

Julia Camargo Barros

A ROSA PÚRPURA DO CAIRO: O CINEMA COMO
EPIFANIA DO DESEJO

Curso de Psicologia

Faculdade de Ciências Humanas e da Saúde

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

São Paulo
2011

Julia Camargo Barros

A ROSA PÚRPURA DO CAIRO: O CINEMA COMO
EPIFANIA DO DESEJO

Trabalho de conclusão de curso como exigência parcial para a graduação no curso de
Psicologia, sob orientação da Profa. Talitha F. de Souza.

Curso de Psicologia

Faculdade de Ciências Humanas e da Saúde

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

São Paulo
2011

Dedico esta pesquisa a Daniela Evelise pelo amor, companheirismo, presença de espírito. A
você muitas rosas púrpuras, amarelas, rajadas de branco e vermelho...

Agradecimentos

Agradeço a professora doutora Camila Pedral Sampaio (in memoriam) pelas aulas ministradas na eletiva de *Cinema e Psicanálise* e pelas referências bibliográficas que foram revisitadas e foram de suma importância para o desenvolvimento do trabalho. Agradeço ao Professor Franklin Goldgrub, pelo seu livro *A Metáfora Opaca* e por suas inspiradas aulas que suscitaram tantas anotações, associações e idéias. À professora Elisa Ulhôa Cintra pelo seu texto *Trate-me como um cachorro ou assim que for possível* que foi um fiel companheiro para mim. À professora Talitha F. de Souza pela paciente, carinhosa e instigante orientação. Aos meus pais, Tom e Claudia, pelo amor incondicional, apoio e sugestões de caminho e leituras. Aos meus irmãos que eu amo e com os quais me divirto muito. À Maitê, companheira de TCC e amiga maravilhosa, generosa e sempre presente. À Alessandra, pela nossa jornada linda na Psicologia. E finalmente a todas as pessoas que me incentivaram e me inspiraram com palavras e gestos ao longo deste processo.

RESUMO

Título: **A Rosa Púrpura do Cairo: o Cinema como epifania do desejo**

Autor: Julia Camargo Barros

O presente trabalho visa um estudo das possibilidades de aproximação entre duas artes de interpretação e dispositivos de mediação para a exteriorização e metabolização dos mais profundos anseios, conflitos e desejos do ser humano: A Psicanálise e o Cinema. A partir das interlocuções entre estas duas histórias paralelas, despontou a tarefa que orienta a nossa pesquisa: elucidar o campo de ressonância e reciprocidade entre a tela e o espectador que é evocado pela arte cinematográfica. Esta relação motivada pelo desejo de expressar o sonho e também o desejo de aproximação do real possui potência que permite a emergência do espectador, afirma seu imaginário, amplifica suas emoções e motiva transformações profundas? O cinema de massas ou *blockbusters* permite esta penetração na subjetividade humana ou será que apenas pasteuriza e aliena o espectador? A obra *A Rosa Púrpura do Cairo* (1985) de Woody Allen foi o fenômeno cultural escolhido para relacionar os conceitos e idéias suscitadas. Através do exercício interpretativo baseado na metodologia proposta por Goldgrub (2008), buscamos a metáfora opaca do filme e também consideramos se a película pode ser interpretada como uma crítica à *indústria cultural* ou uma homenagem a potência do cinema.

Palavras-chave: Psicanálise, Cinema, Rosa Púrpura do Cairo, Metáfora Opaca

Sumário

INTRODUÇÃO.....	2
1. CINEMA E PSICANÁLISE: HISTÓRIAS PARALELAS E INTERLOCUÇÕES	3
2. A POTÊNCIA DO CINEMA	
2.1 Cinema: Breve História da Scherazade Contemporânea	11
2.2 ‘Conhece-te a ti mesmo’	13
2.3 Frequentando a própria intimidade e a Winnicotiana ‘Capacidade de estar só’.....	15
2.4 O cinema como diversão: Arte das Massas.....	19
3. METODOLOGIA.....	25
4. RELATO: A ROSA PÚRPURA DO CAIRO	29
5. INTERPRETAÇÃO DO FILME <i>A ROSA PÚRPURA DO CAIRO</i> (1985) ..	36
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	42
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	44.

INTRODUÇÃO

Para ilustrar o início de nosso roteiro desejo relatar brevemente como o cinema permeia a minha história. A primeira obra cinematográfica que marcou minha vida foi a película dos estúdios Disney, *Mary Poppins* (1964). Assisti pela primeira vez com quatro anos e recordo que foi uma paixão súbita. Pedi para rebobinarem a fita assim que acabou e assisti de novo. Adotei um chapéu e uma sombrinha colorida e passava o dia fantasiando ser aquela enigmática personagem e poder voar pelos telhados de Londres, onde, por sinal, morava na época. A intensidade da identificação é folclore familiar até hoje e me emociono a cada vez que vejo o filme, num misto de nostalgia, alegria e tristeza. A história da babá que chega voando, estala os dedos e, magicamente, arruma o quarto das crianças, atiçava minha imaginação e permitia que me sentisse confiante na possibilidade de realizar minhas próprias mágicas, transformando frustrações infantis em produtivas brincadeiras.

Depois, o filme *Cantando na Chuva* (1952) entrou em minha infância. O musical, assim como muitos outros da MGM, enfeitiçava-me e, depois das aulas de balé, eu pulava nas poças da chuva de Londres, acreditando que minhas técnicas de dança rivalizavam com o sapateado de Gene Kelly. Lembro de maravilhar-me diante de *Casablanca* (1942), a ponto de decorar as falas e usá-las como recurso de chiste com a família. Recordo minha fascinação com a misteriosa palavra “rosebud”, de *Cidadão Kane* (1941). Compartilho com minha mãe, diversas vezes, a beleza dolorosa da humanidade das mulheres de *As Horas* (2002), ao tomarmos o chá do fim da tarde. Senti-me emudecida e com o corpo dormente ao sair do cinema após a sessão de *Lavoura Arcaica* (2001). O cinema me enaltece, me amadurece, me enerva, me transforma sempre e assim assevero sua potência. E o projetor mais uma vez começa a rodar...

1. CINEMA E PSICANÁLISE: HISTÓRIAS PARALELAS E INTERLOCUÇÕES

Ao chegar a Maresfield Gardens, o peregrino em busca do Museu do Freud duvida que esteja no endereço correto. Seria possível que o pai da psicanálise residisse nessa longa e mundana rua, onde as casas são praticamente idênticas? Ao se deparar com o número 20, o visitante enxerga uma plaqueta redonda, azul, que marca a última residência de Sigmund Freud (1856-1939) e de sua filha, Anna Freud. É convidado a adentrar a intimidade da acolhedora e ampla casa localizada em Hampstead Heath, bairro na zona oeste de Londres e a conhecer os cômodos, entre os quais é encorajado a dar atenção especial ao gabinete, emocionando-se ao ver de perto o famoso divã, repleto de tapetes persas, onde os pacientes se reclinavam, a imensa biblioteca e o impressionante acervo de antiguidades e fotografias de obras de arte.

Em 1938, depois que a Áustria foi anexada pelo nazismo, Freud relutantemente deixou Viena e transferiu-se com a família para a Inglaterra. Curiosamente, o regime permitiu que levasse seus objetos pessoais — atualmente é possível admirar mais de dois mil itens da antiguidade egípcia, grega e oriental, além de inúmeras fotografias que documentam obras de arte como a escultura do Moisés, de Michelangelo, integrando um patrimônio deslumbrante e fundamental.

As predileções artísticas de Freud eram claramente austeras e eruditas, impressão que as cores sombrias e os móveis tradicionais vienenses evocam em quem tem o privilégio de visitar sua casa. Nas paredes, nenhum quadro de austríacos modernos, como Klimt ou Schiele. Entre seus quase três mil livros, nenhuma menção aos romances de Virginia Woolf, embora suas obras tenham sido editadas na Inglaterra. Sabemos que admirava Ibsen, mas não se pronunciava a respeito de Strindberg.

Segundo um de seus principais biógrafos, em termos de arte, música e literatura, “o cientista autoproclamado da psique” era um burguês totalmente conservador. Peter Gay (2009) registra que apesar de estar cronologicamente no rol dos modernistas mais expressivos, Freud não se enquadra na entidade cultural intitulada Modernismo. As teorias psicanalíticas, no entanto, impactaram para sempre, indubitavelmente, a cultura ocidental moderna, a despeito das preferências de seu pai criador. Como o autor citado aponta, “A base de oposição de Freud às atitudes sociais e culturais herdadas de sua classe residia em outro lugar” (Gay, 2009, p.4).

Apesar de suas preferências e do desinteresse pela arte modernista é irrefutável que Freud reverenciava a arte e sentia-se provocado por ela. Três dos ensaios fundamentais de sua obra foram dedicados a análises acerca da estética: *Der Wahn und die Traume*, in W. Jensen, *Gradiva (Delírios e Sonhos na Gradiva, de Jensen)*, 1907, *Ein Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci (Uma Recordação de Infância de Leonardo da Vinci)*, 1910 e *Der Moses des Michelangelo (Moisés de Michelangelo)*, 1914. No primeiro parágrafo deste último artigo o autor faz um apontamento acerca do impacto das obras de arte.

Não obstante as obras de arte exerçam sobre mim um poderoso efeito, especialmente a literatura e a escultura e, com menos frequência, a pintura, isto já me levou a passar longo tempo contemplando-as, tentando apreendê-las à minha própria maneira, isto é, explicar a mim mesmo a que se deve o seu efeito. Onde não consigo fazer isso, como, por exemplo, com a música, sou quase incapaz de obter qualquer prazer. Uma inclinação mental em mim, racionalista ou talvez analítica, revolta-se contra o fato de comover-me com uma coisa sem saber por que sou assim afetado e o que é me afeta (Freud, 1994 p. 217).

É curioso notar que, não obstante a construção do arcabouço conceitual e teórico da psicanálise enfatize a suma importância da cultura e seus aspectos sociais, históricos, literários, artísticos e religiosos como vitais para a compreensão da subjetividade do indivíduo e da sociedade, seu criador ignorou a sétima arte — o cinema foi relegado como “inovação desnecessária”, segundo Gay (Gay, 2008, p. 350).

O autor e cinéfilo Geraldino Ferreira Neto (2001) diz que não há qualquer teorização sobre filmes ou a arte cinematográfica nas obras completas de Freud, embora este se referisse aos instrumentos óticos, como o telescópio, para explicar sua teoria do aparelho psíquico e insistisse que o componente visual do sonho era seu elemento mais importante e frequente. Freud também faz uma analogia, que considera adequada, porém grosseira, entre a fotografia e a relação estabelecida entre a atividade consciente e inconsciente: a primeira etapa da fotografia é o negativo, alguns dos quais, considerados bons, são positivados e tornam-se retratos — este seria o movimento dos conteúdos inconscientes. O pai da psicanálise apreciava a fotografia e a utilizava para estudos acerca da arqueologia e da história da arte, mas o cinema enfrentou seu repúdio.

A resistência e desautorização do pensador quanto à realização do filme *Segredos de uma Alma (Geheimnisse Einer Seele)*, Alemanha, 1926), de Georg Wilhelm Pabst, é famosa. O diretor trabalhou em parceria com dois assistentes de Freud, Karl Abraham e Hans Sachs e tentou compor uma narrativa repleta de passagens oníricas, buscando, com o auxílio desses eminentes psicanalistas, divulgar a psicanálise. Freud afirma categoricamente, em carta a Abraham, seu desagrado em relação ao projeto.

A primeira objeção era a impossibilidade de se fazer uma apresentação plástica minimamente séria das abstrações da psicanálise e do inconsciente, irrepresentável em uma película. Freud contestava a incoerência e a inviabilidade, segundo ele, de se produzir um filme mudo que tratasse da *talking cure* (cura pela palavra). Também receava que a psicanálise perdesse credibilidade se os espectadores interpretassem o filme como propagandístico e considerava que divulgar informações vindas das sessões com seus pacientes não seria ético. Comparou o filme a um modismo de época, como o corte de cabelo *à la garçonne*, famoso na década de 20, e afirmou que não queria ter nada a ver com ele — se dedicara a maior parte de sua vida a transformar imagens em palavras, não iria, por preço algum, meter-se num projeto para transformar palavras em imagens. Declinou mesmo os astronômicos 100 mil dólares ofertados pelo produtor americano Samuel Goldwyn para colaborar na feitura de um filme dedicado às histórias de amores célebres, entre eles Antônio e Cleópatra.

Apesar da aparente negação da arte cinematográfica, a relevância da coincidência histórica não pode ser desprezada: o cinema e a psicanálise nasceram juntos na última década do século XIX.

Em 1895, em uma França repleta de ambições imperialistas e almejando inovação e destaque, os irmãos Auguste e Louis Lumiere, industriais franceses, chocaram uma seleta plateia de parisienses, no Grand Café de Paris, exibindo a famosa imagem “Chegada do trem na estação Ciotat”. A história conhecida, embora controversa, é de que os espectadores aterrorizaram-se e levantaram das cadeiras com a intenção de fugir do trem, temendo serem atropelados. No ano seguinte, Sigmund Freud nomeou o seu conjunto de descobertas originais, perturbadoras e com força de locomotiva, *Psychoanalyse*. Em seguida, em 1900, George Méliès, filho de um rico industrial francês, lançou *Cendrillon*, a primeira película de ficção em forma de narrativa fantástica, e Freud publicou sua *Die Traumdeutung* (*Interpretação de sonhos*), na qual investiga a simbologia onírica. Esta coincidência cronológica suscitou muito otimismo em relação a uma promissora colaboração entre o cinema e a psicanálise.

Nenhum grupo modernista demonstrou mais interesse em promover uma troca de benefícios com a “ciência-arte” de Freud do que os cineastas, com exceção talvez do movimento surrealista. De acordo com Peter Gay (2009), muitos estudiosos sustentam que cada um dos lados teria muito a ensinar ao outro no que se refere ao estudo não convencional dos mistérios da natureza humana. O autor considera que os dois campos poderiam compartilhar muito material, principalmente depois que a indústria cinematográfica aprendeu

a usar alguns de seus recursos para pesquisar a mente humana e seus conflitos consigo mesma e com o mundo. Mas Gay (2009) expõe seu ceticismo em relação à prosperidade da pretensa parceria.

(...) Mas a união entre o cinema e a psicanálise nunca passou de um casamento forçado, com boas intenções, mas não muito proffcuo. O relacionamento tem sido basicamente unilateral. Ao longo dos anos, em algumas raras ocasiões, alguns psicanalistas interpretaram filmes para descobrir pulsões ou ansiedades latentes, inconscientes tanto para os diretores ou roteiristas quanto para os atores no desempenho de seus papéis. Mas o outro lado, em que um filme apresentasse bem as principais abstrações da psicanálise, tem se mostrado muito mais problemático. (Gay, p. 350, 2009)

É a partir desta afirmação de Peter Gay que pretendemos explorar as possibilidades de aproximação entre as duas artes de interpretação e os dispositivos de mediação para a exteriorização e metabolização dos mais profundos anseios, conflitos e desejos do ser humano. Na empreitada, queremos provar que existe uma parceria de enriquecimento mútuo e trocas claras, muita vezes sutis e sempre instigantes.

Trataremos a seguir do encontro dessas duas artes historicamente paralelas e, para começar o percurso, ilustraremos a convergência entre as experiências do cinema e da psicanálise: as luzes se apagam e a imagem projetada na tela se movimenta, brilha e captura o olhar e o ouvido do espectador, confortavelmente reclinado na poltrona, na sala de projeção. Sua expressão facial muda, denotando expectativa, entrega e deleite, numa postura ativa, por mais passivo que pareça o repouso de seu corpo. Corta. Observa-se um divã, onde se reclinam um corpo feminino, e uma poltrona que acolhe um homem de postura atenta. A voz entoada que vem do divã relata um sonho. Escurece.

É no escuro que o cinema revela sua potência de histórias e mundos. Mostra imageticamente o que a psicanálise esclarece a partir de uma escuridão metafórica — o psicanalista e seu analisando navegam o inconsciente em busca de avistar um horizonte que parece móvel e que a arte revela com tanta competência. A dimensão do indizível escapa da possibilidade de ser abarcada pelo universo da lógica da consciência. A arte cinematográfica é um elo de contato com o inconsciente. Segundo Arlindo Machado (1997), este elo pode ser descrito como uma fusão impossível da ciência com o irracional.

São máquinas e métodos positivistas a serviço do delírio do espírito. Cinema e psicanálise, em todo caso, abrem para o estupefato cidadão da virada do século uma caixa de Pandora com todos os prodígios e perversões que o colarinho engomado havia teimado em esconder ao pudor das gerações (Machado, 1997, p. 36)

Aproximar o cinema e a psicanálise como artes de interpretação implica apontar a existência de dois fios condutores que nos ajudarão a entrelaçar esses “métodos”: a concepção da possibilidade de materializar o sonho e a idéia de que o cinema é movido pelo real e pela possibilidade de perpetuá-lo.

Aliás, a frequência com que os pacientes em análise, quando comentam os próprios sonhos, cometem o ato falho de se referirem ao sonho como se fosse um filme, é indicativo de que entre filme e atividade onírica existe muito mais afinidade do que pode imaginar nossa vã filosofia. (Netto, 2001, p. 29)

Nosso roteiro inicialmente aponta uma relação entre o espectador e o sonhador onírico e considera que o movimento das imagens sonoras e visuais dirige a consciência e induz uma espécie de sonho gerido pela máquina cinematográfica. Abre-se a percepção e as impressões atravessam o espectador, que se entrega ao pacto estabelecido quando se acomoda na poltrona da sala de projeção e permite-se sonhar o sonho de um terceiro. Machado chega a afirmar que não se trata apenas de um pacto de aceitação do universo fictício, mas de uma forma de alucinação, já que aquilo não passa de um jogo de representações. O espectador não “assiste” ao filme, ele vive a experiência como vive o sonho, de forma intensa. Transpira, chora, vibra, torce e “acorda” a partir das sensações que o filme evocou.

A analogia entre o espaço de projeção e o espaço do sonho ou do devaneio, que desemboca na ideia desta vocação do cinema a tornar viva a dimensão onírica da vida humana, é, portanto, um dos polos de debate que o desenvolvimento do cinema, no decorrer deste século, sobretudo em sua expressão clássica do cinema de ficção, abre para a compreensão e discussão contemporânea da subjetividade. (Sampaio, 2000, p. 48)

Podemos considerar que o cineasta, desperto, pode fazer aquilo que outros fazem apenas ao dormir. Assim, a mirada psicanalítica sobre o fazer artístico encontra um primeiro viés. O parentesco inegável entre o cinema e o sonho tem sido intensamente pesquisado e discutido pelos teóricos. Segundo Sampaio (2000), a afinidade é tão grande que leva o pesquisador a pensar que a experiência do sonho, e mais propriamente o desejo humano de compartilhá-lo, está na raiz da possibilidade do cinema, como se a evolução das técnicas cinematográficas tivesse evocado a concretização mecânica da empreitada de exteriorizá-lo e torná-lo público.

O sonho possui características como o não-lógico e o analógico, a poesia e a relação entre a imagem onírica e a realização de desejos humanos proibidos, reprimidos, esquecidos pela consciência. O paradigma onírico nos permite duas possibilidades de análise. A primeira remete à poesia e mostra que, ao partilhar uma natureza fundamental com o sonho, o cinema revela-se o veículo apropriado para descrevê-lo, e a potência da linguagem visual e a

inocência enquanto produção artística propiciam a materialização do anseio escondido, em oposição à ordem instituída pelo mundo. De acordo com Sampaio, “o cinema teria, nesta expressão, uma clara vocação crítica e transformadora, associada à idéia de uma potência do sonho para a recusa do instituído, através do incentivo à imaginação”. (Sampaio, 2000 p. 47)

O paradigma do sonho traz consigo outra condição, presente nas leituras dos teóricos de cinema Christian Metz e Jean Baudry, por exemplo, a qual, ainda de acordo com Sampaio (2000), seria a noção de que o cinema narrativo é uma produção imaginária da indústria cinematográfica, que gera ilusão e alienação, no sentido de capturar o sujeito num imaginário ideologicamente forjado — baseia-se, pois, na ideia psicanalítica de “sujeito descentrado”. “O cinema tradicional de ficção forneceria ao espectador uma espécie de espelho que lhe oferta o reflexo enganoso de uma alma unitária e produtora de sentido, reflexo no qual o sujeito mesmo resta na ignorância de si.” (Sampaio, 2000, p. 46)

A proposição remeteria às identificações constitutivas do eu como instância do desconhecimento, presentes na fase do espelho lacaniana, e não objetivamente no modelo do sonho. Em geral, porém, as ideias de narcisismo e de regressão onírica predominam e são consideradas constitutivas da situação do espectador. Tais perspectivas permitem que o cinema seja visto como um acontecimento no qual os efeitos do “descentramento” subjetivo são mitigados pela oferta de uma imagem enganada do poder e do domínio do eu. Sampaio afirma que o prazer é efeito da captura num espelho de sonho. O apelo popular e o alcance dessa arte fazem com que seja uma expressão do imaginário coletivo e ao mesmo tempo elemento constitutivo desse imaginário. Como a autora diz, o cinema é uma oportunidade de captura e manipulação do desejo, uma resposta ao desejo de sonho. Cria-se um campo imaginário entre o espectador e a película que pode ser fonte de alienação e ilusão ou alento e alimento para a alma.

O desejo de ir ao cinema pressupõe, portanto, não apenas uma disponibilidade pura e simples para se deixar suggestionar pela *impressão da realidade*, mas uma forma de se relacionar com essa realidade alucinatória, forma essa que poderíamos definir ao mesmo tempo como *voyeurística* e *narcisista*, porque nela o sujeito “espia a intimidade de outro pelo viés da tela, enquanto seu corpo inerte se projeta imaginariamente na intriga e passa a vivenciar o filme como se fosse o seu sujeito. A identificação do espectador com os personagens da trama é poderosa no cinema, diríamos que quase inevitável, porque o modo de enunciação da imagem cinematográfica pressupõe sempre um observador presente, um sujeito da visão, cuja identidade o espectador assume. (Machado, 1997, p. 47)

Podemos evocar agora o segundo entendimento da origem e da função do cinema, que Camila Pedral Sampaio (2000) chama de o outro polo de abordagem na discussão acerca da sétima arte e de sua potência no imaginário. Tal perspectiva refere-se ao cinema como busca

da expressão fidedigna da realidade e da verdade. O recurso da representação teria o propósito de conceber uma possibilidade de representação definitiva da realidade, em si mesma efêmera e transitória. A fotografia foi criada com esse desejo de apreensão do momento, assim como, até certo ponto, a pintura figurativa. O tempo e o movimento poderiam ser eternizados através de uma representação imagética e visual.

A posição dos cineastas e teóricos realistas do cinema pressupõe uma reflexão acerca da natureza necessariamente imaginária de toda possibilidade de representação da realidade. Do ponto de vista do crítico francês André Bazin, a câmera seria mais neutra do que o olho, capaz de expressar a realidade de maneira mais vigorosa e precisa do que qualquer outro tipo de representação. A expressão desse “realismo” no cinema depende do poder do filme de provocar ilusão, um efeito convincente da realidade. Sampaio (2000) argumenta aqui que essa tentativa de “embalsamar” a vida já indica que se trata apenas de uma imagem a sua semelhança: a vida real e pulsante não existe mais. Se o cinema, segundo ela, responde a uma obsessão humana pelo realismo é através do imaginário.

É desta forma que o cinema conjuga em seu campo imaginário o nosso desejo de sonho, tanto quanto o nosso desejo de aproximação ao real. Transforma, transporta à tela nossas verdades e mentiras; ao mesmo tempo, conquista, ocupa o nosso espírito com sua exibição de possíveis. (Sampaio, 2000, p. 20)

Edgar Morin (1958), em *O cinema ou o homem imaginário*, define esta sua obra como um ensaio antropológico acerca de um fenômeno considerado por ele essencial à cultura do século XX: a metamorfose do cinematógrafo em cinema. Morin aponta que o cinema constitui um mundo imaginário que, por excelência, torna-se âmbito para a manifestação de mitos, sonhos e desejos do homem, devido a características da imagem cinematográfica e a determinadas estruturas mentais de base. Segundo o crítico brasileiro Ismail Xavier (2008), Edgar Morin remete de forma extrema à vinculação essencial entre o fenômeno de identificação e o cinema em si mesmo, como instituição humana e social. Para Morin, a identificação é a “*alma do cinema*”. A essência universal do cinema seria definida por essa instância de quase-identidade e a técnica do cinematógrafo de duplicar e projetar a imagem em movimento materializaria o que a vida prática não seria capaz de proporcionar.

Camila Pedral Sampaio (2000) também remete a Morin ao discorrer acerca da potência do imaginário. Afirma que quando o francês sustenta que o cinema “segrega o imaginário” há duas possibilidades de compreensão do fenômeno. A primeira é que o cinema *destaca, separa*, traz à tona os conteúdos da imaginação e, por outro lado, secreta esses conteúdos de forma que penetram e se misturam com a realidade afetiva e anímica do espectador. O imaginário produzido pelo cinema, segundo a psicanalista, adquire uma qualidade de substância e revela sua potência para criar. Morin, diz ela, afirma que o cinema permite que a potência do imaginário se apresente, potência que impulsiona e favorece o trabalho do homem sobre si mesmo e sobre a realidade circundante. Cria-se

um campo de reciprocidades e transformações entre a alma humana e a alma do cinema. Sustenta ainda que a atuação recíproca concebe a noção de que se o cinema foi construído à imagem de nosso psiquismo, a idéia tem uma consequência implícita: a de que o nosso psiquismo passa a ser construído à imagem do cinema.

É desta forma que o cinema conjuga em seu campo imaginário o nosso desejo de sonho, tanto quanto o nosso desejo de aproximação ao real. Transforma, transporta à tela nossas verdades e mentiras; ao mesmo tempo, conquista, ocupa o nosso espírito com sua exibição de possíveis. (Sampaio, 2000, p. 20)

Freud certa vez declarou que a psicanálise é marcada pela autoridade do poeta, aquele que está sempre à frente da ciência na percepção de afetos. Segundo a psicanalista Betty B. Fuks (2007) este é o motivo pelo qual ele escolheu buscar no patrimônio artístico da humanidade belíssimas e contundentes metáforas para dizer do inconsciente e seus derivados. Não escolheu o cinema, no entanto já estabelecemos interlocuções suas com a ciência-arte de Freud.

Nosso roteiro se depara com a tarefa de elucidar esse campo de ressonância e reciprocidade entre a tela e o espectador, evocado pela arte cinematográfica. Essa relação, motivada pelo desejo de expressar o sonho e também pelo desejo de aproximação ao real, possui potência que permite a emergência do desejo do espectador, afirma o seu imaginário, amplifica suas emoções e motiva transformações profundas? O cinema de massas ou *blockbusters* permite essa penetração na subjetividade humana ou será que apenas pasteuriza e aliena o espectador? Esta proposição de pesquisa protagonizará e permeará nossas próximas cenas.

2. A POTÊNCIA DO CINEMA

“Não vemos o que vemos, vemos o que somos.”

Bernardo Soares

ou

“No escurinho do cinema, chupando dropes de anis
longe de qualquer problema, perto de um final feliz.”

Rita Lee

2.1 Cinema: Breve História da Scherazade Contemporânea

Para potencializar, arrojar e desvelar a discussão acerca da penetração da sétima arte na subjetividade do sujeito, inicialmente nos debruçaremos brevemente sobre a história e a relevância do principal universo narrativo do nosso século e do século XX.

Lembramos, para começar, que o cinema, assim como teatro, a literatura, a ópera, nasceu do desejo humano de contar e de ouvir relatos de experiências reais e fictícias, fantásticas ou verossímeis. Na Grécia antiga e posteriormente na era medieval e no Renascimento, o pensamento e a conduta moral estruturavam-se a partir da narração de histórias. Recursos metafóricos como os contos de fada, as fábulas, os adágios e parábolas eram usados para educar as gerações mais jovens acerca da moralidade, a história dos povos e seus antepassados heroicos e míticos.

Ao considerarmos mais especificamente a história da arte do cinema, deparamo-nos com a ideia de Arlindo Machado (1997) de que quanto mais os historiadores mergulham nessa história com a intenção de desenterrar o primeiro ancestral, mais são remetidos aos mitos e ritos primordiais. Afirma que qualquer marco cronológico eleito como inaugural será sempre arbitrário, pois o desejo e a procura do cinema são tão velhos quanto a civilização de que somos filhos. O autor cita o ensaísta e diretor francês Jean Louis Comolli (1975), que sustenta que o cinema não realiza apenas um velho sonho da humanidade, também concretiza uma série de velhas realidades empíricas e perpetua velhas técnicas de representação.

Arlindo Machado considera que existem diversas histórias de cinema: a história técnica, por exemplo, ou seja, a história de sua produtividade industrial, que visa promover aspectos sociopolíticos particulares ou privilegiar pretensos inventores. Tais histórias, de acordo com Machado, tratam da sua positividade técnica, de teorias científicas da percepção e dos aparelhos que se destinavam a operar a análise ou a síntese do movimento. Nenhuma das

perspectivas revela a verdadeira natureza da arte do cinematógrafo: uma vontade milenar de intervir no imaginário.

Portanto, o que fica reprimido na grande maioria dos discursos históricos sobre o cinema é o que a sociedade reprimiu na própria história do cinema: o devir do mundo dos sonhos, o afloramento do fantasma, a emergência do imaginário e o que ele tem de gratuito, excêntrico e desejante, tudo isso, enfim, que constitui o motor mesmo do movimento invisível que conduz ao cinema. (Machado, 1997, p. 15)

Consideramos a perspectiva do desejo de contar histórias e de intervir no imaginário como marcos para nossa busca. Assim como a narradora da obra persa *As Mil e uma Noites*, o cinema pode ser considerado uma instigante e engenhosa Scherazade da atualidade, pois sua proposta é que o espectador viva através das personagens, sem sair da cadeira, como o sultão no seu aposento. A astuta e destemida contadora de histórias possuía uma qualidade que podemos atribuir ao cinema: a habilidade para seduzir e entreter, como o faz um programa que pessoas no mundo todo escolhem semanalmente.

Ao permitir uma vivência diferenciada, muitas emoções e expectativas são projetadas e a história, retratada pelas imagens em movimento, pela trilha sonora e pelos diálogos (ou pela falta de tudo isso) traz uma experiência que eventualmente suprirá aquelas que nem todos terão. O cinema possui este grande trunfo: a acessibilidade da linguagem e o poder de tocar o cotidiano de pessoas das mais diferentes sensibilidades, condições econômicas e culturas. Como mais uma vez aponta Arlindo Machado (2007), o cinema é a “arte de multiplicação do olhar e do ouvir” (Machado, 2007, p. 68). Mesmo sendo testemunha invisível e emudecida, o espectador experimenta integrar-se no jogo de conflitos como se fizesse parte daquele universo, durante cerca de cento e sessenta minutos, dentro de uma sala escura, isolada do mundo exterior. É ali que a catarse pode acontecer, uma manifestação de afeto que pode ser extremamente pungente ou epifânica.

Aristóteles considerava a catarse como purificação, de acordo com o pensamento grego caminho imprescindível para o reconhecimento da pura beleza, o *pulchrum*. A tragédia grega, por exemplo, não tinha como função apenas entreter e sim provocar fortes sentimentos, por meio da compaixão e do temor. Ao sofrer com a identificação, havia uma descarga de humores e o sujeito sentia-se expurgado pelas escolhas e ações do herói e por sua passagem da graça para a desgraça. Desde aquele tempo nomeou-se catarse essa liberação de sentimentos quase primitiva e inerente à apreciação da arte. A tragédia grega propunha-se a despertar a rejeição da crueldade, a admiração, a compaixão; pretendia que, com a apreensão da miséria humana, o homem tivesse a dimensão de suas emoções e cada um conhecesse seu

alcance emocional, numa catarse única e pessoal, induzida pela compreensão moral da história, já que a história de vida de cada espectador é diferente.

Quando a arte é boa, a beleza torna-se transparente e as leis universais aparecem para todos com clareza. (Blasco, 2006, p. 27)

A catarse ordena os sentimentos, reequilibra a vida psíquica. O termo atravessou a história e recebeu um novo sentido ao ser introduzido na psicologia e na psicanálise. Apontar a suma importância da catarse terapêutica na teorização de Freud é realizar mais um paralelo entre o cinema e a psicanálise, pois ambos evocam memórias, emoções e sentimentos. Convidam o sujeito, segundo a expressão do médico e estudioso de cinema Pablo Blasco (2006), a “frequentar a sua intimidade”, seja na poltrona da sala escura ou no divã, na clareza do consultório psicanalítico.

2.2 Conhece-te a ti mesmo

O filósofo Aristóteles diz que nossa ordenação e clareza afetiva não remetem apenas à consciência e ao conhecimento que temos dos nossos valores, mas também às nossas paixões e emoções. Quando um de seus cidadãos morria, os gregos perguntavam: “Ele tinha paixão?” A pergunta e o tradicional aforismo inscrito nos pórticos do oráculo de Delfos, “Conhece-te a ti mesmo”, ilustram o tema. Esta inscrição inspirou a filosofia do grego Sócrates e foi um divisor de águas na filosofia antiga. Diferentemente dos pré-socráticos, que buscavam conhecer o fundamento (*arké*) de todas as coisas, Sócrates procurava entender a relação do ser humano com o outro e com o mundo. Pregava que devemos nos ocupar menos com as coisas (riqueza, fama, poder) e mais conosco, buscando nos transcender. A capacidade de conhecimento próprio poderia transformar as relações travadas entre os seres humanos, uns com os outros e com o mundo. Conhecer-se seria uma via de acesso à *verdade*, que implica a transformação do ser em sujeito.

O filósofo francês Michel Foucault (2004) amplia a compreensão da inscrição, ao dizer que *conhecer a si mesmo é cuidar de si mesmo*. A questão central na proposta é que tal verdade só é conhecida se o sujeito se dispuser a praticar determinados exercícios espirituais, que visam o autoexame, a reflexão constante acerca de como as suas ações e atitudes o afetam e afetam o mundo que o cerca. Conhecer-se implica expandir a consciência sobre o impacto que o mundo tem na alma, na subjetividade de cada um. Ao desdenharmos essa excursão, nosso contato com o outro e com a problemática que nos enreda diariamente se restringe e

permanece apenas epidérmica, superficial. O cineasta David Lynch (2008) oferta-nos uma delicada imagem, que ilustra a importância do conhecimento próprio.

Idéias são como peixes. Se você quer pegar um peixinho, pode ficar em águas rasas. Mas se quer um peixe grande, terá que entrar em águas profundas. (Lynch, 2008, p. 1)

O cinema pode ser uma nau para a jornada. Durante um pequeno espaço de tempo, o espectador embarca e aceita navegar por águas que poderão ou não impactar seu modo de perceber um recorte de vida. Realidades ocultas ficam menos opacas, mais transparentes. Ao projetar a ficção e a não-ficção na telona, as associações, os sentimentos e os *insights* se amplificam, ampliando a percepção que o espectador tem da realidade que o cerca ao sair da sala de projeção. O espectador se projeta na película e depois se depara com as imagens e a trilha sonora de sua vida cotidiana.

O cinema oferece, portanto, um vasto e profundo campo de vivências e até, por exemplo, a vivência de uma mesma experiência duas vezes: na tela as personagens podem apreender a realidade, refletir sobre ela e depois se reinventar nela quantas vezes quiserem. O roteiro cinematográfico pode desobedecer à linearidade, como nas obras de Lynch, ou ter um protagonista real que ouve a sua vida narrada por uma escritora como uma obra literária, a exemplo do filme *Mais Estranho que a Ficção* (2006), de Marc Forster, e até quebrar a quarta parede, como no *A Rosa Púrpura do Cairo*, de Woody Allen. A experiência da película desdobra a nossa imaginação e a nossa reflexão como se abrisse uma dobradura japonesa. Paradoxalmente, enquanto oferece a transcendência ou o alento, oferece também a crítica e nos convida a encarar a realidade circundante de forma aguçada, objetiva e muitas vezes dura. O cinema pode ser um rito que permite ao sujeito se cuidar.

O cinema nos faz sair da abstração em que o homem culto costumava viver. Apresenta o que a vida tem de concreto. O amor deixa de ser uma palavra e se torna visível em olhos, gestos, vozes, beijos. O cansaço é a figura, precisa, de uma criança dormindo num canto, a figura deitada na cama, a maneira como se deixam cair os braços quando os vence a fadiga ou o desânimo. Aprendemos com o cinema a ver os homens e as mulheres nas suas posturas reais, nos seus gestos, vivos, não posando para um quadro de história ou um retrato. Sabemos como é distinto comer, sentar-se, dar uma bofetada, cravar um punhal, e abraçar, e sair depois que se obteve uma negação a um pedido. Temos visto o corpo humano no seu esplendor e beleza, e na sua decrepitude; o seguimos em todas as suas possibilidades: escondendo-se de um perseguidor ou das balas, dilatando-se de poder ou de orgulho; dentro de um carro, embaixo d'água; ou numa mina; fundido com um cavalo galopando, paralisado numa cadeira de rodas, fazendo esqui aquático, com o cabelo ao vento, ou com olhos cegos e uma mão pedindo esmola à porta de uma igreja. Quando falamos da pena de morte não queremos dizer um artigo do código, quatro linhas de prosa administrativa, mas as costas de um homem contra o *paredón*, eletrodos que buscam a pele nua, uma corda que aperta o pescoço, o mesmo que outras vezes foi objeto de carícias, ou levou um colar de pérolas. A guerra não é uma retórica ou notícia: é lama, insônia, riso, alegria de uma carta, euforia da comida, uma mão que nunca voltará, a explosão que se anuncia como evidência do irremediável. (Julian Marías, citado por Pablo Blasco, 2006, p 43)

2.3 Frequentando a própria intimidade e a Winnicotiana “capacidade de estar só”

Pablo Blasco (2006) propõe que “conhecer-se implica frequentar a própria intimidade em solidão”. Considera que a atualidade traz consigo uma sucessão contínua de solicitações sensoriais que raramente dão lugar para a solidão construtiva da intimidade do sujeito. Sugere que é no “escurinho do cinema” que o espectador é convidado a refletir em solidão e a “frequentar a própria intimidade” e que a sala de projeção pode ser um lugar de reflexão e meditação acerca de si mesmo. Ao se colocar diante do filme o espectador permite que as imagens, diálogos e músicas penetrem o que ele tem de mais íntimo e aceita ficar à mercê desses intensos e luminosos estímulos de forma vulnerável e entregue. É ali que o espectador experimenta o que desconhecia em si mesmo e novos sentidos emergem e passam a integrar sua existência.

Remetemos aqui ao termo cunhado pelo psicanalista inglês Donald Winnicott (1958), que trata da *capacidade para estar só*. Usualmente, ao refletirmos sobre a solidão, de imediato pensamos em isolamento, em falta de referência e no eco dos nossos medos — medo do nosso silêncio e dos sentimentos de não sermos amados, aprovados, venerados. Pensamos em nossa inadequação, enfim. O senso comum acerca do estar sozinho remete à idéia de pessoas que vão sozinhas ao cinema, como a protagonista de *A Rosa Púrpura do Cairo* (1985), de Woody Allen, com desdém ou admiração por sua autossuficiência. Embora isto nos seja conveniente, não trataremos dessa concepção convencional do “estar só”, mas de desenvolver a capacidade para fazê-lo e da razão pela qual, para Winnicott, esse desenvolvimento é tão importante.

A *capacidade de estar só* deveria implicar o desenvolvimento da habilidade de escolhermos a solidão. Segundo o autor, construir essa sofisticada habilidade requer o desenvolvimento da maturidade emocional. A psicanalista brasileira Elisa Cintra (2004) nos convoca a pensar que tal capacidade, aparentemente tão prosaica, é essencial para se alcançar verdadeira autonomia, o sentimento de apropriação de si e do outro. Defendemos aqui que a “situação cinema¹”, termo de Hugo Mauerhofer, citado por Arlindo Machado (1997), é um espaço que contribui para a ampliação dessa capacidade.

¹ A situação particular que ocorre no interior da sala de projeção se caracteriza primeiramente pelo completo isolamento do mundo exterior e de todas as suas fontes de perturbação visual e auditiva. Uma sala de cinema ideal, segundo Mauerhofer, seria completamente vedada, para impedir qualquer entrada de luz ou de ruídos do exterior. Qualquer outro ponto luminoso que não a tela, mesmo que se trate apenas do letreiro com a indicação

Encontramos mais uma possível interlocução entre o cinema e a psicanálise, desta vez com a escola inglesa. Winnicott aponta o paradoxo de que estar sozinho sempre pressupõe a presença de alguém. Para atingir essa sofisticação, segundo os autores que escolhemos, é preciso que se tenha uma vivência materna primária ampla e bem trabalhada. A solidão que vivenciamos na infância, quando ficamos completamente absortos no brincar, é que permite que mais tarde na vida possamos brincar com nossos objetos internos na sessão de análise e, acrescentamos, ter a experiência na sala de cinema. Cria-se um ambiente seguro e acolhedor, que dá à criança a liberdade de inventar, de se expressar com as palavras e com o corpo, mas a mantém reservada, tranquila.

Cintra (2004) registra isso como um “espaço potencial”, muito diferente de um lugar isolado, de desamparo. Fugir da presença alheia de forma fóbica implica sofrer desmedidamente com o testemunho dos outros, com opiniões e desejos que não podemos controlar naqueles que nos cercam. A capacidade de se ocupar com o que é só nosso, o entrar em contato com o silêncio diante de uma presença real ou interiorizada e alentadora é o nosso mote.

Ao entrar no cinema ou deitar no divã, o paciente experimenta a “temperatura da água”, a imensa tarefa que é entrar em contato consigo mesmo e com o outro sem com ele se confundir, sem se deixar levar pela possibilidade de não saber mais aonde um termina e o outro começa. No cinema, como já reiteramos, o espectador se permite confundir-se com aquele universo durante um breve período. Diferentemente do mergulhador sofredor de *rapture of the deep* ou euforia do profundo (o termo técnico em português é narcose por nitrogênio), que perde a referência da direção em que fica a superfície, o espectador consegue emergir para a sua realidade. Durante aquela imersão, o cinema permite um brincar com os objetos internos.

No divã, trata-se da reconstrução de um universo que só ele pode acessar e que o analista pode vislumbrar, mas sempre de forma recuada. Este, como um astrônomo, sempre observa o passado no céu a ele ofertado, auxilia a nomear as constelações para, em seguida, alumiar possíveis ressignificações das estrelas, da viagem que o trajeto livre das associações do paciente permite. A atenção do analista flutua e o espaço do encontro analítico torna-se sideral. O paciente viaja no veículo interplanetário que é o divã e, envolto pela falta de

de saída de emergência, já é suficiente para distrair a atenção e perturbar o estado de disponibilidade em que se acham os espectadores. Uma projeção cinematográfica exigiria da platéia o silêncio e a gravidade de uma cerimônia religiosa. Conversas não são admitidas; o riso e o espanto só cabem nos momentos programados para eles; uma simples tosse pode comprometer o envolvimento do espectador. Qualquer distúrbio, auditivo ou visual, dentro da sala de exibição, remete o espectador à existência de um mundo “lá fora” e isso pode perturbar o estado psicológico que permite a perfeita adesão ao mundo do filme.

gravidade da escuta analítica, observa as galáxias e se aprofunda em destinos desconhecidos, a anos-luz da sua consciência mais terrestre. A meta é atravessar a realidade psíquica sensorial em direção a este lugar “sem memória e sem desejo” para o qual, segundo Cintra (2007), nos remete Bion — um lugar muito distante, onde são engendrados o sonho e a vida psíquica. O analista se atrela ao dinamismo e ao fluxo da viagem e acompanha sua falta de gravidade em espaço e tempo que transcendem as normas do convívio social aterrissado. Revela-se o que a autora citada chama de uma comunidade invisível, o estado de solidão plural, o estar só bem acompanhado na jornada. Obviamente sabemos que o cinema não oferece a escuta analítica e a atenção flutuante, mas com sua metodologia pode ser o *outro* que acompanha e oferece respaldo para a viagem, mesmo que o filme não se destine apenas e especificamente àquele viajor/espectador.

Aqui, paradoxalmente, entra a idéia da psicanalista brasileira Elisa Cintra (2007), que remete jocosamente ao dito ser “tratado como um cachorro”, que trata do sentimento de querer ser negado, de querer ser temporariamente esquecido, mas sem ausentar-se completamente, significando que a convivência diária com as pessoas que amamos também exige *a capacidade de estar só*. Trata-se de recuperá-la na companhia de alguém, entrar em contato consigo e com o outro sem cair na deliciosa tentação de não saber mais os limites entre os desejos de um e de outro. É a vontade de ser deixado brincando com os objetos internos, que absorvem e apaixonam, são secretos e assim devem continuar, e de não precisar dar satisfação sobre eles. É deixar de falar a mesma língua do acompanhante e reduzir-se a mera presença, mera companhia. O cinema também pode ser a presença, a companhia que simplesmente conforta o espectador ou o faz esquecer seus problemas rotineiros e que está ali incondicionalmente, repetidamente, se assim se desejar, bastando que nos desloquemos para a sala de cinema e paguemos o ingresso ou vivamos a experiência de outra forma, através da televisão ou da internet.

De acordo com Cintra (2004), a psicanálise kleiniana assinala que, a fim de que exista boa perspectiva de realizar pequenas vitórias no percurso rumo à realização de estar só, é preciso que a infância tenha gerado a constituição de um mundo interno em que a “elaboração da posição depressiva e o introjetar o objeto bom” (termos cunhados pela psicanalista Melanie Klein) tenham acontecido. Segundo Cintra (2004), *elaborar a posição depressiva* é separar-se do que ela chama de “simbiose originária” e dos postulados de um amor destrutivo para que se possa sofisticar e evoluir em prol da preservação da independência do amado e do surgimento de um novo sujeito. O risco de não crescer nesse sentido é o de se colocar em um de dois extremos: fundir-se às pessoas amadas e não nascer psiquicamente ou, para se

defender da morte psíquica que o processo implica, negar o valor e a existência do objeto de afeição. Segundo Cintra (2004), implica luto dos primeiros amores para que estes possam ressurgir como fênix, possibilitando o nascimento psíquico a partir das cinzas. Esse processo, inerente à posição depressiva kleiniana, assemelha-se, em Freud, à elaboração do complexo de Édipo, através do complexo de castração.

Cintra aponta o “matar deuses da infância” como requerimento para o surgimento desse novo *self*, o que seria mesmo digno de luto, já que é necessário cair do Olimpo para se desfazer da necessidade absoluta de ser amado, das representações fantasiosas ou excessivamente depreciativas e do que a autora chama de “personagens edípicos” — pais e irmãos. “Desembaraçar estes nós originários”, segundo a psicanalista, implica abandonar o chamado *objeto bom ideal*, que abrange a imensa construção de um dinamismo psíquico que reúne tudo o que há de mais primitivo no amor do outro de forma absolutista e que resulta em fascinação mútua.

Chegamos agora à origem e ao mesmo tempo objetivo da *capacidade de estar só*, de forma que nosso percurso nos remete a uma fita de moebius: o desenvolvimento do *objeto “suficientemente” bom* que corresponde à elaboração do Édipo e da posição depressiva. O objeto bom incide em uma boa experiência de prazer, de alento e segurança. Trata-se do tangível, a experiência que permite dissolver o despótico e emancipa o sujeito para que tenha senso de humor, trabalhe, ame e tenha ideias próprias acerca de tudo isso. Aborda o desejo de se separar do outro, contatar seu silêncio mais íntimo. Como diz Cintra, de forma simples e contundente, “envolve re-descobrir o prazer de cuidar de si e de responsabilizar-se por sua própria felicidade antes de cobrar isso do mundo; exige, pois, sair de um universo mágico”. (Cintra, 2007, p. 48)

A colocação é a epítome do trabalho analítico — a compreensão de que o outro é alguém separado de mim e o vencimento da fusão narcísica, sem suprimir a empatia necessária para a comunicação com os afetos e mantendo o saudável do narcisismo. É necessário compreender que esses afetos são muito complexos e que existe a dor de perceber a exclusão que a vida cheia de desejos e possibilidades ocultas do outro deve impor. Precisamos realizar um trabalho constante de aceitação ao nos confrontarmos com o fato de o nosso processo de desenvolvimento ser precário e repetitivo, como roteiro de filme ou peça que se pode sempre executar melhor, ensaiar melhor ou dirigir melhor, pois voltamos sempre a ser ciumentos, primitivos e regredidos. Talvez o nosso analista (e companheiro de aventuras intergalácticas) nos ajude a nos aproximarmos de uma oscilação e de uma repetição mais conscientes, menos sofridas e mais de acordo com o nosso verdadeiro *self*.

A experiência do cinema não substitui a experiência analítica e não oferece objetiva ou necessariamente uma elaboração pronta dos desejos inconscientes, projeções e sofrimentos incompreendidos do espectador. Defendemos aqui que o contato com a sétima arte pode ser elemento elucidativo de aspectos recônditos da relação que o espectador possui consigo mesmo, com a família, com a sociedade; pode ser um disparador de reflexão quando o espectador/analizando cai desse Olimpo de pseudodeuses e de fantasias; pode ser uma oportunidade para evocar assuntos dolorosos da vida e pensar sobre eles; pode fazer rir com suas estripulias, confusões e tiradas cômicas e simplesmente nos entreter ao revelar perspectivas, atitudes e vivências completamente diferentes das nossas; pode ser a busca pelo infinito em um mundo que nos obriga a encarar a nossa mortalidade das mais diversas maneiras. Pablo Blasco (2006) afirma que as cenas e os comentários com que o cinema nos brinda são sonhos em voz alta, catalisadores de outros sonhos, que despertam desejos de mudança. O cinema não é necessariamente o mapa ou a bússola na jornada, mas pode ser um fiel companheiro, como o Sancho Pança do Dom Quixote.

2.4 O cinema como diversão: Arte das Massas

Em ensaio de 1947, escrito em parceria com Max Horkheimer, Theodor Adorno estabeleceu o termo “indústria cultural”, de extrema relevância atualmente, que visava substituir a expressão “cultura de massa”, com a justificativa de que esta última lisonjeia e satisfaz os interesses dos detentores dos veículos de comunicação de massa. Um dos mais influentes filósofos do século XX e integrante da Escola de Frankfurt, Adorno lutava contra o que denominava a “lógica cultural do sistema capitalista” e divergia da interpretação de que a cultura de massa deve ser compreendida como algo que surge espontaneamente na população. Para ele, a indústria cultural determina o consumo e não apenas adapta seus produtos aos consumidores. Considera que, em uma sociedade onde a política se reveste de um discurso tecnocrata, o cinema não é arte, e sim apenas um artifício utilizado para amortecer e alienar o espaço público, um negócio que visa reduzir a humanidade às condições que representam seus interesses e cada ser humano a consumidor ou empregado.

A indústria cultural seria cúmplice do capitalismo e, de acordo com Adorno, impediria a formação de indivíduos autônomos, com capacidade de discernimento e julgamento. O ócio que leva o homem a consumir o cinema, por exemplo, seria utilizado pela indústria com a intenção de mecanizá-lo, de tal forma que a diversão e o lazer tornam-se apenas um prolongamento do trabalho. Para o filósofo, a diversão é procurada pelos que desejam

esquivar-se do processo de trabalho mecanizado para, mais uma vez, se colocarem em condições de a ele se submeterem.

Adorno considera que o mundo inteiro passou pelo crivo da indústria cultural e que a experiência do espectador na sala de cinema é a de assistir a uma continuação do espetáculo, o qual, podemos considerar, tanto pode ser do lado de fora, no mundo real, quanto no mundo ilusório das telas. O critério de produção é reproduzir de modo exato o mundo perceptivo cotidiano e, segundo ele, quanto mais densa e integral a duplicação de objetos empíricos pela técnica, mais fácil é acreditar que o mundo é o simples prolongamento daquele que se acaba de ver no cinema. Está assim forjado o campo de autoengano e ilusão, já que se o mundo é uma extensão do que é visto na tela, tudo é possível. Dessa maneira, o cinema tolhe a consciência do homem e continuamente promete aquilo que não pode cumprir e oferece aquilo que não pode dar. Adorno afirma que a indústria cultural, ao suscitar desejos, realiza apenas um elogio da opaca rotina da qual se queria escapar. O instinto sexual não é sublimado como nas obras de arte e sim sufocado e reprimido. O amor é reduzido a fumaça, o triunfo sobre o belo é realizado pelo humor e pelo prazer que se sente diante das privações bem-sucedidas.

Para a dona de casa, a obscuridade do cinema, não obstante os filmes visarem posteriormente integrá-la, representa um refúgio em que pode estar sentada por duas horas em paz, como outrora, quando ainda havia noites de festa, e ela a apreciar o mundo além das janelas. Os desocupados das metrópoles encontram amenidade no verão e calor no inverno nas salas de temperatura regulada. Por outro lado, mesmo ao nível do existente, o sistema inflado pela indústria de divertimentos não torna, de fato, mais humana a vida para os homens. A idéia de “exaurir” as possibilidades técnicas dadas, de utilizar plenamente as capacidades existentes para o consumo estético de massa, faz parte do sistema econômico que se recusa a utilizar suas capacidades quando se trata de eliminar a fome. (Adorno e Horkheimer, 1947, p. 187)

Aqui faremos uma menção objetiva ao fenômeno cultural que interpretaremos como objeto de estudo. Ao tratarmos do filme *A Rosa Púrpura do Cairo* (1985), de Woody Allen, podemos afirmar que a personagem Cecília seria apenas representante de consumidora, e sua desilusão apenas o produto recebido de um comércio fraudulento, que alimenta o autoengano e continuamente promete aquilo que não pode cumprir. O cinema, antes uma arte, um mecanismo de lazer, tornou-se um meio eficaz de manipulação. Woody Allen provoca tanto o espectador de sua obra quanto o espectador dentro da obra, unindo o real e o imaginário, e revela como a chamada indústria cultural induz seus consumidores a aceitar uma fantasia com entrega e naturalidade.

O cineasta americano permite que seu filme se torne um objeto de estudo e análise para criticar o cinema, a sociedade americana e o *american way of life* e, acima de tudo, faz uma crítica a si mesmo. O campo de reciprocidades e ressonância criado entre a tela e o

espectador poderia ser visto sob a perspectiva de que a indústria cultural cria uma dependência do público em relação ao seu produto, e depende do público para subsistir. Cecília usa os filmes que a encantam como subterfúgio para seus problemas e o filme, como produto da indústria cultural, utiliza-se dos problemas dela e da sociedade para atender a demanda cultural da sociedade de massa. Esta relação de interdependência é trabalhada na obra de Allen com a protagonista participando e compartilhando sua vida com a vida fictícia dos atores. Por outro lado, o filme depende dos espectadores para existir, e exhibe uma realidade de fantasia que leva o público a usá-lo como fuga, idealizando o que se passa na tela. O diretor leva essa idéia muito além de interdependência, quando os personagens dentro do filme começam a discutir a realidade, que se torna apenas uma questão de ponto de vista: eles deveriam se considerar reais e o mundo de Cecília, ilusório e fictício.

Pode-se considerar também que o filme segue a lógica da indústria cultural ao desenrolar uma estória em que o espectador, como sempre, anseia pela união do casal imperfeito que se ama: os sentimentos são apresentados prontos, sem necessidade de reflexão. Poderíamos dizer que o filme, ao final, nem mesmo frustra a nossa expectativa e o desejo da heroína, já que Allen oferece uma possibilidade de redenção, sugere que tudo vai ficar bem e um novo amor poderá surgir do filme a entrar em cartaz no cinema de Nova Jérsei amado pela protagonista.

Abordaremos agora um contraponto à perspectiva de Adorno e Horkheimer, por eles criticado. Apesar da expressiva e reconhecida influência no pensamento de Theodor Adorno, seu antecessor, Walter Benjamin, foi posteriormente contestado pelo colega da Escola de Frankfurt. Em ensaio de 1936, *A obra de arte na era de suas técnicas de representação*, o crítico cultural alemão Walter Benjamin afirma que o cinema, em relação à arte, revela a possibilidade de compartilhar uma realidade apta a ser exibida. A arte deixa de ser apreciada por uma seleta minoria e torna-se acessível a todos. Ao perder a qualidade aristocrática e elitista, o cinema ofertaria uma relação completamente diferente entre a subjetividade e a arte. Através do aparelho cinematográfico, o homem ao mesmo tempo representa para si a realidade do mundo que o rodeia e deixa-se transformar na sua própria estrutura de percepção; a subjetividade recebe uma qualidade de máquina e o olhar humano é permeado pelo olho da objetiva. Cria-se dessa forma o que ele chama de “inconsciente visual” ou opera-se uma alteração com potencial criativo na própria estrutura de percepção humana.

O filósofo assevera que o cinema enriqueceu a atenção do indivíduo por métodos que a análise freudiana esclarece. Segundo ele, a obra de Freud *A Psicopatologia da Vida Cotidiana* (1901) e o estudo dos lapsos, atos falhos e chistes conferiu profundidade a

conversas simples e abriu perspectivas para a análise de realidades que até então se perdiam sem que pudessem ser levadas em consideração no vasto fluxo das percepções. O cinema, ao ampliar o mundo dos objetos, aprofundou a percepção tanto no campo auditivo quanto no visual. Benjamin manifesta-se a favor do cinema como diversão, considerando-o o melhor campo da experiência para a recepção de conteúdos que mobilizariam o indivíduo mediante o divertimento, este um sintoma de importantes modificações nos modos de percepção. Divertir-se permitiria contato mais abrangente entre a arte e a alma humana, já que propiciaria a penetração da arte na alma e seu verdadeiro acolhimento na subjetividade do indivíduo.

Aqui se reencontra a velha lamentação: as massas buscam diversão, mas a arte exige recolhimento. É um lugar-comum. Mas cabe perguntar se ele oferece uma boa perspectiva para compreender o cinema. É preciso olhá-lo de mais perto. Para traduzir a oposição entre diversão e recolhimento poder-se-ia dizer o seguinte: quem se recolhe diante de uma obra de arte é envolvido por ela, penetra nela tal como o pintor chinês que, segundo a lenda, perdeu-se na paisagem que acabava de pintar; no caso da diversão, ao contrário, é a obra de arte que penetra na massa. Nada mais significativo, a esse respeito, que um edifício. Em todas as épocas, a arquitetura nos apresentou modelos de uma obra de arte só fruída na diversão e de modo coletivo. As leis dessa fruição são as mais ricas em ensinamentos. (Benjamin, 1936, p. 251)

Benjamin defende o cinema como “arte das massas” e a psicanalista Camila Pedral Sampaio (2000) afirma que a defesa é bastante otimista diante do que se tornou parte considerável do cinema de massas no Ocidente, onde, segundo ela, ocorre um esmagamento de efeito catártico na subjetividade em maior grau do que uma elevação da subjetividade para a percepção e compreensão do fenômeno artístico.

O cinema, produzindo transformações na alma coletiva pela penetração da arte, ou, como quer Morin, mostrando a percepção recíproca entre homem e mundo, evidencia assim a concepção de uma potência do imaginário enquanto instância de produção de sentido. E mais, de sentido passível de materializar-se na máquina e no corpo. (Sampaio, 2000, p. 63)

Diante dessa perspectiva do cinema comercial citamos o filósofo contemporâneo francês Felix Guattari (1984), que chega a descrever o cinema como o divã do pobre e uma gigantesca máquina de modelar a libido social. Em seu ensaio, Guattari compara o que denomina “performance cinematográfica” com a “performance psicanalítica”, considera profunda a ação inconsciente do cinema e diz que o cinema comercial vai além de um “droga a baixo preço”. Chega a afirmar que é possível produzir bons filmes mesmo com as piores condições comerciais e que estes podem modificar as combinações de desejo, destruir estereótipos e abrir o espectador para o futuro.

Vamos ao cinema para suspender, por certo tempo, os modos de comunicação habituais. O conjunto de elementos que constituem esta situação concorre para esta suspensão. Qualquer que seja o caráter alienante do conteúdo de um filme ou de sua forma de expressão, o que ele visa fundamentalmente é a produção de um certo tipo de comportamento que, por falta de um nome melhor, chamarei aqui de performance cinematográfica. É porque o cinema é capaz de mobilizar a libido sobre este tipo de performance que ele pode colocar-se a serviço daquilo que Mikel Dufrenne chamou de “inconsciente a domicílio”. (Guattari, 1984, p. 108)

Para encerrarmos nossa discussão acerca do cinema como entretenimento, Umberto Eco (2004) lembra que a real problemática não se encontra na crítica ou na defesa da cultura de massa. Os conceitos genéricos e polêmicos criados pelo pensador italiano foram extremamente marcantes para as discussões acerca da indústria cultural e a da cultura de massa e serviram para caracterizar as análises feitas na época: de um lado, os que viam a cultura de massa como anticultura, que se coloca em oposição, num sentido aristocrático, sendo portanto um sinal de decadência; de outro, os que viam nesse fenômeno uma ampliação da área cultural, com a circulação de uma arte e de uma cultura populares consumidas por todas as camadas sociais. Ou seja, uns acusavam e outros aceitavam. O *apocalíptico* consolava o leitor, porque o enaltecia acima da média banalidade. Era super-homem, segundo Eco, porque estava acima da massa e dela não fazia parte. Já o *integrado* convidava o leitor à passividade ao aceitar o consumo acrítico dos produtos da cultura de massa. Para o escritor e filósofo, a falha está em formular o problema em termos maniqueístas, no sentido de a cultura de massa ser boa ou ruim. Eco postula que essa formulação subentende a desconfiança reacionária na ascensão das massas, e pretende pôr em dúvida a validade do progresso tecnológico, do sufrágio universal, da educação estendida às classes subalternas, entre outros elementos de discussão.

Quando, na verdade, o problema é: do momento em que a presente situação de uma sociedade industrial torna imprescindível aquele tipo de relação comunicativa conhecido como conjunto de meios de massa, qual a ação cultural possível a fim de permitir que esses meios de massa possam veicular valores culturais? (Eco, 2004, p. 50)

Colocadas essas perspectivas, que tratam do cinema como uma potência que participa da constituição e da emergência de sentidos e desejos e que penetra a intimidade do espectador e colabora na composição de seu imaginário, ou como um campo de alienação, artifício da indústria cultural ou cultura de massa, para ludibriar e frustrar seus consumidores com um pretenso final feliz, nunca alcançado, por mais pipoca e dropes de anis que se consuma no escurinho da *situação-cinema*, utilizaremos a análise da obra *A Rosa Púrpura do Cairo* para tratar dessa pretensa dicotomia.

3. METODOLOGIA

A presente pesquisa teórica em psicanálise e cinema foi realizada a partir de um resgate daquilo que foi marcante e inspirador para a pesquisadora ao longo do seu percurso acadêmico, que suscitou um arsenal bibliográfico e de anotações de sala de aula determinantes para o processo do trabalho de conclusão de curso. A partir da constatação de que os seus mais expressivos e marcantes trabalhos foram análises de filmes, em diferentes matérias acadêmicas, ficou claro que a pesquisa seria sobre a sétima arte. A matéria eletiva Psicanálise e Cinema, ministrada pela professora Camila Pedral Sampaio, serviu como fonte de muitas referências bibliográficas acerca das interlocuções entre as duas artes de interpretação. Através de anotações e associações realizadas nas aulas, a pesquisadora pôde revisitar concepções, conceitos e idéias.

Além disso, foram retomados os conteúdos dos seis semestres de psicanálise, oferecidos no currículo do curso de Psicologia. Dois mestres se destacaram: Elisa Ulhôa Cintra e Franklin Goldgrub. Foi marcante a teorização trabalhada por Cintra acerca da “capacidade de estar só”, de Donald Winnicott, e o texto de sua autoria sobre o conceito “trate-me como um cachorro ou assim que for possível”. Goldgrub teve importância fundamental e o caderno de anotações realizadas nas suas aulas, as discussões a partir de questionamentos e dúvidas da pesquisadora ao longo do percurso acadêmico e durante o processo do presente trabalho deram margem a esta pesquisa. É da obra de Franklin Goldgrub, *A Metáfora Opaca* (2008), que tiramos o método utilizado para *analisar*, ou melhor, *interpretar* o nosso objeto de estudo, a película *A Rosa Púrpura do Cairo*, escolhida após muita hesitação, já que havia inúmeros outros filmes inspiradores. O filme de Allen revelou-se apropriado para respaldar e enriquecer a reflexão acerca do tema da pesquisa.

O psicanalista Franklin Goldgrub afirma que todo e qualquer filme se apoia em uma estrutura metafórica, bem como os mitos, sonhos e a associação livre em geral. O autor discute a questão do método psicanalítico e das inúmeras soluções propostas pelo enigma que é a psicanálise. A descoberta de Freud de que a fala não se esgota em suas manifestações intencionais e que a linguagem vai além da função da comunicação acarreta a escolha de um termo, “interpretação”, que descreve a operação característica da labuta psicanalítica e deu nome a sua obra mais emblemática, *A Interpretação dos Sonhos*. Segundo Goldgrub (2008), esta obra de Freud é a mais conhecida, no entanto, paradoxalmente, não a mais lida. Nestes escritos, Freud elaborou uma metodologia precisa para aproximar-se do sentido do sonho,

mas, de acordo com Goldgrub, a aplicação desse procedimento interpretativo a outros conteúdos não passou por exame e discussão. Como não houve uma reflexão nesse sentido, o psicanalista sugere que prepondera a concepção de que os relatos não oníricos deveriam ser abarcados de outro modo e considera que a dicotomia entre absurdo e sentido que divide o sonho não é diferente da dicotomia entre a inteligibilidade e o sentido presentes no discurso lógico e bem encadeado. Qualquer discurso, desde que possua densidade, é passível de interpretação e a afirmação freudiana de que a interpretação de sonhos é o paradigma da prática clínica justificaria plenamente tal procedimento.

Além do sonho, cujo estado permitiu a Freud vislumbrar aspectos até então desconhecidos da linguagem, os mitos e os filmes favorecem a percepção da estrutura metafórica do discurso e conseqüentemente a legitimidade do procedimento interpretativo. As produções culturais têm a vantagem de estar ao alcance de todos e não exigem as habituais omissões e alterações destinadas a preservar o sigilo. Tais operações de censura tornam-se inevitáveis quando se relata um conjunto de associações livres. (Goldgrub, 2008, p. 14)

Adotamos uma atitude interpretativa, e não analítica. Franklin Goldgrub realiza uma contundente crítica à confusão criada pelo desenvolvimento das linhas psicanalíticas em que não se discrimina a *interpretação* da *análise*. Mais uma vez, o autor cita *A Interpretação dos Sonhos* e diz que o aclamado título freudiano surge em função do onírico. Apesar de a palavra interpretação se ter tornado jargão psicanalítico é preciso lembrar que a prática clínica está longe de estar de acordo com esse modelo. A *análise* se opõe a *interpretação*, segundo o autor, porque são procedimentos diferentes. Goldgrub assinala que o que ele chama de *análise de conteúdo* é considerado pela literatura psicanalítica como algo que complementa, que seja semelhante a *interpretação*. A *análise de conteúdo* teria como foco um determinado tema e deixaria claro qual o seu objeto por excelência ou seu objeto de preferência, e teria uma maneira exaustiva de proceder, já que jamais fica claro se o trabalho analítico deve encerrar-se e quando isso deve ocorrer. O psicanalista estaria munido de um objeto concreto a ser examinado.

A consequência mais deplorável da análise de conteúdo é a de promover a interferência da teoria na prática clínica. Correspondentemente, ela rastreia a causa — muito compreensivelmente, pois a teoria tem um compromisso com a etiologia. A busca da causa situa o discurso do analisando no registro da informação, procedimento incompatível com a aferição do sentido. Esta última frase exige a explicitação do seu pressuposto, que é o seguinte: a análise, cujo objeto é tal ou qual conteúdo do discurso, tem por finalidade estabelecer a etiologia do sintoma ou da queixa, enquanto a interpretação, cujo objeto é o discurso, visa unicamente o sentido. Postular incompatibilidade entre análise de conteúdo e interpretação implica fazer outro tanto no que se refere à relação entre causa e sentido, atitudes que promovem práticas clínicas opostas. (Goldgrub, 2008, p. 69)

A *interpretação* tem como único objeto o próprio discurso, que é um conjunto específico de enunciados e enunciações, e sobre esta perspectiva trabalharemos para elucidar o que constitui a *metáfora transparente* e qual seria uma possível *metáfora opaca* em *A Rosa Púrpura do Cairo*.

O autor enfatiza o forte paralelo metafórico do cinema com o trabalho de análise em um consultório e pondera que interpretar obras cinematográficas é um bom treino para a prática da análise psicanalítica e, mais precisamente, para adentrar a região que denomina *metáfora opaca*, que vai além do mero enredo e das primeiras e rápidas decodificações (a *metáfora transparente*). Assim como no sonho, a interpretação inicial deriva da descompactação do conteúdo manifesto, que permite assim o acesso à *metáfora transparente*.

O adentrar na *metáfora opaca* exige que as associações se adensem. Implica a utilização de outro discurso para que seu mistério possa ser desvelado. Na interpretação em consultório, essa *metáfora* exige o concurso da associação livre e da atenção flutuante: corresponderia ao sentido sempre metafórico do discurso, enquanto a *metáfora transparente* remeteria ao que Freud, segundo Goldgrub, chamou de “alusão compreensível” e que integraria o “pensamento desperto”, geralmente presente em comparações, provérbios, piadas e poesias. A compreensão é captada e depositada pela associação livre na superfície do conteúdo manifesto. Se houver continuidade no discurso, atinge-se o que Goldgrub nomeia “ponto de saturação”, no qual ocorre a verificação do agente de deslocamento (tendo em vista que a *metáfora transparente* remeteria à condensação) e da censura. O procedimento interpretativo deixaria de estar confinado apenas ao sonho, via régia para o inconsciente, segundo o criador da psicanálise e a “drosófila” do psicanalista, segundo Goldgrub.

Os mecanismos descobertos por Freud integram a elaboração onírica e são dois processos psíquicos: a *condensação* e o *deslocamento*. A *condensação* é uma tradução abreviada — trata-se da síntese do sonho e equivale ao conteúdo manifesto. Este mecanismo trabalha para deformar o desejo, no qual vários elementos de pensamento são representados apenas no conteúdo manifesto. O deslocamento caracteriza-se pela transferência de intensidade psíquica no processo de formação do sonho e, juntamente com a *condensação*, tem como consequência imediata a distorção do desejo que existe no inconsciente. O autor afirma que todo e qualquer tema desenvolvido em todo e qualquer conjunto de associações livres é metaforizado por *condensação* (substituição relativamente transparente) e *deslocamento* (substituição opaca), de acordo com os mecanismos relativos à narrativa onírica. Como nos desenhos infantis de ligar pontos para formar uma figura, a desmetaforização transparente remete ao trabalho de unir certos pontos para vislumbrar o

começo de uma figura e a desmetaforização opaca implica em vislumbrar a figura como um todo.

Foi a partir dessa perspectiva metodológica que se realizou a interpretação do fenômeno cultural, relacionando-a com os conceitos trabalhados ao longo da pesquisa. Contribuições de pensadores como Sócrates e Aristóteles, passando por Theodor Adorno e Walter Benjamin, por teóricos de cinema brasileiros como Arlindo Machado e Ismail Xavier, entre outros e, claro, por Sigmund Freud, Melanie Klein e Donald Winnicott, nortearam esta empreitada.

4. RELATO: A ROSA PÚRPURA DO CAIRO

A mítica comédia de Woody Allen foi escrita e realizada em 1985 e tem como protagonista a atriz americana Mia Farrow. O enredo se desenrola na cidade de Nova Jérsei, durante os anos mais duros da grande depressão americana. Após a abertura característica dos filmes de Allen, ao som do Fred Astaire entoando o clássico *Cheek to Cheek*, clássico do compositor americano Irving Berlin no filme *Top Hat* (1935), somos apresentados a Cecília (Mia Farrow), enquanto ela observa, como se estivesse em transe, um cartaz do mais novo filme a entrar no cinema da cidade. Nós, espectadores, e ela, somos bruscamente despertados da sensação de sonho e fusão quando uma letra do luminoso quase cai na sua cabeça. O dono do cinema se desculpa e quase nos sentimos compelidos a aceitar o pedido, como se fosse endereçado a nós, meros espectadores.

Cecília é uma garçonete de olhos lânguidos e doces que trabalha com a irmã em uma lanchonete, onde devaneia a respeito da vida glamurosa de estrelas de cinema e se distrai com suas impressões sobre o mais recente filme em cartaz no cinema do bairro onde mora. É casada com Monk (Danny Aiello), que, como muitos de seus companheiros, não consegue um emprego. Monk passa o dia jogando e bebendo com colegas de desemprego, e à noite os recebe em casa para a jogatina.

A vida financeira do casal depende inteiramente de Cecília. Além de ser garçonete, ela também faz bicos como babá e lava roupa para sustentar o pequeno apartamento em que vivem. O dia é repleto de tarefas monótonas e os trocados que ganha destinam-se a pagar a diversão do marido desempregado. É nas idas noturnas ao cinema que os olhos de Cecília brilham e observamos que é ali que encontra a sua fuga da aspereza do cotidiano. Ao pedir um ingresso na bilheteria sorri de forma que o espectador sente que está conhecendo seu momento mais íntimo de contentamento. Ao ser cumprimentada pelo nome pelo gerente da sala e pegar sua pipoca, notamos excitação em cada passo que dá e uma expectativa plena de entusiasmo.

Junto com Cecília assistimos às primeiras cenas de *A Rosa púrpura do Cairo* e, de forma sublimemente metalinguística, acompanhamos as atitudes e ações das personagens do filme dentro do filme. Seguimos seu olhar e junto com ela conhecemos Tom Baxter (Jeff Daniels), explorador de tumbas egípcias que afirma estar interessado em buscar confirmação para a lenda da rosa púrpura do Cairo, que reza que um faraó mandou pintar uma rosa púrpura para a rainha que amava. Em sua tumba agora nascem rosas púrpuras em abundância e é este fenômeno que pretende conhecer de perto.

Baxter, porém, se depara com um grupo de nova-iorquinos da alta sociedade que o levam para beber champanhe e comer caviar no exclusivo clube Copacabana, onde conhecerá uma cantora por quem, no enredo do filme dentro do filme, se apaixona e com quem se casa. Ele desiste portanto de sua busca aparentemente inútil pela rosa púrpura da lenda. Cecília deixa o cinema, volta para casa e se depara com Monk, sem camisa, junto com Olga, que segundo ele é acrobata, rindo na sala. Ela pergunta quem é a mulher e Monk, em meio a gargalhadas embriagadas, coloca a camisa e sai com a mulher para a rua.

Quando ele volta, Cecília faz sua mala e informa, de forma chorosa, que o está deixando, que ele a maltrata e bate nela. Oscilando entre apelos com candura e autoritários, ele suplica que fique. Ela insiste e sai do apartamento, apesar do sarcasmo de Monk. Sozinha na rua, com sua pequena mala na mão, Cecília vagueia até chegar ao tão adorado cinema. Lá, vê algumas prostitutas conversando em frente à taverna da cidade. Assustada com o que vê e talvez com essa forma de sobrevivência como alternativa de estilo de vida, Cecília volta para o odioso apartamento.

Na manhã seguinte, observamos Cecília trabalhando pessimamente em seu ofício de garçonete. É apresentada a um exterminador de cupins, que sua irmã considera bom partido, quebra um prato, o segundo da trama, e é demitida pelo dono da lanchonete. Sua irmã a defende, dizendo que também se demitirá, e embora o dono da lanchonete afirme categoricamente que pode se retirar, Cecília pondera que ela tem filhos para alimentar e convence o chefe a manter o posto da irmã.

A moça se dirige chorando para o cinema, aonde assiste a três sessões seguidas do Rosa Púrpura, filme da semana. Na terceira sessão, Cecília e nós, espectadores, somos confrontados com o olhar do personagem de Tom Baxter, que se dirige para além da cena. O olhar pousa na platéia da sala de cinema e ele fala com Cecília, que olha para os lados, perguntando-se se seria com ela mesma. Baxter diz que ela deve gostar muito do filme, já que o via pela terceira vez naquele dia e já a notara na platéia em outros dias. Caminha até a extremidade da tela e salta para fora da película em preto e branco, ganhando cor e contorno. Pega a mão de Cecília e, entre gritos atônitos tanto de seus companheiros de tela quanto da platéia, correm para o mundo lá fora. Ele pede que ela o esconda, agora que está livre. Vão até um parque de diversões, fechado por causa do inverno, e juntos aprendem o sabor da pipoca, do beijo verdadeiro, e conversam sobre as diferenças entre o mundo real e o imaginário.

Enquanto isso, o ator que faz a personagem Gil Shepard (Jeff Daniels), os produtores do filme e o dono do cinema estão em polvorosa com a fuga de Tom, juntamente com as personagens que permanecem paralisadas na mesma cena. Então, indignadas e entediadas,

jogam baralho na tela e interagem através de diálogos cômicos com os espectadores da sala, questionando-se a respeito do que devem ou não fazer, antecipando processos judiciais e desgraças variadas, visto que não se sabe o que a personagem de Tom Baxter irá fazer, agora que está livre para andar solto no mundo real.

O cinema de Nova Jérsei torna-se uma atração turística e espectadores fascinados, confusos e raivosos fazem diversas afirmações (com a comicidade e os paradoxos inteligentes dos roteiros do Woody Allen), chegam a atribuir a paralisia do filme a ações comunistas ou anarquistas e pedem o dinheiro de volta. Uma cidadã exige que o que aconteceu na semana passada no filme aconteça novamente, caso contrário, pergunta, qual seria o sentido da vida?

Tom se declara apaixonadamente para Cecília, que protesta, alegando ser casada. Concorde, embora com certa preocupação e relutância, em se encontrar com ele à noite, e então volta para casa. Mente para o marido que irá cuidar das crianças de uma família abastada para poder se encontrar com o explorador. Com Tom Baxter, vai ao mais chique restaurante da cidade, onde também dançam. Na hora de pagar a conta, Tom tem apenas o dinheiro postigo utilizado no filme e, ao perceberem que não terão como pagar a conta, fogem do estabelecimento. Entram em um carro estacionado e Tom estranha que não ande sozinho. Cecília, aflita, lhe diz que é preciso ter a chave para que um carro no mundo real funcione. Fogem a pé. Na manhã seguinte, ao ser questionada pelo marido a respeito do dinheiro que teria recebido, Cecília dá uma desculpa, afirmando que a contratante não tinha trocado para pagá-la. Ele manda que volte lá e ela se mostra atordoada, sem saber o que fazer.

Em seguida, vemos o produtor e sua comitiva de advogados e conselheiros, junto com Gil Shepard, o dono do cinema e sua assistente, visitarem a sala de cinema e discutirem como proceder com as personagens que continuam no apartamento cenográfico aguardando o retorno de Tom para continuarem o filme. As personagens afirmam que estão se sentindo muito perdidas e algumas dizem que querem ser livres também. Raoul Hirsch, o produtor, as acusa de estarem com conversa comunista. Todos se perguntam a respeito da mulher abduzida por Tom Baxter. O dono do cinema diz que estava tudo tão confuso que ninguém reparou. Hirsch exige que Gil Shepard encontre sua personagem fugitiva, já que é responsável por sua criação.

Em um café, com a intenção de comprar roscas e café para Tom, Cecília se depara com Gil Shepard. Atônita, pergunta onde arrumou as roupas que está vestindo. Gil percebe que ela é a moça que fugiu com Tom e a convence a levá-lo até ele. Enquanto isso, um dos companheiros de rua de Monk o avisa que sua mulher foi vista no restaurante com um sujeito esquisito, de chapéu. Monk retruca que não é possível, pois ela estava trabalhando.

Na cena seguinte, observamos o criador Gil Shepard se encontrando com a criatura (Tom Baxter). Gil exige que Tom volte para o filme e diz que não quer uma cópia de si mesmo correndo por aí, porque não quer prejudicar a carreira, e pede que Cecília o convença. Tom declara que quer a liberdade, que pode aprender a ser real, e se recusa a obedecer Gil, que o ameaça com ações da produtora de Raoul Hirsch e do FBI, se necessário. Os produtores discutem a necessidade de um plano para fazer com que o explorador retome seu posto de personagem.

Tom sai, determinado a aprender tudo que precisa saber sobre o mundo real. Em uma cenas divertida, dá dinheiro cênico a moradores de rua, que riem de suas roupas e comportamento. Em outra cena pergunta a Cecília o que uma mulher grávida tem em sua barriga e a moça tenta explicar. Em seguida visitam uma igreja, e ela se espanta porque ele não sabe o que é Deus: ao ouvir que é o criador de tudo que existe o compara com RH Levine e Irving Sachs, os roteiristas de Rosa Púrpura.

É então que um raivoso e autoritário Monk interpela os dois, empurra Cecília e ameaça bater nela se não vier com ele. Cecília diz que não irá. Baxter e Monk brigam aos socos. Depois um bem dado soco que leva Monk ao chão, o explorador se desculpa e estende a mão para ajudar o brutamontes a se levantar. O marido não aceita e dá bofetadas em Tom, que bravamente resiste. Cecília tenta apartar a briga e manda Monk embora. Ao voltar sua atenção para Tom, caído em frente ao altar da igreja, Cecília se surpreende com o fato de que ele não está machucado e continua perfeitamente penteado e maquiado. Tom diz que não é capaz de se machucar e que a coragem é uma das principais características de seu personagem. Admira-se com a coragem com que Cecília se defendeu, ao que ela diz que ele a inspirou.

Uma aparvalhada Cecília volta para casa e Gil Shepard a espera no terraço. Diz a ela que não sabe mais o que fazer, pois sua carreira está indo por água abaixo. Cecília o elogia, afirma que ele tem um brilho mágico e que é um ator maravilhoso, que merece novos desafios. Lisonjeado, Gil agradece, reconhecendo a legitimidade do elogio vindo uma pessoa real e não de uma interesseira hollywoodiana. Depois de conversarem ele a convida para almoçar e conta-lhe que seu nome real não é Gil Shepard, e sim Herman Barbabedian, e que sua profissão original é a de motorista de táxi. Enquanto Gil e Cecília flertam, Tom Baxter vaga pelo parque de diversões e conhece Emma (Diane Wiest), uma bonita e expressiva prostituta que pergunta se ele está a caminho de uma festa a fantasia, por conta de seu chapéu e da roupa cáqui de explorador. Convida-o a dar uma volta e o leva ao bordel, onde suas colegas de trabalho fascinam-se com a ingenuidade de suas perguntas, suas elucubrações

filosóficas a respeito do milagre do nascimento, de deus e dos roteiristas que o criaram e com a doce simplicidade de seus trejeitos. Em um crescente de confissões acabam lhe oferecendo uma noitada gratuita, com todas elas juntas. Ele não consegue entender o conceito de dormir com uma mulher apenas por diversão, afirma que ama Cecília e gentilmente recusa o convite. Emma fala por todas elas ao perguntar: existem mais homens como você no mundo?

Gil leva Cecília a uma loja de instrumentos musicais e ela lembra que tocava uquelele com o pai. Gil lhe dá um de presente e eles cantam na presença de uma animada dona de loja, que toca piano. Gil beija Cecília, que diz que precisa ir embora e agradece o presente. Pergunta se ficou ofendida e ela nega, mas diz que está muito confusa, visto que é casada, conheceu um homem incrível, apesar de fictício, e agora foi beijada por um ator. Ele pergunta se podem se encontrar mais tarde, mas ela diz que irá se encontrar com Tom.

Na sala de cinema, a personagem comunista incita as outras a se rebelarem. Uma das delas afirma que é preciso que invertam a realidade para que eles se tornem a realidade e o mundo exterior, o sonho. Raoul Hirsch e comitiva, na sala de estar do dono do cinema, decidem que o filme deve ser destruído.

Cecília vai se encontrar com Tom no parque de diversões; ele lhe entrega flores e diz que a ama, que a vida é curta demais para ficarem discutindo o que é ilusão e o que é realidade e proclama que a vida precisa ser vivida. Voltam escondidos para a sala de cinema, ele entra no filme, estende a mão para Cecília, que também entra na película, e ganha a definição em preto e branco do filme. As personagens entediadas celebram o retorno de Tom Baxter e estranham a presença da nova personagem. Cecília deslumbra-se com o fato de estar dentro do filme e diz que é como se estivesse flutuando. A Rosa Púrpura volta a rodar.

Ao chegarem ao Copacabana, o *maitre* estranha a presença de uma sétima cliente no grupo de Tom, assim como a cantora Kitty, par romântico de Tom na trama, que não entende a presença de Cecília e desmaia ao sentir que é de carne e osso. Ela, por sua vez, se deleita com o fato de que champanhe seja, na verdade, refrigerante. Tom Baxter anuncia a todos no salão do Copacabana que estão livres para sair do *script*, visto que ele próprio saiu. O *maitre* declara que irá fazer o que sempre sonhou, a banda muda a música e ele realiza uma alegre coreografia de sapateado. Tom e Cecília saem passeando e dançando pelos ficcionais bares e boates da vida noturna nova-iorquina da década de 30, regada a muita champanhe (ou refrigerante, como quiser).

O peculiar casal volta para a sala do apartamento nova-iorquino, principal *setting* do filme, e se depara com Gil Shepard que, na platéia da sala de cinema, diz que entrou ali para refletir. Tom pede que os deixe em paz, mas ele alega não conseguir, ter ciúmes, e diz a

Cecília que é ela, na verdade, que tem o brilho mágico, que quer conhecê-la melhor para mostrar a beleza e as possibilidades do mundo real. Cecília, deslumbrada, diz que há uma semana não era amada e agora duas pessoas, que são a mesma pessoa, a amam. Algumas personagens a incentivam a ficar com Tom, que não tem defeitos, outras com Gil, porque personagens fictícios são limitados.

Os dois se declaram a ela. Tom diz que é honesto, confiável, corajoso e doce e Gil se proclama real e a convida para morar com ele em Hollywood. Cecília decide ficar com o ator Gil Shepard e diz para a personagem Tom Baxter que ela faz parte do mundo real e que este é seu lugar, apesar de não ser perfeito. Tom Baxter, cabisbaixo e decepcionado, coloca as mãos no bolso e volta para a tela, para alegria de seus colegas do filme. Cecília volta para casa e novamente arruma a mala em meio aos protestos do marido, que caçoa dela, afirmando que voltará rapidamente: afinal, não se trata de um filme e sim da vida real. Ela diz que se apaixonar pode acontecer com pessoas comuns, na vida real.

Sai mais uma vez com a malinha e o uquelele, presente de Gil. Ao chegar ao local combinado para o encontro, depara-se com um homem que remove as letras do luminoso que anunciava o Rosa Púrpura. O dono de cinema pergunta o que faz ali. Ao ouvir que veio se encontrar com Gil, diz que Gil, Raoul Hirsch e sua equipe já foram embora, e que Gil era o mais ansioso para partir — assim que Tom Baxter voltou para a tela ele apressou a partida. Observamos a expressão da personagem se esvaziar, seus ombros sutilmente se encolherem e seus olhos se arregalarem, mas percebemos também um sutil conformismo na atitude. O dono de cinema animadamente informa que o filme da semana é um musical imperdível, com Fred Astaire e Ginger Rodgers.

Na cena seguinte, vemos Cecília entrando e sentando em sua poltrona costumeira, com a mala e o instrumento musical, e na tela, dentro do filme, Fred e Ginger rodopiam pelo salão de uma fictícia Veneza, mais uma vez ao som de Cheek to Cheek. Muito lentamente, observamos sua expressão inicial de dor se transformar e se abrir, revelando um leve sorriso de deslumbramento e sutil alegria. Seus olhos voltam a brilhar e escurece.

5. INTERPRETAÇÃO DO FILME A ROSA PÚRPURA DO CAIRO

Woody Allen é um dos maiores e mais produtivos expoentes do cinema atual. O cineasta produz um longa metragem por ano há 44 anos, instigando a curiosidade e o entusiasmo de seus fãs, que podem contar com sua obra como quem conta com as pequenas certezas cotidianas. À primeira vista enganosamente consideramos sua obra como uma espécie de *comfort-cinema* (pó analogia com *comfort food*, expressão que os americanos utilizam para falar de uma comida reconfortante), termo criado por nós aqui para a constância e a familiaridade do humor sarcástico, bem humorado e verborrágico do diretor. Os longos diálogos, repletos de gaguejos, digressões, críticas sutis e mordazes e ainda o estilo *vintage* dos créditos de abertura, remetem ao cinema mudo, com o fundo musical de jazz, e evocam no espectador uma sensação agradável de previsibilidade segura. Seus filmes apresentam esta linearidade confortável, ao mesmo tempo em que sempre apresentam um *twist*, um gostinho especial que aguça o paladar e faz com que aquela comida alentadora tenha um *je ne sais quoi*, um algo a mais que provoca profunda reflexão e não deixa o espectador se acomodar. Como afirma Blasco (2006),

O cinema faz sonhar para depois voltar à realidade da vida ainda no vácuo dos sonhos e comprovar que os filmes não são simples fuga da problemática diária, mas reabastecimento que nos permite enfrentar o cotidiano sem esquecer as possibilidades humanas. (Blasco, 2006, p. 41)

O cineasta francês François Truffaut (2005) chamou Woody Allen de “pessimista alegre” e afirmou que quando o ator cômico escolhe ser seu próprio autor e seu próprio diretor ele se entrega por completo: sua aparência física, suas idéias sobre a vida e a arte. Entrega mais do que imaginava, se expõe ao máximo e com isso se arrisca a ser aceito por apenas uma única geração de espectadores, dado que por reunir essas características teria necessariamente vida curta. Truffaut realmente errou em sua previsão. Ainda bem. Os fãs de Woody Allen agradecem, já que até hoje podem desfrutar de um filme de sua autoria por ano.

A Rosa Púrpura de Cairo (1985) é considerada por seu diretor como sua melhor criação cinematográfica, e é também sua obra preferida. Buscaremos aqui suscitar alguns de seus extraordinários aspectos cinematográficos para abarcarmos a questão que norteia o presente trabalho. A escolha do filme foi cuidadosa e teve a intenção de servir ao nosso propósito: questionar a força de uma película para penetrar a subjetividade humana e

impulsionar reflexões e transformações verdadeiras e profundas ou encará-la como artifício de uma indústria que gera alienação e ilusão, capturando o sujeito num imaginário ideologicamente forjado. Além de trabalharmos sobre esta proposição, pretendemos empreender uma leitura psicanalítica da obra, suscitando algumas questões à luz de nossa linha metodológica mestra.

Um primeiro e fundamental aspecto cinematográfico que precisamos apontar é o uso estrutural da metalinguagem² através da autorreferência e do “filme dentro do filme”. A autorreferência se dá quando o filme se reporta a uma fase da história do cinema, no início da década de 1930, época em que os EUA passavam por uma recessão e uma das únicas formas de diversão ou fuga da difícil realidade era o cinema. Na mesma época começou a surgir no cinema o gênero musical, visto como uma maneira de enaltecer a autoestima abalada dos norte-americanos. O segundo “filme dentro do filme” é o *Picolino* (1935), com Fred Astaire e Ginger Rodgers, que retrata o começo da era dos musicais.

A *Rosa Púrpura do Cairo*, título da produção de Allen, é o mesmo do filme a que os espectadores dentro do filme assistem. Os dois mundos, o da ficção e o da realidade, mesclam-se, interpenetram-se, e o recurso dessa linguagem permite que o absurdo e o surreal aconteçam: a personagem transcende a tela e, portanto, no pacto concreto estabelecido entre o espectador e o filme, cada um permanece em suas respectivas e possíveis posições. O complexo jogo metalinguístico que se instaura entre as duas narrativas abarca a cumplicidade do público quando exposto à magia do cinema. A magia é tanta que a protagonista Cecília, cinéfila humilde, precisa escolher entre ficar no mundo da tela e aceitar o amor do explorador Tom Baxter, vivendo uma noite idealizada de luxo, ou aceitar a proposta de Gil Shepard, ator hollywoodiano que declara querer casar-se com ela.

A partir da metodologia proposta por Franklin Goldgrub (2008), iniciamos nosso exercício interpretativo tratando da esterilidade do cotidiano da protagonista Cecília (Mia Farrow). Ficaremos à disposição da interpretação e não da análise do filme. Diferentemente de uma perspectiva de análise, na qual se parte de um pressuposto teórico, partiremos da postura que Freud tinha diante de um sonho a ser interpretado. Com uma atitude socrática, afirmando que só sabia que nada sabia, o criador da psicanálise humildemente se colocava

²Segundo o dicionário etimológico da língua portuguesa (2010), a palavra *metalinguagem*, formada com o prefixo grego meta, que expressa as idéias de comunidade ou participação, mistura ou intermediação e sucessão, designa a linguagem que se debruça sobre si mesma. Por extensão, diz-se também: metadiscurso, metaliteratura, metapoema e metanarrativa

diante do fenômeno onírico como se o sonho fosse extrair alguma coisa dele. Da mesma forma, pretendemos que o filme extraia de nós uma possível interpretação.

Em meio à grande depressão americana da década de 30, Cecília, uma moça delicada e romântica, leva sua vida em uma cidadezinha cinzenta e melancólica, onde até mesmo a luz do sol parece incidir em cinza. Não é de espantar que ela, assim como milhões de americanos da época, prefira e considere a vida na telona mais real e mais instigante do que a realidade do mundo que a cerca. Em determinado momento a personagem chega a dizer que o mundo é um lugar adverso, em que todos são muito pobres, adoecem e ficam velhos, fala que nos remete à primeira mirada de realidade com que Buda se deparou.

A “iluminação” de Cecília vem das tramas cinematográficas e ela apaixonadamente discute a vida particular de todos os principais personagens dos filmes a que assiste em seus menores e mais insignificantes detalhes, enquanto quebra pratos na lanchonete onde trabalha, tamanho o seu embevecimento. É nesses devaneios que ela foge da perspectiva de cozinhar e massagear um marido beberrão, aproveitador e bruto, que até avisa antes de lhe dar os sopapos costumeiros. Essa fuga das agruras da vida diária de miséria e desencantamento para a dimensão preta e branca da tela, na qual um buscador-explorador procura em vão a confirmação da existência de uma poética rosa púrpura, depara-se com ricos nova-iorquinos e abandona sua busca para deleitar-se em boates, promove uma reflexão da personagem sobre sua vida ou a mantém refém de um imaginário que aliena e deturpa sua apreensão da realidade? A nossa missão aqui é tratar das duas possibilidades, e determinar qual seria a metáfora transparente e qual a opaca.

Deparamo-nos com o rompante metalinguístico de Woody Allen ao nos confrontarmos com a situação de sermos espectadores de outros espectadores, quando o enredo dá um salto fantástico e a personagem Tom Baxter vai ao encontro de Cecília, sentada em sua poltrona habitual, de onde já assistiu a mais de cinco apresentações, pela contagem do rapaz. O imaginário invade o real e Allen magistralmente exprime a catarse máxima do afetar-se com uma obra artística.

A *identificação*, termo de Edgar Morin, já mencionado, acontece em altíssimo grau e oferece a Cecília a materialização daquilo que sua vida prática não pode satisfazer. O cinema equivale aqui ao imaginário lugar da ficção e do preenchimento do desejo. É na sala de cinema que frequenta que a protagonista encontra o alento da solidão produtiva, quando, com os olhos brilhando e levemente boquiaberta, regozija-se com as peripécias das personagens que vivem experiências tão diferentes das suas. É nesse santuário, em uma avenida da cidade de Nova Jérsei, que ela *frequenta a sua intimidade* e se inspira para tomar decisões como a de

sair de casa. Woody Allen extrapola essa experiência de entrega e deleite a ponto de uma das personagens sair da tela e fazer Cecília literalmente questionar seu casamento e enfrentar o marido quando este agride Tom Baxter. Nesta sequência da obra, Tom Baxter pede que Cecília o apresente às dinâmicas do mundo real, desde que ele acredita que pode aprender a ser real também. Cecília se arrisca de forma que nunca se arriscou, é amada como nunca o foi pois tanto o ator Gil Shepard como a personagem Tom Baxter se declaram apaixonados por ela.

O mais curioso e estapafúrdio aspecto do enredo é que a extrapolação é forte a ponto de toda a cidade, o dono do cinema, o produtor hollywoodiano, o ator que criou a personagem, as outras salas de cinema que fazem a projeção do Rosa Púrpura, as personagens que permanecem na tela — enfim, todas as personagens do filme e do filme dentro do filme, serem afetados pela escapada de Tom Baxter, em clara metáfora da potência do cinema como fenômeno cultural.

Ao convidar Cecília para fugir e pedir que ela o esconda, a cinéfila corre com ele para um parque de diversões em desuso. É extremamente significativo o fato de os encontros de Tom e Cecília acontecerem em um parque de diversões, onde a realidade e a fantasia se entrelaçam e se provocam com comparações e descobertas. Curioso pensar que a psicanálise Winnicottiana, sobre a qual já nos debruçamos nesta pesquisa, possui o clássico conceito do “espaço de brincar”, que se baseia no lúdico e no criativo para potencializar o crescimento emocional do indivíduo. É ali, no parque de diversões fechado para o inverno, que deveria acontecer a necessária transição para a realidade adulta. O fato de o parque estar fechado pode simbolizar a relutância para separar a realidade da fantasia ou afirmar a fantasia como um lugar infantil e de paralisia em relação à desidealização.

Assim como Shakespeare, com a “peça dentro da peça” em Hamlet, Woody Allen se utiliza da arte dentro da arte para revelar aquilo que não pode vir à tona sem esse discurso, aquilo que é tabu ou que não pode ser manifestado diretamente. Allen utiliza o filme dentro do filme para suscitar novos desejos e atitudes em sua protagonista que, apesar de parecer ingênua e desconectada da realidade quando se atrapalha com suas tarefas de garçoneiro, é uma espectadora erudita. Cecília sabe tudo sobre os bastidores do cinema e possui um vasto inventário de imagens e sensações que permitem a ela reconhecer as regras do “jogo” cinematográfico, o que possibilita maior ilusão de participação. A participação ilusória é tanta que desilusão profunda é o que observamos no desfecho da obra. Naquilo que consideramos aqui uma clara homenagem ao filme Noites de Cabíria, do italiano Federico Fellini, o filme se

encerra com a personagem na porta do cinema, carregando sua famigerada malinha em uma das mãos e o uquelele em outra.

Cecília, em desalento, descobre que ao escolher o criador Gil Shepard e não sua criatura, Tom Baxter, aquele, ainda que real, ofereceu-lhe um novo sonho, do qual é obrigada a despertar ao receber a notícia de que ele fugiu. Como a prostituta romana Cabíria, no fim da obra felliniana, ela se depara com mais uma profunda desilusão e o espectador se angustia, decepcionando-se junto com ela. Como Cabíria em meio ao cortejo de crianças que cantam e brincam, Cecília senta em sua poltrona na sala de cinema, seu rosto se ilumina, seus olhos brilham e ela volta ao mundo do sonho, um leve sorriso desabrochando em seus lábios. Ao considerarmos a conclusão que o diretor apresenta para o Rosa Púrpura, vislumbramos que o cinema capturou o desejo de Cecília, gerou desilusão e autoengano e puniu sua ingenuidade quando a fez acreditar que o final feliz com Gil Shepard fosse possível. Esta seria a metáfora transparente do Rosa Púrpura do Cairo: Cecília abandonada e iludida pela indústria cultural, metaforizada pelo filme dentro do filme.

Esta é a mais clara e translúcida interpretação pelo mecanismo de condensação, onde, como no sonho, podemos apreender uma tradução ou síntese: a autocrítica do cinema e sua capacidade de ludibriar e forjar um espaço de alienação e afastamento da realidade, que chega a ser perversa quando faz que a personagem principal sofra toda a ilusão e confusão gerada pela relação fantástica e absurda com o filme Rosa Púrpura, para no fim jogá-la em mais uma ilusão, diante do musical Top Hat, filme a que nós espectadores deste lado podemos assistir até hoje, diferentemente do Rosa Púrpura.

Continuamos buscando aqui a região misteriosa da metáfora opaca, aquela que requer mais do que a simples percepção do discurso metafórico do enredo e se expressa através do mecanismo de deslocamento (como no método para interpretação de sonhos) e assim deslocaremos a clara desilusão da personagem. Cecília inegavelmente sofre uma decepção quando, ao final de sua aventura com o cinema, que literalmente lhe estende a mão e a convoca a repensar a sua subjetividade, percebe que é preciso considerar as atitudes e experiências que a aventura lhe proporciona.

O cinema, representado pela figura de Tom Baxter e através de um devaneio do impossível, é uma epifania na vida da protagonista. Através dele e juntamente com a quebra na linearidade da trama na tela dentro da tela, quebra-se também a linearidade na sua vida. Cecília toma atitudes que nunca tomara, sente-se amada e elogiada pela primeira vez na vida e mesmo durante a depressão econômica, árida e monótona, encontra uma fonte de regozijo e novos desejos.

Considerar que o enredo como um todo é um devaneio da personagem é remeter ao filme dentro do filme como o veículo apropriado através do qual o sonho pode ser descrito. A imaginação de Cecília é incentivada pela potência da linguagem cinematográfica e ela recusa a quarta parede instituída e materializa seu anseio oculto, em oposição à ordem instituída pela realidade que a cerca. A cinéfila deseja criar um mundo onde seja permitido o surgimento de novos desejos. Busca a alegria da sensação de que seu desejo está engajado no que faz, ou seja, de que sua vida não acontece por inércia e obrigação.

No tempo e espaço que o universo onírico do seu feminino evoca, Cecília experimenta uma vida que não é definitivamente resolvida e encaminhada e que não se encerra com o convencional “felizes para sempre”, mas permite o reconhecimento e o despertar de desejos anteriormente desconhecidos. Como se estivesse dentro da película e sonhando a sua realidade, a fantasia desse devaneio a aproximou da sua realidade, pois, paradoxalmente, a fuga idílica literalmente oferecida pelo cinema a encorajou a enfrentar mais ativamente as maledicências, decepções e limitações.

Esta é a metáfora opaca: a arte revela, é epifânica e aproxima o sujeito do real desejo e de uma possível atuação sobre a sua realidade, mesmo que seja para escolher manter o *status quo* com a consciência de que tem poder de escolha e que é preciso se responsabilizar pelo que deseja.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Uma rosa é uma rosa é uma rosa”

Gertrud Stein

Chegamos ao fim de nossa jornada. Ao refletirmos sobre nosso longo trajeto podemos afirmar que o caminho revelou-se mais importante do que o destino almejado. Iniciamos com as histórias paralelas das duas artes de interpretação, a psicanálise e o cinema, respectivamente nossa perspectiva teórica e nosso objeto de estudo, tratamos em seguida das interlocuções entre ambas e, a partir das interlocuções descobertas, despontou a questão que orienta a pesquisa: a potência do cinema para intervir no imaginário do homem e para penetrar sua subjetividade.

A sétima arte possui tal força mesmo como entretenimento da cultura de massa e possível campo de alienação e incentivo ao autoengano do espectador? Para tratarmos da potência do cinema, debruçamo-nos brevemente sobre sua história e desvelamos a vontade que esta arte tem de contar histórias e de intervir no imaginário do ser humano. A intervenção do cinema pode acontecer através da catarse provocada no espectador e o convida a conhecer a si mesmo e a cuidar de si. A situação-cinema permite que o sujeito *frequente a sua intimidade*, realização possível tanto na sala escura quanto na claridade do divã.

A solidão que o cinema oferece pode suscitar uma meditação acerca de si mesmo e a oportunidade para exercitar o que Donald Winnicott denominou “capacidade de estar só”. O contraponto para toda essa potência de enaltecimento e autodescoberta que o cinema pode proporcionar é a alienação e a ilusão que o pensador Theodor Adorno acusa a indústria cultural de fomentar. É Walter Benjamin quem oferta uma perspectiva diferente da sétima arte enquanto diversão, afirmando que o divertimento permite maior abertura do sujeito para acolher sua subjetividade.

Passamos então para a interpretação de um extraordinário fenômeno cultural que abrange todas as idéias que buscamos relacionar. A obra *A Rosa Púrpura do Cairo* (1985), de Woody Allen, é a culminação de todas as proposições suscitadas pela pesquisa. Através do exercício interpretativo, baseado na metodologia proposta por Goldgrub (2008), chegamos ao clímax do roteiro do presente trabalho. O filme estrelado por Mia Farrow extraiu de nós uma interpretação na qual reconhecemos que o trabalho foi um desdobramento que se deu a partir do cinema, através da perspectiva psicanalítica, concebendo a possibilidade de materializar o sonho e com a idéia de que o cinema é movido pelo real e pela possibilidade de perpetuá-lo.

A partir dessa primeira possibilidade, de materializar o sonho, o cinema cria um campo imaginário entre o espectador e a película no qual o desejo é capturado e manipulado, vindo a ser alimento e alento para a alma ou potencial campo de alienação, ilusão e autoengano. A partir da constatação de que as duas hipóteses são possíveis, desvela-se mais uma suposta dicotomia: a obra de Woody Allen como crítica à indústria cultural ou homenagem à potência do cinema.

Através da interlocução dos muitos conteúdos, devaneios e *insights* da pesquisa com o fenômeno cultural que escolhemos, abre-se para nós, como a enigmática e inalcançada rosa púrpura do título, aquilo que talvez seja a metáfora opaca da pesquisa: que não é preciso escolher uma dessas possibilidades. As duas hipóteses são legítimas, não são determinantes ou generalizantes. Cada fenômeno cultural, dentro do espectro da sétima arte, precisa ser tratado pelo crítico ou pesquisador com o entusiasmo do explorador Tom Baxter em relação à lenda egípcia, e com o seu olhar curioso, disponível e aberto em relação ao mundo real, fora da tela.

Cada espectador compartilha a experiência da situação-cinema com outros espectadores, mas a catarse, epifania ou fantasia que podem surgir são singulares. Acreditamos que, no caso de Cecília, ao oferecer-lhe uma fuga o cinema desabrochou em sua psique e atitude o enfrentamento daquilo que na vida a deixava prostrada e apática. O cinema literalmente mostrou para a personagem que não apenas nesse mundo virtual, sem espessura e sem densidade, onde em princípio tudo é possível, existem possibilidades. O mundo real, tão efêmero e duro ao mesmo tempo, também pode ser pura possibilidade. É possível ser amado, reconhecer que existem escolhas a fazer e assumir a responsabilidade de escolher.

Não sabemos o que acontece depois que acaba a sessão do filme com Fred Astaire, mas gostaríamos de acreditar que a experiência vivida por Cecília foi transformadora. Sua vida não foi definitivamente resolvida porque não se trata de um “felizes para sempre”. Afinal de contas, desejar é, nas palavras de Contardo Calligaris (2011), “uma atividade inventiva a jato contínuo” e novos desejos sempre estarão à espreita. O importante é que o cinema ajudou Cecília a conhecer estes desejos, a tomar atitudes e a viver sua vida de forma mais plena. Como a personagem Tom Baxter considera em uma das últimas cenas, “a vida é curta demais para ficarmos discutindo o que é ilusão e o que é realidade”.

Considero este trabalho de conclusão de curso como uma homenagem ao meu percurso acadêmico na faculdade de Psicologia e à minha paixão pela arte cinematográfica. Com a pesquisa descobri o quanto gosto de refletir sobre um tema, a ponto de sonhar com questionamentos, ter idéias no chuveiro, conversar com as pessoas e compartilhar o meu

processo, com a intenção de ouvir sugestões e apontamentos que não tinham me ocorrido. Foi uma belíssima viagem e espero que a primeira de muitas desta natureza.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor *et al.*, comentários de Luiz Costa Lima. **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

ARISTÓTELES (348-322 a.C.). **Metafísica: livro 1 e livro 2; Ética a Nicômaco; Poética**/Aristóteles; seleção de textos de José Américo Motta Pessanha, traduções de Vincenzo Cocco *et al.* São Paulo: Abril Cultural.

SAMPAIO, Camila Pedral. O Cinema e a Potência do Imaginário. In BARTUCCI, Giovana (org.) **Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2000.

BERGSON, Janet. **Endless night, cinema and psychoanalysis, parallel histories**. Berkeley and Los Angeles, California, University of California Press, 1999.

BERGSTEIN, Mary. **Mirrors of memory. Freud, photography and the history of art**. Ithaca, New York, Cornell University Press, 2010.

BLASCO, Pablo. **Educação da afetividade através do cinema**. São Paulo: IEF, 2006.

CALLIGARIS, Contardo. **Considerações sobre novos desejos**. Folha de S. Paulo. São Paulo, 19 de maio de 2011.

CINTRA, Elisa Maria de Ulhoa. **Melanie Klein. Estilo e pensamento**/Elisa Maria de Ulhoa Cintra, Luís Cláudio Figueiredo. São Paulo: Escuta, 2004.

CINTRA, Elisa Maria de Ulhoa. **Trate-me como um cachorro. Ou assim que for possível**. Cadernos de Psicanálise/Sociedade de Psicanálise da Cidade do Rio de Janeiro, v.1, n.1 (1982). Rio de Janeiro: A Sociedade. 1982, v.23, n. 26, 2007.

CUNHA, Antonio Geraldo. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. São Paulo, Lexikon Dicionários, 2010.

ECO, Humberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo, Perspectiva, 2004.

MARIAROSARIA, Fabris *et al.* **Estudos Socine de cinema**, Ano III, 2001/Porto Alegre: Sulina, 2003.

FOUCAULT, Michel. **A Hermenêutica do sujeito**. São Paulo, Martins Fontes, 2004.

FREUD, Sigmund (1856-1939). **Obras psicológicas de Sigmund Freud**. Edição *standard* brasileira com comentários e notas de James Strachey, em colaboração com Anna Freud, assistidos por Alix Strachey e Alan Tyson Tradução do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FUKS, Betty Bernardo. **Freud e cultura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2007.

GAARDER, Jostein. **O mundo de Sofia: romance da história da filosofia**. Tradução João Azenha Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

GAY, Peter. **Modernismo: O fascínio da heresia, de Baudelaire a Beckett e mais um pouco**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GOLDGRUB, Franklin. **A Metáfora opaca: sonhos, mito, cinema, interpretação**. São Paulo: Samizdat, 2008.

LACOSTE, Patrick. **Psicanálise na tela. Pabst, Abraham, Sachs, Freud e o filme Segredos de uma Alma**. Tradução Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1992.

LYNCH, David. **Em águas profundas: criatividade e meditação**/David Lynch, tradução Marcia Frasso. Rio de Janeiro: Gryphus, 2008.

MACHADO, Arlindo. **O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço**. São Paulo: Paulus, 2007.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós- cinemas**. Campinas: Papyrus, 1997.

MAGALHÃES, Sonia Campos. Cinema, Sonho e Psicanálise. **Mente e cérebro. Memória da psicanálise**. São Paulo, n. 9, p. 41-51, 2009.

MAURANO, Denise. **Para que serve a psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2003.

NETTO, Geraldino Alves Ferreira. **Wim Wenders, psicanálise e cinema**. São Paulo: Unimarco, 2001.

RIVERA, Tania. **Arte e psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002.

TRUFFAUT, François. **O prazer dos olhos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005.

WINNICOTT, Donald. **O ambiente e os processos de maturação**. Artmed, 1983.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

Revistas e artigos de jornal

CALLIGARIS, Contardo. **Considerações sobre novos desejos.** Folha de S. Paulo. São Paulo, 19 de maio de 2011.

MAGALHÃES, Sonia Campos. Cinema, sonho e psicanálise. **Mente e cérebro. Memória da psicanálise.** São Paulo, n.9, p.41-51, 2009.