psicologia científica", já nos prevenia que há algo na imagem que se constitui como 'ponto de fuga', do qual apreendemos apenas os efeitos; em outras palavras, não há correspondência necessária entre a imagem e a palavra. Com Lacan tem-se um retorno à determinação de que é preciso procurar na visão a sua função pulsátil (Cf. 1964, p.88). Deste modo, o cinema que acolhe o inconsciente é aquele que sugere que

algo na cena só possui representabilidade através deste 'ponto de fuga'; o que se produz são sinais que não precisam estar articulados através dos diálogos.

J.-B. Pontalis (1991), solidário a Freud, permanece cético quanto à possibilidade de uma representação plástica do inconsciente através do cinema e nos dirige a seguinte pergunta: "e se a coisa psicanalítica se recusasse à imagem?" (p.160). É mais uma vez no "Projeto" que vamos encontrar argumentos para indicar um equívoco no raciocínio de Pontalis. Quando Freud nos fala da decomposição do complexo perceptivo em uma parte assimilável pelo pensamento e outra resistente à sua compreensão, o que está fora se recusa ao pensamento e à palavra, mas não à imagem. Os sonhos, as fantasias, as experiências de *déjà vu* e a própria transferência são os efeitos disto que não é uma entidade, mas que possui visibilidade através destas construções. No momento que propõe tornar signo algo que não está diretamente diante dos olhos do espectador, o cinema pode tocar uma realidade sobre a qual a psicanálise também teoriza.

O trabalho de Dinara Guimarães, "Vazio iluminado: o olhar dos olhares" (1993), parece-nos decisivo para a adoção desta perspectiva. Em sua dissertação, Guimarães introduz, a partir de Lacan, um termo pouco explorado para pensar o cinema através da psicanálise: o Real. Na sua avaliação, os teóricos que pensaram o cinema com auxílio da psicanálise adotam posturas, muitas vezes, excessivamente interpretativas. Ela denuncia que estas posições acabam violentando o fenômeno filmico, que perde a sua relação com a poesia. A importância do estudo de Dinara consiste, especialmente, em compreender o cinema como uma linguagem que toca na face do que não é dado a ver. Em síntese, afirma:

"O cinema é ilusão reiterada de se ver. Trata-se do invisível e do indizível tornado signo, de tela em tela, de véu em véu. Signo por detrás do qual não há nada, nenhuma essência revelada em sua aparência

imaginária, nenhum conteúdo revelado em seu sentido simbólico: por detrás, há o nada como tal, o vazio - o real lacaniano. Cinema é *vazio iluminado*" (Guimarães, 1993, p.14).

Todavia, não são todos os projetos cinematográficos que se inspiram numa linguagem poética. A crítica de Pontalis (mais especificamente ao filme "Freud além da alma" [John Huston, 1962]) quanto aos equívocos realizados pelo cinema (reduzir a coisa sexual freudiana às coisas do sexo, pensar o Édipo como o que nos liga a pai e mãe) é, neste sentido, pertinente. Entretanto, contestamos que ele pense a deficiência como uma impossibilidade do dispositivo cinematográfico.

A aposta na viabilidade em estabelecer analogias com um certo modo de funcionamento do aparelho psíquico através da imagem cinematográfica somente tornou-se possível após o aparecimento de um cinema que, narrado numa temporalidade não-cronológica, privilegiava a lembrança e o sonho, ao lado da ação e do movimento.

2.3. A passagem da imagem-movimento para imagem-tempo

Gilles Deleuze (1990) teoriza sobre esta passagem, assinalando o fato de que, muito cedo, o cinema europeu se defrontou com um conjunto de fenômenos - amnésia, hipnose, alucinação, delírio, e, sobretudo, pesadelo e sonho - que o possibilitava romper com os limites da imagem-ação impostos pelo cinema americano, inaugurando uma narrativa em torno do invisível.

A partir destas considerações, Deleuze diferencia dois tipos de imagens produzidas pelo cinema, quais sejam: a imagem-movimento e a imagem-tempo²,

² A proposição deleuziana de uma imagem-tempo acompanha a proposta de Immanuel Kant (1724-1804) discutida na Estética e na Analítica Transcendental de sua obra *Crítica da Razão Pura* (1989[1781]), onde apresenta a idéia do tempo como uma forma *a priori* de tudo o que se transforma, inclusive o próprio movimento; essa forma definiria os termos nos quais se organizam a nossa sensibilidade. A perspectiva kantiana e os desdobramentos para uma teoria da subjetividade foram pontuados por Gondar (1995, pp.4 e 22).

respectivamente. Se na primeira temos imagens em que os personagens exibem respostas imediatas a determinadas sensações, cada sensação correspondendo a uma resposta motora; no segundo caso, temos situações nas quais os personagens, marcados por uma certa indecisão ou impotência, já não sabem como responder às afecções. Os protagonistas passam de actantes a videntes, tornando-se uma espécie de espectador (Cf. 1990, pp.11 e 323). Ao invés do módulo percepção-ação motora tem-se percepção-pensamento. Cabe uma ressalva quanto ao fato de ser o acesso à motilidade que é interrompido nestas situações, posto que o pensamento também é um tipo de ação. Esta reversão (de actante a vidente) é fundamental na definição do lugar do espectador: agora ele encontra-se incluído no filme. Deleuze aponta Hitchcock como o cineasta que inaugura esta reversão (Cf. idem, p.11).

Desta forma, a trama das imagens se esboça mais numa relação com o tempo, ao qual o movimento se subordina (Cf. idem, p.322). É claro que a imagem-movimento não desaparece, mas passa a existir como "a primeira dimensão de uma imagem que não pára de crescer em dimensões" (idem, p.33). Conseqüentemente, neste tipo de filme, a modalidade temporal constrói uma determinada posição subjetiva, onde protagonistas e espectadores tentam, via interpretação (ou simbolização), alcançar uma percepção que está sempre adiante. É como se eles estivessem sempre atrasados, 'correndo' para estabelecer ligações. Estas conjunções forjam espectadores e protagonistas atentos aos indícios, aos pequenos detalhes.

Na construção deste lugar subjetivo, a utilização da câmera é um recurso de importância fundamental. Seus enquadramentos passam a captar as relações mentais, não restringindo-se a descrever os objetos, a reproduzi-los segundo uma funcionalidade já estabelecida. Entretanto, não se trata de traçar distinções entre o subjetivo e o objetivo. É, ao contrário, a sua indiscernibilidade que vai dotar a câmera de uma consciência (Cf. Deleuze, 1990, p.34):

"Cumpre-se o pressentimento de Hitchcock: uma consciência-câmera que não se definiria mais pelos movimentos que é capaz de seguir ou realizar, mas pelas relações mentais nas quais é capaz de entrar. E ela se torna questionante, respondente, objetante, provocante, teorematizante, hipotetizante, experimentante, conforme a lista aberta das conjunções lógicas ['ou', 'portanto', 'se', 'pois', 'com efeito', 'embora'] (...)" (Deleuze, 1990, p.34).

O filme "Janela indiscreta" ("Rear window", 1954), por exemplo, apresenta-nos através do personagem vivido por James Stewart - o fotógrafo L. B. Jeffries, "Jeff" - a idéia deleuziana de que à impotência motora do personagem corresponde agora uma mobilização total e anárquica do passado: Jeff, com a perna quebrada num acidente de carro, passa seus dias sentado à janela do seu apartamento, acompanhando com sua câmera fotográfica a vida dos vizinhos. O mundo que passa à sua frente mobiliza suas emoções e fantasias; mas, tal como o espectador, ele está acossado pelos acontecimentos que, aliás, ele próprio escolheu espionar. Trata-se, como diz Lacan, do "apêndice do olho" (1964, p.114). Impossibilitado de se locomover, assume a posição de intérprete dos fatos; os pequenos indícios são a matéria-prima de suas construções.

O filme vai estabelecendo duas funções organizadas em planos paralelos: a do investigador-intérprete e a do amante. Jeff descobre que houve um assassinato, uma mulher foi morta pelo marido. Do lado de dentro do apartamento, o fotógrafo está encurralado por outra situação: Lisa (Grace Kelly) o deseja. A descoberta do crime vai coincidindo com a descoberta do amor. Podemos entender, neste contexto, a afirmação de Eugênio Trias (1982) de que a história de amor é história detetivesca e vice-versa.

Para Bodo Fründt (1986), esta atmosfera de aprisionamento e a conseqüente imobilidade (ou impotência motora, nos termos apresentados por Deleuze) são marcas fundamentais do estilo do cineasta inglês:

"Hitchcock sempre se preocupou em descrever nossa vida como uma pequena cela, parte de uma prisão maior. É como se fugissemos de uma casa em chamas e nos deparássemos com um mundo incendiado" (Fründt, 1986, p.184).

De fato, a obra de Hitchcock está repleta de 'Jeffs'. O cineasta, a propósito do filme "Os pássaros" ("The birds", 1963), chega a dizer que nele "assiste-se à inversão do velho conflito entre homens e pássaros e desta vez os pássaros estão fora e o humano na gaiola" (Hitchcock *in* Truffaut, 1967, p.170).

Há também na vida de Hitchcock um episódio que leva o crítico e cineasta francês François Truffaut a admitir que "esse homem que, melhor que qualquer outro, filmou o medo é ele próprio um medroso" (idem, p.14). Aos quatro ou cinco anos de idade, o pai de Hitchcock mandou sua "pequena ovelhinha sem pecado" (como o chamava) a uma delegacia, levando uma carta. Chegando lá, o delegado o trancou numa cela, por dez ou cinco minutos, dizendo: "Veja o que se faz com meninos maus". O 'ainda pequeno' Hitchcock revela a Truffaut em 1962 que até aquela data permanecia inocente quanto ao motivo de sua prisão (Cf. idem, p.23). Sobre as consequências do episódio na sua vida, ele diz:

"Sempre senti, como se fosse a presa, as emoções de uma pessoa que é detida e levada à delegacia em uma viatura, e que olha através das grades as pessoas que entram em um teatro, que saem de um café, que levam a sua vida de todos os dias com prazer" (Hitchcock *in* Truffaut, 1967, p.124).

É interessante notar a quantidade de filmes em que uma situação semelhante a esta se repete na obra do cineasta. Só para citar alguns temos "A tortura do silêncio" ("I Confess", 1952), "O homem errado" ("The wrong man", 1957) e "Intriga internacional" ("North by northwest", 1959).

2.4. *Porque Hitchcock*

"A psicanálise tem mais a aprender com Hitchcock do que este jamais aprendeu com ela" (Veillon, 1984, p.108)

Jane E. Sloan (1993) em *Alfred Hitchcock: a guide to references and resources* dedica um capítulo (pp.342-505) a todos os trabalhos escritos sobre o cineasta e sua obra. Entre estes, muitos são desenvolvidos a partir de uma abordagem psicanalítica. Atualmente é possível assegurar que, dos cineastas que trabalharam na América dos anos 40 aos anos 70, Hitchcock é um dos mais populares. Tendo conhecimento de que o sucesso era garantia para se manter independente das imposições temáticas e de estilo dos grandes estúdios, esteve sempre atento aos gostos do mercado, sem deixar de incutir em suas obras a marca autoral³.

Já consagrado pela crítica, o inglês Hitchcock chega a Hollywood em 1940, convidado pelo mega produtor David O. Selznick - que havia acabado de produzir "... E o vento levou" - para dirigir "Rebecca", uma adaptação do romance de Daphné du Maurier. Desde então, habilidosamente, o cineasta joga com dois níveis da narrativa cinematográfica: num nível, não decepciona o espectador que espera reconhecer o relato; em outro, impõe, através das imagens e não dos diálogos, um plano onde o espectador e os protagonistas escorregam cada vez que acreditam ter alcançado o sentido: "a ficção é aquilo que escapa à narrativa" (Veillon, 1984, p.106). É precisamente aqui, no plano da ficção, tomada como análoga da estrutura fantasística, que o cinema hitchcockiano demonstra suas afinidades com a psicanálise⁴. Mais à frente retomaremos este ponto.

³ O conceito de *autor* foi cunhado pelos críticos da revista francesa *Cahiers du cinéma* (em circulação a partir dos anos 50) para designar uma classe de cineastas que na sua obra apresentava marcas de um estilo inconfundível.

⁴ Christian Metz no texto "Filme de ficção e seu espectador" (1980) teoriza a respeito de uma semelhança entre a fórmula romanesca da fantasia (no sentido usado por Freud em 1908) e os filmes de

Mesmo quando realizou filmes com enredos que, numa certa dimensão, eram traduções pedagógicas de teses psicanalíticas (dos quais "Quando fala o coração" ["Spellbound", 1945] e "Marnie, confissões de uma ladra" ["Marnie", 1964] são os exemplos mais evidentes), Hitchcock conseguia expressar um efeito que colocava espectador e protagonista numa relação com a verdade ou com a revelação que só podia ser semi-dita⁵. Se, de um lado, ele satisfazia o interesse do espectador por apresentar uma certa 'visão de mundo' psicanalítica, tal como era difundida nos Estados Unidos, de outro, inquietava o espectador quanto ao sentido que lhe fora oferecido.

"Spellbound", que em inglês significa enfeitiçado, fascinado, é a história de amor entre uma analista e seu paciente e o processo de cura de ambos⁶. O filme, visivelmente inspirado em algumas idéias psicanalíticas, é fiel a Freud (Cf. 1937a) na suposição de que a análise é um processo terminável apenas no seu sentido prático. O desassossego quanto ao que está por vir é presentificado insistentemente com a frase da Dra. Constance (Ingrid Bergman): "estamos apenas no começo".

Outro exemplo de instabilidade são os finais provisórios de seus filmes, marca que faz do herói hitchcockiano "um equilibrista em trânsito para o desconhecido" (Veillon, 1993, p.108). A cena final de "Janela indiscreta", por exemplo, sugere que a harmonia do casal Jeff-Lisa é temporária. Enquanto o fotógrafo dorme, achando que os impasses de sua relação foram anulados, posto que supostamente ela teria assimilado os seus gostos e idéias, a personagem retoma sua revista de moda, ponto de desacordo entre ambos.

ficção. Andrade (1988, p.23) comenta este estudo de Metz, inserindo-o num conjunto de obras que trabalharam em torno da analogia entre o filme e o sonho.

⁵ No texto "O saber e a verdade", Lacan (1972-1973) desenvolve a tese de que toda a verdade só pode ser dita com a condição de não levá-la até o fim, de só semi-dizê-la. "E daí que digo que a imputação do inconsciente é um fato de incrível caridade. Eles sabem, eles sabem, os sujeitos. Mas enfim, mesmo assim eles não sabem tudo" (p. 133).

⁶ Nesta ocasião, Hitchcock estava sendo assessorado por Ben Hecht, roteirista que costumava fortalecer seus argumentos, consultando psicanalistas.

Veillon, sensível aos diversos pontos de construção do projeto hitchcockiano, aponta para o fato de o cineasta ter conseguido ir além dos conteúdos impostos pelos produtores, mesmo com relação à psicanálise (Cf. 1993, p.108). Ao comentar com Truffaut (1967) a respeito de "Spellbound", Hitchcock define: "é uma vez mais uma história de caça ao homem, mas aqui envolta em pseudo-psicanálise" (p.98). Ao mesmo tempo, revela que o que queria deste filme era "apenas rodar o primeiro filme de psicanálise" (idem, p.97). Estas observações demonstram o seu interesse pela temática freudiana e a consciência das diferenças entre a experiência psicanalítica e o lugar da psicanálise na cultura. Mas então, o que efetivamente a psicanálise poderia lhe oferecer?

Hitchcock confessou a Truffaut sua pretensão de realizar filmes "sem rombos, nem manchas" (idem, p.15). Referia-se à sua tentativa de aproximar as imagens filmicas das imagens do mundo de vigília (Cf. idem, p.97). Sua atitude repousa em uma negação do entendimento do filme como sonho; proposição absolutamente contrária aos princípios do suspense. O espectador, supõe Hitchcock, deve estar 'acordado'. É esta a sua inversão mais genial: reproduzir o estado de atenção e expectativa do sujeito 'atento' no momento em que se encontra diante de algo (a imagem), que é um misto de virtualidade e realidade.

Desta forma, ele forja uma situação, uma outra cena, em que o sujeito está frente a uma realidade que ao mesmo tempo que se impõe como percepção não é totalmente apreensível. Este estado é muito próximo ao que foi descrito por Freud em 1900 como sonhos de angústia, ilustrado com o 'sonho do filho em chamas':

"Um pai estivera de vigília à cabeceira do leito de enfermo do filho por dias e noites a fio. Após a criança falecer, passou para o quarto contíguo a fim de repousar, mas deixou a porta aberta de maneira a enxergar de seu quarto a peça em que o corpo do filho jazia, com longas velas erguidas em torno dele. Um velho fora contratado para velá-lo e sentou ao lado do corpo murmurando preces. Após algumas horas de sono o pai

teve um sonho de que seu filho estava de pé ao lado do seu leito, que o apanhou pelo braço e lhe sussurrou em tom de censura: 'Pai, não vê que estou queimando?' Ele acordou, notou um clarão brilhante no quarto contíguo, correu para ele e descobriu que o velho vigia havia caído no sono e que as roupas e um dos braços do cadáver de seu querido filho haviam sido queimados por uma vela acesa que tombara sobre eles" (Freud, 1900, p.543).

No *Seminário 11*, Lacan retoma essa passagem do texto de Freud para falar de algo que ele denominou de "realidade em *souffrance*" (1964, p.57), em estado de espera. O termo em francês "carrega a ambigüidade de *sufrimento e paciência*, de espera de algo indeterminado, de negócio inconcluso, de mercadoria não retirada pelo destinatário" (idem, notas e grifos do tradutor, p.268). O que está sendo descrito aqui é um fenômeno psíquico que acontece antes para a percepção, com um certo atraso do princípio de realidade e da censura (entre o Inconsciente e Pré-Consciente).

Talvez, neste sentido Freud tenha afirmado que "todo sonho tem um efeito despertante" (1900, p.613). Observação que o coloca diante de certas questões quanto à temporalidade em curso nos sonhos: o processo de despertar requer um certo tempo e, durante o mesmo, o sonho ocorre. Freud é cuidadoso com relação a esta tese de E. Globot (1896), embora sinta-se atraído a considerá-la, ressaltando que o processo de elaboração onírica pode já ter começado durante o dia. O que se preserva nas entrelinhas deste raciocínio é que, mesmo no sonho, existe um momento de antecipação da consciência.

Em continuidade com as questões desenvolvidas no primeiro capítulo, pode-se pensar que também no suspense a construção da expectativa corresponde à construção desta consciência antecipativa. Em 1926 [1925], Freud abre as suas "Observações suplementares sobre a angústia [Angst]" afirmando que "a angústia [Angst] tem inegável relação com a *expectativa*: é a angústia *por* algo" (p.189, grifos do autor). Em nota de rodapé, James Strachey

reforça a dimensão temporal implícita na assertiva freudiana, esclarecendo que a preposição 'por' corresponde em alemão à palavra 'vor', literalmente 'antes'.

Jean Duchet em comentário à obra de Hitchcock assegura que:

"o suspense, principal definição da obra hitchcockiana, exprime a mais antiga atitude filosófica possível. Ele traz em si a forma primitiva da angústia existencial, porque está ligado a um sentimento de desamparo fundamental (...). Ela [angústia] é portanto função da duração do conflito, de sua dilatação e, desta forma, aguça a nossa percepção do tempo" (Duchet *cit. in* Montcoffe, 1990, p.66).

Seguindo estas indicações, sugerimos que o processo de elaboração numa análise, nos seus registos estético e temporal, seja pensado em conexão com aquele expresso no suspense. Esta tarefa será executada no próximo capítulo.

Por suspender entende-se:

"*V. t. d.* 1. Fixar, sustar, pendurar no ar; deixar pendente. 2. Trazer ou conservar pendente ou pendurado. 3. Interromper *temporariamente*. 4. Privar *provisoriamente* dum cargo e/ou dos respectivos proventos. 5. Impedir *por algum tempo* a publicação de. 6. Fazer cessar; impedir; deter. 7. *Interromper* a ação de; sustar. 8. *Demorar, retardar, adiar*. 9. Enlevar, arrebatar. 10. Sustar ou fazer sustar a realização de um pedido, encomenda, etc., de (algo). *T. d. e i.* 11. Privar, despojar (...). *P.* 12. Estar em algum lugar muito alto. 13. Ficar em suspenso; pendurar-se. 14. Parar, interromper-se. *Int.* 15. Marinh. Levantar a âncora (Holanda, 1985, p.1611, grifos nossos).

Gramaticalmente diz-se que algo suspensivo é algo capaz de suspender o sentido de uma oração, deixando-a reticente. Na música, o efeito suspensivo indica 'retardo'. Nas ações jurídicas, seu significado relaciona-se ao adiamento temporário de processos em curso, por convenção das partes envolvidas; ou ainda, antecipação do término de uma pena sob a condição de retroceder, no

caso de reincidência de prática infracional (Cf. Holanda, p.1611). Na literatura, ele estará relacionado a um certo adiamento das soluções de sentido.

É interessante observar que todos significados apontam para a interrupção da ação numa certa dimensão temporal. Em outras palavras, o que está em jogo na suspensão é a ação de apreensão do próprio tempo, tal como afirma Duchet.

2.5. Hitchcock definindo o suspense

2.5.1. 'Onde há fumaça há fogo': o espectador em estado de alerta

Começemos por um ponto que sublinha todo o projeto de Hitchcock. Se nos fosse imposto escolher entre todas as características aquela que melhor define e ilustra o estilo deste cineasta, optaríamos pela relação que ele estabelece com a temporalidade, com a duração na construção da expectativa no público.

Em 1962, ao longo da extensa entrevista concedida a Truffaut, conversa que durou três dias, Hitchcock analisou seus filmes, esclareceu que o suspense, tal como ele operava, possuía regras e leis próprias. Em cada uma das declarações reforça a idéia de que tudo se resume ao jogo com a duração, com a paciência, com a espera (Cf. Truffaut, 1967, p.46, por exemplo). Cabe-nos ressaltar que a duração está necessariamente vinculada a um conhecimento que já foi antecipado ao espectador e com o qual este constrói uma expectativa. Por este motivo, para o cineasta, definir o suspense implica estabelecer um "divisor de águas" com a surpresa. Nas suas palavras:

"Suponhamos que temos um grupo de homens sentados em volta de uma grande mesa redonda, coberta por um feltro verde. Eles estão, como você deve ter concluído, jogando pôquer. Então, uma bomba explode no meio deles. Isto é susto (ou surpresa). Agora, suponhamos que nós temos os mesmos homens, na mesma mesa jogando o mesmíssimo jogo. Mas desta vez, antes do jogo começar, nós

focalizamos embaixo da mesa e vemos uma bomba relógio, e seus ponteiros funcionando. Agora nós voltamos a câmera para a mesa e as cartas já foram distribuídas. O relógio continua a fazer aquele barulho tão peculiar.... Um dos jogadores descarta rapidamente suas cartas, levanta-se subitamente e deixa a sala. Ele sabe algo que os outros não sabem. O tique-taque do relógio fica mais alto e o espectador sabe disto também. Isto é suspense" (Hitchcock *cit.* por Freeman, 1986, p.50)⁷.

Eis aí anunciada a regra fundamental: o suspense depende da preparação do espectador para o que vai acontecer, ou seja, implica a construção de uma expectativa. O público, algumas vezes, terá informações que nem os protagonistas possuem. Desta forma, no suspense, há um nível de certeza antecipada que coloca o espectador numa posição de espera. Por esta situação, o crítico francês Pascal Bonitzer, definiu o suspense como o "gênero da antecipação" (1982, p.62).

Em "Festim diabólico" ("Rope", 1948), por exemplo, os espectadores dividem com os assassinos o conhecimento de que há um cadáver escondido na sala onde um jantar será servido. Entre os convidados estão o pai do morto, sua ex-noiva e um antigo professor, personagem vivido por James Stewart (Rupert). Os dois rapazes, certos de que conquistarão com o estrangulamento a admiração do mestre, defensor das idéias do filósofo Friedrich W. Nietzsche (1844-1900) sobre o 'homem superior', vão permitindo pouco a pouco que o ato cometido seja descoberto. De 19h:30 às 21h:15 (tempo real da ação e de duração do filme), a investigação de Rupert é acompanhada por nós que, desde o início, sabemos o que ele pode encontrar. No entanto, diante da informação, a tensão de ambos (protagonista e público) aumenta. Esse jogo transforma os 105 minutos *reais* em tempo de espera; trata-se do tempo cronológico e, principalmente, da sua subjetivação. Neste sentido, afirmamos com Aumont:

⁷ Versão semelhante desta definição pode ser encontrada no livro de Truffaut (1967, p.47).

"o sentimento do tempo não decorre portanto da duração objetiva dos fenômenos, mas sim de mudanças em nossa sensação do tempo, que resultam do processo de interpretação que operamos" (Aumont, 1993, p.107).

É interessante observar como este mesmo aspecto - o desenvolvimento da ação em tempo cronológico e as longas tomadas que dão ao espectador a sensação de continuidade - provocou uma série de questionamentos no próprio diretor, inclusive o de que este 'experimento' o havia distanciado do cinema e por isso deveria ser esquecido. Talvez, a sua insatisfação com o filme repousasse sobre a regra enunciada por ele, segundo a qual, "o tempo no cinema não deveria nunca ter relações com o tempo real" (Truffaut, 1967, p.46).

No entanto, a avaliação do cineasta não coincide com a dos críticos de sua obra. Thomas M. Bauso (1991, p.227), no seu artigo "Rope: Hitchcock's Unkindest Cut", desenvolve um ponto de vista oposto ao do cineasta: vê em "Festim diabólico" a libertação de Hitchcock da sua necessidade de exercer o controle sobre o tempo real, fato este que o libera para o exercício estilístico da sua câmera, agora flutuante e livre para fazer derivar múltiplas relações entre os signos. O que continua em questão é que o controle exercido é de ordem subjetiva. Embora as ações se desenrolem em tempo real, perdura um jogo com um outro tempo, o de espera. Mas este aspecto não foi formulado por Hitchcock em relação a este filme. O certo é que "Rope" não pode ser considerado como uma exceção no estilo hitchcockiano. Ao contrário, ele inaugura uma das fases mais representativas do cineasta, que culmina com o filme "Um corpo que cai" ("Vertigo", 1958).

Pascal Bonitzer (1982), no seu artigo "Le suspense hitchcockien" defende a idéia de que esta extensão subjetiva, esta viscosidade do tempo está relacionada com o erotismo, ou seja:

"O suspense é o prolongamento erótico do trajeto de uma moeda lançada no ar antes de sua queda: cara ou coroa ? Em tempo real, o acontecimento pode ser extremamente breve; no suspense, ele é decomposto ao máximo. Neste caso, a montagem é utilizada num espaço homogêneo que supõe a desaceleração e que tem como suporte o olhar" (Bonitzer, 1982, p.70).

Outras marcas fundamentais deste estilo, derivadas da regra que determina um uso econômico da temporalidade, são a clareza e a simplificação. Se de um lado o cineasta as promove junto à informação e ao controle do tempo, pode-se dizer, por outro lado, que o espectador submetido a essas ações possui, pelo menos em determinado nível, um registro dos elementos que constituem a pergunta: e agora, *quando* vai acontecer?

Entretanto, a relação do suspense com a surpresa não é de exclusão, como a princípio pode parecer. Algumas vezes o suspense pode ser um artifício para garantir a surpresa. Truffaut ilustra esta possibilidade com uma cena de "Pacto sinistro" ("Strangers on a train", 1951). Neste caso, o cineasta distrai a atenção do espectador para que ele não tente adivinhar a próxima cena (Cf. Truffaut, 1967, p.118)⁸. No caso do suspense o tempo da cena é dilatado, e o espectador colocado em estado de espera; enquanto para haver surpresa, o tempo deve ser imediatamente contraído. Inspirado neste mesmo princípio Hitchcock diferencia o beijo-surpresa do beijo-suspense. A idéia é que no primeiro não há desperdício de tempo, deve-se chegar imediatamente ao ponto (Cf. idem, p.131).

⁸ O filme "Pacto sinistro" conta a história de um campeão de tênis, Guy (Farley Granger), que é abordado por um admirador, Bruno (Robert Walker). Bruno lhe propõe matar a sua mulher, crente de que isto poderia interessar ao jogador, que, se incumbiria, em troca, do assassinato de seu pai. A despeito da discordância de Guy, Bruno acabará matando-a. A cena a que se refere Truffaut é a que o tenista vai prevenir o pai de Bruno da intenção do filho. Todavia, Bruno já se encontra nos aposentos do pai. Para que o suspense seja mantido, sem o prejuízo de uma anulação da surpresa, o diretor distrai o espectador colocando um cachorro na escada que leva até o quarto. O suspense fica em torno do perigo de Guy diante do animal. Ao alcançar o quarto, o espectador, assim como o protagonista, será surpreendido pela presença de Bruno.

Novamente afirma-se a idéia de que há no suspense um espécie de *détour*, com o objetivo de produzir uma relação subjetiva com a duração.

Outra metáfora usada para definir a construção dos seus filmes, no que concerne à temporalidade, é a da coda. Como já dissemos, a coda equivale ao acabamento de uma peça musical que tem como propósito reafirmar conclusivamente o tema principal. Com este apêndice ele produz nos espectadores um senso de convicção, levando suas emoções a um paroxismo (Cf. Hitchcock *in* Truffaut, 1967, p.119).

2.5.2. *Mesmo onde não há fumaça pode haver fogo: O cotidiano e seu potencial de anormalidade*

O suspense é construído ainda a partir de outra regra: o cotidiano possui um potencial de 'anormalidade'. No seu livro *Do assassinato como uma das Belas Artes* (1827 e 1839 [1985]), o escritor inglês Thomas De Quincey (1785-1859) defende a tese de que um dos princípios estéticos fundamentais, a fim de que um assassinato tenha valor de arte, é que as escolhas - vítima, local, momento, etc. - repousem sobre a regra geral da suposta normalidade. Para um belo crime não é fundamental um ambiente lúgubre: este deve ser cometido à luz do dia. A vítima deve gozar de boa saúde, ser um anônimo e não pode jamais contemplar a possibilidade de assassinar alguém. Tais regras são, na maioria das vezes, cumpridas à risca por Hitchcock. Não sabemos se ele tinha conhecimento da obra de De Quincey, mas, certamente, seus 'espetáculos' seriam reconhecidos pela Sociedade de *Connaisseurs* em Assassinato⁹.

A respeito da escolha para filmar a novela de Daphné du Maurier, "Os pássaros" (*The birds*, 1963), Hitchcock revela a Truffaut:

⁹ Denominação criada pelo escritor inglês para o grupo de amadores, diletantes e aficionados em assassinatos (Cf., De Quincey, 1827-1829 [1985], p.5).

"A.H. Não teria rodado o filme se tivesse tratado de abutres ou de aves de rapina; o que me agradou é que se tratava de pássaros *comuns*, de todos os dias. Você entende esse estado de espírito?"

F.T. Tanto mais que isso se liga ainda ao seu princípio do menor para o maior, tanto plasticamente como intelectualmente. Depois de ter mostrado gentis pássaros que arrancam os olhos dos homens, deve fazer uma história de flores cujo perfume envenena as pessoas...!

A.H. Não, não! É preciso mostrar flores que comem homens" (Truffaut, 1967, p.169).

Este diálogo ilustra, num primeiro plano, que o suspense é atingido a partir do clichê, do banal, do familiar. A observação de Truffaut quanto ao fato deste princípio ser tanto plástico quanto intelectual é valiosa, posto que nos chama a atenção para uma lógica desta construção: a que supõe a existência de uma potência de instabilidade no cotidiano. É um princípio estético, mas é, sobretudo, um princípio lógico; e, como tal, absolutamente arbitrário. Quando Hitchcock diz que é preciso filmar flores que comem homens mais do que perfumes que envenenam, ele opta por uma lógica que não é a do senso comum; segundo esta, é até possível pensar numa flor que exala um perfume fatal, mas não se diz de uma flor que ela come. Entretanto, ele arbitrariamente estabelece esta associação, estratégia que leva Truffaut a admitir que o filme é uma "fantasia" (1967, p.169).

Conforme já desenvolvemos no capítulo anterior, a fantasia, em sua estrutura e enquanto uma construção cênica, tem como matéria-prima traços de realidade e como lógica de operacionalidade a obediência ao princípio do prazer e ao processo primário. Estas características lhe possibilitam uma analogia com a lógica hitchcockiana aqui encenada. Retomaremos estas questões no terceiro capítulo, quando pretendemos relacionar as vias de produção da narrativa de suspense e da elaboração.

Mais à frente, Hitchcock admite que se inspirou em fatos reais - corvos atacando cordeiros - para filmar a seqüência em que os pássaros arrancam os olhos de um homem. Isto revela que sua ficção tem sempre um pé na realidade, mas que o traço por ele reproduzido é o afeto de horror que ambas as situações causam. Neste momento, ele rompe com toda uma tradição, tanto no cinema como na literatura, que reza que a atmosfera fantástica é instaurada a partir da tematização de fenômenos 'sobrenaturais' e/ou 'irreais'. Ao contrário, sua inspiração é privilegiadamente realista; e o suspense é efeito de uma percepção de irrealidade no que há de mais real.

Outra característica derivada desta atmosfera de familiaridade é os personagens se tornarem cada vez mais íntimos, "mais parceiros-irmãos" (Wood, 1960, p.4). Este é o próprio princípio da tragédia: o que se mantém alhures não é capaz de instaurar nem a inquietação, nem o suspense, nem a tragédia; para que isto ocorra é preciso que o inimigo/assassino/culpado esteja no interior do próprio homem. A tragédia se alimenta ainda do que há de mais banal em nós.

Como esta implicação vai sendo criada ?

"F.T. No tipo de filme que o senhor faz, há alguma coisa de ingrato, porque as pessoas geralmente têm prazer com eles, mas têm tendência a mostrar que não são tolas e isso as leva algumas vezes a agastar-se com seu prazer.

A.H. Sim, evidentemente; vão ao cinema, sentam-se e dizem: "Mostre-me". Depois têm o desejo de antecipar: "Eu adivinho o que vai acontecer". E sou obrigado a revelar o desafio: "Ah, sim! você acredita! Pois bem! vamos ver". Em "Os pássaros" faço com que o público nunca possa adivinhar qual será a cena seguinte. (...) Não quero que ele [o público] se impaciente esperando os pássaros pois não prestaria atenção suficiente à história dos personagens. Essas alusões [aos pássaros] ao final de cada cena são como se dissesse ao público: "Paciência, paciência. Eles chegam" (Truffaut, 1967, p.170).

Novamente o termo paciência aparece como ponto fundamental, tanto para a manutenção do suspense quanto para o trabalho de compreensão do espectador. A implicação é criada num jogo em que se estabelece um estado de predisposição às informações seguintes. Em outras palavras, algo deve ser oferecido ao público para que ele suporte esperar o desfecho final: no lugar da irritação, o entretenimento.

Um princípio estético (e econômico) semelhante foi pensado por Freud no texto "Escritores criativos e devaneio". Ele postulou que a cumplicidade entre autor e público era conseguida com a oferta de um "prazer preliminar ou prêmio de estímulo" (1908 [1907], p.108) capaz de adiar ou possibilitar a espera da liberação de um prazer ainda maior proveniente de fontes psíquicas ainda mais profundas. Nas suas palavras:

"o escritor suaviza o caráter de seus devaneios egoístas por meio de alterações e disfarces, e nos suborna com o prazer puramente formal, isto é, estético, que nos oferece na apresentação das suas fantasias" (Freud, 1908 [1907], p.158).

2.5.3. Os diferentes níveis narrativos

Retornemos à última citação de Hitchcock. As "alusões" às quais o cineasta se refere são aparições dos pássaros em planos secundários, tendo como função sustentar o nível de curiosidade do espectador num limiar que não comprometa a atenção quanto à 'história dos personagens'. Neste ponto, ele diferencia pelo menos dois planos: um, em que apresenta uma visibilidade que pode ser compartilhada pelo público; e outro, onde convoca o espectador para o entendimento de um nível subjetivo ou psicológico da trama. Desta forma, Hitchcock conduz o espectador do realismo ao simbolismo sem jamais abandonar as remissões à realidade, diz Trias (1982, p.96). Para este autor, a genialidade do cineasta reside em manter sempre um plano superficial, aparente,

onde se desenvolve a trama e um complexo mundo de referências simbólicas todas, sem dúvida, possuindo um rendimento dramático na ação. Ele toma como exemplo "Frenesi" ("*Frenzy*", 1972). No filme, ambientado num mercado de frutas e verduras, o tema da alimentação vai ganhando espaços cada vez maiores: as pessoas descarregam os caminhões sempre comendo algo até chegar a cena em que um cadáver é encontrado num caminhão de batatas. O mercado é apenas pretexto para uma ação sublinear, mais importante.

Este modo de condução da história leva Bonitzer (1982) à afirmação de que a função do crime é produzir na tela uma mancha, um rasgo para onde o olhar do espectador se precipita; até este ponto da narração tudo parecia natural e inocente. A partir desta mancha, os signos são pervertidos e se instaura um estado de instabilidade. O ponto de partida, como já vimos, são emblemas da familiaridade, do convencional. Todavia, desde o início do filme, o público jamais adere totalmente à ingenuidade aparente da imagem. Se existe por parte do narrador a produção de duplos níveis narrativos, no que diz respeito à crença do espectador algo de semelhante se desenvolve.

Jean Duchet, no seu artigo "*Hitch et son public*" (1960), reivindica três níveis de realidade encenados nos filmes deste cineasta: o do cotidiano, o do desejo e o intelectual. Ele se utiliza do filme "Janela indiscreta" como paradigma.

O primeiro nível é o do assentamento, ele é a base sobre a qual serão edificados os demais. Este é, também, o nível da descrição. Todo o rigor de plausibilidade, de verossimilhança é exercido por Hitchcock neste plano. É como se ele trabalhasse com o intuito de que os espectadores tenham a 'certeza' de que todas as cartas se encontram sobre a mesa. "Janela indiscreta" é de fato um exemplo desta estratégia. Logo nas primeiras cenas (nas panorâmicas do apartamento de Jeff (James Stewart) e do mundo que através de sua câmera fotográfica nós, espectadores, conheceremos), o público tem acesso às

informações-sinais que lhe servirão de pistas para que ele construa sua inteligibilidade a respeito da história e do cotidiano dos personagens. Assim, todo o jogo que se segue é o de dissuadir a nossa atenção, pondo em xeque, num futuro próximo, o quanto sabemos sobre os acontecimentos. Duchet (1960, p.8) ilustra a astúcia do cineasta ao adormecer Jeff no momento em que o crime se desenrola. Ele não vê o crime, mas restam-lhe ainda as pistas. Aqui se abre a cortina da segunda realidade, a do desejo: o espectador pode tentar reconstruir "*en pensée*" (idem, p.9) os acontecimentos, criar uma realidade suposta. Em outras palavras, a realidade em sua relação com o desejo só aparece de forma periférica.

O "mundo do desejo", tal como Duchet descreveu, é representado no filme pelo que se vê do outro lado da janela (a estas imagens deu o nome de *formes-force*); ele encena o mundo subjetivo do fotógrafo, da sua namorada e da enfermeira. As "*formes-forces* personificam os pensamentos secretos, as atitudes mentais e sobretudo os desejos de nossos heróis" (idem, p.9). A terceira realidade, que Duchet denominou de intelectual, atravessa perpendicularmente os dois outros universos paralelos.

Com a finalidade de estabelecer esses diferentes níveis narrativos nos filmes, levando idéias e emoções ao paroxismo, o diretor opera um truque na maneira de narrar suas histórias: para cada avanço da trama faz corresponder um rearranjo no sentido. Depois que Jeff, em "Janela indiscreta", identifica na janela do assassino a faísca de um cigarro aceso na escuridão, que alude ao fato de que algo estranho acabou de acontecer naquele apartamento, todas as cenas anteriores e os seus respectivos sentidos se reorganizam em função deste novo dado. Esta idéia de que o sentido é uma construção que é desfeita e reconstruída a cada passo pode ser cotejada com o conceito de *a posteriori* na psicanálise, ponte que será explorada no capítulo seguinte.

2.5.4. 'MacGuffin': o truque narrativo

Outra forma de produzir o estado de suspense é criar uma ilusão de participação ativa no espectador, através da sua identificação com o protagonista. Este efeito é instaurado por um ponto que dará ao enredo a sua força de movimentação. Este ponto foi identificado por Hitchcock como *MacGuffin*:

"O *MacGuffin* é um desvio, um truque, um arranjo, chamamos isso de *gimmick*. (...) *MacGuffin* é, então, o nome que se dá a esse gênero de ação: roubar... os documentos, roubar... um segredo. Isso não tem importância na realidade e os lógicos têm razão de procurar a verdade no *MacGuffin*. No meu trabalho, sempre pensei que os "papéis", ou os "documentos", ou os "segredos" de construção da fortaleza devem ser extremamente importantes para os personagens mas de importância alguma para mim, o narrador" (Hitchcock *in* Truffaut, 1967, p.81).

Spoto (1992, introdução), Freeman (1986, p.51) e Truffaut (1967, p.81) discutem a *gag* que deu origem ao nome desta que viria a se constituir em uma das características fundamentais do enredo hitchcockiano. O cineasta sempre que indagado sobre a origem da expressão, narrava a seguinte história:

"Dois homens estavam viajando de trem de Londres para Edinburgh. No porta-malas havia um pacote.

- O que você está carregando? perguntou um dos homens.

- Ah, isto é um *MacGuffin*, respondeu o outro.

- O que é um *MacGuffin*?

- É um aparelho para apanhar leões nas montanhas escocesas.

- Mas não existem leões lá.

- Bem, então, nesse caso isto não é um *MacGuffin*.

Essa anedota mostra o vazio do *MacGuffin*... o nada..." (Spoto, 1992, introdução; Freeman, 1986, p.51).

O *MacGuffin* é algo que, na verdade, é nada. Num filme ou numa história literária ele é apenas o pretexto para o enredo principal, ele é o ponto estratégico a partir do qual a trama será montada; desta forma, funciona como

uma figura de ligação. Temos, como exemplos, as jóias, os documentos ou as fórmulas secretas. Todos são importantes apenas na medida em que estão intimamente relacionados à situação psicológica colocada pelo filme, "ele [o *macguffin*] não tem necessidade de ser sério, ao contrário ganha em ser derrisório" (Truffaut, 1967, p.82). Esses aspectos conduzem os cineastas a uma conclusão: "Um cineasta não tem nada a *dizer*, tem a *mostrar*" (idem, p.83)¹⁰.

Entretanto, este 'nada' é fundamental posto que funda o que, sem ele, careceria de relevância e permite que o relevante atue em segundo plano de forma subliminar (Cf. Trías, 1982, p.84). Conseqüentemente, é o modo como o *Macguffin* organiza a trama narrativa que dá origem ao método que provoca o efeito suspensivo. Partindo deste aspecto, Eugenio Trías define o suspense da seguinte forma:

"O suspense poderia descobrir-se, em Hitchcock, como o método segundo o qual três ou mais linhas de ação entrecruzadas que chegam a uma confluência ou a um acordo dramático previsível se cortam em ziguezag mediante a análise das operações *reais* que conduzem a esse clímax. É uma operação com o tempo que o retarda ou acelera, o estanca ou o torna frenético em função de necessidades narrativas, julgando-se toda a operação, em última instância, entre as paixões desencadeadas pelos personagens e suas situações e as emoções complexas previsíveis do espectador" (Trías, 1982, p.85).

Outra característica quanto ao uso do *MacGuffin* diz respeito ao momento em que ele deve ser revelado: regra geral sempre no meio do filme. Caso contrário, tem-se uma história de mistério. "O suspense envia uma pergunta mas a resposta a essa pergunta não tem nenhuma importância... a pergunta feita num momento inesperado tem efeito de uma bomba" (Hitchcock *in* Truffaut, 1967, p.102).

¹⁰ Jacques Aumont, no seu estudo sobre a imagem, discutiu as relações entre "mostração" (1993, p.245) e narrativa, a partir dos teóricos Percy Lubbock (1947) e André Gaudreault (1988) (Cf. 1993, pp.244-246).

Um contraponto que ajuda a construir a noção de suspense relaciona-se ainda ao mistério. Novamente, o cineasta afirma que a pergunta feita nos seus filmes refere-se ao "quando" e não ao "quem":

"(...) o mistério para mim é raramente um suspense; por exemplo, em um *whodunit* [gênero que se caracteriza pela pergunta: "Quem fez isso?"] não há suspense, mas uma espécie de interrogação intelectual. No *whodunit* se suscita uma curiosidade desprovida de emoção (...) geralmente o interesse reside apenas na parte final (...) Você espera tranqüilamente uma resposta para pergunta: quem matou?" (Hitchcock *in* Truffaut, 1967, p.47).

Da mesma forma que nos referimos à surpresa, pode-se dizer que há mistério nos filmes de suspense; todavia, ele está subordinado à regra de que a interrogação ou a crença devem ter a emoção como fundamento. No artigo "The tyranny of belief" (1990), o filósofo O. Chateaubriand sugere que o suspense ilustra a possibilidade de co-existência de dois níveis de conhecimento, o intelectual ou teórico e o "*gut belief*"¹¹ (p.47). Neste sentido, a intenção do cineasta, também no que se refere ao mistério, é a de promover um estado onde as emoções sentidas conferem realidade ao fato filmico, mesmo que o espectador não abandone o recurso intelectual que lhe permite reconhecer que tais eventos não estão ocorrendo.

A existência de um duplo nível narrativo - um evidente, outro 'secreto' - nos filmes de Hitchcock é destacada por Truffaut que identifica aí um princípio norteador do suspense. Este princípio é o da defasagem, ou do atraso entre o que a imagem representa e o que os diálogos enunciam (Cf. 1967, p.17). A imagem antecipa para os espectadores algo que não foi traduzido em palavras (e não sabemos se o será). Neste contexto, "o diálogo deve ser um ruído entre outros,

¹¹ A tradução literal do termo em inglês é 'crença das vísceras'. Segundo o contexto, esta é a crença que não está dissociada da emoção; a emoção a constitui. Os diferentes níveis de saber, suscitados pela imagem, e suas relações com a crença foram discutidos e contextualizados, segundo algumas teorias psicológicas, por Aumont (1993, pp.112-3).

um ruído que sai da boca dos personagens cujas ações e olhares contam uma história visual" (Hitchcock *in* Truffaut, *idem*, p.131).

Este jogo, no qual a imagem possui uma evidência ao mesmo tempo que encobre o que se passa ao nível do pensamento, expressa o erotismo deste tipo de narrativa. Para Hitchcock, no suspense, o sexo deve ser uma "descoberta" (*in* Truffaut, 1967, p.135), não pode vir estampado na imagem, por este motivo sempre preferiu um tipo 'Grace Kelly' - "muito bela e muito glacial" (*idem*) - a uma 'Marilyn Monroe'. Nos seus mais de cinquenta filmes há uma única cena onde uma protagonista é mostrada com roupas íntimas: em "Psicose", a atriz Janet Leigh aparece de sutiã (Cf. *idem*, p.158). Aos adeptos do sexo explícito, o cineasta opõe o sexo indireto: "muita reserva aparente e muito temperamento na intimidade" (*idem*, p.134). O sexual se desloca da imagem para o olhar, ficando do lado da câmera e do espectador, que poderá trazer para a tela suas próprias fantasias. Desta forma, o erótico encontra-se onipresente, revela sem ser revelado. É o erotismo do olhar.

Para Pascal Bonitzer (1982) o olhar deve ser tomado como o objeto que une dois sujeitos, tornando-os cúmplices. Este olhar é um olhar erotizado. E o público, tal como os protagonistas, encontra-se enlaçado por este objeto. Em "Festim diabólico", o público é este terceiro. Somos tomados de assalto pelo grito que vem do apartamento onde o crime acabou de ser cometido e imediatamente a câmera nos conduz à cena do enforcamento, queremos antes de tudo saber o porquê do grito - há uma indagação que deve ser respondida - queremos olhar. Desde então tornamo-nos cúmplices e por este motivo, até um certo ponto do filme, torcemos para que o cadáver não seja descoberto, ficamos aflitos ao visualizarmos a corda pendurada no baú, denunciando que ali está o morto. Todos, com exceção do público e dos assassinos, perguntam 'onde está...?'; para os demais importa somente o 'quando'. É o tempo erotizado.

Em "Janela indiscreta", Jeff e Lisa descobrem juntos a pista fundamental sobre o assassinato. É sempre o olhar que os une. Segundo Bonitzer, o que funda a possibilidade de relação entre os casais é este terceiro elemento. No cinema hitchcockiano, um casal está sempre unido por uma situação exterior. Portanto, o que põe o amor para funcionar é uma exterioridade (o assassinato, o medo dos passáros, a descoberta de um segredo). Esta articulação foi feita a partir das declarações de Hitchcock a propósito de uma cena do filme "Interlúdio" (Notorious, 1946). Trata-se da seqüência de um longo beijo entre Cary Grant e Ingrid Bergman.

Confirmando a tese de que Hitchcock é um diretor de espectadores e não de atores (Cf. Bonitzer, 1982, p.62), a cena de "Interlúdio" foi concebida para garantir a emoção do público, a despeito do constrangimento causado nos protagonistas; eles deveriam permanecer amalgamados durante vários deslocamentos da câmera (andar até o telefone, depois a porta, etc.). Segundo o diretor, o princípio de 'não separar o par' foi inspirado pela seguinte cena:

"Eu estava num trem indo de Boulogne a Paris e atravessávamos Etaples bastante lentamente. Era um domingo à tarde; eu via pela janela uma grande fábrica em um edifício de tijolos vermelhos e, contra o muro, havia um jovem casal; a moça e o rapaz se mantinham de braços dados e o rapaz urinava contra o muro; a moça não soltou o braço dele em nenhum momento, olhava o que ele fazia, olhava o trem passar, depois olhava de novo o rapaz. Achei que ali estava, realmente, o verdadeiro amor 'ao trabalho', o verdadeiro amor que 'funciona'" (Hitchcock *in* Truffaut, 1967, p.154).

Bonitzer reconhece nesta lembrança a reunião dos elementos do erotismo hitchcockiano (a paisagem convencional, a naturalidade do casal, o olhar que liga o casal dentro de 'ménage à trois' temporário), a encarnação do suspense através da mistura do movimento com a imobilidade e a desaceleração característica da montagem (Cf. Bonitzer, 1982, p.68).

Desta maneira, o controle sobre o olhar do público, que acaba por construir também o filme, cria pelo menos uma relação de três termos: o diretor - através de sua câmera, o filme e o público. Uma "trindade perpétua", como dizia Hitchcock.

É no sentido do apelo à fantasia que Truffaut aproxima o cinema hitchcockiano do cinema mudo, onde a fantasia era tomada na sua mais eficaz expressão. Se nos idos de 1900, pelas mãos do ilusionista Georges Méliès, o homem foi pela primeira vez à lua; através do olhar de Hitchcock, redescobrimos o cotidiano, seu horror, sua poesia. O cinema é uma máquina de fazer sonhos, disse certa vez o cineasta espanhol Luís Buñuel; com a 'pequena ovelhinha' e seus pecados a cortina foi rasgada, sonhos e realidade misturam-se.

Capítulo 3

As vias da elaboração e do suspense

3.1. Introdução

No primeiro capítulo desta dissertação, indicamos que o processo de elaboração numa análise segue as vias de funcionamento do aparelho psíquico, que, por sua vez, obedece ao princípio da 'compulsão à associação'. No segundo capítulo, principalmente a partir das declarações de Hitchcock, estabelecemos algumas das regras que operam na produção do suspense. Agora, relacionaremos os modos de produção de ambos. Num primeiro momento serão destacadas as características comuns, que, em seguida, vão obter visibilidade através do filme "Um corpo que cai".

Contudo, é importante ressaltar que não se pode pretender uma correlação ponto a ponto em um estudo analógico de campos com especificidades e linguagens próprias, sob pena de se perder a complexidade que caracteriza a ambos. Isto somente os empobreceria com reduções que estariam a serviço de uma continuidade nem sempre possível de ser estabelecida. Portanto, tocamos em pontos do processo de elaboração que não encontram (pelo menos até onde pudemos detectar) correspondentes na narrativa cinematográfica, sendo o inverso também verdadeiro.

3.2. O que há em comum entre o processo de elaboração e o suspense

Anteriormente, indicamos uma analogia entre o trabalho de elaboração onírica e o trabalho de elaboração numa análise. Agora, sugerimos que no suspense também se configura uma passagem do texto à imagem, regulada por leis semelhantes. Portanto, o que for pensado nos próximos parágrafos em

relação à elaboração onírica deve ser tomado como ponte de correlações com os demais contextos.

No capítulo IV da "Interpretação dos sonhos", Freud escreveu acerca do modo como os pensamentos oníricos - os desejos inconscientes - adquiriam plasticidade. Foi denominado de elaboração o trabalho de transmutação do desejo para a imagem com a função de oferecer uma narrativa ao sonho, tornando-o relativamente compreensível. Este trabalho depende fundamentalmente dos processos de deslocamento e condensação e das condições de figurabilidade.

Com a transmutação, os desejos inconscientes apresentados nos sonhos passam a possuir duas versões: uma original e outra que requer uma transcrição em um modo diferente de expressão. Entretanto, do desejo à imagem e, posteriormente, à palavra, há perdas na representabilidade. Graças ao trabalho de condensação, o que encontramos no conteúdo manifesto é uma síntese (ou rede "entrecruzada" [1916-1917, p.207]) dos pensamentos latentes. Conseqüentemente, é possível afirmar que a imagem está mais próxima do desejo do que a representação-palavra. Porém, Freud já observava que entre o conteúdo manifesto e os pensamentos oníricos não há uma correspondência "palavra-por-palavra, sinal-por-sinal" (idem, p.207). Há algo no desejo que não terá representabilidade, da mesma forma que a palavra possui seus limites em relação à imagem.

Outro ponto fundamental para as nossas correlações diz respeito à forma como cada imagem irá adquirir valor no contexto onírico. Freud compara a cena do sonho ao rébus, jogo no qual cada imagem deve ser considerada pelo valor simbólico, valor este que não está necessariamente em conformidade com a sua pictografia. Por exemplo, sonhar com a barba ruiva do tio não significa necessariamente que o elemento 'barba' represente, por suas próprias características, os desejos inconscientes que, em última análise, determinaram a

formação do sonho (o que não significa dizer que a 'escolha' do elemento pictórico não possua algum tipo de relação com tais desejos; o objeto, é no mínimo, capaz de insinuar o valor simbólico, mesmo que seja por antítese). Comentando este aspecto, Freud retoma o sonho da monografia botânica, onde o termo 'botânica' se relacionava com o núcleo dos seus desejos pelo simples fato de que esta disciplina jamais ocupara lugar entre seus estudos prediletos (Cf. 1900, pp.325-6).

Rendido às condições da censura¹, o elemento estratégico adquire em relação ao desejo uma dimensão que não possui, embora tenha a função fundamental de proporcionar a ligação entre afetos e representações, sem a qual o sonho não ocorreria. O mecanismo responsável por estas mudanças de acentuação é o deslocamento, operação comum e indispensável aos demais processos de pensamento, distinguindo-se no sonho pela ausência de compromisso com a inteligibilidade (Cf. 1916-1917 [1915-1917], p.208).

O objeto usado para promover o deslocamento possui, em si, um valor derrisório. Para ressaltar este propósito, Freud conta a anedota do ferreiro: este homem havia cometido um crime, pelo qual deveria ser punido; porém, sendo o único ferreiro da aldeia onde viviam três alfaiates um destes foi enforcado em seu lugar (Cf. idem, p.209). Esta história nos oferece uma ponte de correlação com a figura do *MacGuffin* e sua função na construção do suspense, abordadas no capítulo anterior.

Quando observamos que mesmo nos sonhos a função da atenção (e, portanto, da consciência) estava preservada a ponto de produzir os efeitos de antecipação da consciência, tínhamos a intenção de levar um pouco mais adiante a afirmação freudiana de que o estado de vigília convive com formações que seguem as regras do processo primário. É o caso da fantasia. Chegamos ao ponto

¹ Freud refere-se aqui à "censura da defesa endopsíquica" (1900, p. 328).

onde as vias de formação do suspense e da elaboração coincidem. Em ambos encontramos:

1) Um modo de inteligibilidade com estruturas e funcionamento que seguem as leis do processo primário. Neste caso, a fantasia pode ser utilizada pelo processo secundário, mesmo trabalhando segundo as leis do princípio do prazer. Como um oásis em meio ao deserto, ela contribui para que o sistema continue funcionando e tendendo à estabilidade (Cf. Freud, 1916-1917 [1915-1917], p.435).

Na "Interpretação dos sonhos", as fantasias são pensadas, enquanto formação de compromisso, a partir do modelo dos 'sonhos diurnos' (day dreams). Ambos podem ser utilizados pela elaboração secundária, que é a parte do sonho mais próxima da vigília, obedecendo às leis do processo secundário (Cf. 1900, pp.524-5). A estrutura do suspense também se utiliza de uma lógica que funciona de acordo com as regras da verossimilhança, ao mesmo tempo que mantém um nível de domínio da fantasia.

2) A operacionalidade destes diferentes domínios cria níveis narrativos distintos que, por sua vez, originam duas maneiras de funcionamento da crença: em um destes níveis, a crença funciona em continuidade com o princípio de realidade e a consciência moral; noutro, opera o arbítrio da fantasia.

A seguir, os pontos de confluência explicitados contam com o auxílio teórico de Peter Brooks (1992). O autor inglês, inspirado por algumas idéias expostas na obra freudiana "Além do princípio do prazer" (1920), identifica uma sobredeterminação do funcionamento textual pelo funcionamento psíquico. Seu raciocínio sistematiza algumas das semelhanças identificadas por nós tanto na narrativa analítica quanto na cinematográfica. Vejamos.

3) A partir da eleição de um objeto ou ponto estratégico, a operação de deslocamento (sob a gerência do desejo) movimenta a narrativa de um detalhe para outro, estabelecendo uma temporalidade, um antecedente e um

conseqüente². Esta idéia nos permite uma analogia com a função do *MacGuffin*, naquilo que ele representa de derrisório para o nível simbólico da narrativa e de fundamental para o conteúdo aparente, atribuições pensadas também no que diz respeito à transferência.

4) Lemos no presente uma antecipação estruturante daqueles fins que irão retrospectivamente ordenar e estabelecer a significação. Em síntese, "o fim é um tempo antes do começo" (Brooks, 1992, p.103). Esta característica leva o autor à conclusão de que "toda narrativa é em essência obituária" (idem, p.95). Em outras palavras, o fim literário tem relação com a tendência à morte. Brooks baseia esta proposição na idéia freudiana de que "o princípio de prazer parece, na realidade, servir às pulsões de morte" (Freud, 1920, p.85). Já que originalmente o que se tem no aparelho psíquico é uma tendência geral a manter o sistema livre de qualquer estimulação, pode-se dizer que, desde o começo, o desejo é desejo do fim. Desta forma, a vida tem a marca desta espera e, tal como nas narrativas, a significação é sempre parcial e retroativa, à espera pela morte certa.

As hipóteses sobre a significação e sua relação com a temporalidade nos aproximam das noções de *posterioridade* (*nachträglichkeit*), introduzida por Freud, e de "futuro aberto", proposta por Gondar (1995), apresentadas no primeiro capítulo. Nas suas considerações sobre o *a posteriori* freudiano, Gondar marca o compromisso ético de Freud com uma concepção de futuro que não prevê uma antecipação da significação, posto que, das pulsões e do inconsciente, conhecemos apenas os seus efeitos. Concordamos com as considerações da autora, entretanto não nos parece inconciliável a idéia de que um dos tempos de Freud possua relação com a espera. Será que a espera exclui a produção, a possibilidade de recriação? Será que a espera é sempre a espera do

² Desta forma, para Brooks, a chave da narrativa é a metonímia que enquanto operação de deslocamento funciona como figura de ligação na cadeia significante (Cf. Brooks, 1992, p.90).

já sabido? Talvez seja possível pensá-la em sua relação com o futuro aberto, em continuidade com o que dissemos, no primeiro capítulo, seguindo Lacan: "a interrupção é suspensão temporária de movimento, é a primeira parte do que está por vir". Ao definir o suspense, Duchet propõe que o que está em questão neste domínio narrativo é a própria apreensão do tempo. O tempo de espera é o tempo apreendido no seu movimento. É a espera de um acontecimento.

Pensemos com Hitchcock. No filme "O marido era o culpado" ("Sabotage", 1936), o sabotador, sentindo-se ameaçado pela possibilidade de ter suas atividades reveladas, confia ao irmão de sua esposa - uma criança de aproximadamente 11 anos - um pacote que deve ser entregue do outro lado da cidade. O garoto encanta-se com a passagem da família real em Picadilly Circus e o seu trajeto leva mais tempo do que o previsto pelo sabotador. O que a criança não sabia, à diferença do espectador, é que aquele simples pacote continha uma bomba-relógio. São intermináveis minutos de espera, sabe-se o que pode ocorrer, mas não podemos estar certos disto. O 'pode' existe pela sobredeterminação dos indícios fornecidos anteriormente, que estabelecem uma relação de causalidade com o evento atual. Contudo, este fator não exclui a possibilidade de um novo arranjo, posto que nem a surpresa nem o acaso encontram-se excluídos do jogo.

A princípio a idéia de Brooks de que o começo é determinado pelo fim parece mais próxima da idéia de uma ação retardada que, num contínuo temporal, estabelece um antecedente e um conseqüente, definidos *a priori* no passado. Numa leitura mais atenta, encontraremos acordos entre suas idéias e as desenvolvidas por Gondar, principalmente, se conseguirmos positivar o tempo de espera.

5) A narrativa tem como exigência implícita um estado de repetição. Tal como o detetive refaz as pegadas do criminoso para descobrir os meios utilizados por ele, o momento da repetição se impõe com força indelével para a construção do texto. Ela oferecerá uma estrutura básica, a partir da qual o 'leitor'

(pensamos que de forma análoga, o espectador e o analisando) poderá estabelecer ligações ou conexões com momentos 'textuais' diferentes. Segundo Brooks, esta função será cumprida na literatura através do ritmo, da métrica e dos elementos mnemônicos comuns (por exemplo, sons semelhantes ou palavras repetidas ao longo do texto). Desta forma, a repetição cria um duplo retorno no texto, um "*doubling back*".

A partir do filme "Um corpo que cai" identificaremos tais características da repetição e a correlação com a transferência na sua função de ligação. Com base no raciocínio do "Projeto", reapresentado posteriormente por Freud em "Além do princípio do prazer", o adiamento do prazer é possibilitado pela transformação de um estado de energia livre em um estado quiescente; ou seja, são as ligações que impedem o fim imediato do sistema.

O desdobramento desta idéia nos contextos trabalhados relaciona-se com a regra da paciência e com a construção da expectativa. Só existe possibilidade de espera porque há uma promessa implícita, uma promessa de fim. No raciocínio de Brooks, o adiamento cria no texto uma tensão e uma condição de tumescência causados pela diferença entre a satisfação demandada e a obtida. Tal situação provoca questionamentos e estados de apetência. É nesta extensão que se pode falar de um erotismo da linguagem.

Aproveitando o ensejo especulativo do texto de 1920, passemos agora para um segundo momento deste tópico no qual tentaremos situar o suspense no contexto próprio da análise. Desta forma, a resistência será novamente pensada como um primeiro sinal de que o trabalho psíquico (cuja finalidade é dominar retrospectivamente o estímulo que não foi ab-reagido) já começou. A resistência possui um papel semelhante ao da expectativa: funciona como tempo de preparação, constrói uma temporalidade singular, portanto relativa a cada sujeito.

Dissemos que o estado de anseio e desamparo em que se encontra a criança recém-nascida será seguido dos estados de desejo e expectativa após a experiência de satisfação. O que desde então o sujeito teme é a dominância de uma situação onde, a qualquer momento, o anseio pode não ser satisfeito. O sujeito que aqui começa a se constituir sofre por um 'excesso' de consciência, ou, em outras palavras, sofre por antecipar a possibilidade de falha (erro) no semelhante. O medo é efeito de uma interpretação. É desta conjunção subjetiva que o suspense precisa.

Quando Deleuze afirma que a câmera hitchcockiana é uma câmera-consciência, sugere simultaneamente que ela realiza um movimento de interpretação. O entendimento deleuziano nos remete ao capítulo VII da "Interpretação dos sonhos" - Parte (D) - referente ao despertar causado pelos sonhos de angústia. Ao pensar a consciência como "orgão dos sentidos" (p.612), Freud lhe atribui uma dupla superfície sensória: uma face dirigida para as percepções e a outra para os processos de pensamento pré-conscientes. Este acréscimo de função à consciência só ocorre a partir do momento em que o sistema pré-consciente passa a possuir qualidades próprias, obtidas muito provavelmente através da ligação dos "processos pré-conscientes com o sistema mnemônico de símbolos lingüísticos" (idem).

Com base nas hipóteses de ambos os autores, pensamos que, no processo de elaboração, o pré-consciente é responsável por uma primeira interpretação. Poder-se-ia sugerir uma analogia entre a dupla superfície pensada por Freud e os duplos registros filmicos criados pela câmera-consciência; o plano superficial correspondendo à percepção-consciência e o plano das referências simbólicas à face que se encontra em comunicação com o pré-consciente.

Em síntese, com base nos elementos oferecidos por Hitchcock, por aqueles que teorizaram sobre seus filmes e pelas noções destacadas no capítulo anterior, podemos afirmar que o suspense é um efeito subjetivo que produz um

momento de máxima tensão, a partir: 1) de uma informação; 2) da presença de alguém que sabe; 3) e da instauração de um estado de perigo ligado ao desamparo. Existe no suspense a produção de um paradoxo que envolve a temporalidade: se a expectativa é a condição *parti pris* da produção do suspense, ela é também o seu produto final.

Estas considerações remetem à tese apresentada por Freud de que a situação de desamparo é a "*fonte primordial de todos os motivos morais*" (1895, p.422, grifos do autor). É difícil não pensar que esta câmara (em suas funções e efeitos) represente papel similar ao que, no percurso de uma análise, é ocupado pela consciência moral ou superego (Cf. Freud, 1914d, p.112).

Tanto no texto "Sobre o narcisismo: uma introdução" (1914d, p.93) quanto no "Suplemento metapsicológico à teoria dos sonhos" (1917 [1915]a, pp.264-5), Freud propõe que o ego, não estando pronto desde o início, tenha que ser desenvolvido. Já no "Projeto", a origem do ego e a sua construção estão relacionadas à capacidade do organismo de, por meio de suas percepções, se orientar com relação à realidade. Distinguindo o que lhe pertence e o que deve ser expulso (tornado exterior) o ego constitui critérios que garantem o domínio do princípio de realidade (Cf. 1917 [1915]a, p.265). Em 1895, o que garante o princípio de realidade é a regra da atenção. Em 1914, será o agente observador que deriva do ego que cumprirá esta função (Cf. p.111).

Num primeiro momento, a consciência do ego é uma consciência absoluta. Posteriormente, o que se tem é a introjeção de uma instância observadora que provém da interpretação feita pelo ego sobre o semelhante. Quando o ego pode realizar a idéia de perda real do objeto, o que antes era apenas uma instância de observação se diferencia numa instância crítica. Em 1926 [1925], Freud afirma que, num primeiro momento, trata-se do medo da perda do objeto que, posteriormente, desloca-se para o medo da perda do amor. Daí se conclui que só quando a perda refere-se ao amor é possível falar na

instauração do agente crítico (Cf. p.195). Estas questões estão intimamente relacionadas às problemáticas narcísicas, onde a perda do amor do objeto implica a possibilidade de desfalecimento do próprio objeto (o ego).

Esses três tempos do ego relativos às suas "instituições" (1917 [1915]a, pp.265; 1917 [1915]b, p.280) justificam a diferença na nomenclatura usada por Freud para falar do superego: consciência, agente observador e agente crítico, respectivamente. Para ilustrar a definição da câmera no suspense usaremos este segundo momento lógico da formação egóica, quando o ego se diferencia numa instituição que é o agente de observação.

A operação de expulsão (onde algo verdadeiro é tomado como não sendo real) foi também pensada por Freud como um "sentimento de desrealização" (1936, p.299). Alguma informação chega ao ego que, por sua vez, providencia para que ela seja tratada como "*non arrivée*", tal como teria feito o último rei mouro de Granada ao receber a notícia que a sua fortaleza estava sendo tomada: mandou queimar a carta e matar o mensageiro. O sentimento de desrealização teria origem no sentimento de culpa, possuindo estreita relação com a consciência moral e, portanto, com o superego.

Enquanto se forma o agente observador, a consciência é absoluta, não havendo limites impostos pela censura. Didier-Weill teorizou acerca de um "superego arcaico" que se opõe à censura e que tem poderes de, a qualquer momento, "desatar o olho da consciência" (1988, p.21). Weill formula ainda que

"se o superego arcaico é em si mesmo o que encarna a não-surpresa, a função da censura será a de prevenir este prevenido que é para ela o sujeito de toda surpresa possível" (Weill, 1988, p.28).

Deste modo, a revelação de um conhecimento numa análise é a revelação de um já sabido. No entanto, é necessário ainda que o sujeito produza algo da ordem de uma confissão. Para ilustrar suas hipóteses Didier-Weill lembra que, como indicam os manuais da inquisição, a estratégia dos

inquisidores para conseguir que o réu confessasse era fazê-los acreditar que eles [inquisidores] já possuíam a informação. A confissão não passaria de um reconhecimento, de uma confirmação do acusado. Assim, o efeito que deve ser produzido no sujeito se enuncia pela seguinte estrutura gramatical: "ele sabe que (eu sei que (ele sabe que (eu sei)))... o que conta nesta estrutura é o reconhecimento (Didier-Weill, 1988, pp.164 e 167)". Neste momento,

"o sujeito, como que despojado do que chama de seu segredo, fica como que posto a nu, nada mais pode esconder ao olhar do Outro. Este saber, efetivamente, se tornaria um saber não de ouvinte, mas sim um saber que adquiriu as características do olhar" (Didier-Weill, 1988, p.168).

Tais considerações nos levam a pensar uma metáfora que ilustra as vicissitudes do ego diante do estabelecimento do princípio de realidade: o ego é um *voyeur* que ficou míope. Quando Freud fala que o ego (real) estabelece, por força das circunstâncias, um ideal em relação ao qual ele próprio deverá funcionar, é como se o ego precisasse agora de 'óculos' com os quais deverá apalpar/investigar o mundo. O filme "Janela indiscreta" pode ser tomado como uma metáfora desta situação. Vejamos.

Jeff ('ego') já não pode enxergar sem o auxílio da sua câmera ou do seu binóculo ('agente observador'), suas ações foram suspensas - ele está com a perna quebrada - e tudo que lhe resta é o exercício da visão. Não é uma visão qualquer, é uma realidade que só pode ser apreendida com este instrumento que lhe serve como prótese. Até o momento em que é visto olhando ('instauração do agente crítico') nenhum perigo fôra estabelecido. A partir deste ponto, ele tem de se haver com o que sabe e deste saber se desembaraçar ('recalque originário'). Há ali a primeira separação entre o que é exterior a seu apartamento e, conseqüentemente, à visão do fotógrafo e o que lhe pertence. O mundo se divide: há um eu e um outro que é visto sendo observado (o superego, enquanto instância crítica, é a introjeção deste olhar do outro). O sujeito que retorna do

mundo externo - o assassino - dirige ao fotógrafo ('superego observador') a seguinte pergunta: o que quer de mim? Este ponto no filme mostra um sujeito absolutamente surpreso e fascinado. O sujeito que se sente surpreendido é o sujeito se sustentando numa função de desejo (Cf. Lacan, 1964, p.84). É a partir desta situação que se instaura a culpa. Sua confissão, absolutamente necessária, não passaria de um reconhecimento, tal qual o da proposição de Weill - este saber é como tal um saber que adquiriu as características de um olhar.

Sem perder de vista a complexidade destas questões, por hora nos retiramos, lembrando antes a frase de Freud:

"Ao que não podemos chegar voando, temos de chegar manquejando (...). O Livro diz-nos que não é pecado claudicar" (1920, p.85).

3.3. A travessia pelo amor: uma ilustração

No primeiro capítulo desta dissertação perguntamos o que poderia haver de comum entre o modelo de cura pelo amor, proposto por Freud no texto sobre Gradiva, e o suspense. A partir do filme "Um corpo que cai", pretendemos indicar correlações que expressem o processo de elaboração numa análise, atentos ao que possa aparecer de novidade no material filmico.

Dadas as semelhanças entre o filme de Hitchcock (adaptado do romance de Pierre Boileau e Thomas Narcejac, *D'entre les morts*) e o conto de Jensen relacionaremos pontos comuns a ambos não só no que diz respeito às características dos personagens mas no modo como tratam suas fantasias.

Encontramos também uma coincidência metodológica com os propósitos de Freud quanto à utilização das criações artísticas. No "Pós-escrito à segunda edição" (1912) do texto de 1907 (1906), ele diz:

"[a investigação psicanalítica] não mais procura nelas somente uma confirmação das descobertas feitas em seres humanos neuróticos e banais; também quer conhecer o material de lembranças e impressões no qual o autor baseou a sua obra, e os métodos e processos pelos quais converteu esse material em obra de arte" (1912 [1097] {1906}, p.97).

De forma semelhante buscamos tomar o suspense como um objeto de investigação teórica, portanto, não se trata apenas de uma confirmação ilustrativa das teses psicanalíticas. Todavia, a intenção freudiana de entender o processo de transformação do sofrimento banal em obra de arte ultrapassa os objetivos presentes.

Por maiores que sejam o nosso esforço e atenção, a perspectiva de contar um filme, sendo ele de Hitchcock ou não, fica aquém da riqueza e da complexidade das imagens; ponto que já argumentamos inclusive teoricamente. Entretanto, como certo conhecimento da obra em questão se faz necessário para a compreensão das questões discutidas, optamos por apresentar um resumo em anexo, de forma a auxiliar àqueles que porventura não tiveram a oportunidade de assisti-lo.

O filme de Hitchcock nos permite indicar diversas pontes que denotam momentos de um processo de elaboração. Escolhemos duas destas. Em primeiro lugar, nos concentraremos nos personagens vividos por Kim Novak (Madeleine e Judy), posto que encenam a ligação do sujeito com sua fantasia, bem como temporalizam esta relação. Num segundo momento, à luz de nossas considerações anteriores sobre a dimensão interpretativa das percepções nas suas ligações com o desejo, trabalharemos com as cenas em que James Stewart (Scottie) a reconhece, donde deriva-se a relação do sujeito com o saber.

Embora exista o risco de simplificação, fizemos uma opção metodológica de abordagem do filme, dividindo-o em quatro partes que

corresponderiam analogicamente a momentos de uma análise. Assim os denominamos:

- 1) O sujeito é o seu sintoma;
- 2) A (re)construção da fantasia ou o momento da recordação: a descoberta do objeto;
- 3) A repetição: a construção ativa do objeto;
- 4) A elaboração: a destruição do objeto na fantasia.

Desta forma, os dois pontos acima definidos - a relação com a fantasia e a dimensão interpretativa das percepções - poderão ser contextualizados segundo diferentes momentos de uma 'análise'.

Hitchcock apresenta seu filme como "a história de um homem que queria dormir com uma morta" e se diz comovido com os esforços de Scottie para recriar uma mulher, a partir de um "fantasma" (Truffaut, 1967, p.44). Esta indicação é a primeira referência para nossas considerações, uma vez que tomaremos Madeleine como a alegoria³ dos pensamentos e desejos de Scottie; como objeto e causa de desejo. É desta posição que falaremos de uma expressão da transferência.

Mas o que teriam em comum a situação descrita por Jensen e a situação roteirizada no filme?

Se, no caso do personagem de Jensen, é a percepção do relevo que desencadeia o 'processo analítico', no que se refere a Scottie trata-se da figura de Madeleine. Ambos, Harold e Scottie, admitiam vida e atualidade em objetos mortos. Madeleine só existe para Scottie; ela é uma "cópia", como ele diz no final do filme. No entanto, na segunda parte, toda a sua investida é no sentido de

³ Tomaremos a noção de alegoria tal como a concebe Walter Benjamin no livro *Origem do drama barroco alemão* (1984 [1925]). Ele diz: "as alegorias são, no reino dos pensamentos, o que são as ruínas no reino das coisas" (p.200).

construir esta realidade, que corresponde à construção de uma memória. Scottie corre atrás de qualquer signo de reconhecimento, uma busca que provocará, a despeito das suas expectativas, um desordenamento de suas referências. Com o objetivo de montar a cena a qual pertenceria o objeto (Madeleine), ele formula perguntas em torno da origem, procura estabelecer uma ordem temporal cronológica e definir as forças que impulsionam seu comportamento. À semelhança de Hanold, tenta dotar "a personalidade dela com um número maior de características" (Freud, 1907 [1906], p.56). Em síntese, tratar-se-ia da produção de uma atualidade constituindo o momento da recordação ou da (re)construção da fantasia.

Na primeira parte do filme, somos apresentados a Scottie: um ex-policia que tem medo de alturas e de mulheres. O momento em que Madeleine entra em cena corresponde a uma mudança na relação de Scottie com seu sintoma. Há aqui uma aparente interrupção da fala sintomática. A partir daí não existirá nada que não diga respeito a ela, Madeleine. Entramos aqui na segunda etapa de nossa abordagem: a fantasia chega à tela.

A modificação de perspectiva da queixa para o amor é muito semelhante ao que fôra apresentado por Freud sobre a expressão do amor de transferência. Ele diz:

"Há uma completa mudança de cena; é como se uma peça de fingimento houvesse sido interrompida pela súbita irrupção da realidade - como quando, por exemplo, um grito de incêndio se ergue durante uma representação teatral" (1915 [1914], p.211).

A transferência é a farpa de realidade numa análise. É a tela onde a fantasia é encenada. O lugar central ocupado pela instauração do amor de transferência conduz Freud à seguinte afirmação: "Pode-se dizer que nossa convicção da importância dos sintomas como satisfação substitutivas da libido

teve sua confirmação final só após a inclusão da transferência" (1917-1916 [1915-1916], p.518).

Retornemos às características dos objetos eleitos pelos nossos personagens. No conto de Jensen, a escultura é uma cópia de gesso do original de bronze descoberto em Roma. Quando encarnada por Gradiva, deveria aparecer somente ao meio-dia, hora dos mortos, quando "despertavam e começavam a conversar na língua muda dos fantasmas" (Jensen, 1987 [1903], p.42). Ao invés de rosas da primavera, Gradiva recebe um ramo de asfódelos, conhecidas como flores fúnebres ou do esquecimento. Suas primeiras aparições são silenciosas e fugidias, aspecto que coloca o leitor numa atmosfera de incerteza quanto à sua natureza real ou fantasmática. Assim, Gradiva encena a morte ao mesmo tempo em que é tomada por Harold como objeto de amor. Na fantasia, o objeto do desejo e o do amor coincidem. Talvez não haja possibilidade de uma abordagem deste objeto que não estética.

Com relação a Madeleine ocorre algo análogo. As cenas iniciais são desprovidas de diálogo, marcadas pelo silêncio, pelo ocultamento. Tal como Gradiva, ela possui uma beleza glacial; é uma 'bela adormecida', cujos encantos foram congelados pelos anos. Tais qualidades vão transformando-a num ser simultaneamente morto e vivo⁴, instaurando uma atmosfera de estranheza. Esta atmosfera, a um tempo de reconhecimento e recobrimento, foi descrita por Freud no texto "O estranho" (1919). O objeto-causa da estranheza produz, simultaneamente, sentimentos de familiaridade e incerteza relativos a um sentimento de angústia. A lógica que opera neste momento se baseia na dúvida

⁴ Hitchcock foi tão rigoroso com a demarcação deste traço da personagem que nem mesmo as resistências de Kim Novak em aceitar a perda de um certa erotização e glamour o demoveram. A tensão criada entre ambos deu origem à frase do cineasta de que 'os atores devem ser como gado'. Comenta-se de um certo triunfo da atriz ao representar Judy: na cena do primeiro encontro com Scottie, ela aparece sem sutiã (Cf. Truffaut, 1967, p.146). As imagens apresentadas aqui encenam a proposição de André Bazin de que o cinema embalsama o tempo, preservando-o como tal: "na tela o toureiro morre todas as tardes" (Bazin in Xavier, 1991, p.134).

quanto aos poderes do objeto, que, do ponto de vista do sujeito em questão, pode passar ao mundo dos vivos a qualquer momento. Segundo Freud, a atribuição de tais poderes aos objetos é resquício do funcionamento de uma crença onipotente, de origem infantil (Cf. Freud, pp.291-2). Esta angústia é um sinal que o sujeito emite quando se vê na iminência de ocupar o lugar de objeto; ela é, portanto, efeito da suposta transitividade.

O contorno alegórico de Madeleine e Gradiva nos leva também ao encontro de um texto de Freud escrito em 1913: "O tema dos três escrínios". A idéia central desenvolvida ali é de que a relação do homem com o tempo se constrói a partir da relação com a morte, a terceira e última das suas 'escolhas' (as outras duas são referentes à mãe e à esposa). É interessante observar o prenúncio de um certo raciocínio empreendido por ele em "Além do princípio do prazer".

Em 1913, Freud apresenta sua tese inventariando, nos contos de fadas e na literatura de Shakespeare, os objetos/personagens que encenam e são causa destas escolhas. Em "O Mercador de Veneza", um homem deve escolher um entre três escrínios - ouro, prata e chumbo - postos à sua frente. Apenas em um deles encontra-se o retrato da moça com quem deverá se casar, caso obtenha sucesso. Ele escolhe o escrínio de chumbo, o menos valioso dos três, mas esta humildade lhe confere o direito de desposar a bela Portia. Para Freud, a escolha deste terceiro elemento representa a reconciliação do sujeito com a idéia da morte. Estas personagens, como belas alegorias da morte, devem se ocultar e aderir ao silêncio.

Acompanhando o estudo sobre as deidades gregas, ele descobre que a Deusa da Morte é também a do Amor. O raciocínio apresentado em suas observações sobre os sonhos (Cf. Freud, 1900, p.339; 1940 [1938]a, p.195) - onde um mesmo elemento pode representar contrários - é estendido a esta situação. Desta forma, tanto a substituição pelo oposto quanto a escolha são

indicativos de um reconhecimento intelectual da morte, "a escolha se coloca no lugar da necessidade, do destino (...) faz-se uma escolha onde, na realidade, há uma obediência a uma compulsão" (Freud, 1913, p.377). Esta transformação da morte em amor é "uma transformação prenhe de desejo" (idem, p.379).

Contudo, o "mito original não é tão completamente deformado que traços dele não apareçam e revelem sua presença" (Freud, 1913, p.377). É esta a direção tomada por Ferreira França (1990) quando afirma:

"o que fascina na estranheza é o vir a reconhecer a representação estranhamente familiar daquilo de que somos feitos, é o reconhecer na força da morte a representação narcísica primária. É essa a duplicidade: a força de anulação igual à força de ressurreição, o lugar perdido onde se renasce" (Ferreira França, 1990, p.86).

No caso do filme, este "retorno parcial ao original" (idem, p.378) pode ser ilustrado pelas passagens em que Madeleine, já como Judy, mantém o colar e a roupa (usados na ocasião do crime) entre seus objetos atuais. Portanto, a diferença dos objetos escolhidos é tão somente efeito de uma temporalidade. Gostaríamos de conduzir à cena analítica o raciocínio derivado do texto "Os três escrínios". "A beleza é a última barreira de acesso à coisa última, à coisa mortal" (1960-1961, p.15), nos diz Lacan no seu seminário sobre a transferência. No primeiro capítulo desta dissertação dizíamos que é o ponto de insondabilidade, de não sentido, que produz o efeito 'amor de transferência'. Mesmo que deslocadas de contexto, tanto as palavras de Freud ("faz-se uma escolha onde, na realidade, há uma obediência a uma compulsão") quanto as de Lacan ecoam numa delimitação do processo analítico onde o amor é o último instante e o último recurso do sujeito diante de algo que escapa à significação. A beleza e sua expressão no amor devem vir antes do terrível, um antes que anuncia e antecipa, "o belo é o começo do terrível que podemos suportar" (Rilke, R. M. cit. in Trías, 1982, p.17).

Desta forma, só pela via do amor e da beleza o objeto tem chance de ser abordado. A partir da angústia, o estranho é tornado belo. Esta leitura sobre a questão do mecanismo de recobrimento foi apresentada por Souza (1994) da seguinte forma:

"achar belo ou excitante o estranho é o modo pelo qual o sujeito se assegura do seu eixo subjetivo, uma vez que troca a passividade do sofrimento da angústia pela atividade do movimento estético da admiração. (...) Trata-se aqui da possibilidade psíquica de recobrir a crueza fantasística do objeto pulsional com a imagem de origem narcísica" (Souza, 1994, p.130).

Mesmo enquanto repetição de uma "tapeação" (Lacan, 1964, p.128), o amor de transferência é o recurso do analisando para, em determinado momento da análise, tornar efetivo o seu compromisso ético de 'associar livremente'. Nesta perspectiva, existe uma diferença entre a transferência enquanto fechamento da passagem dos poderes inconscientes e quando, mesmo enquanto demanda de amor, ela é a solicitação de confirmação de presença (do inconsciente). O paradoxo não termina aqui e é novamente com Lacan que podemos reconhecê-lo. Se é na beleza e no amor que se encontra o ponto a partir do qual o sujeito se interroga, ambos são também o limite: quando alcançados, o encanto se desfaz. Atento a esta aparente contradição, Lacan sublinhou a necessidade de existir uma certa aderência de "grossura obtusa e de rudeza opaca" (1960-1961, p.21) ligada à figura do analista. Donde conclui: "a análise é a única práxis na qual o encanto é um inconveniente" (idem). Já dizia Freud em 1937, repetindo o provérbio : "o melhor é sempre inimigo do bom" (p.264). Estas considerações lançam novas possibilidades de entendimento da recomendação freudiana de 1915 [1914] quanto ao fato de que "o tratamento deve ser levado a cabo na abstinência" (p.214). Ou seja, o analista deve fazer persistir no analisando a "necessidade e o anseio, a fim de poderem servir de

forças que incitem [o paciente] a trabalhar" (idem). Já em 1895, no "Projeto para uma psicologia científica", Freud tentava definir os estados de anseio como formadores dos estados de desejo e expectativa e, em última instância como o que dá origem aos processos de pensamento.

Passemos ao ponto em que discutiremos as cenas nas quais Scottie reconhece Madeleine em Judy. Retomaremos o raciocínio empreendido nos capítulos anteriores quanto às coincidências das funções de intérprete e amante. Dissemos que a instauração do amor transforma o percebido numa realidade de signos. Talvez, a semiologia deva parte de sua origem ao amor, bem como a psicanálise (embora pareça, algumas vezes, que esquecemos de reconsiderar esta dimensão do sofrimento psíquico). No suspense, encontramos o transbordamento de uma linguagem a todo tempo erótica no que ela produz de sombra e opacidade, ao mesmo tempo que define novos contornos para os objetos.

No momento em que Scottie reencontra Madeleine - o objeto da sua fantasia - há uma tentativa de desconsiderar os traços que estabelecem correspondências entre o passado (Madeleine) e a realidade atual (Judy). É um momento típico de *non arriveé*. A informação de que há algo em comum entre os objetos convive com o desconhecimento. Em não se tratando de Madeleine, ainda é possível uma última tentativa para transformá-la: ele muda o penteado de Judy e a recobre das características do objeto perdido. Entramos na terceira parte que denominamos 'a repetição: a construção ativa do objeto'. Em seu percurso para reencontrá-la, os traços de semelhanças 'rendem' mais (no sentido sintomático) do que a aceitação das diferenças. Neste ponto se encontra toda a tragicidade da história: o desejo de Scottie se realiza, ela não é *como* Madeleine, ela é a *própria*.

De um certo modo, torcemos para que Judy não se renda totalmente à condição de fantasma, a coincidência dos contornos para o espectador anuncia um fim. Num certo nível, Scottie também conhecia estas possibilidades. Pode-se

aqui entender os sentidos populares dados ao termo 'sintoma', o de "agouro e presságio" (Holanda, 1985, p.1570). Naquele momento, ele ainda podia 'escolher' entre sua própria morte e a 'queda' do objeto. Quando, finalmente, Judy transforma-se em Madeleine, o encanto se desfaz. A partir de um traço de identidade com o fantasma - o colar -, Scottie se dá conta do seu lugar na trama. Lugar de aprisionamento do seu desejo. Este é também um momento de susto, o "susto da morte metaforseada em vida" (Ferreira França, 1990, p.84).

À diferença de Harold, que se conforma às características do objeto atual (aceita as diferenças, fato que o conduz ao reconhecimento das semelhanças), Scottie insiste em torná-lo idêntico ao antigo modelo. Se Freud pôde falar em cura, no caso do personagem de Jensen, foi por este ter podido sacrificar a fantasia em nome da realidade. Em relação a Scottie, talvez possamos tomar as palavras de Nérida Piñon: "todo sonho aspira um desfecho melancólico" (1994, p.76) e, num certo sentido, acrescentaríamos: suicida.

Um processo analítico é composto de vários finais. A cada elaboração, uma possibilidade de reedição de suas configurações é afirmada. Com esta perspectiva, retornamos ao texto de Souza, tomando de empréstimo suas palavras sobre o desfecho de uma análise:

"o final de análise é concebido como um instante, um instante em que o sujeito se dá conta da fantasia que preside o seu desejo (Cf. Souza, 1986). O instante em que a fantasia é desconstruída e isolada em seus elementos mínimos é um instante de redução ou de neutralização do desejo e não de ingresso num regime mais apropriado ao seu exercício. Para que a vida possa prosseguir, é necessário um retorno à fantasia, um movimento de volta e de recobrimento daquilo mesmo que acaba de ser revelado. O desejo requer, para sua realização, uma margem de desconhecimento que lhe é concedida, justamente pelo imaginário: reino das semelhanças, e por que não, também das representações e das identidades" (Souza, 1994, p.53).

Na história de Jensen todos os acasos são felizes coincidências;
Hitchcock nos mostra a face da crueldade. Paradoxo indissolúvel.

Conclusão

A possibilidade de resgatar funções que pareciam alheias aos domínios do processo de elaboração (como a atenção e a percepção) tem dupla origem: a leitura dos escritos de Freud (inclusive daqueles textos que permaneciam num certo limbo) e a comoção causada pelo cinema hitchcockiano.

Fui aos textos de Freud com o espírito de quem se aventura por uma floresta de caminhos já demarcados (alguns com competência inequívoca) à procura de uma trilha própria. Empolgava-me a possibilidade de descobrir escritos ou passagens que pareciam ser tocados pela primeira vez; ao mesmo tempo, deleitava-me ao encontrar as pegadas dos viajantes que passaram muito antes por ali. Tal postura constituiu um risco para uma 'marinheira de primeira viagem'. Às vezes, me sentia à revelia, tal como Itzig, a quem perguntaram para onde estava indo. O viajante pediu que a pergunta fosse feita a seu cavalo, posto que ele deveria saber sobre seus destinos. Freud narrou esta parábola a Fliess, acerca da construção da "Interpretação dos sonhos" e concluiu: "não iniciei um só parágrafo sabendo onde iria terminar" (*in* Masson, 1986, p.320).

Em segundo lugar, é necessário dizer que este trabalho não teria produzido as mesmas questões se não tivesse nascido a partir da visibilidade oferecida pelo suspense hitchcockiano. Ao assistir a seus filmes, fui lembrada de que uma análise não é feita somente dos domínios do inconsciente; o sujeito do inconsciente habita um sujeito que sonha e permanece atento. A construção narrativa do suspense, bem como a sua expressão plástica, permitiram que as operações provocadas pelo efeito inconsciente-pulsão fossem pensadas numa lógica mista, onde se coadunam princípio de prazer e de realidade, cotidiano e ilusão. É desta 'convivência' de domínios com regras tão próprias que nasce

também a teoria psicanalítica. Nesta dissertação, este é o ponto fundamental que gostaria de destacar.

Atribui-se à metapsicologia a perda de uma certa 'inocência' teórica. Em seu respeito nos recolhemos, vamos cedo para casa. Esquecemos de procurar o escrito desaparecido. Pior ainda: 'esquecemos' que não podemos fazer a consciência desaparecer. Ao contrário, freudianamente falando, a tarefa de uma análise é seguir o caminho inverso.

Nestes últimos anos, a questão da pulsão de morte e seus impasses prevaleceu nas pesquisas psicanalíticas. Esta visada produz conseqüências tanto na redefinição do campo teórico (uma tarefa permanente diante das questões que a clínica nos coloca) quanto nas expectativas do alcance de uma análise. Porém, o que deveria ser *uma* das dimensões deste campo vem ocupando lugar hegemônico.

Falamos tanto dos pontos de irredutibilidade, das pedras que obstruem o caminho. Acho necessário tornar a pensar os impasses de forma mais criativa - talvez, pensar mais o amor. Isto não significa isolar a questão da pulsão de morte, tratá-la como um novo '*non arrivée*'. Para a psicanálise, desde Freud em suas primeiras elaborações, o amor e a morte são a matéria-prima (os produtores) do primeiro paradoxo humano; de paradoxos se constitui o psiquismo e não se pretende aqui anular a idéia de conflito, quando esta é a marca-primeira do raciocínio analítico. A minha idéia foi a de oferecer um campo introdutório ao retorno destas questões.

Muitos dos pontos levantados se constituem mais como provocações do que como respostas aos impasses teóricos já apontados por Freud. Todavia, dentre algumas destas discussões, gostaria de propor novos contornos (alguns facilitadores, outros problematizadores) ao estudo do processo de elaboração numa análise.

Bibliografia

- ANDRADE, Regina G. N. *A cena iluminada*. Rio de Janeiro. Tese, Doutorado em Comunicação, Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1988.
- AMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas, Parirus, 1993.
- BARTHES, Roland. "Le troisième sens". *Cahiers du cinéma*. Paris n. 222, pp.12-19, juil.,1970.
- _____. *Elementos de semiologia*. São Paulo, Cultrix, 1972.
- _____. *Fragments de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1985.
- _____. *A câmera clara* (1980). Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- BATAILLE, George. *O erotismo*. Porto Alegre, LPM, 1987.
- BAZIN, André. *O cinema da crueldade*. São Paulo, Martins Fontes, 1986.
- BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão* (1925). São Paulo, Brasiliense, 1984.
- _____. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" (1935/1936) in *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e história da cultura*. São Paulo, Brasiliense, 1993.
- BERGALA, Alain. "Le vrai, le faux, le factice". *Cahiers du cinéma*. Paris, n. 351, pp. 3-9, sept., 1984.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito* (1939). São Paulo, Martins Fontes, 1990.
- BELLOUR, Raymond. *L'analyse du film* (1979). Paris, Editions Albatros, 1979.
- BIRMAN, Joel. *Ensaio de Teoria Psicanalítica - Parte 1: metapsicologia, pulsão, linguagem, inconsciente e sexualidade*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1993.
- BLIKSTEIN, Izidoro. *Kaspar Hauser ou a fabricação da realidade*. São Paulo, Cultrix, 1990.

- BONITZER, Pascal. "L'écran du fantasme". *Cahiers du cinéma*. Paris, n. 236-237, pp. 30-42, 1972.
- _____. "Hors-champ (un espace en défaut)". *Cahiers du cinéma*. No. 234-235, 1971.
- _____. "Quatre-quarts". *Cahiers du cinéma*. Paris. No. 343, pp. 4-6, 1983.
- _____. "R.R. ou l'art du fausse: Métamorphoses". *Cahiers du cinéma*. Paris, No. 345, pp. 20-22, 1983.
- _____. "Le peau et la paille". *Le magazine freudianno*. No. 17, 1984.
- _____. "Les images, le cinéma, L'audiovisuel". Paris, *Cahiers du cinéma*, No. 404, 1988.
- BROOKS, Peter. *Reading for the plot*. Cambridge, Massachusetts/London, England, 1992, pp. 3-61, pp. 90-112, pp. 264-285.
- CAPUZZO, Heitor. *Alfred Hitchcock - O cinema em construção*. Vitória, Fundação Abel de Almeida/UFES, 1993.
- CHATEAUBRIAND, O.. "The tyranny of belief" in *O que nos faz pensar, Revista de filosofia da PUC-Rj*, 1994.
- CHION, Michel. "Reprise. Le sujet d'abord". *Cahiers du cinéma*. Paris. n.344, pp. 52-54, fev., 1984.
- COTTET, Serge. *Freud e o desejo do psicanalista*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1990.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo* (1985). São Paulo, Brasiliense, 1990.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- DERRIDA, Jacques. "Freud e a cena da escritura" in *Escritura e diferença* (1967). São Paulo, Perspectiva, 1971.
- DIDIER-WEILL, Alain. *Inconsciente freudiano e transmissão da psicanálise*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1988.
- DOUCHET, Jean. "Le catalogue d' Alfred Hitchcock". *L'Ane*. Paris. n. 43, pp.3-4, juil./set., 1990.
- _____. "Hitch et son public". Paris. *Cahiers du cinéma*. n. 113, pp. 7-14, 1960.

DURAS, Marguerite. "J'aitoujours désespérément filmé". Cahiers du cinéma. Paris. n. 426, pp. 62-65, dec., 1989.

FELLINI, Federico. *Frederico Fellini: "Eu sou um grande mentiroso"*. Entrevista a Damien Pettigrew. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995.

FERENCZI, Sándor. "Transferência e introjeção" (1909); "O conceito de introjeção" (1912); "O desenvolvimento da realidade e seus estádios" (1913) in *Escritos psicanalíticos 1909-1933*. Rio de Janeiro, Livraria Taurus Editora, 1989.

FERREIRA FRANÇA, Maria Inês R. "O narcisismo e o estranho ou de Narciso a Eco" in *Revista Tempo Psicanalítico*, Rio de Janeiro, SPID, 1989, XII (1), pp.21-25.

_____. "Lapso de imagem: traço de origem" in *Revista Tempo Psicanalítico*, Rio de Janeiro, SPID, 1990, XXIV, pp.83-99.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo, Brasiliense, 1990.

FREUD, Sigmund. Edição *Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro, Imago, 1980

_____. "Projeto para uma psicologia científica" (1895), 1

_____. "Estudos sobre a histeria" (1893-1895), 2

_____. "As neuropsicoses de defesa" (1894), 3

_____. "O mecanismo psíquico do esquecimento" (1898), 3

_____. "Lembranças encobridoras" (1899), 3

_____. "A interpretação dos sonhos" (1900), 4 e 5

_____. "Psicopatologia da vida cotidiana" (1901), 6

_____. "Fragmentos da análise de um caso de histeria" (1905 [1901]), 7

_____. "Tipos psicopáticos no palco" (1942 [1905 ou 1906]), 7

_____. "Os chistes e sua relação com o inconsciente" (1905), 8

_____. "Delírios e sonhos na "Gradiva" de Jensen (1907 [1906]), 9

_____. "Escritores criativos e devaneio" (1908 [1907]), 9

_____. "Fantasias histéricas e sua relação com a bissexualidade" (1908), 9

_____. "Romances familiares" (1909 [1908]), 10

- FREUD, Sigmund. "Análise de uma fobia em um menino de cinco anos" (1909a), 10
- _____ "Notas sobre um caso de neurose obsessiva" (1909b), 10
- _____ "Cinco lições de psicanálise" (1910 [1909]), 11
- _____ "Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância" (1910a), 11
- _____ "A significação antitética das palavras primitivas" (1910b), 11
- _____ "Um tipo de escolha de objeto feita pelos homens (Contribuições à psicologia do amor I) (1910c), 11
- _____ "Perturbações psicogênicas da visão"(1910), 11
- _____ "Sobre a tendência universal à depreciação na esfera do amor (Contribuições à psicologia do amor II) (1912a), 11
- _____ "Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranóia (Dementia paranoides) (1911a), 12
- _____ "O manejo da interpretação dos sonhos em psicanálise" (1911b), 12
- _____ "Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental" (1911c), 12
- _____ "A dinâmica da transferência" (1912b), 12
- _____ "Sobre o início do tratamento (Novas recomendações sobre a técnica de psicanálise I) (1913a), 12
- _____ "Recordar, repetir e elaborar (Novas recomendações sobre a técnica de psicanálise II)" (1914a), 12
- _____ "Observações sobre o amor transferencial (Novas recomendações sobre a técnica de psicanálise III)" (1915 [1914]), 12
- _____ "Tipos de desencadeamento da neurose" (1912c), 12
- _____ "Um sonho probatório" (1913b), 12
- _____ "O tema dos três escrínios" (1913c), 12
- _____ "Totem e tabu" (1913 [1912-1913]), 13
- _____ "*Fausse reconnaissance (Déjà raconté)* no tratamento psicanalítico (1914b), 13
- _____ "O Moisés de Michelangelo" (1914c), 13

- FREUD, Sigmund. "Sobre o narcisismo: uma introdução" (1914d), 14
- _____ "As pulsões e suas vicissitudes" (1915a), 14
- _____ "Reflexões para os tempos de guerra e morte" (1915b), 14
- _____ "O inconsciente" (1915c), 14
- _____ "Repressão" (1915d), 14
- _____ "Suplemento metapsicológico à teoria dos sonhos" (1917 [1915]), 14
- _____ "Luto e melancolia" (1917 [1915]), 14
- _____ "Um caso de paranóia que contraria a teoria psicanalítica da doença" (1915), 14
- _____ "Sobre a transitoriedade" (1916 [1915]), 14
- _____ "Conferências introdutórias de psicanálise" (1916-1917 [1915-1917]), 15 e 16
- _____ "História de uma neurose infantil" (1918 [1914]), 17
- _____ "Uma recordação de infância de *dichtung und wahrheit*" (1917), 17
- _____ "Linhas de progresso na terapia analítica" (1919 [1918]), 17
- _____ "'Uma criança é espancada': uma contribuição ao estudo da origem das perversões sexuais" (1919a), 17
- _____ "O estranho" (1919b), 17
- _____ "Além do princípio do prazer" (1920), 18
- _____ "Psicologia de grupo e a análise do ego" (1921), 18
- _____ "Psicanálise e telepatia" (1941 [1921]), 18
- _____ "Sonhos e telepatia" (1922), 18
- _____ "Dois verbetes de enciclopédia" (1923 [1922]a), 18
- _____ "A cabeça de Medusa" (1940 [1922]), 18
- _____ "O ego e o id" (1923), 19
- _____ "Observações sobre a teoria e prática da interpretação dos sonhos" (1923 [1922]b), 19
- _____ "Neurose e psicose (1924 [1923]), 19
- _____ "O problema econômico do masoquismo" (1924a), 19

- _____ FREUD, Sigmund "A dissolução do complexo de Édipo" (1924b), 19
- _____ "A perda de realidade na neurose e na psicose" (1924c), 19
- _____ "Algumas conseqüências psíquicas da distinção anatômica" (1925), 19
- _____ "Uma nota sobre o 'Bloco mágico' (1925 [1924]), 19
- _____ "A negativa" (1925), 19
- _____ "Um estudo autobiográfico" (1925 [1927]), 20
- _____ "Inibição, sintoma e angústia" (1926 [1925]), 20
- _____ "Breves escritos - A Romain Rolland" (1926), 20
- _____ "O futuro de uma ilusão" (1927), 21
- _____ "O mal-estar na civilização" (1930 [1929]), 21
- _____ "Fetichismo" (1927), 21
- _____ "Novas conferências introdutórias sobre a psicanálise" (1933 [1932]), 22
- _____ "Um distúrbio de memória na Acrópole" (1936), 22
- _____ "Moisés e o monoteísmo - Parte III" (1939 [1934-1938]), 23
- _____ "Esboço de psicanálise" (1940 [1938]a), 23
- _____ "Análise terminável e interminável" (1937a), 23
- _____ "Construções em análise" (1937b), 23
- _____ "A divisão do ego no processo de defesa" (1940 [1938]b), 23
- FRÚNDT, Bodo. *Alfred Hitchcock e seus filmes* (1986). Rio de Janeiro, Ediouro, 1992.
- GARCIA-ROZA, Luís A.. *Introdução à metapsicologia freudiana*, Volumes 1 e 2. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1991 e 1992.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- GREEN, André. "Temp et mémoire" in *Revue de Psychanalyse*, No. 41, Édition Gallimard, 1990.
- GONDAR, Jô. *Os tempos de Freud*. Rio de Janeiro, Revinter, 1995.

- GUIMARÃES, Dinara M. *Vazio iluminado: o olhar dos olhares*. Rio de Janeiro, Notrya, 1993.
- HARRIS, Robert A. e LASKY, Michael S.. *Alfred Hitchcock*. Paris, Henri Veyrier, 1990.
- HOCKE, Gustav R.. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. São Paulo, Perspectiva, 1986.
- HOLANDA, Aurélio. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.
- HUOT, Hervé. *Do sujeito à imagem: uma história do olho em Freud*. São Paulo, Escuta, 1991.
- HURLEY, N. P. *Soul in suspense: Hitchcock's Fright and delight*. New York & London, The Searecrow Press, Inc. Metuchen, 1993, pp.1-115; pp. 189-199; pp. 265-288.
- JENSEN, Wilhelm. *Gradiva: uma fantasia pompeiana* (1903). Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1987.
- KRISTEVA, Julia. "Freud e o amor: o mal-estar na cura" in *Histórias de amor* (1983). Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.
- KUNTZEL, Thierry. "Le défilement: a view in close-up". *Câmera obscura*. Paris. N. 2, 1977 ou *Révue d'Esthétique*, n. especial ("Cinéma, Théorie, Lectures"). Paris, 1973.
- LACAN, Jacques. *O seminário, livro 1: Os escritos técnicos de Freud* (1953-1954). Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1986.
- _____. *O seminário, livro 2: O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise* (1954-1955). Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985.
- _____. *O seminário, livro 7: A ética da psicanálise* (1959-1960). Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1991.
- _____. *O seminário, livro 8: A transferência* (1960-1961). Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1992.
- _____. *O seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964). Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985.
- _____. *O seminário, livro 20: Mais, ainda* (1972-1973). Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985.

- LACAN, Jacques. "O tempo lógico e a asserção da certeza antecipada - Um novo sofisma" (1945) in *Escritos*. São Paulo, Perspectiva, 1978.
- _____. "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je" in *Écrits*, Éditions du Seuil, Paris, 1966.
- LACOSTE, Patrick. *Psicanálise na tela* (1990). Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1992.
- LAPLANCHE, J. e PONTALIS, J.-B. *Vocabulário de psicanálise* (1967). São Paulo, Martins Fontes, 1985.
- MARTINS, Karla e TORRES, Helena. "A interpretação dos sonhos" in *Como Freud analisava?*. Rio de Janeiro, Grypho, 1994.
- MASSON, Jeffrey. M. *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess (1887-1904)*. Rio de Janeiro, Imago, 1986.
- MELO FERREIRA, Carlos. *O cinema de Alfred Hitchcock*. Porto, Portugal, Edições Afrontamento, 1986.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo, Perspectiva, 1992.
- METZ, Christian. *A significação do cinema* (1968). São Paulo, Perspectiva, 1972.
- _____, KRISTEVA, Júlia e outros. *Psicanálise e Cinema*. São Paulo, Global Editora, 1980.
- MODLESKI, Tânia. "Hitchcock, Feminism, and the Patriarcal Uconscious" e "Feminity by design: Vertigo" in *The women who Knew too much - Hitchcock and feminist theory*. New York, Inc. Metuchen, 1988, pp. 1-15; pp. 87-100.
- PIÑON, Nélida. *O pão de cada dia*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1994.
- POMMIER, Gerard. *O desenlace de uma análise*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1990.
- PONTALIS, J.- B.. *Perder de vista: da fantasia de recuperação do objeto perdido*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1991.
- PORGE, Erik. *Psicanálise e tempo: o tempo lógico de Lacan*. Rio de Janeiro, Campo Matemático, 1994.
- PRADO, Adélia. *Bagagem*. Rio de Janeiro, Guanabara, 1986.

- QUINCEY, Thomas de. *O assassinato como uma das belas artes*. Porto Alegre, LPM, 1993.
- ROHMER, Eric e CHABROL, Claude. *Hitchcock: The first forty-four films*. New York, Frederick Ungar, 1979.
- SADOUL, Georges. *História do cinema mundial* (1963). São Paulo, Martins Fontes, pp. 7-73.
- SIMSOLO, Noel. *Alfred Hitchcock*. Rio de Janeiro, Record, 1975.
- SPOTO, Donald. *The dark side of genius: the life of Alfred Hitchcock*. New York, Ballantine Books, 1984.
- _____. "A word about the MacGuffin" in *The art of Alfred Hitchcock : Fifty Years of his motion pictures*. New York & London, Anchor Books, 1992.
- SOUZA, Octavio. *Fantasia de Brasil: As identificações na busca da identidade nacional*. São Paulo, Escuta, 1994.
- _____. "O ego no *Projeto* e o problema da ligação". Apresentado no simpósio `100 anos do "Projeto" de Freud, organizado pela Letra Freudiana, Rio de Janeiro, 1995.
- SLOAN, Jane E. *Alfred Hitchcock : a guide to references and resources*. New York, G. K. Hall & Co., 1993, pp. 27-31, pp. 218-224, pp. 290-295.
- SREBNICK, W. - RAUBICHECK, W. (org.). *Hitchcock's rereleased films: from Rope to Vertigo*. Detroit, Michigan, Wayne State University Press, 1991.
- TOUBIANA, Serge. "Chut! Une image". *Cahiers du cinéma*. Paris. n.431/432, pp. 16-18, mai., 1990.
- _____. "Une histoire d'oeil". *Cahiers du cinéma*. Paris. n. 441, pp. 20-21, mars., 1991.
- TRÍAS, Eugenio. *Lo bello e lo sinistro*. Barcelona, Seix Barral, 1982.
- TRUFFAUT, François. *Hitchcock-Truffaut: Entrevistas* (1967). São Paulo, Brasiliense, 1986.
- _____. *O cinema segundo François Truffaut* (1988). Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990

- TRUFFAUT, François. *Os filmes de minha vida* (1975). Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989, pp. 110-125.
- VEILLON, O.-R. *O cinema americano dos anos cinquenta*. São Paulo, Martins Fontes, 1993.
- WINNICOTT, Donald W. *O brincar e a realidade* (1971). Rio de Janeiro, Imago, 1975.
- WOOD, Robin. "Psychanalyse de 'Psycho'". Paris. Cahiers du cinéma. n. 113, 1960.
- XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro, Graal/Embrafilme, 1991.
- _____. "Cinema: revelação e engano" in *O olhar*. São Paulo. Companhia das Letras, 1988.
- ZIZEK, Slavoj . "Double trilogie". Le magazin freudiane. N. 17 julho/agosto, 1984.
- _____. "The Hitchcockian Cut" in *Looking Awry: An introduction to Jacques Lacan through popular culture*. October Books, The MIT Press, Cambridge/ Massachusetts, London/England, 1991.

Anexo

Um corpo que cai (Vertigo, 1958)

Ficha técnica:

Produção: Alfred Hitchcock, Paramount

Diretor: Alfred Hitchcock

Roteiro: Alec Coppel e Samuel Taylor, adaptado do romance de Pierre Boileau e Thomas Narcejac, *D'entre les morts*

Diretor de fotografia: Robert Burks

Efeitos especiais: John Fulton

Música: Bernard Herrmann, regida por Muir Head

Interpretação: James Stewart (John "Scottie" Ferguson), Kim Novak (Madeleine Elster e Judy Barton), Bárbara Bel Geddes (Midges), Henry Jones (o oficial de polícia), Tom Helmore (Gavin Elster), Raymond Bailey (o doutor).

Parte 1:

Na primeira cena somos apresentados a John "Scottie" Ferguson (James Stewart) e seu sintoma: o medo de alturas. Scottie é um detetive policial que, em perseguição a um bandido pelos telhados da vertiginosa São Francisco, presencia a morte de um companheiro. Este, ao tentar salvá-lo, cai do alto de um prédio. Instalada a culpa, Scottie pede demissão da polícia. O caso é noticiado pela imprensa.

Através de diversas metáforas, Hitchcock apresenta o 'outro' medo do emotivo e frágil 'Johnie': um certo tipo de mulher. No apartamento da sua amiga e ex-noiva Midges (Barbara Bel Geddes), uma desenhista de roupas íntimas, Scottie tenta equilibrar uma bengala, ensaiando, com uma pequena escada, movimentos de olhares "para cima e para baixo" que visam anular

progressivamente o sintoma em curso. A amiga não acredita que a cura venha com este tratamento: "somente um outro choque emocional poderá curá-lo", ela sentencia. Midge faz referência ao colete pouco elástico que aprisiona o amigo e sugere que ele pare de se culpar. "Não seja tão maternal", ele responde. Enquanto a conversa se desdobra, a moça desenha um sutiã de elevação, projetado por um engenheiro aeronáutico. A cena termina com ela ironicamente perguntando como anda a vida amorosa do detetive.

Scottie recebe uma proposta de um amigo de escola - Gavin Elster (Tom Helmore) - para seguir sua bela esposa, atormentada pelo fantasma da bisavó - Carlota Valdes - que cometera suicídio. Gavin teme que sua Madeleine possa vir a fazer o mesmo. O detetive reluta em aceitar a proposta do amigo mas, frente à insistência e à possibilidade do suicídio, sente-se obrigado a dizer sim. Afinal, era uma chance de liquidar a sua dívida - salvar alguém da morte.

É noite. Scottie deve conhecer Madeleine Elster (Kim Novak) no restaurante *Ernie's*. Ela irá jantar com o marido e o detetive só consegue vê-la indiretamente, através de um espelho. O dia termina e o sintoma de Scottie, pelo menos por enquanto, não será mais colocado em questão. A partir deste momento, Madeleine nos conduzirá pelas ladeiras de São Francisco e, mergulhados na perspectiva de Scottie, saberemos tanto quanto ele. Entramos na segunda parte.

Parte 2:

É dia. Acompanhando Scottie, que segue Madeleine, somos conduzidos a lugares que tornam verossímil a hipótese do marido: a floricultura onde ela compra um buquê, o cemitério, o museu onde um quadro representa a imagem da bisavó com as mesmas flores e cabelo de Madeleine, e uma antiga casa que o investigador vem a descobrir ter pertencido a Carlota.

A esta altura, Scottie já se encontra totalmente envolvido pela situação. Sua curiosidade até certo ponto irá se sobrepor a seu medo. No dia seguinte, M. o leva aos mesmos lugares, acrescentando à série anterior o cenário da ponte Golden Gate. Ela se joga na baía e Scottie, deixando em suspenso seu sintoma, pula para salvá-la.

Na próxima cena já é noite. O casal encontra-se no apartamento do investigador e ele a despiu. Hitchcock nos dá esta informação mostrando as roupas que secam na corda. A opção pela imagem-palavra é uma marca inconfundível do estilo hitchcockiano. A moça demonstra desconhecimento quanto ao seu passado recente, dando indícios de que encarna, em momentos de transe, a figura da bisavó.

Segundo informações fornecidas por um livreiro conhecedor da história da cidade e dos seus personagens, Carlota Valdes nasceu numa antiga missão espanhola, São João Batista, situada nas montanhas, nos arredores de São Francisco. Ao vir para a cidade, conhece um rico comerciante com quem tem uma filha. Mais tarde, este homem se casa e, sendo sua esposa estéril, ele usurpa a garota. Carlota enlouquece e passa a perambular pelas ruas, vindo em seguida a tentar contra sua vida. A avó de Madeleine é esta menina que encontrará mais tarde o mesmo fim trágico da mãe.

Em seu apartamento, frente à lareira, Scottie tenta reconstruir com Madeleine a memória perdida. Ela parece preferir o esquecimento. Ele insiste e ela foge. Midge presencia Madeleine saindo da casa de Scottie, concluindo que seu ex-noivo está definitivamente apaixonado. Termina o segundo dia.

Na manhã seguinte, o detetive começa novamente a seguir sua cliente. O percurso aparentemente confuso, expresso em vertiginosas tomadas de câmera pelas ladeiras da cidade, o deixa impaciente e desorientado. É com certa surpresa que ele se vê conduzido até sua própria casa. "A torre me serviu de referência", ela justifica, ao se encontrarem. A partir deste momento, eles devem

seguir juntos. O cineasta encontra uma forma de, desde já, inserir a instabilidade no que poderia estar sendo tomado como a formação de um par: "Duas pessoas juntas vão sempre a algum lugar, ela diz com malícia". "Não exatamente", ele responde.

Eles sobem as montanhas e entram numa floresta. Ao longo de todo o filme é explorado o contraste das cores para expressar a atmosfera subjetiva dos personagens e conduzir as emoções do público. Segue-se o seguinte diálogo:

S. "Estas árvores são muito velhas, algumas tem mais de 2 mil anos. Você já veio aqui antes ?

M. Nunca.

S. Em que pensa ?

M. Quantos nascem e morrem e as árvores permanecem sempre vivas.

S. O nome destas é *sequoia sempervirens*. Sempre verdes, sempre vivas.

M. Não gosto delas, sabendo que vou morrer".

Os dois param em frente ao pedaço de uma árvore que foi cortada com o objetivo de fornecer aos visitantes indicações dos níveis de crescimento, assinalando eventos históricos contemporâneos a cada nível. A câmera vai descendo, acompanhando a direção do mais recente ao mais longínquo, e depois sobe em sentido ao atual. Madeleine aponta para a árvore e diz: "Nasci em algum lugar neste ponto e lá morri. Um momento que te escapou". Ele fica atônito com esta fala, é fala de uma morta. Madeleine sai do campo de visão de Scottie (e do espectador), desaparecendo entre as árvores. Scottie permanece paralisado por alguns instantes.

Ele a reencontra e a cobre de perguntas: "Onde você está agora? Você já esteve aqui antes? Onde você nasceu? Quando? Aonde vai? Quando saltou da baía não sabia onde estava? Que força a impeliu? Diga. Quero saber". A moça insiste que não tinha consciência dos seus atos quando caiu, implora para que ele pare com as perguntas e a leve para "um

lugar onde haja luz". Hitchcock mostra o casal no canto direito do quadro, proporcionalmente pequeno em relação ao tamanho total da imagem, seguindo em direção à luz que ainda parece muito distante.

No caminho para a cidade, o casal pára o carro num despenhadeiro à beira mar, onde se passa a seguinte conversa:

S. Sou responsável por você agora. Quando se salva a vida de alguém, fica-se responsável, me comprometi. Preciso saber.

M. Não há muito o que contar. É como se estivesse andando num longo corredor, onde antes havia espelhos. Agora, só há pedaços deles. Quando chego ao fim do corredor só há escuridão e sei que quando atingir as trevas morrerei. Mas nunca chego ao fim. Sempre volto antes. Exceto uma vez: ontem.

S.... E não sabia o que tinha acontecido até me ver. Mas se lembra dos espelhos?

M. Vagamente. Há um quarto e fico sozinha sentada lá. Sempre só. Há um túmulo, uma cova vazia. E fico olhando para dentro. É o meu túmulo.

S. Como você sabe?

M. Eu sei. Tem o meu nome na laje. (...) Ela é recente, limpa, à espera...

S. O que mais?

M. Esta parte é sonho: Há uma torre, um sino, um jardim embaixo. Parece a Espanha...

S. Um quadro? Vê um quadro? Se tivesse mais uma pista poderia juntar as peças.

M. Explicaria. Existe explicação, se estou louca seria a explicação?

É noite. Scottie chega na casa de Midge, que diz ter uma surpresa para ele: retomou seus antigos interesses, voltando a pintar. "Natureza morta?", ele pergunta. "Não exatamente". Ela havia reproduzido o quadro de Carlota, substituindo o rosto dela pelo seu. Neste momento, a câmera ocupa o lugar de Scottie, de onde se vê duas realidades: a pintura, num primeiro plano, e Midge. O jogo não funciona e ele deixa o apartamento. É o final do terceiro dia.

Na cena seguinte, um vulto passeia em frente ao museu. Instantes depois, saberemos que se trata de Madeleine. Naquela madrugada, ela vai à casa de Scottie e lhe conta que teve o mesmo sonho, agora com imagens muito nítidas. Ele insiste que não se trata de um sonho: aquele lugar de fato existe e ela já esteve lá antes. O investigador tenta preencher todas as lacunas que compõem a cena apresentada por Madeleine.

À tarde, eles sobem até a velha missão espanhola. Desta vez é ele quem conduz o carro. O percurso é todo feito em silêncio. Chegando lá, ocorre o seguinte diálogo :

S. Madeleine, onde você está agora?

M. Aqui.

S. É tudo real como há cem anos, um ano, seis meses ou quando você esteve aqui. Tente lembrar quando veio.

M. [Ela começa a falar em nome de Carlota] Não havia tantas carruagens, havia cavalos - dois pretos e um cinza. [O seu olhar se dirige a uma outra cena, ela se reporta a um outro tempo] Era o nosso lugar [o celeiro] favorito. Não podíamos brincar aqui. Irmã Teresa nos repreendia.

S. [Mostra o cavalo cinza] Há resposta para tudo. Madeleine... tente, por mim.

[Ela olha para fora do celeiro. Eles beijam-se].

M. Eu te amo, mas é tarde demais. Preciso fazer algo. [A câmera mostra um carro que se aproxima]

S. Não precisa. Ninguém te domina. Eu te protejo.

M. Não é tarde demais. Não é justo, não devia ter acontecido assim. Nós nos amamos. Crê no meu amor? Se me perder saberá que o amo e que sempre o amarei.

S. Não te perderei.

Madeleine pede que a deixe ir sozinha até a igreja. Ao olhar o campanário, ele se apercebe do perigo e sai correndo em direção à escada labiríntica da torre. A volta do seu sintoma não lhe permite segui-la até o fim, em tempo de evitar o "suicídio". Há gritos. Pelas aberturas da torre ele vê um corpo

que cai. Desorientado, retorna do ponto que havia conseguido alcançar, deixando "a cena da morte".

Mais tarde, o julgamento é conduzido com base na argumentação de que S. não pode ser julgado "pela sua falta de iniciativa". Como diz o juiz, "a lei não julga o que não foi feito". S. é absolvido. Antes de deixar a sala do julgamento, Elster o procura e tenta diminuir sua culpa, dizendo que ambos sabem quem a matou.

Scottie deixa a missão de São João Batista e segue para o cemitério onde está enterrada Madeleine. Na próxima cena, já é noite e as novas imagens indicam a angústia em que Scottie se encontra enquanto dorme. É como se naquele momento se abrisse para o protagonista (e para o espectador) uma cortina. Aparece o buquê, tal qual o de M., logo transformado em um desenho que se decompõe, chegando a um fundo preto. Carlota Valdes aparece entre ele e Elster. Em seguida o retrato, o colar, ele andando num fundo preto, depois no cemitério... a imagem da cova - um buraco negro. A cena é inundada por um luz vermelha, passando a seguir para imagens da sua cabeça penetrando numa teia, sugerindo a queda num abismo ou a entrada num labirinto. Finalmente, ele próprio se precipita no telhado da igreja, são as mesmas imagens da queda (que ele não viu) de Madeleine. Tudo fica branco e só os contornos pretos da sua imagem se destacam. Ele acorda em sobressalto, com olhos de pavor.

Na cena seguinte, seguindo o contraste claro-escuro/ dia-noite, o quarto de hospital onde o protagonista se encontra está repleto de luz. Midge o acompanha, ao som de Mozart, seguindo a orientação de musicoterapia para deprimidos. Seu olhar não tem objeto. A moça apela, com seu bom humor e ironia peculiares, a uma mudança no estado do ex-namorado. Ele não responde a suas intervenções. O psiquiatra diagnostica "depressão aguda" e "complexo de culpa". "Ele estava apaixonado... Mozart não vai ajudar", Midge sentencia. Ela chega ao fundo do corredor e a tela escurece.

Parte 3:

São Francisco pela manhã. Scottie encontra-se em frente ao prédio do casal Elster. A partir deste momento, ele iniciará a busca pelo amor perdido. Todas as mulheres são Madeleine em potencial. Naquele instante, ele vê o carro que pertenceu a ela. Aparece uma mulher loira saindo do prédio, ele corre em sua direção. Nós, espectadores, também nos assustamos com aquela aparição; mas a esta altura, algo já nos diferencia de Scottie: já não possuímos nem a sua crença nem o seu desejo de que a Sra. Elster esteja viva. Hitchcock se alia conosco e, no mesmo plano em que Scottie atravessa o portão na fronteira entre a rua e o prédio, faz surgir uma placa com uma seta na direção contrária à do investigador, indicando que há equívocos no caminho tomado. É como se o cineasta nos indicasse que, a partir daquele momento, espectador e protagonista estão separados. Scottie atuará sua fantasia de trazer de volta aquela que morreu e nós seremos apenas espectadores do seu drama.

A partir de então, protagonista e espectadores encontram-se em diferentes níveis de saber. Scottie, desapontado pela sua primeira investida, percorre as ruas da cidade, retorna ao museu, à floricultura, até que, em determinado momento, ele identifica, num grupo de mulheres que se aproxima, uma moça com traços muito semelhantes aos de Madeleine. Ela entra num hotel e a câmera, que acompanha o olhar de S., indica que ela subiu. Em seguida, a moça abre a janela de seu quarto. A identificação das semelhanças o impele ao quarto daquela mulher.

A moça, Judy Barton, abre a porta e irritada pede que ele diga logo o que quer. "Saber quem é você", ele responde. Quando Scottie está ali devido às semelhanças entre ela e alguém que conheceu, ela teoriza, com escárnio: "Alguém que você amava loucamente e que o largou por outro, mas a paixão continuou. No que você me viu, reacendeu". O seu tom de voz muda quando se

depara com um espelho no quarto. Judy mostra seus documentos e dá alguns detalhes sobre sua vida. Scottie age com pressa como se não houvesse mais tempo a perder e a convida para jantar. Ela fica reticente, mas acaba aceitando o convite e pede que ele se retire por alguns instantes.

Neste momento, a câmera focaliza seus cabelos e seu olhar nos conduz novamente à cena da morte, rememorada. Judy Barton abre o armário, de onde, decidida a deixar São Francisco, retira suas roupas, começando pela que fora usada por ocasião da morte de 'Madeleine'. Escreve uma carta a Scottie esclarecendo que ela é Madeleine. Por fim, decide permanecer. Rasga a carta e tenta esconder entre seus vestidos, aquele do passado e que, embora a comprometendo, ela mantivera. Somos os primeiros a obter a informação de que se trata da própria Madeleine.

Comentando sua opção pela mudança na perspectiva do romance, no qual o filme foi inspirado, Hitchcock explica-se:

"Imaginei que eu era um menino sentado nos joelhos da mãe que conta uma história. Quando a mamãe pára de contar, o filho pergunta invariavelmente: "Mamãe, o que acontece depois?". Achei que na segunda parte do romance de Boileau e Narcejac, quando o sujeito encontra a morena, tudo se passa como se nada acontecesse depois. Com minha solução, o menino sabe que Madeleine e Judy são a mesma e única mulher e agora ele pergunta à sua mãe: "E então, James Stewart não sabe disso? - Não ". (...) Mas ele, público, recebeu a informação. Então criamos um suspense baseado nesta interrogação: como James Stewart reagirá *quando* descobrir que ela mentiu e que é efetivamente Madeleine? (in Truffaut, 1967, p.144, grifo nosso).

Novamente, Hitchcock prefere oferecer ao seu público o suspense à surpresa. Esta última deve estar do lado do protagonista. Podemos tentar criar uma regra que desembarace um pouco esta questão do suspense em oposição à surpresa. Não se pode dizer que a surpresa não exista nos filmes hitchcockianos, afinal pode haver susto mesmo quando a cena já é esperada. Como comentamos

no segundo capítulo, parece haver uma regra quanto ao *tempo* em que espectador e protagonista serão mantidos em estado de desconhecimento. A surpresa de que fala o cineasta só existe até o momento em que os pontos de vista do protagonista e do público coincidem. É como se Hitchcock expressasse, através das imagens, dois níveis de saber.

Enfim, agora sabemos que Madeleine não morreu e que todos os acontecimentos foram efeitos de uma trama arranjada por Elster e sua ex-amante, Judy Barton, para assassinar sua esposa. O que não estava previsto é que Judy se apaixonaria por Scottie e é em nome deste amor que ela arrisca uma 'nova' aproximação.

Hitchcock entendia que este momento dava início à segunda parte do filme. Esta demarcação é feita sem palavras, através das imagens. Por exemplo, daqui por diante todas as movimentações do casal serão feitas a pé, em oposição ao carro utilizado na primeira parte.

À noite, eles voltam ao *Ernie's*. Ele continua buscando o objeto da sua fantasia. Entra uma mulher loura, com roupas e penteado semelhantes aos de Madeleine e ele fica visivelmente transtornado. Judy percebe o que se passa. Após o jantar, ele vai levá-la ao hotel e Hitchcock inicia os jogos com a iluminação verde que visam provocar um efeito fantasmagórico. Ela "realmente volta de entre os mortos" (Hitchcock *in* Truffaut, 1967, p.144). Segundo o cineasta, é este mesmo efeito que cerca as aparições de Madeleine nas visitas ao túmulo da avó.

Naquele quarto de hotel, sob estas luzes, Judy torna-se, para Scottie, cada vez mais parecida com Madeleine. Ele deseja vê-la novamente, o quanto antes. E mais ainda: pede para cuidar dela, proposta que a moça, ofendida, recusa. Judy, neste momento, é filmada de perfil num fundo escuro e está descontinuamente iluminada pelo letreiro verde do hotel. "Só quero estar perto de você, nada mais", ele diz com uma humildade comovente.

No dia seguinte, os dois passeiam nas ruínas da velha São Francisco, os casais beijam-se no parque. Scottie começa a querer um pouco mais. Eles almoçam juntos, dançam, beijam-se. Já na rua, passam por um florista. Ele escolhe uma flor sóbria para Judy, mesmo que a moça indique ter preferência por uma outra. Esta é apenas a primeira de todas as tentativas que se seguem para recriar a mulher perdida.

Por insistência de Scottie, seguem para uma tradicional loja de roupas. Ele havia solicitado à gerente um *tailleur* cinza e, por este motivo, modelos desfilam trajes próximos à descrição dada pelo cliente. Judy já havia ficado satisfeita com alguns e percebia o que ele buscava com tamanha exigência: queria a roupa cinza que Madeleine usava quando morreu. A moça hesita, começando a perceber que, em algum nível, aquele homem pouco a pouco a desmascara. Ela diz que se recusará a fazer o papel da outra, mas, diante da determinação dele, acaba cedendo. A última parte desta cena se passa em frente ao espelho. O cliente assegura que levará a roupa. Seguem para uma sapataria com o mesmo propósito. Judy pergunta porque ele está fazendo isto. Dá-se o seguinte diálogo:

S. Não sei, talvez não valha a pena.

J. Deixe-me ir embora.

S. Pode ir.

J. Você não deixaria e não quero ir.

S. Foram os dias mais felizes da minha vida.

J. Porque o faço lembrar.

S. Não, é você. Existe algo em você.

J. Mas você não quer tocar em mim. Não poderia gostar de mim como eu sou? No começo foi tão bom, nos divertíamos. Aí começaram as roupas. Visto se você quer, mas se pelo menos gostasse de mim.

[Ele a olha como se existisse algo ainda a ser retocado naquela imagem]

S. A cor do cabelo. [Ela recusa]. O que custa ?

J. Se te deixar mudar, se eu fizer tudo que você pede, vai me amar?

S. Sim.

J. Está bem, eu faço, nada mais importa.
[Beijam-se]

Na próxima cena, no seu apartamento, ele a reconduz à lareira, numa marcação muito semelhante à do episódio com Madeleine após o falso afogamento.

Foram ao cabelereiro e Judy deve ceder à última mudança, que trará de volta Madeleine, tingindo o cabelo de louro. Ele a espera no hotel. Teme-se que encontre entre os objetos algum que identifique a moça com aquela do passado. São momentos de muita expectativa para o público e para o protagonista (embora por motivos diversos). Scottie observa sua chegada pela janela e vai até a porta do quarto esperá-la. Ela continua resistindo e sua última tentativa é deixar o cabelo solto, mas não por muito tempo.

Fora dos nossos olhos, ela se transforma totalmente e retorna ao quarto iluminada, mais que antes, pela luz verde, dando a impressão de que vem de outro mundo. Ele a beija, então como antes. Ele se inquieta, talvez naquele momento já possua um novo saber. Ela cai em seus braços.

Parte 4:

Há um corte de cena e, em seguida, Judy retorna com uma outra roupa: uma sutil indicação de que foi finalmente tocada; pega um colar e diante da dificuldade em fechá-lo, pede a ajuda de Scottie. Estão, novamente, ambos em frente ao espelho. É na imagem refletida que ele reconhece o traço final que a identifica como Madeleine. Aquele era o colar usado por Carlota Valdes no quadro exposto no museu. Ele parece aliviado. Pergunta se ela se incomoda de jantarem fora da cidade. Ele conduz o carro pelas montanhas. Já conhecemos aquela estrada. Entre eles passa-se a seguinte conversa:

J. Aonde vai?

S. [Ele ri]. Preciso fazer uma última coisa, depois me livrarei do passado. [Ele agora parece triunfante, quase feliz. Chegam à velha missão, entram na igreja].

J. Por que viemos aqui?

S. Eu já disse, preciso voltar ao passado mais uma vez e será a última.

J. Por que aqui?

S. Foi onde Madeleine morreu, Judy. [Ela resiste, diz que não quer subir ao campanário, mas ele a força]. Preciso de você para que faça o papel de Madeleine. Quando acabar, seremos livres.

J. Eu tenho medo.

(...)

S. [Ele aponta para a coxeira e rememora o último diálogo que tiveram]. Preciso te contar sobre ela. Foi ali, quando a bejei pela última vez, você me disse: "se me perder, saberá que o amo e sempre amarei". Eu disse, eu não te perderei, mas perdi. Daí, ela virou e correu para igreja. Tarde demais. [Ele a arrasta pela escada, sente satisfação em conduzi-la]. Eu só cheguei até aqui. Mas você seguiu. O colar, foi um erro. [Ela tenta descer] Vá até a torre.

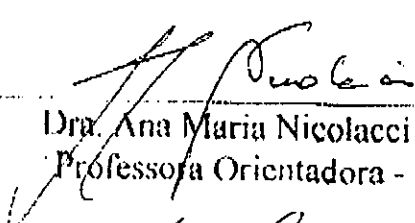
J. Você não pode! Tem medo!

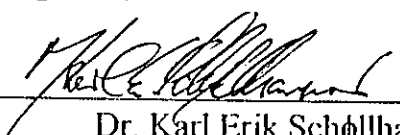
S. Vamos ver, é a minha segunda chance. Você era a cópia, a imitação [Ele a segura com força]. Ele [referindo-se a Elster] a transformou com roupas, maneiras, falsos transes, transformando-me na testemunha sob medida. [Ele olha para baixo, já encontra-se quase no fim da escada e segue]. Eu consegui! Vamos subir e ver a cena do crime. [Ele vai acuando-a, a acusa de, em troca da sua cumplicidade, ter recebido dinheiro e o colar, sendo o seu maior erro tê-lo guardado]. Uma lembrança do crime! Você foi sentimental demais. Eu te amava tanto.

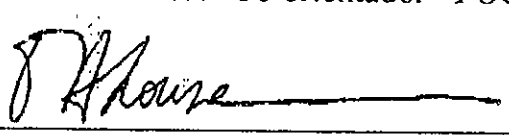
J. Eu estava a salvo quando me encontrou. Não podia provar nada. Mas, quando te vi, não pude fugir. Eu te amava. Enfrentei o perigo e te deixei me mudar porque te amava. Você me ama, por favor me proteja.

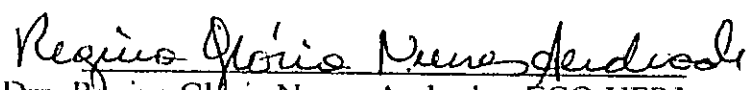
S. Tarde demais. Não podemos trazê-la de volta. [Ela olha e vê um vulto preto aproximando-se. Ele está de costas. Ela se assusta e cai do alto da torre].

Dissertação apresentada ao Departamento de Psicologia da PUC-Rio pela aluna Karla Patrícia Holanda Martins, intitulada "O Inconsciente em Suspense: um estudo do processo de elaboração através do cinema hitchcockiano", e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes Professores :


Dra. Ana Maria Nicolacci da Costa
Professora Orientadora - PUC/Rio

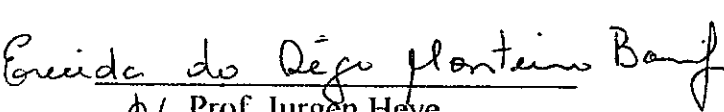

Dr. Karl Erik Schøllhammer
Professor Co-orientador - PUC/Rio


Dr. Octávio Almeida de Souza - PUC/Rio


Dra. Regina Glória Nunes Andrade - ECO-UFRJ

Visto e permitida a impressão

Rio de Janeiro, 20 de outubro de 1995


p/ Prof. Jürgen Heye
Coordenador dos Programas de
Pós-Graduação do Centro de
Teologia e Ciências Humanas