

LACAN NO CINEMA¹

¹ Material de apoio para disciplina ministrada por Marcus André Vieira na PUC-Rio em 2005.

OS FILMES

Luzes da cidade

O FILME

O filme retrata a história do amor de um vagabundo por uma vendedora de flores cega que o toma, enganadamente, por um milionário. Ele, na tentativa de atravessar uma rua engarrafada, passa por dentro de uma limusine e, quando sai, ao bater a porta do carro depara-se com a florista, que estava na calçada em seu ofício de vender flores. Ela, ao escutar o barulho da porta, imagina que ele seja o proprietário. Ele compra algumas flores dela com suas últimas moedas, cuja soma, ainda assim, é maior do que o valor das flores.

Um terceiro personagem completa o triângulo central do filme. Um milionário que, bêbado, queria se matar e é salvo por Chaplin, do qual se torna amigo. O problema é que ele só se comporta como amigo do vagabundo quando está alcoolizado. Sóbrio, ele não o reconhece a ponto de Chaplin parar na cadeia por conta do dinheiro que o próprio milionário o havia oferecido a fim de pagar a operação na qual a florista voltaria a enxergar. Quando ele consegue o dinheiro, ladrões aparecem em sua casa, o milionário chama a polícia, e Chaplin é confundido com um deles. O milionário, por levar uma pancada na cabeça, passa a não mais reconhecê-lo e então Chaplin vai preso, mas consegue antes entregar o dinheiro à florista. Ao sair da cadeia, vagando pela cidade, Chaplin mais uma vez se depara com a vendedora através da vitrine de uma loja, reconhecendo-a imediatamente, embora ela, que agora o vê, não o reconheça. Mas ela permanecia ainda ligada àquela história já que, antes deste encontro, um milionário entra para comprar flores e ela fica esperançosa de que ele seja o tal homem pelo qual continua a esperar. Chaplin fica extasiado, e ela, ao oferecer a ele uma flor e uma moeda, o reconhece pelo tato. Ela o conhecia através da fala, e ele ainda não tinha dito nada. A fala, embora não apareça no filme, é outro elemento que possibilita que ela o reconheça.

. Apontando para seus olhos, ele pergunta se ela pode ver agora, ao que ela responde que sim. O filme termina com um close no vagabundo, com os olhos cheios de temor e esperança, incerto de qual vai ser a reação dela. Satisfeito e ao mesmo tempo inseguro, estando tão fortemente exposto a ela. "Você pode ver agora?" é "você pode ver quem realmente sou?", e não apenas uma pergunta se ela agora podia enxergar depois de ter feito a operação.

A FANTASIA

O vagabundo é alguém que traz comida, que traz dinheiro, que consegue pagar o aluguel da florista e por quem ela é, portanto, cuidada. Ela não tem acesso ao fato dele ser um vagabundo por conta de sua cegueira, mas isso não nos importa muito, já que, de uma forma ou de outra, todos temos lentes imaginárias, e não lentes para enxergar a “a realidade tal como ela é”. Partimos desde o princípio de um estranhamento acerca dessa ideia de realidade em si. Então o que podemos antecipar sobre a cega é que ela

estava num lugar de quem espera ser cuidada, cortejada. O caso da florista pode nos servir de paradigma para que entendamos a incidência da fantasia na vida de alguém. Reunimos alguns traços dela indicativos de que o que parece lhe faltar, o que ela parece esperar para que haja um caricatural “e viveram felizes para sempre” é um príncipe encantado. As possibilidades de achar o que falta num corpo de saberes sobre mim podem se dar numa espécie de procura em mim mesmo, ou na busca de uma cara metade, por exemplo, o que parece ser o caso da florista. Ela não supõe, por exemplo, que encontrará a força para ser rica dentro dela mesma, mas espera isso de alguém. Esse é o lugar da falta para ela. Mas ela mesma não sabe bem o que está esperando, depreendemos esta sua posição na fantasia de acordo com suas atitudes conforme a chegada de alguém que parece encarnar algo que a interessa.

Se ela já soubesse disso, não seria esse o sujeito de sua enunciação, mas de seus enunciados. O filme materializa seus campos de falta, quando, por exemplo, na cena em que ela se encontra pela primeira vez com Chaplin e este bateu a porta de um carro ao chegar perto dela. Isso a interessou e a partir daí ela já começou a crer que se tratava de um milionário, mas isso não era óbvio, partiu de uma construção dela, ou seja, foi ela quem interpretou este fato desta maneira dentre uma multiplicidade de outras possibilidades. Chaplin encarna o objeto que falta a ela e, deste modo, ele materializa algo de seu sujeito do inconsciente. A partir do momento em que Chaplin aparece, é possível compreender melhor o que a florista esperava; no momento em que aparece alguém que entra no jogo, este já nos fica mais claro.

O mesmo pode ser dito do milionário. Quando ele está sóbrio, o dinheiro parece o satisfazer, ele não precisa de ninguém. Mas Chaplin o conhece bêbado e tentando pular de uma ponte alegando que não tinha amigos, que ninguém queria saber dele. Não haveria nenhuma razão *a priori* para que o milionário acreditasse que quem o salvou o fez porque gostasse dele, e isso parece ser o que ocorre quando ele acredita que Chaplin é seu amigo e sai com ele quando está embriagado. E assim, somente quando está bêbado, o milionário é amigo de Chaplin e eles saem e se divertem juntos. Isso revela um pouco da fantasia do milionário, cuja espera parece ser por alguém que goste dele como ele é e não por seu dinheiro. Chaplin se materializou como este amigo, e só podemos perceber que isso encarnava algo do sujeito do inconsciente do milionário depois que Chaplin apareceu. É depois que ele aparece que podemos dizer sobre a fantasia do milionário.

Esta observação encerra algo valioso na formalização lacaniana, que é o fato de que só depois que alguém aceita jogar o jogo, por exemplo, é que se pode indicar algo sobre esse jogo. Então nada faria o analista saber acerca da fantasia do paciente antes que ele topasse jogar o jogo e perceber, muito mais através de um saber-fazer do que de um puro saber, as regras deste jogo. Como é esse saber? É aceitar ser apenas uma mancha, um ponto opaco mas que dá consistência à fantasia. É exatamente dessa forma que Lacan define o objeto no que ele tem de mais real, pura mancha, objeto *a*.

A fantasia constitui, nesse sentido, um enquadre, porque articula o sujeito, como identidade vazia, e o objeto paradoxal. É o passe de mágica que *inclui* um objeto por definição *exterior* aos sentidos do mundo, operação que Lacan chama de exclusão interna. A fantasia foi descrita por Freud e alçada por Lacan a uma condição universal para todo sujeito que fala.¹ A fantasia é feita de uma estrutura básica com muito

poucas variações, mas a partir dela, estabelecem-se infinitas maneiras singulares de articular sujeito e objeto. Ela é o cerne daquilo que chamamos eu, indivíduo, pois estipula o modo como, para cada um e de maneira singular, este excesso vai se incorporar aos objetos do mundo e, a partir daí, produzir prazer e, apenas ocasionalmente, horror.²

Dissemos que a fantasia estava antes durante e depois do encontro com o objeto. Devemos, contudo, distinguir o “antes” do “depois”. A relação sujeito-objeto é uma situação aberrante de acasalamento entre o sujeito, produto de uma rede de determinações simbólicas, e o objeto, real que extrapola esta rede. Trata-se de uma zona traumática, de violência e não de paz. Só *a posteriori* um sentido para este encontro, pacificador, se constrói, individualmente, inconscientemente, apoiado na malha significativa primordial que constitui a fantasia. Desta forma, aquilo que era um mapeamento, violento, do encontro fundamental entre o objeto e o eu, vai se transformar em trama, roteiro, uma historinha que funciona como véu para ocultar o aspecto excessivo do objeto.

O OBJETO (PRIMEIRA APROXIMAÇÃO)

Partindo dessa introdução ao conceito de objeto, encarnado pelo Chaplin neste filme, podemos perceber algumas diretrizes que ele nos dá. Tanto sujeito quanto objeto se situam na fantasia, por exemplo, fantasia que constituiria um sistema imaginário, um desenho, no qual sujeito e objeto ocupam um determinado lugar. E retomando o lugar de Chaplin na fantasia da moça cega, deste que a partir do momento que chega a mobiliza e encena algo de um jogo que nos era obscuro antes de sua entrada, qual seria o lugar do analista para o analisante? Exatamente o de objeto, diz Lacan. Primeiro ele havia falado que era o do Outro como um potencial de sentidos, depois chega a ideia de que o analista se oferece como objeto para a fantasia do analisante. Assim o analisante começa a jogar com o analista mais ou menos de acordo com a sua fantasia, a falta no analisante, então, se delimita de forma mais clara ao analista.

Se um não surge, parece não haver o outro, um depende intrinsecamente do outro. Sem objeto, o sujeito não teria uma encarnação possível, seria pura virtualidade. A fantasia ocupa neste sistema o lugar de matriz. Na verdade, é apenas ela que existe. Tanto sujeito quanto objeto são representações da matriz que se destacam e ocupam seu ponto cego.

Subvertemos então o senso comum, pois o que comumente se pensa é que o verdadeiro amor se dá quando se ama alguém do jeito que aquela pessoa é. No entanto, se levarmos adiante as considerações lacanianas, só se gosta de alguém pelo que se supõe nele, e o que ele é funciona como pretexto para que se possa amá-lo. Então, na fantasia, o objeto de amor está no lugar daquilo que falta. Encarnando esse lugar vazio na fantasia, o objeto materializa mais ou menos o que esse sujeito busca.

O amor, como Lacan o descreve, seria então o encontro de duas faltas, pois cada um se encaixaria no lugar onde há falta na fantasia do outro. Não é o que se tem, mas o que falta em cada um que propicia a busca e o encontro que resultará num casamento.³

Assim, Chaplin encarna tanto um objeto para a florista quanto para o milionário, e ele faz uma espécie de casamento entre o milionário e a cega, mesmo que ambos não se encontrem. Aliás é preciso que eles não se encontrem. É preciso uma certa cegueira. O dinheiro da operação para curar a florista da cegueira sai do bolso do milionário, mas este só pode concedê-lo à única pessoa que parece gostar dele, o vagabundo que o salva do suicídio, e a cega receberá o dinheiro do príncipe encantado encarnado pelo Chaplin. Já o milionário não daria o dinheiro para a florista, pois ela aparece exatamente como alguém que espera este dinheiro. Mais uma vez então ele ficaria no lugar de quem é útil por conta do que tem e não do que é. Já o Chaplin, para aquele quando embriagado, é alguém que se interessa por ele pelo que é. A florista talvez não aceitasse o dinheiro do rico, pois ela se vê como uma pessoa altruísta. Chaplin realiza a possibilidade do cruzamento de algo na fantasia, ele pode articular o encontro da falta do milionário e a da florista. Ele encarna isso que possibilita o encontro, e sem essa encarnação, o objeto, o casal não se forma.

Entre os dois espaços de fantasia, a dela e a dele, circula o vagabundo. Através dele, o dinheiro do milionário é entregue a ela, com Chaplin funcionando como intermediário na fantasia. Tendo Chaplin, a coisa toda pode rodar, do contrário, seria uma fantasia fixa, não aconteceria nada em lugar nenhum, e ela ficaria apenas esperando, e o milionário também.

O objeto é isso, ele é o avesso do sujeito. O sujeito não tem nada em si, ele é um ponto vazio que orienta o desejo, mas algo ocupa esse lugar e é isso o que Lacan nomeia como objeto a, é um objeto paradoxal que funciona pelo que ele não tem. Se partirmos da premissa de que não há nada no real que condiciona o meu desejo, como ele se monta? A ideia seria, então, que há um ponto vazio e essa espécie de “programa” que me orienta a desejar o que falta a dizer. Assim, objetos aparecem no lugar do que falta, como no jogo entre o sujeito do enunciado e da enunciação, em que alguns ditos aparecem no lugar do sujeito da enunciação. O que faz com que algo ocupe esse lugar e que esse algo porte um certo efeito que o diferencie dos milhares de outros objetos existentes? O que fará com que um objeto apareça com o valor do que me falta? Essa encarnação da falta, para Lacan, é a função do objeto, e a procura se dá por este, e não pela pura falta, mas por alguém/algo que a encarne.

O EGO E O SUJEITO

A psicanálise nos revela que o que nos faz desejar é a fantasia, o quanto é ela que mobiliza o real. Neste ponto, é necessário nos perguntarmos acerca desse real, que até então chamamos de ponto cego, de estranho.

O vagabundo não é neutro, há algo nele que possibilita esse encaixe com a fantasia da florista. Não é nada que ele disponha como qualidade, mas é outra coisa. O objeto a é essa outra coisa encarnada. É isso que não se sabe dizer se apresentando. A função vazia do real seria o sujeito descrito por Lacan. Já a função de presença do real seria encarnada pelo objeto.

Já o ego guardaria outro tipo de relação com o saber. Freud o especifica como sendo “antes de tudo, corporal”⁴. Assim, o campo egóico situaria o que se sabe sobre si, o corpo de saberes, ou seja, a possibilidade de uma certa coesão. Tais saberes não

recobrem tudo o que se é, visto que desta forma a mente configuraria uma espécie de “arquivo de registros pessoais”. A dinâmica do ego comporta um ponto de desconhecimento, e assim poderíamos defini-lo rapidamente como um *campo de conhecimentos mais um ponto estranho*. Sujeito e ego formam, portanto, um par indissolúvel, pois o ego não existe sem uma falta, ao passo que essa falta também só faz algum sentido dentro de um conjunto, caso contrário só restaria um vazio.

Temos a vívida impressão de que a originalidade singular de alguém se situa no próprio eixo egóico. Seria, por exemplo, a composição das coisas que cada um pode reunir sobre si, tenderíamos a dizer. O que a psicanálise aponta é que essas qualidades nunca descrevem algo original e idiossincrático de alguém, e sim o que promove uma costura entre tais qualidades. Este é um caráter fundamental do funcionamento egóico que mostra repercussões na clínica. Ele não se configura apenas como uma espécie de baú fundamental do conteúdo das experiências de uma vida, já que tais saberes não passam de representações encontradas na cultura que tampouco são inéditas. Por exemplo: o que qualifica e denomina as minhas características está disponível na cultura, não existe uma cor de olho originalíssima a qual não se possa descrever com os nomes encontrados na matriz.

Exemplificando, o currículo de cada um seria único pela união dos elementos que o constitui. Neste ponto se tem algo original que não consta de conteúdos, e sim da amarração destes e isso, conseqüentemente pressupõe algum vazio. Isso é o campo do sujeito. O sujeito é isso o que falta entre duas coisas. No momento em que digo, por exemplo, que meus olhos são azuis esverdeados, nem azul nem esverdeado descrevem o que sou, o me faz ser ímpar. O sujeito está entre os dois, mas não se encerra numa mistura de ambas as cores. Ele é, recorrendo a outro exemplo, o que a mãe não consegue dizer sobre o filho e para tanto vai chamar a avó. Entre o que uma diz e o que outra diz o sujeito emerge. Assim esta criança será sempre um ponto de interrogação porque justamente nenhum nome a descreverá completamente. A partir desse ponto de interrogação e da amarração dos nomes em torno dele surge alguém.

O campo do sujeito, portanto, é feito disso que falta para alguém conseguir se descrever, dessa espécie de inaptidão de recobrimento total pela cultura, ao mesmo tempo, esta impossibilidade é o que faz este alguém ser singular.

Recebemos da cultura uma certa maneira de ser, ou seja, um estoque montado, que constitui o ego. Ele e a fantasia seriam solidários, visto que ela seria esta matriz mais ou menos articulada que define o ego. Esse “estoque montado”, no entanto, só funciona com um certo dinamismo graças à inclusão de um lugar vazio, e este é o lugar do sujeito. A fantasia é uma espécie de articulação da matriz que organiza o estoque de ditos e predicados que compõem um ego.

TRAUMA

Chaplin é um milionário na fantasia da florista e, nesse momento em que ela olha para ele, o vê como é "realmente". Não é que seja "o" real, mas é um choque de algo difícil de definir que se materializa no contraste entre a imagem do milionário e a imagem do mendigo. O choque vale também para o próprio vagabundo, pois ele também vivia na fantasia, a de ser um nobre que apenas aparenta pobreza. Por mais que os outros

remetam-no a "pobre coitado", ele sempre tinha podido, até então fazer de conta: "você que não estão vendo direito; no fundo eu tenho uma essência nobre". Isso é um jogo imaginário que se faz com o outro. Ele sempre via nos olhos do outro alguma coisa que legitimava a sua nobreza. Na hora do trauma, não é só a cega, mas ele também que se vê, nos olhos dela, como "realmente é". Nessa hora, ele não pode mais fazer isso; ele está entregue a que o outro o veja como realmente é, o que faz com que ele próprio tenha que se ver como realmente é. Nunca mais ele vai poder ser o mesmo, não vai mais poder fazer esse jogo entre ele e o outro, onde ele se convenciu que era nobre, apesar de parecer vagabundo. Ela, também, nesse momento, não vai mais poder achar que nasceu para casar-se com um príncipe. No momento em que ela vê o vagabundo, algo vai se colocar para ela, no sentido de que o que ela realmente queria era "isso", e não o príncipe com que sonhara. Foi por "isso" que ela se apaixonou. É forte demais o contraste entre o milionário sonhado e o vagabundo real para que ela possa se desculpar dizendo "foi um engano, é porque eu era cega, continuo desejando um milionário."

Existe, então, uma certa apresentação do objeto que é traumática. O objeto de amor dela lhe aparece de forma traumática. E, ele como objeto para ela, vê seu eu ideal de rico cair, como farsa. O encontro com o objeto coloca a questão: eu desejei isso? Alguma coisa aparece, mas que não faz parte de mim, não reconheço como meu. Há um jeito de se apresentar alguma coisa de uma maneira que você não vai mais poder dizer que é só um personagem, e aí bagunça tudo. Aquilo que ele mantinha como possibilidade, ainda que não tivesse dinheiro, cai, de forma que ele vai ter que lidar diferentemente com esse ideal. Esse é o momento da apresentação do objeto traumático. Isso foi construído ao longo do filme, de uma maneira que possibilitou Chaplin marcar o que é esse trauma.⁵

Trauma e objeto são os pontos em questão. É interessante localizar aqui a operação lógica da separação (do par alienação/separação), de Lacan, referente ao surgimento do objeto. Vivemos fixados em lugares na fantasia, sendo esta a fantasia do Outro para você, pré-fixada de alguma maneira. Se você entra simplesmente desempenhando o papel, você é apenas uma marionete na mão do Outro e, portanto, nem existe. Por outro lado, você pode não entrar, como no caso do autismo. Como fazemos normalmente? Entramos, mas não completamente; alguma coisa não vai bem. Esse é o lugar que chamamos de sujeito. Todo o resto que entrou bem no papel esperado, chamamos de ego. Todo um lado que você conhece, e que vai como o esperado, mas alguma coisa não foi. Esse é o lugar do sujeito. Existe uma tensão entre o que você é na fantasia e a separação que você vai ter que fazer da fantasia, de seus lugares, para poder viver, respirar. É preciso uma certa alienação e uma certa separação. Existe uma certa identidade que te separa sem, ao mesmo tempo, te separar demais, porque do contrário não há a possibilidade de se ter um papel no teatro da vida. Você se separa um pouquinho escolhendo o papel que, para aquele teatro, você se coloca de fora. Você não fica sem papel; isso daria na loucura. Por exemplo, numa família onde se espera que seja nobre, você fica de mendigo. Isso seria estar separado da família, estando no jogo ao mesmo tempo, uma vez que, na peça dos nobres, há lugar para os mendigos, mesmo que todos achem horrível. O que não pode, por outro lado é que você, numa peça de nobre, seja Stalin. Este não faz sentido para os nobres.

O lugar da separação não é o lugar do objeto horroroso que vai destruir tudo. É um lugar que, com relação àquela peça, te permite respirar. Instaure-se aí uma dialética entre alienação e separação: você entra naquele jogo, mas num lugar que te dê um certo espaço. Você é filha do banqueiro e vai entrar para o Partido Comunista. Seria o que uma histórica faria, eventualmente.

Espera-se numa análise que você não vá procurar um outro papel para separar-se do lugar onde estava. Há alguma coisa numa análise que se trata de visualizar seu lugar na fantasia do Outro e, eventualmente, se separar desse lugar. Porém, você não se separa desse lugar simplesmente o visualizando. Tem que haver uma certa visualização de um lugar sem lugar, para que você possa trocar de lugar. Existem outras possibilidades dentro da fantasia; todo campo discursivo prevê áreas de exceção a esse campo, ainda que incluídas ali. Como é possível trocar de lugar (por exemplo, na metáfora do teatro, passar do palco à coxia, ou deixar o teatro shakespeariano), se você está alienado num certo papel, num certo tipo de peça? Desde o começo, vai aparecer a necessidade de que alguma coisa desse jogo entre trauma e objeto se desenhe, senão não vai haver possibilidade de troca.

A análise é um encontro traumático, é feita para ser um encontro com o trauma, o que está claro desde Freud. Em um primeiro momento, o trauma foi para ele um acontecimento, depois uma fantasia. Seja como for, desde o começo, ele quer ir ao trauma. O trauma, na análise, vai voltar à cena e você vai mudar depois que se re-traumatizar. Não se trata de dizer que, uma vez tendo apagado o trauma, volta-se ao normal, como se nunca tivesse sido. Essa leitura da psicanálise é referente a um suposto mundo sem trauma, como nos desenhos animados: como se o trauma fosse uma batida e se você bater ao contrário, desamassa. É levar a psicanálise para o tempo do cinema mudo. Quando Freud diz para voltarmos ao trauma, não é disso que se trata. Trata-se de se expor novamente ao trauma, encontrar novamente o trauma e, a partir daí, não serei mais o mesmo.

1 Estou me referindo a todo aquele que fala no regime do Nome do Pai, especificação que não poderemos desdobrar aqui.

2 Podemos dizer que, neste ponto, o recalque faz algo do real passar ao imaginário como falta. Na álgebra lacaniana, passamos de a, o objeto, a $-\phi$, o falo, a partir da incidência de i(a), o véu. A operação do recalque consiste em articular o objeto a ao mundo do sentido como falta. A consequência disso, é que o objeto se inclui como paradoxo, que na clínica se manifesta na coincidência entre o objeto de desejo e a fonte do gozo.

³ Cf. LACAN, J. O seminário, livro 8: A transferência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1992, p. 56-57.

4 FREUD, S. O ego e o id (1925). Edição Standart Brasileira de Obras Completas de Sigmund Freud. v. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1974, p. 37.

⁵ A gente pode dizer que Chaplin viveu esse trauma na vida dele para fazer filmes. Ele estava fazendo filme de um jeito, e na hora que entra a voz, esta teve o mesmo efeito no mundo do cinema, o mesmo efeito que teve a operação de olhos da cega nesse filme. Agora que tem a voz, nada mais será como antes, não é mais possível fazer aquilo.