

Teoria Psicanalítica da Fantasia e Análise Fílmica

Jorge Gonçalves

jorgalvesenator@gmail.com

RESUMO; Neste artigo parto da hipótese que o cinema causa um prazer estético aos sujeitos humanos porque lhes permite objectivar processos mentais, sobretudo desejos inconscientes. O dispositivo teórico que procurarei explicitar é o da teoria psicanalítica da fantasia tal como foi elaborada pela corrente psicanalítica que partiu de Freud, Melanie Klein, Lacan, Laplanche tendo sido usada na análise fílmica e por autores como Elizabeth Cowie e Christian Metz. A minha principal referência será, no entanto, o último período do ensino lacaniano tal como tem sido desenvolvido pelo representante mais conhecido da Escola Lacaniana Eslovena, Slavoj Zizek. Apresentarei no final alguns exemplos do método dele.

PALAVRAS-CHAVE: fantasia, psicanálise, cinema, esquema tripartido RSI, análise fílmica.

Definição de fantasia

A fantasia está ligada à própria descoberta da Psicanálise desde a origem, quando Freud verificou que as cenas traumáticas descritas pelas suas pacientes não correspondiam a factos que tivessem acontecido, mas existiam apenas na mente delas “como fantasia”. Segundo o *Vocabulário de Psicanálise* de Laplanche e Pontalis¹ Freud usou o termo alemão *Phantasie* para descrever não tanto a imaginação no sentido filosófico mas o “mundo imaginário, os seus conteúdos, a actividade criadora que o anima”. Na versão portuguesa, o referido dicionário fornece duas traduções possíveis: fantasia e fantasma. Parece-me que “fantasia” está mais de acordo com a palavra original e “fantasma” segue mais a tradição psicanalítica francesa. Usarei aqui “fantasia”, que os autores definem assim:

¹ Laplanche, J. & J-B Pontalis (1967/1985) Fantasia ou Fantasma. In *Vocabulário de Psicanálise* (6ª edição) (228-34). Lisboa: Moraes Editores..

“Encenação imaginária em que o indivíduo está presente e que figura, de modo mais ou menos deformado pelos processivos defensivos, a realização de um desejo, e em última análise, de um desejo inconsciente.

O fantasma ou fantasia apresenta-se sob diversas modalidades: fantasias conscientes ou sonhos diurnos; fantasias inconscientes tais como a análise as revela como estruturas subjacentes a um conteúdo manifesto; profantasias (profantasmias).”²

Por sua vez J-D. Nasio apresenta uma sugestiva definição: “ O que é uma fantasia? É um pequeno romance de bolso que transportamos sempre connosco e que podemos abrir em qualquer lado sem que ninguém se aperceba, no comboio, no café e, mais frequentemente, em situações íntimas.”³ Irei esclarecendo e alargando inicialmente estas definições, mostrando em seguida a sua utilidade na análise fílmica.

Fantasia e Consciência

A fantasia é normalmente pensada como uma encenação ou um romance conscientemente inventados por um sujeito. Freud designou estas fantasias como devaneios diurnos e agrupou-as em dois tipos. Um tipo narcísico em que o sujeito se glorifica a si mesmo, em grandes feitos, e outro em que o sujeito se representa envolvido em relações, sobretudo de carácter erótico, com outros sujeitos. Tanto num como noutro caso ele é normalmente o personagem principal.

Para lá destas fantasias conscientes existem as fantasias que não são conscientes. Usando uma metáfora actual diríamos que há uma parte da mente que influencia o nosso comportamento mas da qual perdemos a “palavra-passe”. Ronald Laing, numa linha kleiniana, afirma que “(...) não é possível provar a existência da fantasia inconsciente a quem nela se encontra imerso”⁴. Posso ilustrar isto fazendo uma analogia, uma experiência de pensamento. Imagine-se que é feita uma operação num recém-nascido introduzindo-lhe umas lentes coloridas. Crescendo com essas lentes ele aprenderá as nomear as cores de acordo com a sua visão sem se aperceber que na realidade está a ter

² *Idem* p. 228.

³ Nasio, J-D. (1992/2005) *Le Fantásme, Le Plaisir De Lire Lacan*. Paris: Payot), p. 11.

⁴ Laing, R. (1961/1982) *O Eu e os Outros* (4ª ed). Petrópolis:Vozes, p. 17.

uma visão das cores diferente das outras pessoas. Do mesmo modo, as nossas fantasias modelam a percepção que temos da realidade sem que sejamos conscientes disso.

As mesmas fantasias poderão por conseguinte existir sob a modalidade consciente ou inconsciente mas haverá diferenças estruturais entre essas modalidades, sustenta Jean Laplanche. Enquanto nas fantasias conscientes o sujeito identifica-se com o personagem principal, nas inconscientes o sujeito está descentrado, podendo ser qualquer uma das personagens presentes e inclusivamente podendo ser a própria relação entre elas.

Elizabeth Cowie sustenta que esta ideia de Laplanche também se verifica no cinema. Um exemplo, é dado pela análise que ela realiza de um filme de Max Ophuls, à qual dedica metade do artigo *On Fantasy*⁵, chamado *The Reckless Moment*, 1949. A sua análise é pois, bastante pormenorizada. Aqui refiro só alguns aspectos. O contexto é o do feminismo embora aqui Cowie não aborde o tema directamente. No entanto, mostra como os sujeitos podem girar pelos papéis sexuais. O sujeito neste caso é o espectador e os personagens principais, Lucia e Donnely. Lucia é uma mãe que tenta impedir a relação da filha com um vigarista, na ausência do marido que está na Alemanha em negócios. Não consegue e a filha encontra-se com o vigarista. Este desmascara-se e ela ao tentar fugir empurra-o, matando-o acidentalmente. A mãe ao voltar ao local descobre o corpo e oculta-o. No entanto, a polícia encontra o corpo e um chantagista (Donnely), que trabalha para outro, tem as cartas que a filha enviou ao vigarista. Donnely chantageia Lucia mas, entretanto, apaixona-se por ela. Diz que não pode deixar de chantageá-la devido à pressão que sofre do colega. Porém, posteriormente tranquiliza-a pois o assassino já teria sido apanhado. Lucia não acredita e declara-se culpada do crime. Ele defende-a e incentiva-a a calar-se. Afinal o alegado criminoso tinha um alibi e Donnely vai tentar resolver o caso com o colega, mas acaba por matá-lo. Lucia considera injusto e quer assumir a culpa mas ele não aceita e mete-se no carro com o corpo. Ela vai atrás dele, e ele tem um acidente. Lucyla tenta ajudá-lo mas ele diz para ela fugir ou o

⁵ Adams, P. & Cowie, E. (eds) (1990) *On Fantasy*. In *The Woman in Question*. (149-96) Cambridge: MIT Press and October Books.

sacrifício terá sido em vão. Mais tarde sabe que Donnely morreu confessando à polícia os dois crimes. Lucia telefona ao marido mas nunca o informa de nada.

FIGURA 1

Na narrativa do filme, muito brevemente acima resumida, há personagens com papéis sociais e identidades sexuais definidos. Estes personagens têm objectivos expressos claros e agem segundo a lógica da psicologia do senso comum. Elizabeth Cowie vai mostrar como, entretanto, a encenação da fantasia implícita permite perceber todo um sistema de relações. Ilustro apenas com alguns exemplos.

Na narrativa temos uma mãe que repreende uma filha e que impedi-la de se deixar levar por uma aventura amorosa duvidosa. Na fantasia implícita vemos porém relações diferentes. A mãe e a filha realmente identificam-se, são o mesmo sujeito. A mãe assume o crime da filha e a vai envolver-se com um criminoso tal como a filha o fez. Isto vai ao encontro do tema principal do filme, ou seja que a evicção do pai/marido abre lugar à transgressão feminina que cria o caos na família. Quer no diálogo quer na encenação há diversos indícios dessa identidade entre mãe e filha que não exporei aqui. Apenas quero ilustrar como duas personagens autónomas no plano da narrativa são a mesma no plano da fantasia subjacente.

Donnely inicialmente vai chantagear Lucia, mas depois apaixona-se por ela e liberta-a da chantagem e do crime cometido pela filha dela. Aqui encontramos diversas encenações fantasistas, sugeridas pelo filme. Donnely assume perante Lucia o papel do marido dela (dado que o verdadeiro está ausente) mas também o de pai dela, tal como Lucia tem também a função-pai com a sua filha. Por outro lado, para além de amante de Donnely ela é também a mãe dele, a quem ele quer agradar ao fazer um sacrifício digno dela. A relação de Donnely com o outro chantagista que o tem na mão (Nagle) é paralela à de Lucia com o marido. Ambos estão presos a obrigações que contrariam o seu desejo de união.

Fica assim ilustrado que no plano da narrativa, elaborada racionalmente (pelo “processo secundário” na linguagem psicanalítica), há uma fixidez das personagens nos seus papéis e identidade sexual, mas que a nível da fantasia o sujeito encontra-se disperso pelo que poderemos designar por “posições” que só adquirem sentido em relação com outras posições. Por exemplo, a posição

“mãe” é desempenha por Lucia em relação à filha, mas também em relação a Donnely. Este por sua vez tem a posição “filho” face a Lucia mas também a de “marido” e “pai” e “amante transgressivo”.

Outro nível de análise das fantasias é no plano mais individual das personagens. Donnely é o amante transgressivo e está conotado inicialmente como sendo um criminoso. Depois revela-se ser boa pessoa e sacrifica-se por Lucia. A fantasia subjacente é a de transformar a transgressão em algo de positivo mas à custa de um preço: a morte.

O conceito de fantasia permite assim olhar para lá da narrativa expressa e da fixidez dos personagens e das suas posições. Esta leitura parece-me ser espontânea no espectador comum simplesmente está desenvolvida e prolongada pela psicanálise.

Fantasia e realidade

Na psicologia do senso comum a fantasia é oposta à realidade, ou seja, ao nosso mundo tal como os nossos mecanismos cognitivos e perceptivos o apresentam. Nesse sentido, a fantasia seria muitas vezes a libertação dos grilhões das leis da realidade ou a criação de mundos possíveis alternativos. A fantasia funcionaria assim como compensação para as frustrações da vida real. O tímido amoroso sonha com grandes conquistas, o pobre com palácios etc. Do mesmo modo o cinema teria esta função de realizar desejos que a realidade não permite. No cinema existe a categoria da “fantasia” ou seja aqueles filmes que rompem em maior ou menor grau com as leis da nossa realidade. Alguns filmes são puramente oníricos, como *Un Chien Andaluz* (1929) de Luis de Buñuel onde qualquer coisa parece possível, outras criam um mundo possível com uma lógica interna, como *O Senhor dos Anéis* (2001) de Peter Jackson.

Embora a psicanálise por vezes entre nesta concepção do senso comum, não é este o sentido mais profundo e original da teoria. Se acreditarmos nos freudianos a fantasia participa na construção do chamamos “realidade”. Quando Salvador Dali afirma que um quadro que representa um cesto de pães é o mais surreal que há, penso que se pode interpretá-lo como querendo dizer que nessa imagem estão condensadas diversas fantasias. Do ponto de vista da psicanálise, os objectos da realidade estão investidos de fantasias, inconscientes a maior

parte das vezes. A realidade não se opõe assim simplesmente à fantasia. Pelo contrário, fantasia e realidade interpenetram-se mutuamente, pelo menos é assim que eu percebo a teoria.

Estou aqui a usar o termo “a realidade” no sentido da “realidade exterior”, mas Freud também criou o conceito de “realidade psíquica” no sentido de um conjunto estruturado de fantasias, que são mais ou menos constantes no sujeito. Os lacanianos opõem entretanto quer a realidade exterior como a realidade psíquica ao que Lacan designou com o Real. Ele criou toda uma série de conceitos que praticamente não saíram do contexto da sua escola, o chamado “lacanês”, que o torna difícil de ler. Penso no entanto que a sua concepção é importante para a análise fílmica. Não sendo eu próprio um especialista na matéria tentarei mais à frente apresentar o essencial da sua teoria, sempre na perspectiva do interesse para os estudos cinematográficos.

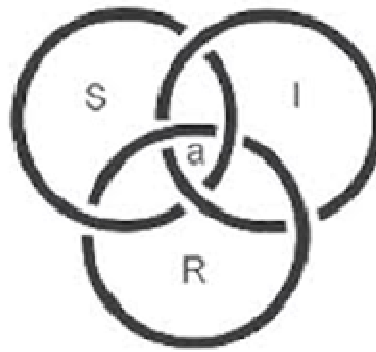
Fantasia e desejo

A psicanálise freudiana tem uma concepção do desejo que vai além da psicologia popular. Normalmente pensamos o desejo como possível de satisfazer quando possui e consome o seu objecto. Este é no entanto, o modelo da necessidade animal que está em relação directa com os objectos. O ser humano, porque é um ser simbólico, um ser que vive na linguagem, tem uma relação mediada com o mundo. O desejo humano não encontra assim nunca o seu objecto, sendo todas as satisfações parciais. O desejo renasce sempre e em última análise deseja-se a si mesmo, é “desejo de desejo”. A consumação completa do desejo seria a morte do desejo, ou seja, o fim da vida.

Os filmes de clássicos de Hollywood acabam na realização do desejo do par amoroso. No entanto o que os espectadores apreciam nesses são as peripécias que mostram a possibilidade do desejo falhar, as dificuldades que há em consumir o desejo. Além disso, sabemos que a história não acaba com o beijo final porque a relação provavelmente conhecerá outros problemas e assim por diante. Parece pois, haver algo na natureza do desejo humano que conduz a uma inevitável perda, falhanço e renascimento contínuo.

Outro aspecto em que a psicanálise se afasta do senso comum é a de que o desejo não é “egoísta” no sentido de partir de um sujeito que quer dominar um

objecto. Segundo Todd McGowan⁶ os lacanianos teóricos do cinema dos anos 60 e 70 fizeram uma certa assimilação de Lacan a Michel Foucault e a Louis Althusser e entenderam o desejo como poder. No entanto, o desejo é desejo do Outro (lê-se “grande outro”), é desejo de satisfazer o Outro. Será útil apresentar aqui de modo sucinto alguns dos conceitos lacanianos.



Lacan⁷ dividiu a experiência humana em três dimensões: O Imaginário, o Simbólico e o Real. Por Imaginário entende Lacan a esfera da consciência, da auto-consciência e do Eu. A gênese deste conceito está relacionada com o conhecido “estádio do espelho”, onde se teria originado a consciência de si, a partir de uma imagem do outro exterior. Quer dizer, formo uma imagem de mim a partir de um outro, ou simultaneamente a uma imagem de outro. O outro está assim intrinsecamente relacionado como o outro. Nesta dimensão do imaginário o outro é concebido como os “outros” que eu percebo como sendo iguais a mim. Porém, este conhecimento dos outros é imaginário, com todo o sentido que isso tem de ilusório, fictício, virtual. O que não quer dizer que seja um epifenómeno descartável. O Imaginário é uma dimensão necessária e

⁶ McGowan, T. (2001) *The Real Gaze: Film Theory after Lacan* (2006). Albany, NY: SUNY Press.

⁷ Para esta síntese do esquema tri-partido foram consultados diversos textos de que apresento aqui uma seleção: Lacan, J. (1966) *Écrits*. Paris: Seuil; Lacan, J. (1973) *Le Séminaire, Livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris: Éditions du Seuil; Lacan, J. (1975) *Le Séminaire, Livre XX: Encore*. Paris: Éditions du Seuil; Chiesa, L. (2007) *Subjectivity and Otherness*. Cambridge, MA: The MIT Press; Garcia-Roza, L.A. (1990) *O Mal Radical em Freud*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor; Johnston, Adrian, "Jacques Lacan", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2013 Edition), Edward N. Zalta (ed.), forthcoming URL <<http://plato.stanford.edu/archives/sum2013/entries/lacan/>>. Jorge, M.A.C. (2000) *Fundamentos de Psicanálise de Freud a Lacan*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor; Nasio, J.-D. (2001) *Cinq leçons sur la théorie de Jacques Lacan*. Paris: Payot; Rabaté (J-M) (2003) *The Cambridge Companion to Lacan*. Cambridge University Press; Roudinesco, E. & Plon. M. (1997) *Dictionnaire de la Psychanalyse*. Fayard; Zizek, S. (1991) *Looking Awry : Na Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture*. Cambridge, MA: The MIT Press; Zizek, S. (1997) *The Plague of Fantasies*. Londres/Nova Iorque: Verso; Zizek, S. (2006) *How to Read Lacan*. Londres: Granta Books.

efectiva da experiência humana. O Eu do Imaginário não é o sujeito, é um Eusubjecto. Este Eu luta para manter as fronteiras que o delimitam dos outros e para se conceber como uma unidade, mas essa estabilidade só lhe será garantida pela intervenção do Simbólico. A dimensão do Imaginário devido à sua íntima relação com as imagens foi um foco muito importante da análise fílmica, como veremos mais à frente.

A dimensão do Simbólico tem como paradigma a linguagem. A linguagem é uma estrutura trans-individual, que formata os sujeitos de acordo com uma determinada ordem histórica específica. Contrariamente ao Imaginário onde as diferenças são quantitativas e contínuas, o Simbólico permite a diferenciação por unidades discretas. Os sujeitos constituem-se num espaço social como homens, mulheres, pais, filhos, cidadãos, profissionais etc..

O Simbólico é para o sujeito a alteridade absoluta o Outro (“grande Outro”). Esta estrutura não se confunde com a família tradicional, pois trata-se de funções e não de pessoas. O Outro é para a criança pequena a Mãe, que ela tenta satisfazer, embora não faça ideia como. Nessa tentativa de satisfazer a mãe (e outros circundantes) a criança cria divisões internas. As necessidades biológicas que traz consigo são reescritas na interacção com o Outro. Torna-se um sujeito dividido, conforme aparece por vezes escrito nos “matemas” lacanianos: $\$$. Na vida adulta o Outro do Simbólico poderá adquirir diversas formas, como o Partido ou a Igreja.

O Simbólico é o que nos permite viver em sociedade e é para onde o analista tenta levar o Imaginário. A junção do Imaginário com o Simbólico designa tudo o que habitualmente chamamos “a realidade”. A relação do ser humano com o mundo é pois mediada pela dimensão simbólica, e isto diferencia-nos dos animais que têm uma relação mais imediata com a Natureza.

No entanto, o Simbólico não é a dimensão última do humano, pois já Freud tinha verificado que há sempre algo que resiste a todas as interpretações e que o sujeito repete situações traumáticas, dolorosas e não só prazerosas. Por isso Lacan, cria um conceito que pretende dar conta daquilo que vai para lá de toda a conjunção do Simbólico-Imaginário: o Real. Este conceito terá sido inspirado pelas ideias do seu amigo George Bataille, que fala em “experiências-limite” e em “parte maldita”. O conceito de Real foi apresentado de diversos modos por Lacan, não é um conceito unívoco. Começou por o apresentar em

proximidade à “coisa-em-si” kantiana, mas posteriormente ter-se-á afastado desta concepção e caracterizado o Real de forma mais positiva. No entanto, não se pode dizer exactamente o que é o Real, porque dizer significa fazê-lo cair nas malhas do Simbólico e então conceito seria inútil. O Real está ligado a experiências devastadoras, que arrasam toda a expectativa: a morte, a loucura, a paixão. Do ponto de vista do eu são experiências impossíveis, mas que de facto acontecem. Um exemplo social é o acontecimento conhecido como “11 de Setembro”. Durante uns minutos as pessoas pensaram estar perante um acontecimento impossível, apesar de algo de semelhante já ter sido presenciado em criações simbólicas, como jogos de vídeo ou filmes. Depois de acontecer reconduziu-se o acontecimento para o Simbólico, ou seja, foi explicado por palavras.

Poder-se-á descrever o Real como um buraco negro que contém tudo o que “é real” que “está lá” mas o sujeito não pode suportar. É o fundo de não-sentido que nós tentamos tapar com os nossos sentidos imaginário-simbólicos. Contudo, esse buraco pode irromper no nosso mundo psicológico ou mesmo absorver-nos completamente como no caso da “noite da loucura”. O “fundo da vida” para usar uma linguagem diferente é caos, sem-sentido, mas nós construímos sobre ele o sentido. Note-se, no entanto que Lacan não está a falar de nenhum lugar místico inefável mas de algo que parece na experiência analítica, nos interstícios da rede Simbólico-Imaginária, e que está definido com rigor conceptual.

O registo do Real também aparece na concepção da alteridade em Lacan. O Outro do Real é o desconhecido que está para lá dos familiares “outros” que nos cercam e que nós imaginariamente concebemos como sendo iguais a nós. Aquilo que o Outro realmente é, é um “monstro” (o que se mostra) e não o familiar que julgamos conhecer.

O Real não é pois o que socialmente se chama a “realidade” um misto, como vimos, de fantasia e coisas do mundo exterior. Aliás, Lacan (e Zizek) sustentam que, ao contrário do que o senso comum pensa, acordar é, por vezes, não a saída do ideal para a crua realidade, mas sim, a fuga do Real, intolerável para o sujeito, para a realidade, onde ele está adaptado. Freud mostra isto numa cena descrita na Interpretação dos Sonhos: durante um velório de uma criança, o pai adormecido sonha que o filho lhe diz “Pai, não vês que estou a arder?”. O

pai acorda e vê que de facto as rendas do caixão tinham pegado fogo. A interpretação aqui é que o pai foge do Real para a realidade. No Real surge provavelmente o insuportável remorso de ter deixado morrer o filho, que por sua vez se enraíza no desejo de morte dos seres amados. Zizek igualmente interpreta o final do filme *Eyes Wide Shut* (1999) de Stanley Kubrick em que a personagem de Nicole Kidman afirma que o que é importante é haver sexo entre eles, como fuga às terríveis investidas do Real, que ameaçam destruir a relação. O sexo conjugal é aqui o prazer possível como protecção contra o Gozo (*jouissance* termo de Lacan, ver á frente) que é angustiante.

Como se aplica este registo tri-partido à compreensão/explicação da fantasia? Como vimos a fantasia está intimamente relacionada com o desejo. Também já afirmámos que o desejo não é concebido pela psicanálise do mesmo modo que na psicologia do senso comum. Os freudo-lacanianos, penso, partem do pressuposto que há uma exigência de Gozo absoluto no ser humano. Para além dos prazeres quotidianos há uma exigência de se entregar a esse Gozo, que se não for recalcada ou sublimada poderá conduzir a uma auto-destruição do sujeito. Esta concepção não é entretanto mística nem jungiana, pois não coloca em causa a teoria darwinista. Simplesmente o ser humano tem características que o descontinua com os outros animais. Nomeadamente, o nascimento prematuro que nos torna dependentes dos outros por um período de tempo mais longo que as outras espécies de mamíferos e a linguagem, que introduz uma mediação entre nós e a chamada “Natureza”.

Existe então uma Coisa que todos nós buscamos, que nos traria um Gozo absoluto, mas essa Coisa é dada já como perdida. O objecto da pulsão é já um objecto perdido e os objectos empíricos que nos trazem algum prazer nunca saciam a nossa necessidade de absoluto. Por vezes, somos perturbados por esse querer ir mais além a ponto de colocarmos a nossa segurança em risco. A fim de teorizar esta situação os freudo-lacanianos vão criar diversos conceitos análogos que formam uma complexa rede semântica. Segundo Adrian Johnston, de acordo com a Escola Lacanian Eslovena, à qual pertence Zizek, a distinção entre pulsão e desejo é importante para compreender a economia libidinal. Vimos já que a pulsão visa a Coisa, que é algo de indefinido e enigmático, pertencente à dimensão do Real. O desejo está condenado a uma busca incessante de um objecto empírico que o satisfaça, sem que consiga a tranquilidade, o que

também significaria o fim da demanda e da própria razão de viver do sujeito. Segundo a teoria, a pulsão contorna estes objectos empíricos do desejo e isso constitui a sua própria satisfação. Pode-se então afirmar que a pulsão atinge o seu objecto enquanto o desejo não. A pulsão extrai Gozo (jouissance) dos fracassos do desejo, o que possibilita entrever diversos cenários masoquistas e sádicos. Segue-se assim a linha de Freud quando afirma que toda a pulsão é uma pulsão de morte. Dito numa linguagem mais de senso comum, somos habitados por uma tendência que nos leva para lá dos nossos limites e das cautelas com a segurança do nosso Eu. O motociclista que começa a acelerar progressivamente, fascinado pela loucura da velocidade, poderá ser um exemplo do Gozo a habitar um corpo humano.

Outro conceito relacionado e muito importante para compreender a noção de fantasia é o de objecto a (lê-se “objecto pequeno a”). No esquema anteriormente apresentado verificamos que o objecto a fica no ponto de intersecção das 3 dimensões Imaginário-Simbólico-Real. Com este conceito Lacan pretende representar não o objecto de desejo, mas o objecto que causa o desejo. Em parte situa-se na intersecção do imaginário como o simbólico, o que significa que se trata de objectos empíricos mas a participação no Real torna-o índice da Coisa. A Coisa é essa falta originária da espécie humana, enquanto o objecto a é essa falta inscrita num sujeito com o seu desejo particular. Não é porém um objecto empírico, é um X que satisfaria o sujeito e que ele procura em objectos empíricos de acordo com a sua história psicológica. Porém, em cada objecto empírico o sujeito descobre que não é de facto o objecto que o satisfaz e essa experiência é o objecto a.

O desejo entretanto não deve ser pensado como desejo “egoísta” ou desejo de poder, mas desejo de satisfazer o Outro, nas suas dimensões de Imaginário, Simbólico e Real. Como referimos a nossa condição biológica coloca-nos da dependência dos Outros Simbólicos e o nosso desejo é preencher o desejo daquilo que esperam de nós. A questão é que não sabemos o que o outro quer de nós. O Outro do Real é-nos completamente desconhecido e não sabendo o que ele quer de nós fantasiámos. O objecto a é aquilo que fantasiosamente eu possuo e que supostamente o Outro quer em mim.

O objecto a é o agalma (objecto de culto entre os gregos), algo de precioso que uma pessoa, por exemplo, fantasiosamente possui e irá satisfazer o

Outro. Não é no caso a pessoa toda mas apenas algo que está, em fantasia, nela. A fantasia não é pois, nesta perspectiva, uma forma irrealista de satisfazer um desejo frustrado na realidade, como por vezes se pensa. É uma construção mental a partir da qual se pensa satisfazer um desejo do Outro e que surge porque se desconhece quem esse Outro realmente é e aquilo que ele deseja. No seu livro *The Plague of Fantasies*⁸, Zizek designa esta característica da fantasia como intersubjectividade. Inicialmente, Lacan desprezou o valor do objecto, surgindo este apenas como mediador entre o sujeito e o Outro. Por exemplo, o brinquedo que a mãe dá a um irmão e não a outro torna-se objecto de litígio, não tanto pelo seu valor mas pelo ciúme que desperta. O pensamento de Lacan entretanto foi evoluindo para o referido conceito de “objecto a”.

Outra característica é a que a fantasia não apenas expressa o desejo, ela também estrutura o desejo. Zizek aplica à fantasia a teoria kantiana do esquematismo transcendental que foi desenvolvida por Jean Piaget, por exemplo. Segundo esta teoria constituímos os objectos do mundo por esquemas pré-existentes. Do mesmo modo, a fantasia delimita as coordenadas do nosso desejo. Indica-nos o que devemos desejar. Ela faz a mediação entre a estrutura simbólica e os objectos da realidade. As nossas fantasias, a nossa realidade psíquica, estrutura dentro dos objectos concretos do mundo, aqueles que irão constituir objecto do nosso desejo, sem que na maior parte das vezes estejamos conscientes disso. A fantasia permite assim a protecção contra o Real, a parte devastadora, o desejo absoluto, impossível, estruturando o desejo dentro do campo das realidades possíveis.

Estas fantasias-esquemas são construídas a partir das experiências pessoais, a partir de vivências e memórias. No entanto, aparecem fantasias típicas em todos os sujeitos que enquadraram as outras (sedução, castração, cena originária, vida intra-uterina), o que conduziu a teorias sobre qual a origem destas fantasias. Os freudianos rejeitam a ideia jungiana dos arquétipos hereditários, assunto que não pretendo discutir aqui, se bem que este assunto seja importante para o cinema, pois o cinema convoca fantasias comuns a todos os espectadores. Uma forma de vermos a fantasia a agir é observar quando alguém se apaixona, um homem por uma mulher, por exemplo. Sem que se perceba porquê o homem resolve considerar que é aquela mulher que tem

⁸ Zizek, S. (1997) *The Plague of Fantasies*. Londres/Nova Iorque: Verso

“aquilo” que ele precisa. Nesta leitura, tal significa que o esquema-fantasia encontrou nessa mulher a manifestação empírica do desejo. Diversos filmes mostram também personagens que têm algo que fascina, atrai, dá poder mas que não imediatamente visível e que se vai descobrindo, conservando sempre um rasto de mistério. Um dos mais populares é o Senhor dos Anéis onde o personagem tem uma misteriosa relação especial como o anel.

A psicanálise destaca que todos nós teremos uma fantasia fundamental que organiza o nosso desejo. Esta fantasia pertence em parte ao campo do Real, que foi projectada para fora do núcleo do Eu imaginário-simbólico. Isto significa que o contacto brusco com esta fantasia fundamental poderá fazer desabar psicologicamente a nossa vida. No entanto, os objectos que desejamos no mundo estão sob a égide dessa fantasia fundamental.

Uma terceira característica é a transgressão inerente. A fantasia tem uma expressão simbólica mas excede e subverte sempre essa expressão. A obra de arte mostra isso com clareza. Toda a obra esconde algo ao mesmo tempo que mostra. Zizek dá o exemplo da Vénus de Milo, onde a ausência de braços acabou por causar um efeito estético. Toda a tentativa de completá-la resulta em *kitsch*. Também no cinema actual há muitas vezes a tentação de preencher vazios o que causa um mau efeito, do ponto de vista estético. Em *O Monte dos Vendavais* na nova versão (Andrea Arnold, 2001) é preenchido o tempo que decorre entre o desaparecimento de Heathcliff e o seu reaparecimento, como um homem rico e poderoso. Algo se perde da primeira versão. Outro filme onde me parece que isso acontece é em *O Talentoso Mister Ripley* de Anthony Minghella (1999) quando comparado com o romance (pelo menos na minha leitura). Neste não está explicitamente mostrado que há uma relação de homossexualidade entre os dois personagens masculinos principais, tal como acontece no filme. O que estava apenas sugerido em fantasia está agora sob a forma de relação realista e o filme perde mistério e abertura interpretativa, fechando a leitura do espectador numa única direcção.

Fantasia e Cinema

Antes de passar a exemplos do método de análise de Zizek deter-me-ei agora sobre as diferenças entre as imagens fílmicas e a fantasia. Como afirmei

anteriormente parto da hipótese que há uma semelhança estrutural entre a mente e o cinema, mas obviamente que há diferenças, que passarei a enunciar. Diversos autores abordaram esta questão, do que conheço parece-me que Christian Metz⁹ conseguiu uma boa síntese.

Metz interpreta o cinema a partir da teoria psicanalítica fazendo largo uso do esquema tripartido Simbólico-Imaginário-Real, da 1ª tópica freudiana Consciente-Préconsciente- Inconsciente e da 2ª Id-Eu-Supereu.

Segundo afirma “Qualquer reflexão psicanalítica acerca do cinema, reduzida à sua intenção mais fundamental, poderia definir-se, em termos lacanianos, como extrair o objecto-cinema do imaginário e trazê-lo para o simbólico”. Como vimos o paradigma do imaginário é a criança que se vê ao espelho e que toma consciência do seu Eu, pela primeira vez. A experiência do cinema decorre neste registo, mas há diferenças em relação à situação do espelho.

O cinema é uma arte em que a imagem é sempre significativa. No teatro o espectador pertence ao campo perceptivo da cena enquanto o cinema é sempre já imagem. O cinema está mais próximo da fantasia que o teatro, embora o percepto seja real. A imagem é uma presença que remete para uma ausência. Ela tem as características da fase do espelho: exerce um fascínio alienador. No entanto, o cinema diferencia-se do espelho porque o espectador não está a formar a consciência de si. Ele sabe muito bem que existe enquanto Eu que se identifica com o filme, mas não é um filme. É como se fosse, ou seja está num plano simbólico. É possível então a desalienação voltando para o nosso Eu que sabemos não estar realmente representado na cena fílmica.

Como vimos a fantasia pode ser inconsciente ou estar no sistema consciente/pre-consciente. A fantasia inconsciente revela-se muitas vezes nos sonhos enquanto a fantasia consciente e pré-consciente constitui os devaneios também chamados de “sonhos diurnos”. Metz compara os filmes com estes processos psicológicos mostrando semelhanças e diferenças. Em relação ao sonho sabemos que este processo psicológico ocorre durante o sono. A função do sonho é mesmo a de impedir que o sujeito acorde. No sono há uma retirada da mente do mundo externo, uma retracção narcísica. Desejos inconscientes

⁹ Metz, C (1977/ 1980) *O Significante Imaginário* . Lisboa: Livros Horizonte

ameaçam despertar o sonhador, mas o Eu deste censura-os (inconscientemente também) e a forma disfarçada como vencem a censura transforma-os em sonho.

O sonho ocorre na consciência do dormiente e pode ser definido como um conjunto de imagens que expressam fantasias. No espectador de cinema existe também uma certa retirada do mundo exterior, um mergulho no escuro, uma diminuição da motricidade, um relaxamento semelhante ao processo do sono. Igualmente o espectador mergulha num mundo de imagens como as do sonho em alguns aspectos. Mas é evidente que existem diferenças entre o sonho e a percepção fílmica que Metz sistematiza em três pontos:

- 1 – O saber do sujeito.
- 2 – O estatuto ontológico do percepto.
- 3 – O conteúdo textual.

Quanto ao primeiro ponto verificamos que no sonho o sujeito não sabe que está a sonhar. Só depois de acordar é que verifica que esteve a sonhar. Também por vezes quando saímos do cinema temos a sensação de despertar. Contudo, é evidente que a intencionalidade no sonho e a intencionalidade fílmica são diferentes. No cinema o sujeito sabe que está a ver um filme. Na linguagem do autor no sonho existe autêntica *ilusão* enquanto no cinema existe uma *impressão* da realidade. Há alturas em que a distância entre os dois estados se encurta e que o autor analisa. Porém, a situação-padrão é a de que o espectador de cinema tem consciência que o filme não é a realidade apenas dá a impressão de o ser, enquanto o sonhador vive mesmo noutra realidade.

Sobre o segundo ponto, o estatuto ontológico do percepto, a diferença é evidente: as imagens do filme são estímulos, no sentido comportamentalista, enquanto que as imagens do sonho são produções da própria mente. As produções da mente podem ser tomadas por realidade pelo sujeito e nesse caso temos imagens alucinatórias. O sujeito sonha então o que quer sonhar, mesmo que esse desejo seja inconsciente. No caso do filme, não se trata do desejo do sujeito. As fantasias expressas no filme agem com as fantasias do sujeito. De acordo com esta relação o sujeito dirá “gosto” ou “não gosto”. Diversas combinatórias são possíveis nesta relação entre as imagens do filme e as fantasias do sujeito. Se, por exemplo, filme mostrar imagens demasiado fortes para a censura que o sujeito normalmente tem sobre as suas fantasias o sujeito poderá dizer “é de mau gosto”. De qualquer modo, a diferença a reter é que as

imagens do filme podem não corresponder aos desejos do sujeito, como correspondem as do sonho.

No entanto, a percepção fílmica tem características que a aproximam do sonho. Ela é um estado com algo de alucinatório se bem que nunca se tome a imagem por realidade, como no sonho. Sabemos quase sempre que estamos perante um filme e não perante uma cena real. A Psicanálise explica isto através da dinâmica pulsional. De acordo com a sua linguagem, na percepção fílmica nunca se atinge uma total regressão do Eu. Este regride parcialmente mas uma parte de si permanece a nível da realidade. O sujeito crê um pouco nas imagens que vê, no filme de ficção, mas nunca a ponto de as vivenciar como sendo reais. Para isso, também contribui o facto da sua motricidade estar inibida, não tendo acções que decorreriam se as imagens fossem mesmo tomadas como reais.

Sobre o terceiro ponto, o conteúdo textual, Metz usa explicitamente os conceitos psicanalíticos de processo secundário e processo primário. Trata-se de dois modos de funcionamento da mente. O processo primário não é directamente observável, é inconsciente. É um conceito postulado para explicar o sonho e outros processos mentais. É o processo mais primitivo que visa a satisfação imediata, alucinatória do desejo. O seu modelo é o sonho onde encontramos dois mecanismos ligados a este processo, o deslocamento e a condensação. O primeiro corresponde à metonímia onde a parte é tomada pelo todo. Uma só representação pode valer por diversas. A condensação corresponde à metáfora onde várias representações podem estar fundidas numa só. Quanto ao processo secundário ele deriva do primeiro e é como que o resultado duma aprendizagem da satisfação do prazer de forma mediada. As suas funções são as que são descritas pela Psicologia mais clássica como vigília, atenção, juízo, raciocínio. Metz descreve que o sentimento de absurdo é causado pela irrupção súbita do processo primário no processo secundário.

Que acontece no filme? Aparentemente tem sobretudo a ver com o processo primário pois trabalha com imagens, que se relacionam mais com aquele processo (e as palavras com a secundarização). No entanto, o filme só em parte é produzido por processos mentais espontâneos. A construção do filme implica o domínio dos processos secundários. Por outro lado, o filme é dos processos de vigília aquele que mais se aproxima do sonho. Como diz Metz: “tratar-se-ia de um sonho de um homem desperto, de um homem que sabe que

sonha e por conseguinte sabe que não sonha, que sabe que está no cinema, *que sabe que não dorme*: pois se um homem que dorme é um homem que não sabe que dorme, um homem que sabe que não dorme é um homem que não dorme”. O filme não é uma produção directa do inconsciente povoado de imagens porque tem sempre a presença do processo secundário. Por isso, não se produz no espectador o sentimento de absurdo que encontramos no sonho. O filme é como um sonho onde o processo secundário tivesse feito o principal papel, ou seja, do ponto de vista psicanalítico, um monstro teórico.

Metz apresenta exemplos onde o processo secundário comunica com o primário nos filmes. É o caso do uso da sobreimpressão de duas imagens, que é algo de racionalizado mas onde se estabelecem ligações com o inconsciente de acordo com os referidos mecanismos da condensação e do recalçamento. O filme é produzido pelos processos secundários mas tem uma grande tolerância pela emergência de fenómenos provenientes do inconsciente, de processos primários como não se verifica em mais nenhum estado de vigília, no âmbito da Arte. É a arte que tem mais semelhanças com o sonho e o sono.

Freud começou por estudar a fantasia a nível do devaneio, ou seja fantasia consciente. Depois, concluiu que a fantasia é híbrida que a mesma fantasia, sofrendo embora algumas modificações, poderá aparecer em qualquer lugar da primeira tópica: Consciente, Pré-consciente e Inconsciente. Metz considera que o devaneio e o filme se aproximam estruturalmente sobretudo o filme de ficção. Os nossos devaneios são pequenos filmes pouco elaborados, naturalmente. A fantasia tem a sua origem no inconsciente e sofre o referido processo de secundarização, de elaboração no pré-consciente e finalmente de forma consciente. O filme e o devaneio derivam das fantasias a nível do realizador ou da sua irrigação a nível do espectador, sendo o primeiro mais elaborado. A progressão esquematicamente é pois fantasia inconsciente, fantasia elaborada no pré-consciente, devaneio e finalmente, filme. Note-se entretanto que dado que a fantasia entra em toda a vida do sujeito (de acordo com a Psicanálise) só será pertinente afirmar que um filme resulta de uma fantasia quando a relação conhecida directamente.

Uma diferença importante entre o filme e devaneio, que já foi indiciada a propósito do sonho, é que o filme lida com imagens que, se bem que dependentes da fantasia, têm uma existência independente da mente do sujeito.

Isso é mais visível no caso do espectador pois nele as imagens são-lhe impostas. De um ponto de vista da satisfação, o devaneio é mais o que o sujeito deseja, mas o filme poderá compensar essa “inferioridade” devido ao facto de ser uma realidade independente da mente. Quando as imagens filmicas correspondem às fantasias do devaneio dá-se um feliz encontro, semelhante ao estado de paixão. De qualquer modo, tanto no filme como no devaneio o sujeito sabe que a fantasia não é a realidade. São formas de contemplação e penso, muitas vezes de evasão.

Análises de Zizek

Zizek¹⁰ analisa os filmes de Tarkovsky, *Solaris* (1972) e *Stalker* (1979), à luz desta teoria da fantasia. Estes filmes têm como motor da narrativa um objecto que corresponde à distinção, acima referida entre a pulsão e o desejo. Em *Solaris*, Kevin, um psicólogo de uma agência de espacial, é enviado a uma nave semiabandonada que ronda à volta de um planeta recém-descoberto, de nome Solaris. Nesta nave têm acontecido coisas estranhas e inexplicáveis. Os cientistas têm alucinações e alguns já se suicidaram. Quando Kevin chega à nave começa ele próprio a ter uma alucinação: a sua mulher, que se tinha suicidado na Terra, começa a aparecer. Não se trata contudo de uma verdadeira alucinação, pois outros também a podem ver. Além disso, é possível analisar quimicamente as suas moléculas. Kevin sabe obviamente que ela não pode estar ali e, encorajado pelos outros, tenta ver-se livre dela, mas ela “renasce sempre”, mesmo depois de a ter lançado para o espaço. Finalmente consegue destruí-la. Os acontecimentos levam a fazê-lo compreender que Solaris materializa os seus traumas. O filme acaba com ele abraçado ao pai numa casa de aldeia, mas o movimento da câmara deixa-nos entender que se trata não do seu retorno à Terra, mas de mais uma materialização de Solaris.

FIGURA 2

Zizek recusa aqui a interpretação do romance, do mesmo nome, de Stanislaw Lem¹¹, a partir do qual o filme foi realizado. Esta interpretação é jungiana e vai no sentido da viagem interior. O planeta apenas nos faria ver as

¹⁰ Zizek, S. (2008) Tarkovsky ou a Coisa Vinda do Espaço Interior. In *Lacrimae Rerum* (191-228). Lisboa: Orfeu Negro.

¹¹ Lem, S. (1961/2003) *Solaris*. Lisboa: Publicações Europa-América.

nossas fantasias projectadas no exterior. No final é revelado que a verdade última é o amor que é necessário descobrir em nós mesmo. Zizek segue a linha lacaniana ao mostrar que Solaris é de facto a Coisa, impenetrável, que não dá respostas, deixando sempre em aberto qual a sua intenção (se se pode falar assim). Ela é aquilo que há de mais real em nós, mas ao mesmo tempo é a alteridade absoluta, o Outro do Real. As fantasias de Kevin são materializadas antes de ele saber quais são e contra a vontade dele. As respostas surgem antes das perguntas. O que está mais próximo é também o mais longínquo e só por influência dessa máquina-id pode Kevin ter acesso à sua mais íntima realidade traumática. Há um curto-circuito em que o Real não está mediado pelo Simbólico, ele torna-se directamente Simbólico (como acontece na psicose).

A materialização de Harey, a mulher de Karen, mostra também uma fantasia do psiquismo humano. Harey seria uma fantasia que o homem se recusa a admitir porque paradoxalmente destrói a imagem que tem de si: a fantasia que a mulher é um sintoma do homem. A mulher não existe por si é criação do homem, mas este ao mesmo tempo não pode aceitar isto. Ele quer que ela seja real no sentido de ter uma existência independente dele. Por sua vez a mulher não suporta tomar consciência de si como um não ser, como sendo apenas uma criação fantasmática do homem. Por isso Harey tem um duplo suicídio: na Terra devido às condições de vida e depois um suicídio ético, quando toma consciência do seu não-ser, da sua identidade não substancial. Assim, se explica que ela tenha falhas de memória, pois ela na realidade não é uma pessoa autónoma, existe apenas como um produto do desejo de Kevin.

FIGURA 3

Segundo Zizek esta posição de aceitar o seu estatuto de não identidade substancial, de ser a criação fantasmática de Outro é mais revolucionária que o feminismo tradicional. Neste a mulher assume o papel a que o homem a destinou, encarando isso como a sua própria libertação. Pelo contrário e paradoxalmente ao assumir a sua não-identidade, ao mostrar ao homem que não é mais que a materialização das íntimas fantasias deste, fá-lo perder a sua posição.

Outro filme de Tarkovksy, *Stalker* (“o Passador”, mas a versão portuguesa tem como título *A Zona*) é um contraponto, de acordo com Zizek, a Solaris. O enredo, inspira-se de modo livre no romance “Piquenique à Beira da

Estrada” dos irmãos Strugatski¹². Devido a uma visita de extraterrestres ficaram determinadas Zonas, com vestígios deles, e essas Zonas são de acesso proibido. Cria-se o mito que quem entrar nelas verá os seus desejos satisfeitos, mas os desejos que realmente tem, e não aqueles que pensa ter. Além disso, só satisfaz a quem realmente acredita de uma forma sincera e imediata. Existem stalkers (passadores) que levam as pessoas furtivamente para essas Zonas. O stalker do filme é um pobre um homem que tem uma filha doente e com alguns poderes parapsíquicos. Ele é do tipo de homem crente e puro. Conduz um escritor, um cientista e um filósofo para a Zona, onde fisicamente nada há de especial que a distinga do espaço circundante. O 3 visitantes hesitam à entrada porque não sabem exactamente quais os seus desejos. Porque não acreditam verdadeiramente no que desejam a Zona não tem qualquer efeito neles, enquanto que a filha do stalker melhora, porque este é puro e acredita.

FIGURA 4

Tal como em *Solaris* Tarkovsky não segue aqui o romance a via jungiana, considerando a Zona, tal como *Solaris*, como formas de viagem de auto-conhecimento. Zizek sustenta que estamos perante outra versão da Alteridade absoluta, agora sobre o prisma do desejo e do seu Vazio. A Zona não tem nada de especial, a não ser o Limite que a divide da realidade quotidiana. É o próprio limite que lhe dá o seu carácter transcendente não qualquer propriedade especial. O problema aqui está em acreditar mesmo, mas o desejo funda-se no vazio, por detrás dele não há nada, apenas a fantasia que há. Em *Solaris* há um excesso mas não de satisfação de desejo, mas sim de repetição de traumas, de pulsão de morte. Já em *Stalker* o desejo não se satisfaz porque ele é puro vazio, é o buraco negro que move as pessoas mas não tem nada lá dentro. O excesso e o vazio dois modos de ser do registo do Real.

O enredo é o da existência de Zonas proibidas e de um stalker que passa pessoas para lá. Diz-se que as pessoas que entram nessa zona desaparecem e nela os desejos são satisfeitos. O stalker tem uma filha doente que tem poderes parapsicológicos e ele é do tipo de pessoa crente e ingénua. Conduz um cientista e um escritor à zona mas os desejos deles não são satisfeitos, enquanto a filha dele melhora. A Zona só satisfaz os desejos a quem acredita puramente neles e além disso esses desejos podem não ser conscientes. O que tem então a zona de

¹² Strugatsky, A. & Strugatsky, B. (1972/1985) *Stalker*. Lisboa: Caminho.

especial? Nada, é só facto de se estabelecer um Limite entre a realidade e a fantasia que a torna mágica. A magia está na delimitação em si, não pré-existe a essa delimitação.

FIGURA 6

O contraponto estabelecido então entre Solaris e a Zona é o seguinte: Solaris representa a Coisa, a libido cega, a pulsão, o excesso que escapa a qualquer simbolização. Os desejos são imediatamente materializados mesmo antes de ser consciencializados. Mas estes desejos pertencem ao campo do Gozo, jouissance, e não do prazer. Trata-se do trauma, do gozo excessivo que é mais angústia que prazer.

A Zona representa o vazio, o furo no Real, constitutivo do desejo e da fantasia. O que cria o desejo é esse vazio criado pelo limite, não qualquer característica intrínseca da zona. Para que o desejo se realize é necessário que se verbalize realmente o desejo que temos e não aquele que pensamos que temos. E isto nunca acontece porque o desejo não é formulável.

Outro leitura que Zizek¹³ realiza, dentro do quadro da teoria psicanalítica da fantasia, é o da obra de David Lynch. Apresentaremos exemplos do seu método na análise de *Estrada Perdida* (*Lost Highway*, 1997). Muitos espectadores desesperam-se com os filmes de Lynch porque pensam que nada se compreende e acabam por defender que apenas interessa a força das imagens e não o sentido. No outro extremo temos as interpretações demasiado psico-reductoras que isolam uma parte do filme como sendo “realidade” e o resto como “fantasia”. A interpretação de Zizek permite uma leitura que torna o filme inteligível, mas sem ao mesmo tempo eludir o lado inquietante e misterioso dos filmes de Lynch.

Tal como nos filmes anteriores, apresentados acima, Zizek pensa que as leituras jungianas e *New Age* dos filmes de Lynch não se adequam ao filme, quando analisado com atenção. Não se trata de viagens interiores que no final revelam a Beatitude que está por detrás do caos. Também não serão os eternos arquétipos da luta entre o Bem e o Mal. Igualmente não lhe parece adequada a teoria das personalidades múltiplas ou a da projecção de tendências, para

¹³ Zizek, S. (2008) David Lynch ou a Arte do Sublime Ridículo. In *Lacrimae Rerum* (231-271). Lisboa: Orfeu Negro.

explicar os diversos tipos de desdobramentos que aparecem nas personagens lyncheanas.

O que Žizek sustenta ser um invariante na obra de Lynch é a contraposição entre o mundo social simbólico, que é ordenado, seguro, mas de uma grande monotonia e banalidade, e o mundo do Real, que é excitante mas um caos inconsequente, cruel e louco. A alternativa parece ser entre o mau e o pior. A ideia é que esses dois mundos não estão separados, participam um do outro, os “bons” não se opõem aos “maus” num certo sentido são o mesmo.

Estrada Perdida é um filme onde esta perspectiva está largamente documentada. Neste filme Lynch aborda a fantasia dos filmes policiais “negros”. O filme é bastante complexo, com muitos pormenores, difícil de resumir, pelo que parto do pressuposto que o leitor o visualizou. De resto, pretendo apenas ilustrar como funciona o método de Žizek e não esgotar todas as significações do filme. Nos filmes policiais a fantasia encontra-se exposta de forma vertical, ela é o recalcado subjacente ao nosso mundo ordenado. Lynch coloca a fantasia horizontalmente, ao lado da realidade, causando um processo de “estranhização” e mostrando como o nosso mundo é composto de fantasias inconsequentes. Não há uma clara demarcação entre realidade e fantasia, porque o que chamamos realidade é um misto. Uma evidência disto é que a parte que nos parece “menos real” do filme, é justamente aquela que ocorre num registo realista, a de um casal, com problemas de relacionamento e que acaba no homicídio da mulher. É daqui que o enredo policial do filme parte. A segunda, que pode ser quase toda ela considerada pura fantasia, é justamente onde o sentimento de realidade é mais forte.

Na primeira parte temos Fred um homem impotente, que se sente humilhado ao ser consolado pela mulher, Renée, e que desconfia que esta o trai quando ele toca num club de jazz. Renée aparece morta e Fred é preso. Na prisão transforma-se em Pete um rapaz feroso desejado pelas mulheres. Na narrativa não poderemos, em rigor, dizer se Pete é uma fantasia de Fred, pois a história é contada como se de facto, acontecesse algo que transgride as leis da física, que é um homem transformar-se noutra dentro de uma cela fechada. Fred entra num triângulo edipiano, típica dos filmes policiais, em que é fortemente desejado pela mulher de um perigoso *gangster* (Eddy), que representa um pai-perverso. Existe aqui um processo de duplicação Fred e Pete

sendo actores diferentes, são de facto a mesma personagem (na leitura de Zizek) e Renée e Alice, sendo representadas pela mesma actriz, são mulheres diferentes.

Nas relações de Fred/Pete poderemos ver com nitidez em acção a tese que “o desejo é desejo do Outro”. Renée é uma morena um tanto reservada e Fred tenta adivinhar qual é o seu desejo, como poderá satisfazê-la, mas sem sucesso. Ele não faz ideia do que ela quer. Pete, a fantasia de Fred, pelo contrário vê-se objecto do desejo de Alice e a sua questão é “o que ela quer de mim?”. Pete procura assim no plano da fantasia compensar as frustrações de Fred. Enquanto este vive tentando satisfazer uma mulher que não parece investir nele, Pete sente-se o alvo do desejo, a mulher persegue-o. No entanto, também aqui irá haver falhanço, que culmina na cena em que ela lhe diz “tu nunca me terás” (com a música do grupo Cocteau Twins *Song to the Siren*). Quer dizer Fred falha no plano da realidade e também no da sua própria fantasia. Em todos os mundos falha e verifica-se a alternativa entre o mau e o pior. Por isso no final, Pete volta a ser Fred e a narrativa volta ao plano inicial. Seguindo o seu próprio método Zizek selecciona determinadas cenas que por assim dizer condensam todo o “dispositivo libidinal” do realizador, ou seja, mostram de que modo o seu cinema nos causa prazer. Descreverei duas delas, que estão mais directamente relacionadas com o tema da fantasia. Numa desses cenas vê-se Alice num apartamento onde está a ser projectada uma cena num ecrã gigante em que se mostra a mesma Alice sendo sodomizada por um negro gigantesco. Temos a pessoa real, empenhada em assuntos quotidianos, mas vê-se projectado o seu Gozo (que é mais dor) que é ao mesmo tempo como ela fantasmaticamente satisfaz o desejo do Outro masculino. Os dois planos, o da realidade e da fantasia, brutal, obscena, estão no mesmo espaço da narrativa, num vulgar apartamento. Ilustra-se assim a junção dos dois planos, o da banalidade simbólica quotidiana e o do Gozo, transgressivo.

FIGURA 6

Outra cena é a do Homem Misterioso que estando numa festa diz a Fred que está na casa deste e dá-lhe um telemóvel para ele poder confirmar. Zizek pensa ser insuficiente a interpretação jungiana que vê neste Homem Misterioso o lado tóxico, destrutivo da personalidade, o Mal absoluto. Ele é a única personagem que se mantém nas duas partes do filme e é de salientar a sua fria e

desinteressada objectividade. Não se trata porém dum cientista que analisa distantemente o comportamento humano, de um “ponto de vista de lado nenhum”. Trata-se do Outro que tem acesso ao que anteriormente referimos como sendo a Fantasia Fundamental, no sentido freudiano. Esta fantasia é a mais central no nosso universo fantasmático e que o Outro possa ter acesso a ela é o nosso mais profundo terror. Que o Outro possa conhecer o que sendo o que há de mais íntimo para mim é também o que me é mais desconhecido, isso é o terror absoluto. Zizek faz uma analogia entre a Fantasia Fundamental e o uso de clorofórmio na anestesia. Segundo um autor de século XIX o clorofórmio não evita a dor na operação mas apenas quando acorda o sujeito não se lembra dela. Assim é a fantasia fundamental que Lynch nos quer fazer sentir: uma dor excruciante que mantemos fora da consciência.

Algumas críticas

O método de análise de Zizek, e outros autores próximos, suscita algumas críticas. Vou expor, para terminar, algumas delas e o meu ponto de vista sobre o assunto. Em primeiro lugar poder-se-á dizer que Zizek se fundamenta na Psicanálise e assim sendo sofre as mesmas críticas que essa escola. Não é aqui o lugar para desenvolver o tema mas em rápida referência, parece-me que essencialmente há duas objecções. Segundo alguns a Psicanálise não seria científica, apesar de Freud a querer situar dentro das ciências naturais. Penso que esta questão está ainda em aberto, na comunidade científica. No *Oxford Textbook of Philosophy and Psychiatry*¹⁴ o capítulo 11 discute o problema e sustenta que a Psicanálise poderá vir a ser uma ciência. De qualquer modo, penso que se a Psicanálise não puder ser considerada uma ciência mas apenas uma filosofia, uma conjectura não comprovada experimentalmente tal não significa que seja falsa. Simplesmente não será passível de ser comprovada empiricamente.

Neste caso, ser “apenas uma filosofia”, isso não invalida o seu uso na análise fílmica pois então teríamos que invalidar todos os autores “não cientistas” como Gilles Deleuze, por exemplo. Não me alargarei na discussão do

¹⁴ Fulford, B., Thornton, T. & Graham, G. (2006) Psychoanalysis: an introduction to the philosophy of science. In *Oxford Textbook of Philosophy and Psychiatry* (243-87). Oxford University Press.

tema e passo a uma segunda objecção à Psicanálise, a de que esta seria uma ciência, mas falsa (Adolf Grunbaum¹⁵). Também aqui a discussão está em aberto porque a Psicanálise tem de facto um método de exploração empírica de análise dos dados da primeira e segunda pessoa por via da análise da linguagem verbal de um sujeito. De qualquer modo, se aplicamos ao cinema apenas teorias científicas comprovadas por métodos de terceira pessoa arriscamo-nos a não dizer nada de muito interessante. A Psicanálise poderá ser uma ciência se aceitarmos que se podem comprovar dados intersubjectivos, será uma ciência da intersubjectividade¹⁶.

Outra crítica que se poderá fazer é que a teoria de Žižek (e outros) não entra em diálogo com o filme específico que está a ser analisado. Penso que tal poderá não ser necessariamente verdade, pois o cinema poderá ser uma das fontes de informação do teórico. Freud penso que terá sofrido a influência de escritores, Dostoievsky entre outros. Do mesmo modo, um teórico do cinema pode encontrar matéria de reflexão num filme para rever certos aspectos da sua teoria. Contudo, é um facto que sendo a Psicanálise uma teoria da mente ela tenderá a interpretar os filmes dentro da sua grelha de análise. Esta interpretação é parcial, não se opondo, obviamente a outras perspectivas alternativas.

Também se poderá afirmar criticamente que a abordagem de Žižek e outros não se interessa pela linguagem cinematográfica propriamente dita. A análise de um filme não seria assim diferente da análise de um romance, por exemplo. Penso que é verdade que a linguagem cinematográfica não é muitas vezes directamente referido, mas ela estará implícita na análise. Penso ser óbvio que diversas análises que Žižek efectua mostram que há uma especificidade do cinema na abordagem do tema.

Tod McGowan¹⁷ afirma que Žižek trouxe para a análise fílmica algo que nenhum outro teórico tinha ainda abordado tão directamente: a maneira como o sujeito constrói o seu prazer. O que leva os espectadores às salas de cinema é o desejo de um prazer possível e Žižek analisa de que modo o filme funciona como um dispositivo de produção de prazer. Deste modo, o seu método consiste não

¹⁵ Ver nota anterior.

¹⁶ Velmans, M. (1999/2000) Intersubjective Science. In Varela, F, & Shear, J.(eds) (2000) *The View From Within* (299-307). Imprint Academic.

¹⁷ McGowan, T. (2007) Introdução: O Prazer do Cinema [Tradução Portuguesa de Susana Viegas]. In IJŽS Vol 1, No 3. < <http://zizekstudies.org/index.php/ijzs/article/view/57/169> >.

na análise exaustiva de todas as significações do filme mas na selecção de determinadas cenas que condensam esse dispositivo de prazer. Essas cenas mostram, por exemplo, como a fantasia se liberta nos personagens permitindo ao espectador participar nesse prazer.

Zizek também se começou a diferenciar dos teóricos do cinema que relacionavam o desejo com o poder e que via na análise fílmica uma forma de libertação dos mecanismos de sedução e poder que o cinema ideologicamente exerce sobre os espectadores. Pelo contrário, o desejo em Zizek (e em Lacan) é desejo do Outro e a entrega ao prazer do filme é essencial para a sua compreensão.