

Universidade Federal de Minas Gerais

Nicole Corte Lagazzi

# **Narrar a Si Mesmo: Psicanálise e Cinema**

Belo Horizonte  
2014

Nicole Corte Lagazzi

## **Narrar A Si Mesmo: Psicanálise E Cinema**

Monografia apresentada ao Departamento de Psicologia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Teoria e Técnica Psicanalítica.

Orientador: Fábio R. R. Belo

Belo Horizonte  
2014

Para Otávio,  
diariamente.

## SUMÁRIO

Agradecimentos .....	05
Introdução .....	06
Capítulo Único: Escrita em Ensaio .....	11
Referências Bibliográficas .....	28
Filmografia de Agnès Varda .....	30

## **AGRADECIMENTOS**

Ao Fábio, cujo olhar melhorou o meu.

Aos meus avós pelo presente de 15 anos: uma televisão e um aparelho de DVD.

À Eduardo Coutinho, que se foi esse ano e muito deixou em mim.

Obrigada à Manoel de Barros, por me mostrar uma outra escrita.

À Lúcia Castello Branco, por me mostrar uma outra Psicanálise.

Ao Marcelo Vasseur que me mostrou Agnès em seu feminino.

Ao Joel Pizinni que mostrou Agnès novamente.

À Vermelha, por me mostrar uma Academia (e uma vida) mais poética e corajosa.

Aos meus pais, por tudo.

Ao meu irmão, que começará suas primeiras páginas.

Aos meus pacientes, que me confiam suas narrativas.

Aos parceiros do Curso de Psicanálise e Cinema.

Ao teatro, que me fez mais livre.

Ao Otávio, pelo poema vivo que é.

Aos ventos que sopram em direção ao mar.

*Asa da palavra  
Asa parada agora  
Casa da palavra  
Onde o silêncio mora  
Brasa da palavra  
A hora clara, nosso pai*

*Hora da palavra  
Quando não se diz nada  
Fora da palavra  
Quando mais dentro aflora  
Tora da palavra  
Rio, pau enorme, nosso pai.*

***A Terceira Margem do Rio, de Caetano Veloso.***

## **INTRODUÇÃO:**

As discussões na área de Arte e Psicanálise marcam presença desde a elaboração da própria teoria freudiana. Freud se valeu do mito de Édipo, da peça teatral de Sófocles, para sustentar um dos complexos fundamentais da vida psíquica e um dos pilares da psicanálise, o Complexo de Édipo; a obra de Shakespeare - *Hamlet, Rei Lear, Ricardo III e Lady Macbeth* - foi tema para Freud; os trabalhos e a vida de Michelangelo e Leonardo da Vinci foram extensamente analisados pelo pai da psicanálise, dando novos rumos à sua teorização. A *Gradiva*, de Jensen, foi longamente depurada e tornou-se um dos textos mais importantes para os interessados na relação da psicanálise e literatura. “O Homem de Areia”, de Hoffman, levou Freud a escrever em 1919 o texto “O Estranho”. Dois dramas de Ibsen foram percorridos: *Casa de Bonecas* e *O Pato Silvestre*. A produção do pintor Christoph Haizmann também ocupou Freud. O namoro da psicanálise com a literatura, escritores e artistas plásticos se dá desde sua origem. Nas palavras de Lima e Jorge:

Freud concebia a investigação centrada na arte como um método autêntico de pesquisa e interpretação, reconhecendo-a como um dos pilares da formação do psicanalista. Freud inaugurou um tipo de construção teórica radicalmente nova, capaz de utilizar, simultaneamente aos achados clínicos, a criação literária, o drama ou a poética; as artes plásticas, a pintura e a escultura; e as artes cênicas, o teatro e o cinema. (LIMA e JORGE 2009, p. 09).

Sobre o cinema, Freud não escreveu uma linha sequer. Não é novidade que sua curadoria pessoal sempre teve os olhos voltados para as obras clássicas, vide suas escolhas para estudo. Nas contradições da vida, o cinema talvez fosse uma arte moderna demais para os padrões do homem que revolucionou o pensamento sobre a sexualidade humana.

Psicanálise e Cinema: ambos surgiram na virada do século XX. As primeiras publicações freudianas datam de 1886, sendo a *Interpretação dos Sonhos*, publicada em 1900, o marco do início das publicações psicanalíticas. Segundo Bernadet (1991) os franceses Louis Nicholas Lumière (1862–1954) e Louis Jean Lumière (1864–1948), mais conhecidos como Irmãos Lumière, exibiram suas primeiras filmagens entre 1895 e 1896. As datas de surgimento em comum são apenas o primeiro, entre muitos, pontos de encontro dessas áreas.

Temos possibilidades de diálogos que esbarram na narrativa; nas limitações da linguagem representativa (imagética ou verbal) diante do que não se pode dizer; no silêncio presente nas cenas e entre-cenas dos filmes e no *setting* analítico; pode ser um encontro que passe, ora pelo possível destino da pulsão que se põe a produzir um objeto cultural altamente apreciado (vide Freud em *Pulsão e Suas Vicissitudes* [1915]), ora pelo avassalamento do processo criativo que arrebatava drasticamente o artista<sup>1</sup>.

Atualmente, podemos observar um interesse crescente de investigação desse campo: vemos surgir laboratórios de pesquisa na área de audiovisual e psicanálise nas mais respeitadas universidades do mundo; filmes com temáticas e linguagens psicanalíticas vêm ganhando cada vez mais destaque na indústria cinematográfica, de Hitchcock à Lars von Trier, para dizer o mínimo; as discussões dessa temática têm atraído pensadores de áreas variadas com ideias cada vez mais sofisticadas e interessantes como, por exemplo, Zizek, em *O Guia Pervertido do Cinema* (2006).

---

1 Nesta última perspectiva, vide os estudos de Ana Cecília Carvalho (2006), entre outros.

Os autores Dunker e Rodrigues (2013) propõem uma apropriação interessante do modo de se conceber o cinema e a psicanálise em relação, ressaltando o cinema como linguagem e tendo a subjetividade em seu cerne, a psicanálise, por sua vez, nos é apresentada por eles como experiência de transformação:

O cinema entendido como campo de criação de problemas formais sobre a subjetividade e como linguagem, narrativa e discurso sobre suas modalidades de sofrimento. A psicanálise entendida não só como teoria do funcionamento psíquico, mas como método clínico de tratamento e experiência ética de transformação. (DUNKER e RODRIGUES, 2013, p.VI).

A proposta aqui colocada está para além da análise dos pontos de convergência da psicanálise com a sétima arte. Almeja-se mais do que a mera elucidação de sintomas em longas-metragens ou da exemplificação de casos clínicos tipificados pelo cinema. Esse tipo de abordagem tem sua contribuição no que tange, principalmente, à transmissão de informação: a linguagem visual, tão cara ao nosso processo de aprendizagem, facilita o alcance de alguns terrenos áridos demais por sua abstração<sup>2</sup>. Nosso olhar, por sua vez, está voltado para as produções que implicam afetivamente seus realizadores; produções que contam com processos criativos que mobilizam a equipe em seus desejos; que colocam a trabalhar os corpos diante de algo que se impõe como inevitável. Apostamos que é através desse tipo de fazer fílmico específico que a psicanálise encontra uma rica possibilidade de diálogo com o cinema.

O cinema de Agnès Varda traz em seu cerne esses aspectos como nos aponta Sarah Yakhni (2011), estudiosa de sua obra:

Em Varda, as narrativas se apresentam sempre circunstanciadas, existe um sentimento do localizado, do momentâneo, do transitório, do acontecimento se realizando em ato. Uma coisa leva à outra, engendrando uma realidade que se constrói através do filme e se direciona para uma deriva, abrindo-se para transições, mudanças de percurso, a todo instante refletindo sobre si mesma. É o filme realizando-se como ato experimental. (YAKHNI, 2011, p. 166)

---

<sup>2</sup> Nessas abordagens, muito importantes no início da proliferação dos escritos sobre Psicanálise e Cinema na década de 90, vide *O Psicanalista vai ao Cinema (volumes I e II)*, de Sergio Telles e *Os Filmes que Vi Com Freud*, de Waldemar Zusman.

Tomamos como ponto de âncora para esse trabalho seu último filme, *As Praias de Agnès*, roteirizado, dirigido e encenado por ela mesma em 2008. O filme, um documentário autobiográfico, se vale de diversos artifícios estéticos para retratar, sempre de maneira poética, sua obra e sua vida – que parecem não separarem-se, como nos confirma Bezerra (2009): “Como uma espécie de álbum de família, Varda monta um ensaio sobre sua vida e obra (...). Seu cinema parece transbordar um caráter inexoravelmente autobiográfico”.

Na tese de Yakhni (2011) vemos expostas as idéias de Montaigne (1987) e Adorno (2003) sobre o que vem a ser a concepção de Ensaio e suas características e, a partir de então, a autora defende o cinema de Varda como Cinensaios – como leva no próprio título da tese – um documentário como uma “*escrita para além de si*”. Falamos aqui de uma escrita marcada pelos traços e idéias de seu autor em temas que lhes são caros. Caros não apenas na esfera intelectual – pois não se trata disso – mas na esfera afetiva. Os afetos são pressupostos que conduzem a elaboração do ensaio, portanto, esse situa-se no campo da subjetividade de quem os escreve. Escrita essa que é livre para interpretações e devaneios e tem uma “fluência quase musical”, como coloca Adorno. Dessa maneira, é de se supor, que esse não é um discurso que se pretende preciso, proprietário da verdade mas que, justamente por renunciar ao ideal de certeza, se permite descontínuo. O caráter fragmentário do ensaio possibilita, em sua descontinuidade, a experiência do pensamento e usa a memória de seu processo como conteúdo da narrativa.

A partir de uma produção localizada em uma área de absoluta interseção; de uma obra de sensibilidade ímpar e que me é tão cara como objeto de análise; e usando a psicanálise como aporte teórico – uma ciência que desde seus primórdios não se enquadra nos padrões cientificistas vigentes – e se encarrega, sobre tudo, do que está oculto; é que surge esse trabalho. Trabalho esse que não poderia ter outro desejo senão o de ser Ensaio: em seu conteúdo, método e estilo.

É no entorno dos significantes ensaio, autobiografia, narrativa clínica e narrativa cinematográfica que se constrói esse trabalho. Em uma perspectiva estética coerente com o tema, não poderíamos ignorar a forma. Esses – forma e conteúdo – não se separam. Pelo contrario: só são compreensíveis mutuamente. Dessa maneira, optamos por manter essa escrita no que chamamos de Capítulo Único: Escrita em Ensaio, para que a palavra escoie de maneira mais direta, para

que os cortes não sejam bruscos, para que a plasticidade do texto se faça ver e para que algo da ideia de Ensaio se mantenha.

Ao tratarmos do dizer de si, tratamos não apenas do conteúdo, mas também de sua forma. Toda expressão artística direciona nosso olhar para a forma, esse olhar já tão adestrado pelo modo cartesiano de encarar o mundo. Aqui, preocupamo-nos com essa forma: em ensaio que pode ser lido em tempo de filme. A arte amplia a visão. Acreditamos que o Cinema e a Psicanálise também.

O cinema é uma expressão artística muito mais recente que a literatura, que possui rica tradição no intercâmbio conceitual com a psicanálise, e os estudos relacionados à temática cinematográficas têm chamado a atenção de um público cada vez maior e variado: vide os sites interessados na temática que atraem um público diverso, as revistas impressas e online que surgem, vide os grupos de pesquisa dentro de universidades e em espaços alternativos etc. Esperamos que, da mesma maneira que a literatura tanto já contribuiu para o avanço teórico da psicanálise, pesquisas mais recentes que envolvam a linguagem audiovisual também possam o fazer. É para isso que trabalharemos.

## CAPÍTULO ÚNICO: Escrita em Ensaio

Um céu alaranjado sob o mar calmo. Uma senhora com os pés na areia e de roupas agasalhadas andando para trás. Essa é a cena de abertura do filme *As praias de Agnès*. A senhora da cena é ela própria: Agnès Varda, que é também a diretora e roteirista do filme. E é de sua boca que saem as primeiras palavras do longa-metragem. Curiosamente, começa a narrar, em primeira pessoa, seu papel sobre... si mesma! No instante em que começa a falar, vira-se lentamente para a câmera e passa a caminhar, agora para frente, com seus passos lentos de quem já leva 80 anos nos pés. *“Faço papel de uma velhota, roliça e tagarela, que conta sua vida. Contudo, são os outros que me interessam realmente e que gosto de filmar. Os outros que me intrigam, que me motivam, que me interpelam, me desconcertam, me apaixonam.”*

Chegando bem perto das lentes da câmera, a imagem é cortada e temos outro plano com Agnès aparecendo por de trás da câmera, organizando as filmagens na praia em que está com sua equipe. E a narrativa prossegue: *“Desta vez, para falar de mim, pensei: se abríssemos as pessoas, encontraríamos paisagens. Mas se me abrirem, encontrarão praias.”* Com esse prelúdio poético o filme é lançado ao espectador já nos avisando do que vem pela frente: uma narrativa criativa sobre uma vida de criação.

Agnès Varda é uma cineasta belga, nascida em Bruxelas em 1928 e radicada na França. Hoje, aos 85 anos, continua ativa. Sua carreira começa como fotógrafa, como amante das imagens puras, estáticas. Foi antiga aluna da Escola do Louvre e fotógrafa oficial do Festival de Teatro de Avignon, tendo suas fotos publicadas várias vezes pela imprensa. Sua entrada no cinema, em 1954, mais especificamente na Nouvelle Vague, se dá com Varda já consagrada como fotógrafa. Seu primeiro filme é o premiado *La Pointe Court* e já traz marcas de seu cinema futuro e do próprio movimento da Nouvelle Vague, “de realizações dentro da perspectiva de tomar o cinema como escrita pessoal, em que a figura do diretor assume a autoria da obra em suas múltiplas funções” (Yakhni, 2011 p. 15). Varda nasceu numa família que muito valorizava o teatro, a pintura e a poesia, sendo que essas artes estão presentes em seu estilo de filmar e narrar. Nunca foi freqüentadora de cineclubes e cinematecas como a grande maioria dos cineastas de sua época. Nas palavras da

própria cineasta: “Minha total ignorância dos belos filmes, antigos ou recentes, me permitiu ser ingênua e atrevida quando me lancei no *métier* da imagem e som”<sup>3</sup>.

O atrevimento de Agnès resultou em filmes sensíveis, muito pessoais e sempre com um viés experimental. Sua participação em praticamente todo o processo de seus filmes é o fio condutor desse tom autoral de sua obra e nos deixa ver, não mais por entre frestas mas por toda uma janela, a cineasta. É de se imaginar que o cinema sobre o qual nos debruçamos aqui não era exatamente o que a indústria cinematográfica de seu tempo buscava: Agnès conseguiu manter sua arte corajosamente autoral e trabalha até hoje com grande autonomia em seus projetos. É reconhecida por usar com maestria a *narrativa over* – dispositivo tradicional ao gênero documental e que, em seu texto e voz, parece ganhar nova roupagem.

Pincelando o cenário nacional para esse tipo de narrativa cinematográfica, é de grande relevância o debate em torno do Documentário de Invenção. A renovação do documentário nacional pode ser localizada entre o final dos anos 90 e fim dos anos 2000, período em que vimos nascer filmes como *Santo Forte*, de Eduardo Coutinho, *Socorro Nobre*, de Walter Salles e *Notícias de Uma Guerra Particular*, de João Moreira Salles, para citar os mais conhecidos.<sup>4</sup> O termo Cinema de Invenção, fora cunhado pelo cineasta Jairo Ferreira e “veio para sanar o caos semântico em torno das ideias de vanguarda, experimental e marginal” (Mattos, 2011). A palavra invenção parece encaixar-se perfeitamente nessa ideia que estamos aqui tentando transmitir e, nas palavras do crítico, podemos pensar o Cinema de Invenção através dos seguintes aspectos:

É comum no doc de invenção que a informação, ou parte considerável dela, seja passada pelo estilo e pelos signos de linguagem, e não pela descrição, o dado simples ou a retórica expositiva. O mundo factual não é referido retoricamente, mas emocionalmente. Trabalha-se mais com o sensorial e o rítmico do que com a explanação didática. (MATTOS, 2011, p. 43)

---

<sup>3</sup> In: *Varda por Agnès*. Paris: Edition Cahier Du Cinema et Cine Tamaris, 1994. p. 38.

<sup>4</sup> Sobre o documentário brasileiro, ver o livro *Filmar o Rea: sobre o documentário brasileiro contemporâneo* (2008), de Consuelo Lins e Cláudia Mesquita, que dá ao leitor um excelente panorama desse gênero no Brasil.

Apesar de não encontrar-se no panorama do documentário brasileiro dos anos 90, o filme de Varda é um excelente exemplar desse Cinema de Invenção que abordamos. Ao elegermos *As Praias de Agnès* como tema, escolhemos tratar, portanto, de um cinema repleto de marcas, de afeto e memória. Esse modo de filmar, segundo Bergan (2011), mesmo que inserida na grande indústria, traz a força de uma afirmação pessoal e recebeu o nome de Cinema de Autor. O termo fora implantado pelo crítico e diretor de cinema Alexandre Astruc em 1948, que também criou o termo *camera stylo* (câmera caneta), lançando a ideia do cinema como um meio de se escrever tão maleável e sutil quanto a linguagem escrita. Vale ressaltar que se referir ao cinema como “meio de se escrever” em nada coincide com tratá-lo em termos de literatura, mas sim como uma linguagem que, dentro de suas especificidades e possibilidades materiais, coloca-se como meio de expressão, de posicionamento no mundo.

Dentre os filmes que chamamos “De Autor”, podemos encontrar obras que se inserem dentro da grande indústria cinematográfica, como é o caso do cinema de Alfred Hitchcock, por exemplo. Dessa maneira, percebemos que essa denominação não é sinônimo dos filmes que estão à margem da indústria do entretenimento mas que, mesmo quando inseridos nela, a obra “carrega a força de uma afirmação pessoal em termos de estilo e tema” (Bergan, 2011, p.112). O Cinema de Autor não se configura exatamente como um gênero fílmico e abrange uma gama de diretores que, mesmo pertencendo à diferentes movimentos, conseguiram dar alma aos seus filmes.

Varda, mesmo tendo trabalhado com uma temática abrangente ao longo de sua obra, seu estilo de filmar, entrevistar e montar foi consolidando-se e deixando uma marca própria. Seu cinema, muito ligado ao movimento da Nouvelle Vague, foi se fazendo autoral. Femininamente autoral, como ficou também conhecido. Era possível perceber a cineasta por trás da câmera (e, muitas vezes, essa se colocou à frente). Revolucionária em seus pensamentos políticos, Varda também revolucionou a forma de filmar – características da Nouvelle Vague: cortes bruscos, narrativas desconstruídas, dispensa de planos de contextualização. Seu cinema foi, sobretudo, autorreflexivo. Essa maleabilidade da linguagem cinematográfica através dos elementos de sua narrativa, que tanta margem nos dá para reflexão, interpretações e emoção, é o que nos permite usar esse cinema como base de um estudo psicanalítico.

O psicanalista Andre Green (1994) nos lembra, em belas palavras, que - para o bem ou para o mal - “ser psicanalista é ter uma visão psicanalítica de toda experiência que se faça” e que, sendo assim, quando o analista é tomado por uma obra que o comoveu verdadeiramente, ele experimenta a necessidade de analisar. Analisar não necessariamente o autor ou a obra em si, mas analisar os efeitos dessa obra em quem a observa, em quem por ela foi arrebatado, ou seja, os efeitos dela em nós, espectadores; é querer “compreender por que teve tal sensação, e é justamente quando seu trabalho de crítica, de ‘desconstrução’, se inicia” (p. 38).

Nessa sua elaboração Green nos apresenta semelhanças e diferenças entre análises textuais e o processo analítico de pacientes: um texto é algo estático, fechado, o que possibilita que o analista retorne inúmeras vezes a ele para o repensar, ao passo que a narrativa do analisando é algo solto, com amarrações próprias que, mesmo quando repetida, nunca o é da mesma maneira, há uma impossibilidade de retorno fiel ao que se disse. Além disso, o texto literário, continua o autor, é contrário ao discurso analítico por ser “altamente elaborado, remanejado, rabiscado e censurado” (p. 42), de maneira que a narrativa do sujeito no divã é perpassada – e precisa ser para que aconteça a análise! – pelo descuido: pelo ato falho que nos deixa ver o inconsciente, pelo relato de um sonho que traz em si as marcas das fantasias e desejos ocultos, pela palavra esquecida, pela emoção que vem não se sabe de onde no meio de uma fala. O tropeço na linguagem faz caminhar a clínica psicanalítica.

O processo de refinada elaboração pela qual uma obra literária passa (ainda que nem todas sejam construídas de tal maneira) não consegue omitir por completo o inconsciente do texto, “O inconsciente do autor, claro, mas principalmente o inconsciente do texto. De fato, embora possa parecer estranho, um texto tem um inconsciente que atua nele” (p. 48). Trata-se de algo que mora no espaço do texto e dele jorra.<sup>5</sup> Traçando uma semelhança com o que já fora colocado sobre a construção narrativa do sujeito em análise, podemos marcar esse paralelo com o que Green descreve como sendo passível de mostraçãõ do inconsciente textual:

A existência desse inconsciente textual está presente nas articulações temáticas, nas censuras do texto, nos silêncios brutais,

---

<sup>5</sup> Vide os escritos de Roland Barthes, principalmente em *O Prazer do Texto*.

nas ruturas de tom e sobretudo nas manchas, nas escórias, nos detalhes aparentemente pouco importantes e que só interessam aos psicanalistas. (GREEN, 1994, p. 48).

Do mesmo modo que os psicanalistas são os maiores interessados nessa maneira de ler as fissuras do texto literário, talvez também o sejam na “leitura” dos ecos do filme no espectador / próprio sujeito ou, como fazemos aqui, nos elementos de construção de uma narrativa sobre si mesmo. É nessa linha de raciocínio que encontramos subsídios para pensarmos uma “escrita fílmica” nesse cinema autobiográfico de Varda. *As Praias*, sendo um longa categorizado no gênero documentário autobiográfico, o que pode nos trazer de reflexão em relação ao processo analítico? Para caminharmos nessa direção, faz-se necessário pensarmos as ideias de autobiografia e construção de um discurso sobre si.

Muitas vezes associamos uma obra autobiográfica, como é o caso de *As Praias*, a um discurso linear, geralmente construído em uma cronologia temporal e que se faz detentor de uma verdade máxima, daquele que conhece os “fatos reais”, do sujeito. Fatos esses que são comprovados não apenas pela narrativa de quem nos fala, mas pelos depoimentos de terceiros (que frequentemente são figuras que têm o poder de convencimento pelo título de especialistas que carregam) ou por documentos e arquivos. O discurso em primeira pessoa, na grande maioria das vezes, é carro chefe dessas autobiografias.

Essas são características que estão presas em nosso imaginário do que vem a ser o documentário autobiográfico muito em função do tipo de narrativa e estética tão explorados pelo cinema nos anos 80 e pelos documentários produzidos para as redes de televisão, sendo esses os que o grande público tem maior acesso. Acreditamos não serem essas a alma da narrativa da própria história – seja ela cinematográfica ou clínica.

Outras estéticas foram sendo desenvolvidas e possibilitando uma maior autonomia em relação a esse modelo pré-estabelecido permitindo assim uma aproximação do espectador com o personagem e sua obra. Nessa seara é que encontramos as obras de Varda bem como muitas outras que, como já dito anteriormente, permitem um rico diálogo com outras áreas, entre elas a psicanálise. Víamos surgir um movimento que deu espaço à subjetividades, como bem coloca Mattos:

Sem dúvida a maior contribuição para esse *momentum* foi a desrepressão das subjetividades. E isso se deu tanto no foco de interesse dos filmes – pessoas vistas cada vez mais como individualidades, em vez de representantes de classes ou grupos sociais –, como no eixo de expressão dos realizadores, que se permitiram participar explicitamente do processo de documentação e, em alguns casos, até se colocarem como protagonistas de seus docs. (MATTOS, 2010, p.43)

De acordo com Rosa (2010), os textos autobiográficos – e por que não os filmes? – estão dentro da gama dos *escritos íntimos* (termo trabalhado pela revista francesa de Literatura *Magazine Littéraire* em 1988) , assim como os diários, memórias, ensaios e confissões. Temos aqui marcada a intimidade como ponto central dessas obras: em *As Praias*, a cineasta nos abre sua casa de infância, nos conta eventos de sua vida, se permite emocionar-se diante do túmulo de seu amor. A intimidade da qual falamos não passa pela exposição maciça da imagem narcísica nos tempos contemporâneos, mas pela generosidade em partilhar algo vivido de maneira estética (e ética!) e, assim, transformá-lo em algo da ordem do universal. Olhar Agnès filmar o quintal da casa onde brincou quando criança nos faz pensar nos cheiros, aromas e sensações que tivemos outrora em nossa própria infância. Isso é algo que aproxima-se do sublime e não do mero exibicionismo tão comum nas sociedades contemporâneas do espetáculo.

Ainda pensando a autobiografia, Rosa (2010) nos apresenta o debate entre e Philippe Lejeune e Serge Doubrovsky, ambos pensadores consagrados na seara dos estudos íntimos. É Doubrovsky quem propõem o termo *autoficção* para designar esse tipo de escrita. Vale lembrar que o termo *autoficção* entra em cena no debate para se contrapor à ideia de Lejeune de pacto autobiográfico, segundo o qual, a autobiografia se firmaria no pacto existente entre autor e espectador sobre o caráter intimista da obra e sobre o fato de localizar no mesmo nome-próprio o autor, o narrador e o personagem. A ideia de *autoficção* vem desestabilizar essas certezas, coloca em xeque o estatuto de verdade do discurso sobre/do sujeito.

Dessa maneira, o autoficcional desloca o interesse da relação obra/vida e coloca-o na relação obra/mito. O interessante dessa proposta é a abertura que temos com a queda da ideia de um sujeito inteiro, capaz de dizer tudo de si, que é senhor de sua própria casa para um sujeito que cria um discurso sobre si, um mito. Nas palavras da autora: “Enfim, para esse que cunhou o termo autoficção, o sentido

de uma vida não é o ser descoberto, mas inventado, construído. Tal seria a construção analítica:  *fingere*, dar forma, ficção que o sujeito incorpora.” (Rosa, 2010). Esbarramos aqui em um ponto crucial da prática psicanalítica: a narrativa clínica e sua construção. Afinal, o que narra o sujeito em análise? O que se destrói ou se constrói através do ato de narrar?

É de Marzagão<sup>6</sup> (2013) a seguinte frase: “A rede narrativa não é para simplificar a vida, mas para complicar o discurso para que o sujeito tente novos trajetos para falar de si e para a vida. A rede narrativa nos permite a descoberta de possibilidades de nós mesmos”. Essa rede narrativa à qual Marzagão refere, pode ser compreendida como a narrativa que o sujeito vai construindo em análise sobre si mesmo e que difere-se das outras tantas narrativas que temos em diferentes espaços por tratar, justamente, do discurso do inconsciente. Discurso esse que se constrói através da livre associação, a técnica primeira da psicanálise. É “somente quando ele [Freud] chegou ao ponto técnico da associação livre é que foi possível modelar o método, que se tornaria, distintamente, psicanalítico.” (Jorge, 2010 p. 120).

Em interessantíssima entrevista cedida para Felix von Boehm, da Cine-Fils Magazine, em Setembro de 2009 na cidade de Berlim, Agnès Varda, ao ser perguntada sobre a importância que o trabalho poético dos artistas surrealistas têm sobre sua obra, responde:

O princípio da livre associação de ideias diferentes funciona muito bem em meus filmes. Eu começo com uma estrutura... como [no filme] *As Praias*. As praias são cronológicas, quer dizer, relativamente cronológicas, mas no interior [dessa estrutura] eu justaponto novas associações de ideias. (...) Eu poderia chamar isso de zig-zag ou de zapeamento mental. (VARDA, 2009)<sup>7</sup>

Curioso pensar que aqui a cineasta se refere ao mecanismo da livre associação de ideias como importante instrumento na construção de seus filmes e conecta tal técnica aos artistas do movimento Surrealista – movimento não muito admirado por Freud, diga-se de passagem. Na ironia da cadeia significativa *surrealismo - livre associação - As Praias de Agnès*, temos a técnica da condução

---

<sup>6</sup> Lucio Roberto Marzagão, Professor convidado para Comunicação em aula do Curso de Pós Graduação em Teoria Psicanalítica da UFMG, em novembro de 2013.

<sup>7</sup> Tradução feita pela autora deste trabalho.

do processo analítico explicitada como sendo também essencial na condução do filme *As Praias de Agnès*.

O período pós-freudiano tem sido marcado por importantes linhas teóricas que deram continuidade à ciência iniciada por Freud, entre as mais importantes podemos citar as teorias lacaniana, kleiniana, laplancheana e winnicottiana, sendo que, em todas elas, a regra fundamental colocado por Freud já no início do desenvolvimento de sua teoria, se manteve: a livre associação.

Mesmo diante de divergências, a livre associação consolida-se como “regra de ouro” da psicanálise com o abandono da hipnose, do método de pressão na frente do paciente e da sugestão deliberada, muito usados por Freud no início do desenvolvimento de sua ciência. Em seu trabalho sobre a consolidação da técnica da livre associação, Jorge (2007) afirma não ser possível precisar com exatidão uma data para a elevação da técnica ao patamar de regra fundamental, mas propõem o ano de 1896 como um possível marco, pois nota-se, a partir dessa data, o desaparecimento nos escritos freudianos das técnicas usadas anteriormente. Com esse desenvolvimento do método, a autora conclui:

Constatou-se, como um primeiro efeito produzido por essa passagem, que ao renunciar à hipnose e à catarse e adotar a livre associação como regra técnica do método, Freud alcançou outros elementos teóricos fundamentais para a psicanálise: a resistência e o recalque, sendo este último a pedra angular sobre a qual repousa toda a estrutura da teoria psicanalítica, conceito talhado pelo pensamento freudiano e que permitiu estabelecer a vinculação entre a sexualidade e o inconsciente, este todo indissolúvel que sustenta tanto a teoria quanto a prática psicanalítica. (JORGE, 2007, p. 121)

Agnès Varda, ao usar os termos *zig-zag* e *zapeamento mental* nos dá uma excelente ideia do que pode ser a associação livre em psicanálise. Poderíamos propor, diante de tudo isso, que parte do ofício do psicanalista está na construção de uma narrativa sobre si que passe pelo conhecimento do inconsciente através das técnicas que a psicanálise propõem, sendo a livre associação, a regra primeira. Inclui em nossa narrativa um certo não-saber de nós na medida em que nos dá a dimensão de que algo sempre nos escapará ao conhecimento ao mesmo tempo que nos permite a descoberta de algo novo que nos era desconhecido. E essa

construção narrativa se dá na medida em que o analista se propõe a “bisbilhotar a geografia da existência”, em expressão usada por Marzagão<sup>8</sup>. E é ele também quem nos alerta: “cada vez mais as pessoas simplificam a verbalização de si mesmas. A função do analista é de falsear as palavras dessa narrativa que conta de si, é nunca dar por entendido o discurso do sujeito”<sup>9</sup>. Não dar por entendido, por aceito, por exato, é não endossar determinadas construções sobre si como dignas de verdade únicas, o que permite ao sujeito suspeitar de si mesmo. É na suspeita de si que nos lançamos na busca do que não parece óbvio.

Aqui, coloco um breve relato clínico como exemplo.

Na construção desse caso, chamei-o de *A Angústia em Tons Pastéis*. É o caso de um jovem que atendo acerca de um ano. Tímido, com fala mansa, relata sua vida e suas angústias de maneira calma. Sua narrativa tem um tom levemente melancólico, que se dá em suas inquietações sobre sua solidão no mundo. Trabalha em um ramo no qual a criatividade é ponto forte e realiza-se no que faz. Suas dificuldades em dizer de si parecem se acomodar nos personagens de livros, filmes e peças de teatro que, freqüentemente, traz para suas sessões de análise.

Chora ao relatar-me a história do último filme que viu no fim de semana na companhia da namorada, que nada entendeu ao ver tamanha emoção. Eu, analista, havia assistido ao mesmo filme e acompanhei atenta sua fala. Descreveu cenas não muito importantes para a trama cinematográfica com detalhes: sabia a expressão da personagem, interpretou a fala dos coadjuvantes lindamente, foi tocado, particularmente, por um gesto, pela maneira com que a protagonista se move em uma determinada cena.

Coloco-me como expectadora do filme que ele dirige, ali do divã. Falando da personagem, descreve seu não-lugar no mundo. Falando do filme eu escuto sua vida. Entre personagens e narrativas caminha a análise de seu inconsciente, tocado por certos gestos e não por outros. E esses “certos gestos” fazem parte de seu próprio enredo. São eles que precisam ser escutados. A personagem do filme é, talvez, um meio mais fácil para se dizer do que parece difícil demais para tratar como seu.

---

<sup>8</sup> Lúcio Roberto Marzagão, Professor convidado para Comunicação em aula do Curso de Pós Graduação em Teoria Psicanalítica da UFMG, em novembro de 2013.

<sup>9</sup> Idem 6 e 7.

O psicanalista Contardo Calligaris, em entrevista no Programa Roda Viva da TV Cultura em 08 de novembro de 2010, diz acerca da narrativa em análise:

Uma das grandes funções terapêuticas de uma análise, independentemente de tudo que nela possa acontecer, é que as pessoas se narram. Não necessariamente de uma maneira contínua, tipo: eu nasci em tal dia ou então meus avós nasceram sei lá o que... mas elas acabam se narrando e eu acho que narrar a própria vida é absolutamente crucial para torná-la, não só interessante, mas para transformá-la em algo que vale à pena aos nossos próprios olhos. É preciso encontrar maneiras de romancear a vida da gente. (...) Contar a própria vida da gente, mesmo que seja para você mesmo, ou para um gravador ou escrevendo um diário, é transformador, dá sentido à vida da gente. Sabe aquela coisa que você pode olhar pro seu passado e pro seu presente e dar àquilo a dimensão de uma história que vale à pena ser contada? (CALLIGARIS, 2010)<sup>10</sup>

Se os sujeitos podem, no espaço analítico, construírem novos discursos e novos saberes sobre si mesmos, qual seria então a cura que a psicanálise se propõe a oferecer? Pergunta capciosa. Capciosa porque coloca analistas a pensarem na lógica cronológica do capitalismo - na qual todos estamos inseridos, é verdade - e que nos cobra prazos. “Com quantas sessões estarei melhor?” é uma pergunta frequentemente dirigida a quem se ocupa da clínica. Não se pode culpar o interlocutor. Na era da medicalização da vida cotidiana, os efeitos são esperados em horas. E, se a psicanálise parece andar na contramão de toda essa lógica, ao contrário de vislumbrar seu fim - como muitos alarmam de tempos em tempos - ela parece se apresentar como uma proposta necessária à falência do humano. Usa-se aqui o termo *necessário* para enfatizar a urgência que temos em resgatar a singularidade, em dizer de si para conhecer a si.<sup>11</sup>

Maurice Blanchot se referiu ao processo analítico como “a conversa infinita” e, dizendo do método criado por Freud, Blanchot (2007) escreve: “Que confiança no poder libertador da linguagem. Que virtude concedida à relação mais simples: um homem que fala e um homem que escuta. E eis que não apenas os espíritos, mas os corpos se curam”. Foi exatamente esse poder da cura pela fala que fundou o método psicanalítico. O Caso Dora vem marcar uma mudança no método freudiano,

---

<sup>10</sup> Entrevista completa disponível no canal Radar Cultura no YouTube.

<sup>11</sup> Para aprofundar nessa questão, ver *Por que a Psicanálise?*, de Elisabeth Roudinesco, Editora Zahar.

instaurando a possibilidade de que o paciente determine o tema do trabalho cotidiano e Freud alega que “a nova técnica é muito superior à antiga”, dizendo aqui, mais uma vez, da livre associação. Vale nos determos um pouco mais na ideia de cura. Ela pode ser mais um laço possível entre psicanálise e esse fazer fílmico que nos é tão caro. Afinal, de que cura falamos? Lucia Castello Branco vem trabalhando essa idéia junto aos seus alunos e orientandos, um deles escreve:

Consultando os dicionários, lemos algumas definições de curar: recobrimento da saúde, processo de secagem ou purificação de certos alimentos. Se pensarmos na cura de um queijo, por exemplo, que passa pelo processo de secagem, de decantação, poderemos fazer uma aproximação com o processo da escrita. O que poder-se-ia dizer de uma cura da escrita? Escrever pede que se deixe o texto descansar, respirar, decantar, restar. E, então, ele seguirá o seu próprio destino. O escrito indicará a sua própria direção. (GONTIJO, 2005, p.109).

Essa proposta foge muito à ideia de algo que estava doente, defeituoso e passa, então, para um estado de saúde, de normalidade. Essa cura da qual tratamos é essa próxima à descrição do processo de cura do queijo, tão bem conhecido no estado de Minas Gerais. O processo descrito acima, ao falar da cura da escrita, nos dá elementos para pensarmos além. A cura analítica não seria também essa? Podemos pensar que sim na medida em que o analista é esse que acolhe a palavra, que é o receptário, um tanto nebuloso pelo lugar específico que ocupa, de narrativas alheias. É ele, analista, quem segue junto ao seu paciente no tenso jogo da construção da narrativa de si.

Tal recepção, apesar de muito alargar os ideais morais de nossa sociedade, não é feita de maneira a ignorar concepções importantes de humanidade. Dito de outra maneira: não podemos ignorar que essa construção narrativa do processo analítico dá-se também como produção de um discurso de si e, como tal, tem implicações e ecos de e em nossa sociedade. É parte também dos jogos de poder dos discursos, podemos dizer em termos foucaultianos. Não ignorar tal fato talvez nos faça analistas menos ingênuos.

Nesse sentido, podemos pensar a cura da palavra escrita, bem como a cura palavra dita em análise, como um lugar de resistência na medida em que permite ao

sujeito analisante expressar-se mais livremente e construir uma narrativa sobre si menos calcada nos discursos hegemônicos, ainda que essa tenha suas limitações – seja pela inserção de analista e analisando nos discursos já circulantes, seja pela própria limitação da linguagem à qual todos nós estamos inseridos, como nos alerta Barthes, ao dizer do fascismo da língua<sup>12</sup>.

A pergunta que já fora colocada sobre a “função” da análise, poderia ser aqui retomada. Um analisando parece, à primeira vista, buscar a remoção de seus sintomas. Cura para sua angústia. O que o analista pode oferecer é a cura pela palavra, como colocou Freud em 1985 em seus *Estudos sobre a Histeria*. Pela depuração da palavra poderíamos dizer. A cura na conversa infinita. A cura que precisa deixar respirar, descansar e decantar. A cura da própria palavra, buscada por poetas como Manoel de Barros. Como se fosse possível chegar ao cerne da palavra e, de lá, fazer poesia com ela. Poesia com o vazio que delas restam, pois “Lacan entregava aos poetas a tarefa de contemplação dos restos” (Barros, 2001). Manoel de Barros vem voando - para fazer referência à célebre expressão de Freud - com suas belas palavras nos auxiliar aqui:

Nossa arte é feita de restos. São aproveitamentos de materiais e passarinhos de uma demolição. Acho que quando escrevi isso eu falava da realidade do mundo, que era preciso destruir. Me refiro às estruturas podres da civilização. E penso que é com restos dessa civilização que estamos fazendo arte hoje.<sup>13</sup>

Agnès Varda parece fazer a mesma reconstrução pelos restos em seu filme. Citemos aqui, de maneira mais específica, uma passagem do longa. Agnès nos conta ter recebido uma carta do atual proprietário da casa onde ela passara a infância com sua família. O gentil proprietário dizia que a casa seria vendida e pergunta se a cineasta gostaria de revê-la uma vez mais. Ela dirige-se à Bruxelas, à Rue de L’Aurore, bate à porta e é recebida pelo homem: ele a mostra suas infinitas coleções de trens, conversam na sala e passeiam pelos antigos corredores e pelo jardim. Agnès é ora filmada em toda sua movimentação por uma segunda câmera

---

<sup>12</sup> A ideia de Língua Fascista pode ser encontrada em *Aula*, de Roland Barthes de 1977.

<sup>13</sup> Fragmento de entrevista de Manoel de Barros, citada por Muller, 2010.

de um cineasta que a acompanhou, ora as filmagens que vemos são da câmera da própria Varda. Essa são como seus olhos que mexem-se rápidos e trêmulos pelas paredes, janelas e quintal. São imagens de câmera na mão que frequentemente são artifícios estéticos usados pelo cinema para nos remeterem a alguma lembrança.

Enquanto nos mostra a casa que viveu quando criança ela, surpreendentemente, nos afirma não estar emocionada! Diz recordar-se de alguns eventos vividos na velha casa mas que esses que ficaram guardados em sua lembrança foram contados por sua mãe. Filmando os desenhos dos azulejos, o corre mão da escada, a fechadura das portas, ela nos diz: “Lá na casa, de cima a baixo, eu redescobri detalhes que me falaram”.

Esse episódio de *As Praias de Agnès* deixa evidente que, embora seja esse um filme autobiográfico que carrega as memórias da cineasta, o caráter irrevogável de veracidade dessas é perdido. A beleza da narrativa encontra-se justamente no espaço dessa perda que permite que a rede narrativa circule.

Mas por que essas memórias de infância são escassas? Por que às vezes não nos recordamos de fatos considerados extremamente relevantes em nossa história? Como preenchemos as lacunas desses fatos? A narrativa de nossa própria história no processo analítico se ocupa disso?

Freud nos aponta alguns caminhos no texto “Lembranças Encobridoras”, de 1899. Esse texto dá-se algum tempo depois de Freud ter iniciado sua auto-análise, portanto, repleto das lembranças e questionamentos bastante pessoais de sua parte. É nesse texto que o conceito de “lembranças encobridoras” é introduzido pela primeira vez em sua literatura psicanalítica. Freud nos conta, baseado em um estudo de V. e C. Henri, que as lembranças encobridoras costumam “remontar o período entre dois e quatro anos” e que boa parte delas “relacionam-se com eventos cotidianos e irrelevantes” (1899, p. 289).

Comparando-as com a amnésia da histeria - justamente por seu conteúdo importante (e sempre sexual) e, por isso mesmo, recalcado, esconde as chaves da instalação de um sintoma – a amnésia do adulto normal em relação à sua infância é semelhante: tal constatação leva Freud a confirmar, uma vez mais, “a ligação existente entre o conteúdo psíquico das neuroses e nossa vida infantil” (1899, p.288).

Para esses casos de lembranças encobridoras, o pai da psicanálise propõem o mecanismo do deslocamento – tão bem desenvolvido nos estudos sobre os

sonhos – como atuante: “caso em que os elementos essenciais de uma experiência são representados na memória pelos elementos não essenciais da mesma experiência” (1899, p. 291). Lembranças encobridoras podem ser entendidas também como “uma recordação cujo valor reside no fato de representar na memória impressões e pensamentos de uma data posterior cujo conteúdo está ligado a ela por elos simbólicos ou semelhantes” (1899, p.298). Em outra passagem, Freud nos resume esse seu conceito em outras palavras: “lembrança encobridora como aquela que deve seu valor enquanto lembrança não a seu próprio conteúdo, mas às relações existentes entre esse conteúdo e algum outro que tenha sido suprimido” (1899, p.302). Tais lembranças podem ser descritas de duas maneiras, sendo elas, “regressivas” e “progressivas”, ou seja, “conforme o deslocamento se processe de frente para trás ou de trás para frente”. (1899, p.302).

É nesse texto que Freud, a título de exemplificação, usa um “material autobiográfico apenas disfarçado superficialmente”, como vem escrito em nota de rodapé. Ele relata, em forma de diálogos em primeira pessoa, a análise de algumas lembranças de infância. Após longo relato, e algumas discussões sobre possíveis interpretações bem como sua aceitação pelo interlocutor, Freud, na posição de analista, escreve:

Você projetou as duas fantasias uma na outra e fez delas uma lembrança infantil. O elemento das flores alpinas constitui, por assim dizer, um selo indicando a data da fabricação. Posso garantir-lhe que as pessoas muitas vezes constroem essas coisas inconscientemente – quase como obras de ficção. (FREUD, 1899, p.298)

É diante das palavras de Freud que voltamos ao ponto de onde partimos: a narrativa autobiográfica como autoficção, seja ela uma narrativa clínica de um processo analítico ou construção narrativa de um processo criativo no qual o sujeito coloca sua subjetividade como mola impulsora. É justamente no momento em que Freud se dá conta do caráter falseador de nossa memória – através dos relatos de suas histéricas e escreve a célebre frase “eu não acredito mais na minha neurótica”<sup>14</sup> - é que temos um dos grandes marcos da psicanálise: a substituição da

---

<sup>14</sup> Frase de Freud e

teoria do trauma pela teoria da sedução, que volta sua atenção para a fantasia de suas pacientes. O caráter de veracidade dos relatos, de comprovação da realidade factual é deixado de lado no momento em Freud começa a deter-se na fantasia inconsciente que existe dentro de um determinado discurso: o que passa a importar é a realidade psíquica do sujeito.

Começamos então a pensar a memória não mais em seu caráter de armazenamento de informações sobre algo, não mais como aquilo capaz de reter a verdade. Não é essa memória de que se ocupa a psicanálise. Também não é essa memória que tratam os filmes – mesmo os documentais! – que nos interessam aqui. Agnès Varda já nos alerta em *As Praias*: “Atrai-me muito essa ideia de fragmentação que corresponde, verdadeiramente, a certos aspectos da memória”. Estamos com os olhos voltados para o que se cria a partir de dadas experiências. Para a narrativa que se cria sobre si diante da vida. Para uma narrativa fílmica que transmita algo da ordem da experiência estética. Vida e narrativa passam a não serem mais possíveis de dissociação. É preciso encontrar, então, uma estética para esse contar de si. Fazer filmes autobiográficos é uma possibilidade. Submeter-se ao processo analítico também.

É nessa mesma lógica que Belo (2003) e Bemfica (2009) pensam o sujeito analisante em seu processo analítico: como poeta autor de sua história.

E a prática analítica inclui algo da poesia. Produz efeitos poéticos. Atravessamentos. Trabalha na vertente de um “saber em fracasso”. Mantém o enigma. Remete o sujeito à sua causa. Opera com o resto. Aposta na experiência, no “sentido vivido”. Diz de certo direito ao gozo balizado pelo desejo, não sem poesia...” (BEMFICA, 2009)

A tarefa de tornar alguém poeta-autor da própria vida não é fácil. O psicanalista vai ter que lidar com todo tipo de resistência. A sua própria, as do eu e as do isso. O processo de análise percorrerá o amplo espectro que vai da poesia como resistência até a poesia como adesão ao inconsciente. (BELO, 2003 p. 95)

Aqui, temos autores pensando em termos referentes às artes literárias e, através deles, podemos tentar expandir esses conceitos para a sétima arte. Em *As Praias de Agnès*, vemos uma construção fílmica que se dá a partir – e é importante frisar o termo a partir! – da memória e dela desdobram-se criações. Varda cria instalações artísticas através das memórias dos filmes que não fez. Constrói uma

exposição diante da dor que sente da saudade dos companheiros que já se foram. É capaz de eternizar histórias – as que viveu e as quais admira – por meios estéticos, como faz, por exemplo, com o filme de seu amado marido, Jacques Demy, sobre sua história de vida um pouco antes desse morrer. Agnès tem a doce sensibilidade de fazer de uma casa em ruínas seu lar, sua casa tão criativa e que se fez cenário tantas vezes.

Em *As Praias*, vemos não apenas a narrativa depurada, a história em sua forma acabada. Esse filme nos mostra o processo de criação dessa história. Podemos acompanhar as equipes montando uma instalação que, na cena seguinte é o “palco” onde vemos uma representação. Acompanhamos o caminhar da cineasta que antecede sua visita à casa de infância. Vamos, nós espectadores, junto com ela, atuar em suas instalações, levar rosas ao túmulo de seu falecido amor. Não acompanhamos apenas sua narrativa sobre suas dores e alegrias, somos convidados a experienciá-las junto com Varda por vivermos seu processo de criação. Criação de uma narrativa e de um filme.

A Crítica Genética<sup>15</sup> é a área de estudo que ocupa-se da análise de processos criativos em seus percursos e interessa-se pelas rasuras, pelos erros, pelos desvios e cortes feitos pelo artista. Não é a obra em seu fim que interessa à esses pesquisadores mas a necessidade de fixar o instável de cada processo. É a estética do processo na medida em que esses portam o traço da criação. É uma área que surge em meio aos estudos literários e, num primeiro momento, ocupa-se basicamente deles, mas hoje é, podemos dizer, intersemiótica, voltando-se para várias linguagens. Não seria essa a proposta de *As Praias de Agnès*? Não seria essa a estética do processo psicanalítico?

A psicanálise, como prática, existe e recria-se apenas em seu processo. A existência do fim de uma análise, e do que o marca, é tema do qual muitos psicanalistas se ocupam desde Freud. Nessa perspectiva, podemos pensar o at-falho como a rasura da fala. Rasura essa que vem anunciar a presença do inconsciente que borra o texto ali onde ele se imaginava no controle. Analistas, assim como Agnès Varda, estão atentos a essas fissuras. Trabalham na poética da incerteza. É nesse ponto de incerteza que o processo ganha força, na medida em que não trabalha mais na lógica de resultados acabados. A crítica genética, ao

---

<sup>15</sup> Sobre os estudos da Crítica Genética ver *Elementos de Crítica Genética*, de Almusth Grèsillon e *Crítica Genética e Psicanálise*, de Philippe Willemart.

debruçar-se sobre as marcas deixadas pelo artista em seu percurso eleva o processo à importância que lhe é digna. Agnès faz desse trabalho processual sua obra final, assim como a psicanálise pode colocar-se para o sujeito como possibilidade de subjetivação.

Quando tratamos do termo subjetivação, já tão gasto nas ciências humanas, dizemos das inúmeras formas de nos tornarmos mais humanos. E é preciso enfatizar o “tornar-se humano” na medida em que não trabalhamos com hipóteses essencialistas e naturalizantes do processo de constituição do sujeito. Marca-se, portanto, a devida importância do outro em nosso vir a ser sujeito. Coloca-se, desde o princípio, a necessidade da existência de uma alteridade que nos insira no campo da linguagem e que, a partir disso, nos dê uma gama de instrumentos que nos permitam subjetivarmo-nos permanentemente. Poderíamos chamar isso, como Bartucci (2000) o faz, de estéticas de subjetivação.

Talvez seja mesmo importante que repensemos os fundamentos de nossa leitura da subjetividade atentando para os “destinos do desejo” na atualidade, como sugerem alguns autores, na medida em que tais destinos nos permitem captar o que se passa nas subjetividades. Assim, se os destinos dos desejos assumem uma direção marcadamente autocentrada e exibicionista, na qual o horizonte intersubjetivo encontra-se esvaziado e desinvestido das trocas inter-humanas, não será difícil compreender que o que caracteriza as subjetividades na cultura do narcisismo parece ser mesmo a impossibilidade de receber e reconhecer o outro em sua diferença radical. Assim, se por um lado o sujeito na cultura do narcisismo encerra o outro como objeto para seu usufruto, por outro, as experiências de perda e o reconhecimento da incompletude do sujeito têm a possibilidade de abrir caminho para a subjetivação permanente, para a alteridade e temporalidade e, conseqüentemente, para um futuro que tenha sentido. (BARTUCCI, 2000, p.15)

Tanto o cinema de Varda como a psicanálise, mostram-se como possibilidades de caminhos para essa subjetivação permanente a que refere-se a autora. Aos “tornar-se poeta autor” de nossas vidas, como dito anteriormente. São caminhos que dão espaço à criação de sentido e, principalmente, de novos sentidos. Trabalham para a ligação do sujeito ao campo simbólico e, dessa forma, trazem à tona novas estéticas de subjetivação. “Compreender ou dar significado ao mundo em que vivemos ser ao mesmo que estruturar a realidade de um modo pessoal e

estilizado”. (Bartucci, 2000 p.16). Criar uma narrativa sobre si é dar um caráter estético à própria vida, mesmo que essas cores se alterem de tempos em tempos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BARTHES, Roland. **Aula**. Trad: Leyla Perrone Moysés. São Paulo: Cultrix, 1996.

BARTUCCI, Giovanna. **Psicanálise e Estéticas de Subjetivação**, In: Psicanálise, Cinema e Estéticas de Subjetivação. Giovanna Bartucci (org). Rio de Janeiro: Imago, 2000.

BELO, Fábio R. R. **A primazia da alteridade: interlocuções entre psicanálise e pragmatismo**. / Fábio Roberto Rodrigues Belo – Belo Horizonte: UFMG/FAFICH, 2003.

BEMFICA, Aline Guimarães. **Algumas considerações sobre responsabilidade e psicanálise e a poesia de sua prática** In: CONGRESSO NACIONAL DE PSICANÁLISE, DIREITO E LITERATURA, III: Responsabilidade e resposta, anais. (1.: 2009: Nova Lima, MG) / Fábio Roberto Rodrigues Belo; Diego Belo; Pedro Castilho; Liliane Camargos (orgs.).

BERGAN, Ronald. **Ismos: para entender o cinema**. Rio de Janeiro: Editora globo, 2011.

BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.

BEZZERA, Julio. **Sobre uma velhinha falante e gorda**. 2009 em <http://www.revistacinetica.com.br/praiasdeAgnèsjulio.htm> visualizada dia 04 de fevereiro de 2014.

BLANCHOT, Maurice. **A Conversa Infinita**. Editora Escuta, 2007.

CALLIGARIS, Contardo. Narrar a própria vida. **Programa Roda Viva – TV Cultura**, 08 de novembro de 2010. Entrevista televisiva disponível em Internet.

CARVALHO, Ana Cecília. **Limites da sublimação na criação literária**. Estudos de psicanálise. Rio de Janeiro, n. 29, p. 15 -24, set., 2006.

DUNKER, C. I. L. (Org.) ; RODRIGUES, Ana Lucília (Org.). **Cinema e Psicanálise (Volume 2) A realidade e o real: verdade em estrutura de ficção**. 1. ed. São Paulo: nVersos, 2013.

FREUD, Sigmund. (1899). **Lembranças Encobridoras**. Trad: Jayme Salomão. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. III. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GONTIJO, Erick Costa. 2005. **Sobrescrito por um Poema por Vir**. Disponível em: [http://www.letras.ufmg.br/poslit/08\\_publicacoes\\_txt/ale\\_12/ale12\\_egc.pdf](http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/ale_12/ale12_egc.pdf) , acessado no dia 18 de fevereiro de 2014.

GREEN, Andre. **O Desligamento: psicanálise, antropologia e literatura**. Trad: Irene Cubric. Rio de Janeiro: Imago Ed. 1994.

JORGE, Juliana David. **A construção da associação livre na obra de Freud** / Juliana David Jorge. Belo Horizonte, 2007.

Lima, Márcia de.; Jorge, Marco Antonio Coutinho. **Saber fazer com o real: diálogos entre psicanálise e arte**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud. 2009.

MARZAGÃO, Lúcio Roberto. Processos de análise. Belo Horizonte, **Conservatório de Música da Universidade Federal de Minas Gerais**, novembro de 2013. Aula ministrada no Curso de Especialização em Teoria Psicanalítica.

MATTOS, Carlos Alberto. **Documentário de Invenção**. In: Revista Filme Cultura. Fev de 2011. nº 54.

MULLER, Adalberto. **Manoel de Barros** / org: Adalberto Muller; apresentação Egberto Gismonti. – Rio de Janeiro : Beco do Azougue, 2010 – (Encontros).

YAKHINI, Sarah. **Cinensaios de Varda – o documentário como escrita para além de si**. / Sarah Yakhni. Campinas, SP : [ Sn], 2011.

**O GUIA PERVERTIDO DO CINEMA**. Direção: Sophie Fiennes. Documentário, Inglaterra / Áustria / Holanda, 2006. (150 min) cor.

ROSA, Márcia. **Literatura e Psicanálise: os escritos íntimos e a extimidade**. 2010. Disponível em: [http://www.isepol.com/asephallus/numero\\_10/artigo\\_04\\_revista10.html](http://www.isepol.com/asephallus/numero_10/artigo_04_revista10.html), visualizado em 25 de janeiro de 2014.

TELLES, Sergio. **O Psicanalista vai ao Cinema**. São Paulo: Casa do Psicólogo. 2008.

VARDA, Agnès. Processo Criativo de seus Filmes. Berlim, **Cine-Fils Magazine**, setembro de 2008. Entrevista filmada e disponível na internet.

ZUSMAN, Waldemar. **Os Filmes que Vi com Freud**. Rio de Janeiro: Imago. 1994.

## FILMOGRAFIA DE AGNÈS VARDA

*La Pointe Courte* – ficção, 1954, p&b, 35mm, 89 min.

*Ô Saisons, Ô Chateaux* – documentário, 1957, p&b, 35mm, 22 min.

*L'Opéra-Mouffe* – documentário, 1958, p&b, 35mm, 17min.

*Du Côté de la Côte* – documentário, 1958, cor, 35mm, 24min.

*Cléo de 5 à 7* – ficção, 1961, p&b, 35mm, 90min.

*Salut les Cubains* – documentário, 1963, p&b, 35mm, 30min.

*Le Bonheur* – ficção, 1964, cor, 35mm, 82min.

*Elsa la Rose* - documentário, 1965, p&b, 16mm, 20min.

*Les Créatures* - ficção, 1965, cor e p&b, 35mm, 105min.

*Oncle Yanco* – documentário, 1967, cor, 35mm, 22min.

*Black Panthers* – documentário, 1968, p&b, 16mm, 28min.

*Lions Love* – doc/fic, 1969, cor, 35mm, 110min.

*Daguerréotypes* – documentário, 1974/75, cor, 16mm, 80 min.

*Réponse de Femmes* – documentário, 1975, cor, 35mm, 8 min.

*Plaisir d'amour en Iran* – ficção, 1976, cor, 35mm, 6 min.

*L'une chante, l'autre pas* – ficção, 1976, cor, 35 mm, 110 min.

*Mur Murs* – documentário, 1980, cor, 16mm, 81 min.

*Documenteur* – ficção, 1980/81, cor, 16mm, 63 min.

*Ulysse* – documentário, 1982, cor, 35mm, 22 min.

*Les dites Cariatides* – documentário, 1984, cor, 35mm, 13 min.

*7p., cuis., s. de b... (a saisir)* – ficção, 1984, cor, 35mm, 27 min.

*Sans Toit ni Loi* – ficção, 1985, cor, 35mm, 105 min.

*T'as de beaux escaliers...tu sais* – documentário, 1986, cor, 35mm, 3min.

*Jane B. par Agnès V.* – doc/fic, 1986/87, cor, 35mm, 97 min. 186

*Kung-fu Master* – ficção, 1987, cor, 35mm, 78 min.

*Jacquot de Nantes* – ficção, 1990, cor e p&b, 35mm, 118 min.

***Les Demoiselles ont eu 25 ans*** – documentário, 1993, cor, 35mm, 63 min.

***L'univers de Jacques Demy*** – documentário, 1993/95, p&b e cor, 35mm, 80min.

***Les 100 et 1 nuits*** – ficção, 1994, cor, 35mm, 122 min.

***Les glaneurs et la glaneuse*** – documentário, cor, 35mm, 122 min.

***Deux ans après*** – documentário, 2002, cor, beta, 64 min.

***Le lion volatil*** – documentário, 2003, cor, 35mm, 12 min.

***Ydessa, les ours et etc...*** – documentário, 2004, p&b, cor, 35mm, 44 min.

***Les plages d'Agnès*** – autobiografia, 2008, cor, 110 min.