

ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Estética e Filosofia da Arte da UFOP

ISSN: 2526-7892

ARTIGO

O CINEMA COMO LEMBRANÇA ENCOBRIDORA¹

Diego Amaral Penha², Miriam Debieux Rosa³

Resumo: O artigo trabalha as articulações entre psicanálise e cinema destacando como as reflexões sobre a construção de uma história ficcional na arte cinematográfica contribuem para o debate em torno da memória e da verdade histórica do sujeito e da sociedade. Também nos debruçamos sobre como a psicanálise pode contribuir para elucidar parte do funcionamento da máquina de narrar histórias que é o cinema, particularmente através da noção psicanalítica de “lembração encobridora”. É demonstrado que tal noção permite compreender a particularidade do cinema em articular passado e presente dentro de uma narrativa ficcional, mesmo que a organização cinematográfica estético-dramática obedeça às regras pré-estabelecidas por regimes narrativos clássicos. Este estatuto é possível devido à maneira do cinema localizar-se como uma forma de arte que combina duas poéticas distintas: a poética clássica e a poética dos signos. Tais processos permitem revelar uma verdade através de uma estrutura de ficção.

Palavras-chave: cinema, lembrança encobridora, ficção, memória, história.

Abstract: This paper exposes articulations between psychoanalysis and cinema highlighting how the reflections on the construction of a fictional history in the cinematographic art contribute to the debate around the memory and the historical truth of the individuals and the society. We also dwell on how psychoanalysis can contribute to elucidate part of the functioning of the storytelling machine that cinema is, particularly through the psychoanalytic notion of "Screen Memories". It is demonstrated that such notion allows us to understand the particularity of cinema in articulating past and present within a fictional narrative, even if the aesthetic-dramatic cinematographic organization obeys rules pre-established by classical narrative regimes. This status is possible because of the way cinema is located as an art form that combines two distinct poetics: classical poetics and poetic signs. Such processes enables revealing a truth through a fictional structure.

Keywords: cinema, screen memories, fiction, memory, history

¹ Cinema as a screen memory.

² Psicanalista. Doutorando em Psicologia Clínica pela Universidade de São Paulo (USP). Mestre em Psicologia Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Possui graduação em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Membro do Grupo de pesquisa CNPq Sujeito, sociedade e política em psicanálise (USP), do Laboratório Psicanálise e Sociedade e do Núcleo de Psicanálise e Política (PUC-SP). Editor da revista digital Lacuna: uma revista de psicanálise (lacunarevista.wordpress.com). Crítico e colunista de cinema e quadrinhos para os sites Pipoca e Nanquim (pipocaenanquim.com.br) e Mob Ground (mobground.net). Endereço de email: penhadiego@yahoo.com

³ Professora Livre-Docente do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo e atua na Pós-Graduação em Psicologia Clínica. Coordena o Laboratório "Psicanálise e Sociedade" e o Projeto Veredas - Migração e Cultura. Professora Titular da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo na Pós-graduação de Psicologia Social onde coordena o Núcleo de Estudos e Pesquisa "Psicanálise e Política". Psicanalista, atuando principalmente nos seguintes temas: psicanálise, sociedade, política, ética, criança, adolescência, laço social, família, migração, imigração, exclusão. Tem várias produções no tema (livros e artigos). Endereço de email: debieux@terra.com.br

A história é objeto de uma construção cujo lugar não está preenchido pelo tempo homogêneo e vazio, mas por um tempo repleto de agora.

Walter Benjamin⁴

INTRODUÇÃO: A MÁQUINA DE NARRAR HISTÓRIAS

Neste artigo, vamos demonstrar quais contribuições a noção psicanalítica de “lembração encobridora” pode elucidar sobre a máquina de narrar histórias que é o cinema. Essa noção nos ajuda a recuperar a particularidade da experiência cinematográfica relacionada a uma articulação entre passado e presente na tela, inserida dentro de uma narrativa que em última instância é ficcional, seja no cinema documental, romance ou experimental. Para sustentar tal ponto, apresentaremos a ideia de que “ficção” não significa uma “mentira” que se opõe à realidade. Mas sim um encadeamento de ações, fatos e informações que através de suas lacunas pode adquirir a potência de expressão pela qual um significante, uma imagem ou uma cena isolam-se, ganhando sentido e produzindo um efeito estético-dramático.

Veremos que o projetor cinematográfico exhibe a reconstrução de um evento que já passou, algo gravado por uma câmera em algum lugar do passado — reconstrução nem tanto como revelação, nem tanto como engano. Ferro⁵ e Rancière⁶ articulam cinema e história através da problemática presente na diferenciação entre a forma ficção e a forma documentário. A partir do filme de ficção histórica *O Encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925), Ferro apresenta a ideia de que a “ficção” é uma historiografia que, através de sua estratégia estético-dramática de organizar as informações, oferece uma experiência com o passado inacessível para outras estratégias historiográficas. Já Rancière apresenta a noção de que o gênero documentário é sustentado pela constatação da memória como uma obra de ficção.

A noção freudiana de “lembração encobridora” é tributária da clínica e possibilitou compreender como os pacientes constroem uma narrativa sobre si, permitindo a articulação entre memória e história na teoria psicanalítica. Tal articulação também se faz presente no final da obra de Freud nos ensaios reunidos em *O homem Moisés e a religião monoteísta*⁷ no conceito de “verdade histórica”. Recuperando o elo perdido entre as ideias de lembrança encobridora e de verdade histórica, encontramos em Freud certa historiografia articulada ao conceito de construção e à estrutura narrativa da ficção.

⁴ BENJAMIN, Walter. (1939). Sobre o conceito de história. In: MATE, Reyes. **Meia-noite na história: comentários às teses de Walter Benjamin "Sobre o conceito de história"**. São Leopoldo: Unisinos, 2011. 435 p. Tradução de Nélcio Schneider, p. 289.

⁵ FERRO, Marc. **Cinema e História**. 2ª. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010. 244 p. Tradução de Flávia Nascimento.

⁶ RANCIÈRE, Jacques. **A fábula cinematográfica**. Campinas: Papirus, 2013. 192 p. (Coleção Campo Imagético). Tradução de Christian Pierre Kaspers.

⁷ FREUD, Sigmund. (1939). **O homem Moisés e a religião monoteísta: três ensaios**. Porto Alegre: L&PM, 2014. 192 p. Tradução de Renato Zwick.

Ao apresentarmos novas considerações sobre noções psicanalíticas já estabelecidas, podemos contribuir para uma compreensão da experiência cinematográfica que não necessariamente se opõe às noções estabelecidas, mas busca dar ensejo às lacunas que já se fazem presentes em novas aproximações entre os campos da teoria cinematográfica e da teoria psicanalítica. Aqui, trataremos de incitar o deslizamento da forma usual como o psicanalista pensa o cinema através da teoria dos sonhos, para uma nova, na qual aquilo que o dispositivo cinematográfico produz possa ser mirado como uma lembrança encobridora. Tal deslizamento não diz respeito a apenas uma adequação conceitual ou uma correção ortopédica, mas sim de uma exploração das sempre em movimento fronteiras da teoria e prática psicanalíticas.

Zygouris⁸ afirma que a psicanálise desde o início sempre procurou os seus limites, pois “Ela não pode constituir-se em disciplina autônoma, nem evoluir teoricamente, se cessar de se interrogar quanto às suas fronteiras com atividades vizinhas”⁹, principalmente quando busca descrever fenômenos do campo das ciências humanas. Por mais que Freud¹⁰ delineasse que a psicanálise em sua origem e desenvolvimento estivesse localizada nas ciências naturais, atualmente não é raro a reconhecermos como incluída nas ciências humanas. Se estamos no campo das ciências humanas, estamos no campo da interdisciplinaridade, e seguimos as reflexões de Barthes¹¹ acerca da mesma:

O interdisciplinar, de que se fala muito, não consiste em confrontar disciplinas já constituídas (nenhuma delas, com efeito, consente em entregar-se). Para praticar o interdisciplinar, não basta escolher um “assunto” (um tema) e convocar à sua volta duas ou três ciências. O interdisciplinar consiste em criar um objecto novo, que não pertence a ninguém.¹²

O intuito aqui é tomar a interlocução entre cinema e psicanálise de maneira “implicada”¹³, isto é, colocando ambos os campos em exercício, em teste, de maneira que ambos possam ser afetados pela tensão existente nesse tipo de aproximação. Compreendemos que a psicanálise é induzida ao erro quando apresenta a pretensão de esgotar a compreensão dos fenômenos que investiga. Entretanto, cabe a ela dar conta de sua parcela, isto é, tratar da investigação da dimensão inconsciente das práticas sociais, culturais e políticas, no caso o dispositivo cinematográfico.

⁸ ZYGOURIS, Radmila . **Psicanálise e psicoterapia**. São Paulo: Via Lettera, 2011. 80 p. Tradução de Caterina Koltai.

⁹ Ibid., p. 6.

¹⁰ FREUD, Sigmund. (1940[1938]). **Esboço de psicanálise**. Tradução de Jayme Salomão . Rio de Janeiro: Imago, 1996. pp. 153-221., Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v.XXIII).

¹¹ BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Lisboa: Edições 70, 1987. 318 p. Tradução de António Gonçalves, pp. 172-173.

¹² Ibid., p. 81.

¹³ ROSA, Miriam Debieux. **A clínica psicanalítica em face da dimensão sociopolítica do sofrimento**. São Paulo: Editora Escuta/Fapesp. (Coleção Margens: psicanálise, cultura e política), 2016. 200 p., pp. 26-27.

CINEMA E PASSADO

A narrativa cinematográfica está sempre remetida ao passado. Há no cinema enquanto dispositivo e arte uma vocação imanente para articular suas imagens ao passado. Primeiramente podemos identificar essa relação com o passado naquilo em que a arte cinematográfica é herdeira da arte fotográfica. Assim como a fotografia, o vídeo reproduz a imagem a partir de uma “realidade objetiva”¹⁴ capturada ao incidir, sob a forma de luz, na fita chamada de “negativo” (sensor luminoso), queimando-a. A imagem gravada no negativo queimado é o rastro de algo que existiu ou de algo que aconteceu. Seja um acontecimento imprevisto e espontâneo ou uma cena ensaiada e atuada por atores em cenários, aquilo que a câmera capta é uma memória do passado, os rastros de coisas que aconteceram e de pessoas que por ali viveram e passaram. As imagens substituem corpos ausentes¹⁵, atestam que “*a coisa esteve lá*”¹⁶.

Todos aqueles que foram assistir no cinema a filmes como *O último suspeito* (*City by the Sea*, 2002), *O guru do sexo* (*The Guru*, 2002), *Império* (*Empire*, 2002) e *Quando a vaca vai pro brejo* (*Buying the Cow*, 2002) tiveram a oportunidade de testemunhar a relação estrutural do cinema com o passado. Esses filmes têm em comum o fato de terem sido gravados na cidade de Nova York antes do ataque ao *World Trade Center* em setembro de 2001. Significando que, quando estes filmes foram exibidos publicamente pela primeira vez em 2002, todos continham as Torres Gêmeas intactas como cenário. A presença imagética das Torres tornou-se uma lembrança da ausência das mesmas, fazendo com que a relação intrínseca com o passado desses filmes viesse à tona. Assim, sempre que olhamos para uma tela de cinema estamos voltados para imagens de coisas que estiveram ali e não estão mais, que acidentalmente ou intencionalmente foram capturadas pelas lentes e pelo aparato cinematográfico. Essas imagens do passado, no momento em que são projetadas, ganham vida e dão a impressão de estarem acontecendo no “presente”. Assim sendo, o que vemos no cinema são fantasmas, por definição.

O cinema também é herdeiro dos teatros de sombras, que através de silhuetas projetadas em uma tela buscavam narrar os grandes temas da tradição oral. Dar imagens-voz às sombras do passado que se projetam para o futuro é o que o icônico filme *Guerra nas Estrelas: Uma Nova Esperança* (*Star Wars Episode IV: A New Hope*, 1977) faz ao adaptar o tradicional “Era uma vez” da literatura para o “Há muito tempo, em uma galáxia muito distante”¹⁷. Trata-se de uma engenhosa estratégia de apresentar uma ficção sobre o futuro, que sabe de sua relação com o passado.

¹⁴ BAUDRY, Jean-Louis. (1970). Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A Experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. pp. 383-399. Tradução de Vinícius Dantas, p. 385.

¹⁵ BELTING, Hans. **Antropologia da imagem**: para uma ciência da imagem. Lisboa: KKYM+EAUM, 2014. 319 p. Tradução de Artur Morão, p. 12.

¹⁶ BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 185 p. Tradução de Júlio Castañon Guimarães, p. 115.

¹⁷ Do original “*a long time ago in a galaxy far far away*”.

Nesse sentido, há uma cena na franquia “Guerra nas Estrelas” que retoma essa relação do cinema com o passado, apoiando-se em uma homenagem à tradição dos poetas épicos. Nela vemos os personagens reunidos ao redor de uma grande fogueira para ouvir as histórias heroicas de seu passado. Conhecemos o que é narrado, enquanto espectadores, pois assistimos aos filmes anteriores no cinema. Mas os personagens ouvem as narrativas pela primeira vez através de uma testemunha que esteve presente no passado. Segundo Gagnebin¹⁸, essa seria exatamente a tarefa sagrada do poeta épico, a de “[...] lutar contra o esquecimento, mantendo a lembrança cintilante da glória (*kleos*) dos heróis, isto é, fundamentalmente, lutar contra a morte e a ausência da palavra viva e rememorativa”¹⁹.

O filme apresenta uma intencional analogia entre a narrativa cinematográfica e a narrativa épica, na qual o orador remonta os eventos ocorridos, cercado por plateia de ouvintes. Estes escutam atentamente os grandes feitos do passado. A metáfora é explícita, pois a película coloca um robô para ser o grande narrador. Ele é o “poeta épico do futuro”. Uma máquina que rememora aos ouvintes todos os obstáculos e aventuras pelos quais passou, através de uma narrativa que não abre mão de “efeitos especiais”. Esse robô contador de histórias é o cinema.

Essa perspectiva nos indica certa fragilidade na usual analogia psicanalítica entre sonho e cinema. Aponta Metz²⁰ que o espectador do cinema se sabe assistindo a um filme, enquanto o sonhador, em geral, não sabe que está sonhando. A experiência cinematográfica depende e ocorre durante o estado de vigília. Quando o espectador está imerso na cena e interage com o filme, por exemplo, quando avisa o protagonista do perigo que o espreita na esquina, trata-se de um “ludismo consciente”²¹ e não de uma imersão onírica como por muito tempo buscou-se afirmar. Diferentemente do sonho, a percepção fílmica não é de uma realidade “interna”; ela se relaciona ao que chamamos de “realidade” no senso comum. Nesse sentido, para Metz, a ilusão cinematográfica seria mais análoga às alucinações do que aos sonhos, já que aquele que alucina vive o engodo enquanto desperto.

Nesse sentido, damos prosseguimento às reflexões de Metz propondo que o cinema nos ensina que uma *cena esconde outra*, ao mesmo tempo em que *põe em cena significantes que engatam fantasias*. Apresentamos a prática cinematográfica como uma *lembrança ficcionalizada*, que *por meio de uma montagem complexa também cobre uma experiência traumática*, podendo desdobrar-se em *outras cenas*. Estamos apostando na ideia interessante, mas pouco desenvolvida de Rivera²² ao constatar que a noção

¹⁸ GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009. 224 p.

¹⁹ *Ibid.*, p. 45.

²⁰ METZ, Christian. **O Significante Imaginário: Psicanálise e Cinema**. Lisboa: Livros Horizontes, 1980. 311 p. Tradução de Antônio Durão.

²¹ *Ibid.*, p. 106.

²² RIVERA, Tania. Cinema e pulsão: sobre "Irreversível", o trauma e a imagem. **Revista do Departamento de Psicologia - UFF**, Rio de Janeiro, 2006. v. 18, n. 1, p.71-76, Jan/Jun. Semestral, p. 72.

freudiana de “lembrança encobridora”²³ se articula melhor à prática cinematográfica, em termos de analogia. Segundo Rivera, “A lembrança encobridora nos ensina que uma cena esconde outra, mas, sobretudo, que ela ‘põe em cena’ significantes que engatam fantasias”²⁴, isto é, trata-se de uma lembrança ficcionalizada “[...] que cobre a experiência traumática, mas faz ver, por meio de uma montagem complexa, elementos que permitem o desdobramento de outras cenas, as cenas da fantasia.”²⁵.

Apesar de Metz constatar que na prática cinematográfica “[...] é a ‘história’ que se exhibe, é a história que reina”²⁶, isso não se tornou central em sua busca por um conceito ou noção psicanalítica que pudesse adequar-se melhor ao funcionamento do cinema. Tendemos a experimentar tanto os sonhos quanto as alucinações como acontecimentos atuais, isto é, o que vivemos enquanto sonhamos e alucinamos ocorre em nosso “presente”, mesmo que seus conteúdos quando desvelados remetam ao passado. Nesse ponto a lembrança encobridora destaca-se, pois ela sempre narra declaradamente uma história sobre o passado. Ela tem por característica fundamental situar-se como memória e não apenas fazer uso da memória em sua representação. A lembrança encobridora é uma das formas como a história do sujeito se apresenta à consciência. A memória também é material fundamental dos sonhos, mas justamente no sentido de que neles, as lembranças que não estão acessíveis à consciência fazem da cena onírica seu palco²⁷.

Porém, há uma tendência no psiquismo de extinguir os sonhos da memória²⁸. É exatamente devido a essa característica que muitas vezes os sonhos são indecifráveis para o sonhador, pouco coerentes ou desconexos. Freud nos assegura de não confiarmos na coerência ou na desconexão de um sonho, pois nossa lembrança dos mesmos ao despertarmos é certamente duvidosa²⁹. Daí a importância destacada por Freud ao mecanismo da “elaboração secundária”, que por finalidade “[...] preenche as lacunas da estrutura do sonho com trapos e remendos”³⁰ deformando nossa memória em relação ao sonhado. Destaca-se também o papel da “resistência”, presente no estado de vigília, que nos impede de lembrar o passado, seja ele um evento ou um sonho. Tanto a elaboração secundária quanto a resistência são maneiras de o psiquismo apagar os rastros do sonho da consciência. Já as relações da lembrança encobridora com a memória e a história se dão de maneira diferente, como iremos explorar.

²³ FREUD, Sigmund. (1899). **Lembranças encobridoras**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. pp. 284-304. (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v.III).

²⁴ RIVERA, Tania. op.cit., p. 73.

²⁵ Id., p.73.

²⁶ METZ, Christian. op.cit., p. 101.

²⁷ FREUD, Sigmund. (1900a). **A interpretação dos sonhos (Primeira parte)**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. 363 p., p. 50. (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v.IV).

²⁸ Id. (1900b). **A interpretação dos sonhos (Segunda parte)**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. pp. 371-777., p. 665. (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v.V), p. 665.

²⁹ Ibid., p. 544.

³⁰ Ibid., p. 532.

LEMBRANÇAS DA INFÂNCIA

A noção de “lembração encobridora” é apresentada em 1899, quando Freud detém-se sobre a questão da amnésia infantil. Nasce da problemática em torno das lembranças infantis, principalmente quanto à possibilidade de que os primeiros anos de vida deixem “traços inerradicáveis”³¹ em nossa mente, ao mesmo tempo em que nossas lembranças desse período, paradoxalmente, se apresentam à consciência de forma escassa, fragmentária ou ausente.

Nesse sentido, pergunta-se se seriam diferentes das lembranças conscientes da vida adulta, que são fixadas no momento em que se vive a experiência, para que em outro momento sejam acessadas ou repetidas. A facilidade com que esquecemos um fato de extrema importância do passado, assim como a estranha rigidez com que certas lembranças consideradas irrelevantes fixam-se na memória, levaram Freud a postular sobre a possibilidade de que muitas das lembranças que temos de nossa infância estão censuradas ou distorcidas. No caso das lembranças encobridoras, ganham destaque as memórias consideradas sem sentido, ou irrelevantes. Estas, quando analisadas, indicam que uma lembrança de considerável importância fora camuflada por outra menos importante, ou seja, os elementos da experiência do passado não foram esquecidos, mas estão omitidos como fragmentos de memória.

As lembranças consideradas indiferentes resultam de um processo de deslocamento. Segundo Freud, duas forças operam o deslocamento: um esforço para fixar as impressões importantes, produzindo imagens mnêmicas reprodutíveis, e uma força que tenta impedir a recordação, uma “resistência”³². Com o avançar da obra freudiana, o mecanismo do “recalque” mantém em sua definição a ideia de reter (fixar e impedir)³³. Assim como outras manifestações do inconsciente, as lembranças encobridoras apontam para um caráter determinante da conceitualização freudiana de inconsciente, isto é, de que tanto o esquecimento quanto a retenção involuntária de memória, apontam para falhas no recordar. O que a memória reproduz na lembrança encobridora é a falha do que deveria ser reproduzido, isto é, uma reprodução substituta.

Em termos da descoberta freudiana, o esquecimento não é uma perda ou uma passividade; pelo contrário, é uma “ação contra o passado”³⁴. Já a retenção não pode ser considerada como uma representação fidedigna do acontecido, pois o que é retido opera como vestígio, uma “ação disfarçada do passado”³⁵. Reside aí a própria noção central presente na ideia de recalque e retorno do recalcado, levando Freud

³¹ Id. (1899). **Lembranças encobridoras**, 1996, p. 287.

³² Ibid., p. 290.

³³ Id. (1915-1916). **Conferências introdutórias sobre psicanálise** (parte III). Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. pp. 251-503., pp. 293-308. (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. XVI).

³⁴ DE CERTEAU, Michel. (1987). **História e psicanálise: entre ciência e ficção**. 2a. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. 256 p. (Coleção História & Historiografia). Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira, p. 72.

³⁵ Id., p.72.

a constatar a possibilidade de se decantar uma fantasia a partir de uma lembrança da infância³⁶. Isso reforça a ideia de que nem temos acesso sequer a um traço mnêmico verdadeiro das primeiras lembranças da infância, pois apenas acessamos suas elaborações posteriores. Nesse sentido, Freud afirma que “[...] as ‘lembranças da infância’ dos indivíduos adquirem universalmente o significado de ‘lembranças encobridoras’³⁷ – o que é uma constatação de bastante peso”.

Para exemplificar a ideia de lembrança encobridora, bem como seu lugar na terapia analítica, Freud narra uma de suas próprias lembranças de infância. Descreve recordar uma pradaria com um grande número de flores dente-de-leão amarelas onde havia uma casa de campo. Lembra-se de uma cena em que duas mulheres conversam enquanto três crianças brincam na grama, sendo Freud uma delas. Entre as crianças há uma prima que regula de idade com ele (dois ou três anos). Nessa memória, Freud, a prima e um primo estão colhendo as flores amarelas quando, num acordo mútuo, os dois meninos avançam sobre a garota e lhe roubam as flores. A garotinha sai correndo, aos prantos. A menina, ao encontrar uma das mulheres mais velhas, ganha um pedaço de pão preto. Ao ver isso, Freud e o primo correm para casa e também pedem um pedaço do pão. Com uma longa faca, a camponesa corta fatias e as dá aos garotos. Freud lembra que esse pão tinha um sabor maravilhoso³⁸. Nesse ponto a lembrança se encerra³⁹.

Inicialmente, Freud não consegue associar nenhuma ideia a essa lembrança, julgando-a insignificante, mas chama a atenção para a desproporcionalidade do amarelo das flores em sua memória, assim como o gosto do pão, que de tão exagerado na cena, chega a ser quase alucinatório. Sendo assim, passa a associar tal lembrança com uma viagem que havia feito à sua cidade natal no campo aos dezessete anos. Lá, reencontra a garota das flores e se apaixona por ela. Relata que, certo dia, a garota usou um vestido amarelo como dentes-de-leão realmente o são – amarelo-escuro. Já o pão retorna dentro de algumas alusões à confortável vida no campo e às angustias vividas, relacionadas ao seu “ganha-pão”. Ao visitar o campo o jovem intelectual passa a imaginar como teria sido sua vida se tivesse ficado na zona rural, realizando algum tipo de trabalho bucólico. Com essa segunda lembrança, a primeira torna-se um pouco suspeita. Por exemplo, seriam as flores amarelas da infância uma memória de algo que realmente aconteceu, ou uma derivação dessa segunda memória na qual Freud vê o vestido floral da garota já crescida?

³⁶ FREUD, Sigmund. (1910). **Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci**. Tradução de Paulo César de Souza In: São Paulo: Companhia das Letras, 2013. pp. 113-219., p. 144..(Obras completas, volume 9: Observações sobre um caso de neurose obsessiva [“o homem dos ratos”], uma recordação de infância de Leonardo da Vinci e outros textos.)

³⁷ Id. (1901). **Sobre a psicopatologia da vida cotidiana**. Tradução de Jayme. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 63. Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v.VI).

³⁸ Id. (1899). **Lembranças encobridoras**, 1996, p. 294.

³⁹ Curioso constatar que para apresentar tal lembrança Freud utiliza-se de um paciente ficcional, narrando tais lembranças como se este suposto paciente lhe estivesse falando em uma sessão. Sabemos que se trata de uma narrativa autobiográfica, pois Strachey (1950 In: FREUD, 1899/1996, p. 285-286) afirma que tal memória também fora por Freud previamente compartilhada com Fliess na carta 101.

Nessas associações, a lembrança infantil está “encobrendo” o pensamento inconsciente (conteúdo) revelado por Freud: “Se eu tivesse desposado essa ou aquela moça, minha vida se teria tornado muito mais agradável”⁴⁰. Na lembrança, o ato de “deflorar” a garota e a oportunidade de ter seguido uma carreira “pão-com-manteiga” voltam à consciência através de uma memória infantil supostamente inocente. Isso pode ocorrer devido ao escamoteamento de uma lembrança mais recente – a de Freud com dezessete anos. Assim resume-se, “[...] o conceito de ‘lembrança encobridora’ como aquela que deve seu valor enquanto lembrança não ao seu próprio conteúdo, mas às relações existentes entre esse conteúdo e algum outro que tenha sido suprimido”⁴¹. Nesse sentido, a lembrança encobridora delinea-se como uma fantasia, que, no entanto, ganha valor de recordação devido ao seu hiper-realismo, sua ultranidade. Há uma distância que marca as relações entre experiência e representação, fazendo da imagem uma tela que desmente (*Verleugnung*) o passado. Tal distorção deixa vestígios que reconstituem o caminho associativo para a experiência.

No caso deste artigo, ao propormos analogias entre lembrança encobridora e cinema, a etimologia volta a favor. O termo alemão utilizado por Freud para definir esse fenômeno da memória infantil é *Deck Erinnerung*. A tradução proposta por Strachey⁴² para o inglês “*screen memories*” aponta para certa definição que também está presente na tradução francesa “*souvenir-écran*”. Tanto o termo “*écran*” quanto “*screen*” referem-se ao que compreendemos em português por “tela”, como por exemplo, no uso que fazemos de “tela de cinema” – “*écran de cinéma*” e “*movie screen*”. Assim, quando estamos falando de “*Deck-Erinnerung*”, estamos falando de “lembranças-tela”, não apenas no sentido de encobrimento, mas como uma “[...] superfície sobre a qual [é] possível reproduzir uma imagem”⁴³. Trata-se de uma “tela” no sentido de “anteparo”⁴⁴, isto é, o local sob o qual será depositada uma lembrança.

A ideia de anteparo é importante, pois permite remeter tanto à tela do cinema, quanto à tela da lembrança encobridora da noção de “meio” presente na antropologia da imagem⁴⁵. Peguemos uma imagem clássica do cinema, o vagabundo de Chaplin. A imagem criada por Chaplin se presentificou pela primeira vez no corpo do ator. Somente mais tarde ela foi ao mundo através da tela cinematográfica, mas também através de fotografias, pinturas, televisões e agora está na nossa memória. A imagem do vagabundo pôde encarnar-se em diferentes anteparos, fazendo aparições em todos esses meios, mas nenhum destes – o corpo, a tela, a folha, a memória - contém a imagem em si. Enquanto “meio”, as telas do cinema ou da memória são anteparos de imagens evanescentes compartilhadas. Mesmo que

⁴⁰ Ibid., p. 299.

⁴¹ Ibid., p. 302.

⁴² STRACHEY, James. (1950). Nota do editor inglês. In: FREUD, Sigmund. (1899). **Lembranças encobridoras**, 1996, p. 285-286.

⁴³ DIDI-HUBERMAN, Georges. (1982). **Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015. 504 p. Tradução de Vera Ribeiro, p. 220.

⁴⁴ Agradeço ao psicanalista e linguista Paulo Sérgio de Souza Júnior pela indicação desta opção de tradução.

⁴⁵ BELTING, Hans. op.cit., 2014.

as lembranças estejam relacionadas a uma vida particular, ela carrega em si a potência de uma transmissão, já que busca “[...] dar conta do passado e do presente”⁴⁶. A discussão em torno da memória na psicanálise é a que melhor deveria fazer valer a máxima freudiana de que “[...] desde o princípio, a psicologia individual também é ao mesmo tempo psicologia social”⁴⁷, já que a memória deveria ser reconhecida não somente como o motor fundamental de qualquer análise, como também, incontornavelmente, a função central de qualquer historiografia.

A problemática das lembranças encobridoras leva Freud a supor não só que qualquer lembrança infantil possa ter passado pelo deslocamento temporal e pelas distorções de uma lembrança encobridora, mas também que o próprio nascimento da História tenha ocorrido de maneira similar. Ainda mais, Freud⁴⁸ chega a afirmar que para entendermos com mais clareza a natureza das lembranças encobridoras podemos recorrer à compreensão das origens da historiografia. Freud recorre ao que denominou de um tempo a-histórico dos povos. Nesse período pressuposto, um povo hipotético “[...] não pensava em escrever sua história”⁴⁹, pois apenas focava no cultivo e disputas das terras. Num momento subsequente, esse povo adquiriu “consciência de si”, culminando na necessidade de saber sobre sua própria origem e seu próprio desenvolvimento. Surge então, o desejo por não só conhecer, como também escrever o passado:

A historiografia, que havia principiado como um registro contínuo das vivências do presente, lançou o olhar também para o passado, reuniu tradições e lendas, interpretou os resíduos dos velhos tempos em usos e costumes, criando assim uma história do período primordial. Era inevitável que essa pré-história fosse antes uma expressão dos desejos e opiniões do presente que um reflexo do passado, pois muitas coisas haviam desaparecido da memória do povo, outras haviam sido deformadas, e alguns traços do passado eram erroneamente interpretados no sentido do presente⁵⁰.

Nesse sentido, Freud apresenta as memórias conscientes da vida adulta como o registro historiográfico do presente. Já as lembranças da infância poderiam ser comparadas a essa história dos primeiros tempos de um povo, que segundo Freud é compilada tardiamente e de forma tendenciosa. O desejo por escrever a história articulava tanto um desejo por saber, quanto por poder, isto é, o poder de “[...] influir sobre os contemporâneos, para incitá-los, exaltá-los ou lhes oferecer exemplos”⁵¹. É nesse ponto que Freud nos oferece a possibilidade de articular a noção de lembrança encobridora com outras estratégias de preenchimento de

⁴⁶ HASSOUN, Jacques. **Los contrabandistas de la memoria**. Buenos Aires: Ediciones de La Flor S.R.L., 1996. 190 p., p. 22.

⁴⁷ FREUD, Sigmund. (1921). **Psicologia das massas e análise do eu**. Porto Alegre: L&PM, 2016. 176 p. Tradução de Renato Zwick, p. 35.

⁴⁸ Id. (1910). **Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci**, 2013.

⁴⁹ Ibid., p. 144.

⁵⁰ Ibid., p. 144-145.

⁵¹ Ibid., p. 145.

lacunas na história⁵². No mesmo trabalho, Freud trará a noção de *verdade histórica*, que mantém íntima relação com a noção de lembrança encobridora no que tange à história de um povo, ou história social. A comparação entre história individual e história coletiva é retomada, quando Freud argumenta que menosprezar a memória infantil de Leonardo da Vinci⁵³ seria uma injustiça:

[...] equivaleria àquela de levemente rejeitar o material das lendas, tradições e interpretações da pré-história de um povo. Apesar das deformações e incompreensões, a realidade do passado se acha nelas representada, elas são aquilo que o povo formulou a partir de vivências de seu tempo primevo, sob o império de motivos outrora poderosos e ainda hoje atuantes, e se pudéssemos, pelo conhecimento de todas as forças operantes, fazer essas deformações retrocederem, seríamos capazes de desvelar a verdade histórica do passado por trás desse material fabuloso. O mesmo vale para as recordações de infância ou as fantasias do indivíduo⁵⁴.

Freud parece articular a ideia de que as distorções presentes nas lendas e tradições em última instância podem omitir uma verdade histórica do passado. Assim, lembrança encobridora e verdade histórica passam a estabelecer certa relação teórica nunca diretamente elaborada por Freud. No tratamento do paciente que ficou conhecido como “Homem dos lobos”, a articulação entre lembrança encobridora e verdade histórica apresenta seu lugar na clínica. Freud⁵⁵ demonstrou em tal caso como as lembranças encobridoras podem ser utilizadas para “[...] apagar a lembrança de um acontecimento”⁵⁶, substituindo “[...] a verdade histórica pelo oposto desejável”⁵⁷.

O paciente tinha lembranças infantis relacionadas a uma governanta e à satisfação de seus impulsos sexuais e agressivos. De certa maneira, essas memórias encobriam uma série de outros acontecimentos relacionados à irmã mais velha do rapaz. A garota tinha seu irmão como objeto de suas investigações sexuais infantis, assim

⁵² Freud diferenciara as lembranças encobridoras entre “retrocedentes” e “avançadas”. O exemplo trazido por ele no artigo de 1899, no qual uma lembrança mais recente é encoberta por uma lembrança infantil distorcida representaria o tipo retrocedente. Já as lembranças encobridoras avançadas são as em que uma lembrança recente está na realidade encobrendo/distorcendo um conteúdo da memória infantil. Em ambos os tipos, o foco está em uma relação *temporal* entre a lembrança distorcida e o conteúdo encoberto. Em 1901, Freud (1901/1996, p. 60) apresenta uma terceira possibilidade, as denominadas *simultâneas*, lembranças encobridoras que se vinculam a impressões encobertas não só por seu conteúdo, mas também por uma contiguidade.

⁵³ Refere-se à lembrança narrada pelo próprio renaescentista de que uma vez, quando bem pequeno, interagira com um abutre que voou até seu berço. Nesse trecho, Freud argumenta no sentido de não se tomar o caráter insólito dessa memória como falsidade, mas sim com o peso de uma lembrança encobridora.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 145-146.

⁵⁵ FREUD, Sigmund. (1918 [1914]). **História de uma neurose infantil (“o homem dos lobos”)**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. 432 p. (Obras Completas volume 14: História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920).

⁵⁶ *Ibid.*, p. 29.

⁵⁷ *Ibid.*, p.29.

como através dele também satisfazia sua agressividade. A partir dessas informações, Freud elaborou a hipótese de que o narcisismo masculino ferido do rapaz produziu o efeito inconsciente de tentar apagar tais memórias, substituindo-as por outras que fossem “aceitáveis” por seu *eu*. Assim, ao invés de recordar as vezes em que brincava de “mostrar o bumbum” com a irmã, ou de “deixar” ela brincar com seu pênis, ele se lembrava apenas de rasgar o vestido dela, ou ainda de quando a governanta lhe disse “olhem só o meu rabinho!”.

DA MEMÓRIA À FICÇÃO NO DISPOSITIVO CINEMATOGRAFICO

Para avançarmos na discussão sobre as lembranças encobridoras, precisamos acompanhar Rancière⁵⁸ em sua descrição da memória como uma obra de ficção. Se esta é uma argumentação que o filósofo traz em um nível antropológico e histórico da questão da memória, o escopo em que realiza tal discussão se dá dentro da teoria cinematográfica. Assim como para o historiador do cinema Ferro⁵⁹, Rancière decanta das tensões entre os gêneros “documentário” e “ficção” a chave de leitura para a problemática da história, principalmente nas formas como a historiografia se apresentou no período entre guerras e durante a Segunda Guerra Mundial. Se em 1936 Benjamin⁶⁰ já detectava a exploração da arte cinematográfica pelos regimes fascistas, tal como o nazismo, a própria história do cinema pode nos dar alguns testemunhos de como os filmes possuem efeitos que, enquanto entretêm, também operam efeitos políticos naqueles que os assistem. Esse efeito relaciona-se diretamente com a história, no sentido em que o cinema é produtor de memórias.

Para compreendermos a relação que se estabelece entre cinema e memória basta retomarmos o uso que fizemos das câmeras portáteis durante as décadas de 1980 e 1990 e que mantemos até hoje. Os “filmes caseiros”, como eram chamados, em geral tinham por função fixar e armazenar em fitas de VHS a “memória” de festas de aniversário, casamentos, recitais de balé e qualquer outro momento de nossas vidas. Seja para uso próprio, ou para compartilharmos com centenas e até milhares de espectadores em nossas redes, trata-se de uma espécie de extensão de nossa memória individual e até coletiva. Assim, para aqueles que viveram as últimas décadas era bastante comum ter em sua casa algumas “fitas” VHS com seu próprio nome escrito, nas quais estavam as imagens-memórias de um aniversário, seguido de uma viagem importante, que depois cortava para outro aniversário alguns anos depois e assim por diante. Esse retalho de recordações em “filmes caseiros” montava uma espécie de “documentário amador” de cada um de nós. Neste exemplo, já podemos começar a perceber a problemática relacionada às tensões entre ficção e documentário.

⁵⁸ RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: Estética e política**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009. 72 p. Tradução de Mônica Costa Netto; Id. **A fábula cinematográfica**, 2013.

⁵⁹ FERRO, Marc. *op.cit.*, 2010.

⁶⁰ BENJAMIN, Walter. (1989[1936]). **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: Zouk, 2014. 127 p. Tradução de Francisco De Ambrosis.

Em termos de historicidade, a distinção entre os documentários e filmes de ficção é bastante complexa e gira em torno da relação estabelecida com o que chamamos, no senso comum, de “realidade”. Como podemos encontrar na argumentação de Rancière⁶¹, nos documentários o “efeito de realidade”⁶² não é algo a ser buscado, mas um dado a ser compreendido. Em geral, o documentário herda a suposta autenticidade objetiva da imagem fotográfica^{63,64}, fazendo com que o contexto do visto seja constante e homogêneo, independentemente do recorte estabelecido. Já na ficção torna-se imprescindível a produção desse efeito, seja ele em relação à realidade extradiegética (fora do espaço fictício), ou mesmo no sentido de coerência narrativa interna, tal como ocorre na literatura maravilhosa⁶⁵. Os filmes ficcionais dependem de diversas estratégias para tornarem-se “reais”, dentre elas: basear seus roteiros em “fatos reais”; sustentar o “continuismo” entre um corte e outro; buscar efeitos especiais ultrarrealísticos; e tornar o seu *star system*⁶⁶ cada vez mais humanizado.

Essa diferenciação torna-se mais complexa quando entra em jogo a perspectiva do cinema enquanto documento histórico, isto é, enquanto memória. Tal perspectiva é declaradamente central na forma cinematográfica do documentário, pois o filme enquanto documento histórico não só testemunha um acontecimento, mas o faz de maneira terrivelmente verdadeira. Isto se dá devido ao olhar meticuloso do cineasta estar *entretecido*⁶⁷ ao olhar desinteressado da máquina que registra, ou seja, devido à arte cinematográfica constituir-se da combinação entre imagens submetidas e imagens construídas. A máquina que registra é desobediente e grava muito mais do que intenta o cineasta, penetrando na realidade com uma intensidade nunca vista antes na história da arte⁶⁸. Se a imagem registrada pela câmera pode desobedecer ao cineasta, compreende-se a constante preocupação dos Estados com o cuidado e controle sobre a produção cinematográfica. Daí a tão frequente imagem do policial que obstrui a visão da câmera com a mão, dispersando a atenção e afirmando: “não há nada para ser visto aqui”.

Destaca-se também a frequente preocupação das grandes instituições, como a igreja e órgãos educacionais, com o poder do cinema. Filmes podem desestruturar ideias e discursos que diversas gerações de instituições buscaram ordenar em uma narrativa homogênea e equilibrada. A câmera pode revelar o funcionamento íntimo

⁶¹ RANCIÈRE, Jacques. op.cit., 2013, p. 160.

⁶² BAUDRY, Jean-Louis. **Le dispositif**: Approches Métapsychologiques de L'impression de Réalité. In: Communications. França: Seuil, 1975. v. 23, p. 56-72, p. 60.

⁶³ BENJAMIN, Walter. (1989[1936]). op.cit., 2014, p. 85-87.

⁶⁴ XAVIER, Ismail. **Olhar e a cena**: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2003. 384 p., p. 32.

⁶⁵ ROAS, David. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. São Paulo: Editora Unesp, 2014. 215 p. Tradução de Julián Fuks, p. 33.

⁶⁶ Termo utilizado para designar a organização industrial hollywoodiana do cinema, a partir da qual as aparições das “estrelas” do cinema tornam-se a principal atração de qualquer filme. A importância cada vez maior dada à vida pessoal das celebridades hollywoodianas em vez de impossibilitar caracterização dos personagens representados tem tido o efeito inverso: quanto mais se sabe sobre as dificuldades e escolhas realizadas pelos atores, mais “real” torna-se a interpretação.

⁶⁷ BENJAMIN, Walter. (1989[1936]). op.cit., 2014, p. 99.

⁶⁸ Ibid., p. 89.

da sociedade, dizendo mais sobre cada um de nós do que gostaríamos de mostrar, “Ela desvenda o segredo, apresenta o avesso de uma sociedade, seus lapsos.”⁶⁹. Detectar essas lacunas possibilita desvelar o que se encontra omitido, detrás daquilo que está visível na tela. Não foi por menos que figuras de suma importância política de governos totalitários. Por exemplo, Joseph Goebbels voltou sua total atenção para o controle e utilização do cinema como instrumento do partido Nazista⁷⁰.

Seja na Alemanha, Itália, União Soviética ou até mesmo no Brasil, a experiência do cinema e da televisão em regimes totalitários nos ensinou que, para se apagar um acontecimento histórico, isto é, para censurar a história, basta dismantelar os elos que os conectam os fatos e as informações. “Desmentir” é emudecer uma memória. É a hipótese de Freud⁷¹ sobre o que ocorreu com o assassinato de Moisés na tradição histórica escrita do judaísmo:

Poderíamos dar à palavra “distorção” [*Entstellung*] o duplo sentido ao qual tem direito, embora ela não faça uso dele hoje. Ela não deveria significar apenas “modificar a aparência”, mas também “colocar em outro lugar”, “deslocar para outra parte”. Assim, em muitos casos de distorção de textos podemos contar com o fato de encontrar escondido em algum lugar aquilo que foi reprimido e desmentido, embora modificado e arrancado do contexto. Só que nem sempre será fácil de reconhecê-lo⁷².

Assim, constatamos que um documentário que se preze narrará uma história muda. Nunca é o caso de recuperar algo que se perdeu, mas principalmente de torná-lo possível enquanto memória. A seleção e organização das informações precisam construir uma memória, pois “Não se trata, portanto, de conservar uma memória, mas de criá-la”⁷³. O cineasta de documentário precisa criar uma memória exatamente porque toda memória é uma obra de ficção⁷⁴, no sentido em que ela consiste de rearranjos materiais de signos e de imagens para construir um sistema de ações representadas, uma coordenação entre atos.

Estamos longe de afirmar que a memória é uma mentira ou relativa. Para tanto, é imprescindível diferenciar a noção de ficção da ideia de falsidade. A ficção deriva de *Fingere*, que não significa primeiramente “fingir”, mas “forjar”, isto é, não se trata de propor engodos, mas elaborar estruturas inteligíveis⁷⁵. Não se tratando de um acúmulo de informações, a memória nesse sentido passa a ser a construção de ligações entre dados, testemunhos de fatos, imagens do passado, vestígios de ações.

⁶⁹ FERRO, Marc. op.cit., 2010, p. 31.

⁷⁰ FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. **Cinema e Política**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976. 235 p. Tradução de Julio Cezar Montenegro, p. 35-42.

⁷¹ FREUD, Sigmund. (1939). op.cit., 2014.

⁷² Ibid., p. 76.

⁷³ RANCIÈRE, Jacques. op.cit., 2013, p. 159.

⁷⁴ Ibid., p. 160.

⁷⁵ RANCIÈRE, Jacques. op.cit., 2009; Id. **A fábula cinematográfica**, 2013.

Articulam-se assim, memória e fábula (*Mythos*), como uma “combinação dos atos”⁷⁶ ordenados em uma trama.

O cinema localiza-se como a forma de arte que combina duas poéticas distintas: a poética clássica e a poética dos signos. A poética clássica, derivada do pensamento aristotélico, é uma poética da ação e da representação de atores que expõem ou representam um “[...] encadeamento de ações ocorrendo aos personagens segundo uma lógica que faz com que o desenvolvimento da ação coincida com a mudança de sorte ou de conhecimento desses personagens”⁷⁷. Em oposição a tal poética das representações, há a poética dos signos. Esta se define pelo poder de significância variável dos signos e de seus conjuntos, “Trata-se, primeiro, da potência de expressão pela qual uma frase, uma imagem, um episódio, uma impressão isola-se para apresentar, por si só, a potência de sentido [...] de um todo”⁷⁸. O cinema é a arte em que as imagens e os signos presentes dentro do desenvolvimento de uma ação representada também podem ao mesmo tempo expressar a potência de uma significância outra. Nesse sentido, um filme apresenta dissonâncias entre imagens, discursos e vozes. O que une esses elementos dissonantes captados pela máquina é o olhar do cineasta, que em última instância é um aglutinador, com o poder de “[...] rever as imagens, de reencadeá-las de outro modo, de restringir ou de alargar sua capacidade de sentido e de expressão”⁷⁹.

Cada um desses elementos tem vida e história própria, mas uma vez que estejam aglutinados, passam a compor uma nova narrativa, podendo ou não harmonizar com ela. Em *Cinema Paradiso* (*Nuovo Cinema Paradiso*, 1988) isso é apresentado de maneira bastante clara na história de Alfredo, o operador de projeção do cinema de uma cidadezinha na Sicília. Sob a censura do padre da paróquia local, Alfredo é obrigado a recortar as cenas de beijo e sexo da sequência de fotogramas no rolo dos filmes exibidos no cinema da pequena vila. O projetorista marca as seções no rolo, retira as cenas “indesejadas” e faz um remendo para unir as pontas sobressalentes. Após a morte de Alfredo descobrimos que o mesmo, com o passar dos anos havia reagrupado as cenas excluídas em um único rolo, confeccionando seu próprio filme. O projetorista costura uma película que contém todas as cenas de nudez e beijos que já haviam passado por suas mãos e suas tesouras. No filme de Alfredo encontramos diversas imagens despossuídas de suas estruturas originais de estratégia narrativa, tendo como resultado a extirpação do melodrama que envolvia esses beijos, para deles extrair a obra de um “novo” cinema. Esse esforço violento de “mudar a própria natureza”⁸⁰ das imagens tem como resultado a emergência da potência histórica das mesmas.

O filme de Alfredo é um documentário de “uma história do cinema”, que poderia estar dentro da série de documentários *História(s) do cinema* (*Histoire(s) du cinema*,

⁷⁶ ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Arte Poética**. Rio de Janeiro: Ediouro, (s/d). 290 p. (Clássicos de bolso). Tradução de Antônio Pinto de Carvalho, p. 248.

⁷⁷ RANCIÈRE, Jacques. op.cit., 2013, p. 161.

⁷⁸ Ibid., p. 162.

⁷⁹ Ibid., p. 163.

⁸⁰ Ibid., p. 175.

1988-1998) de Godard. A obra construída narra a história do beijo no cinema, porém cada fragmento de cena possui sua própria história, uma que conta quem são aqueles atores e atrizes, em que ano se passou e para qual filme o beijo foi gravado. Há ainda o nível diegético⁸¹, fundamental para a carga emocional do clímax da película, que marca a história de Alfredo e seu pupilo Toto. Dentro da narrativa de *Cinema Paradiso*, 30 anos depois de Toto haver se separado de seu mestre e amigo, consegue reencontrá-lo nesse “filme sobre os restos”. O filme de Alfredo é possível porque o cinema é a única arte que oferece o acervo de obras do passado como elemento de composição da obra por vir. Tal condição proporciona ao cineasta a criação de um filme sobre os filmes, de uma nova narrativa que desmembre os elos estabelecidos, ignore a montagem original e busque nos fragmentos narrativos imagéticos de uma verdade histórica.

A partir da constatação de que a memória é uma obra de ficção, a oposição entre os gêneros torna-se sobrestimada, pois o cinema dito “documentário” também partilha de um modo ficcional de construção que é, paradoxalmente, mais homogêneo e mais complexo, “[...] mais homogêneo, porque aquele que concebe a ideia do filme também é quem o realiza. Mais complexo, porque encadeia ou entrelaça, na maioria das vezes, séries de imagens heterogêneas.”⁸². Ferro ressalta o caráter ficcional presente nas películas do gênero documentário, a partir da verificação do estatuto do filme como documento. Como historiador, Ferro apresenta argumentos a favor da utilização de filmes como documentos de utilidade instrumental para historiadores “[...] para escrever a História de nosso tempo”⁸³.

Portanto, devemos nos voltar ao gênero de ficção para compreender de que maneira subsiste na arte cinematográfica a potencialidade de escrever a história de nosso tempo. O filme do cineasta soviético Sergei Eisenstein, *O encouraçado Potemkin*, de 1925, demonstra que mesmo tratando-se de um filme de ficção, a veia histórica do cinema pulsa através dos rastros deixados pela construção de uma memória. Ao narrar a história do “real” navio bélico soviético, Eisenstein toma inúmeras liberdades artísticas que incomodaram e intrigaram diversos historiadores. O cineasta deliberadamente distorce e altera alguns eventos, da mesma maneira como faz uso de cenários, atores, bricolagem e diversos outros recursos ilusórios da arte cinematográfica para narrar sua versão. Mesmo assim, esse filme adquiriu ao longo dos anos certo aspecto documental, já que a versão ficcional de Eisenstein tornou-se uma espécie de versão oficial dos ocorridos com o encouraçado.

De fato, na década de 20, a diferenciação entre o gênero “ficção histórica” e o “documentário” não era uma questão, nem algo muito bem definido. Entretanto, o que chamou a atenção dos historiadores foi a capacidade dessa película de substituir o acontecimento por sua lenda. No caso, o que os historiadores em questão não levaram em conta é algo que o próprio Eisenstein esclareceu em 1925: “O motim

⁸¹ Segundo Aumont, “É diegético tudo o que supostamente se passa conforme a ficção que o filme apresenta, tudo o que essa ficção implicaria se supostamente fosse verdadeira” (AUMONT, 2003, p. 77).

⁸² Ibid., p. 160.

⁸³ FERRO, Marc. op.cit., 2010, p. 11.

do *Potemkin* havia sido banido da memória. Poucos se lembravam dele e não se falava no assunto”⁸⁴. É nesse sentido que podemos afirmar que Eisenstein criou uma memória sobre o encouraçado. A ficção de Eisenstein ganhou estatuto documental não apenas sobre a narrativa do navio e de sua tripulação, mas principalmente sobre o olhar que um cineasta depositou sobre o acontecimento. Mais ainda, o filme *O Encouraçado Potemkin* tornou-se uma memória compartilhada.

A partir do filme de Eisenstein como exemplo, podemos articular como a ficção pode tornar-se uma forma de historicizar. Ferro formulou as etapas metodológicas da construção de uma história ficcional. São elas: escolha das informações; o princípio de organização das informações; a função explícita ao organizá-las; objetivos latentes do autor; e liberdade criativa investida. No caso da ficção, a escolha das informações se dá através da experiência particular do criador. É o que afirma Le Guin⁸⁵, pois as ficções giram em torno do que está acontecendo no mundo daqueles que a narram. Nelas os artistas sulcam na história algo do presente, assim como Benjamin⁸⁶ já havia alertado ao afirmar que a história é objeto de uma construção cujo lugar está preenchido por um tempo repleto de agora e não pelo tempo homogêneo e vazio⁸⁷. Os cinescritores narram suas experiências, aquilo que viram e ouviram. Mas como em qualquer transmissão, a experiência passa pela distorção, já que usam de todo tipo de fatos para sustentar suas construções ficcionais, como afirma Le Guin:

“A verdade contra o mundo” – sim. Certamente. Escritores de ficção, pelo menos em seus momentos mais corajosos, realmente desejam a verdade: conhecê-la, dizê-la, servi-la. Mas seguem um caminho tortuoso e peculiar, que consiste em inventar pessoas, lugares e eventos que nunca existiram ou existirão de verdade, contando essas histórias fictícias de forma extensa, detalhada e com uma boa dose de emoção; e então, quando terminam de escrever esse monte de mentiras, dizem: “Aí está! Eis a verdade!”⁸⁸.

Trata-se do esforço de representar em palavras e imagens aquilo que não pode ser descrito pelas mesmas⁸⁹. Ao roteirizar, filmar, decupar e montar um filme, um cineasta escolhe as informações, os fatos e os elementos imagéticos que compoem sua narrativa através da importância que estes de fato têm no presente. Nesse sentido, na ficção cinematográfica, as informações históricas não são acumulativas, muito menos hierarquizadas; elas se dispõem para o cineasta através de como ganham ou perdem significância para o presente dele e seu entorno. Lacan⁹⁰ afirma que a mensagem daquele que narra uma ficção pretende articular e transmitir a

⁸⁴ cf. EISENSTEIN, Sergei apud FERRO, Marc. op.cit., 2010, p. 84.

⁸⁵ LE GUIN, Ursula K. (1969). **A mão esquerda da escuridão**. 2a. ed. São Paulo: Aleph, 2014. 292 p. Tradução de Susana L. de Alexandria.

⁸⁶ BENJAMIN, Walter. (1939). op.cit., 2011.

⁸⁷ Ibid., p. 289.

⁸⁸ LE GUIN, Ursula K. (1969). op.cit., 2014, p. 9.

⁸⁹ Ibid., p. 11.

⁹⁰ LACAN, Jacques. (1958). A juventude de Gide ou a letra e o desejo. In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. pp. 749-775. Tradução de Vera Ribeiro.

experiência que lhe possibilitou “ficcionalizar”. Nessa mensagem, a própria experiência pode reconhecer-se.

Nesse sentido, Lacan afirma que:

A significância da mensagem acomoda-se, não convém hesitar dizê-lo, com todas as falsificações introduzidas nas provisões da experiência, que vez por outra incluem a própria carne do escritor [narrador]. Só importa, com efeito, uma verdade que provenha daquilo que, em seu desvelamento, a mensagem condense. Há tão pouca oposição entre essa *Dichtung* [poesia] e a *Wahrheit* [verdade] em sua nudez, que o próprio fato da operação poética deve deter-nos, antes, neste traço que se esquece em toda verdade: que ela se revela numa estrutura de ficção⁹¹.

Revelar a verdade é um processo que apena através de uma estrutura de ficção também no cinema. Essa “revelação” é o princípio pelo qual se organizam as informações de uma história ficção, diferenciando-a de outros modos de se fazer história. A ficção se organiza a partir de um princípio estético-dramático, e este é a principal alternativa à ausência de veracidade entre os acontecimentos históricos. A veracidade na história é extremamente dependente da organização cronológica das informações. Toda história que busca tornar-se “oficial” organiza-se a partir de um calendário oficial, marcando o início, a duração e o fim de seus acontecimentos. O historiador acadêmico realiza, em oposição à cronologia, uma organização lógica dos acontecimentos, muitas vezes encontrando furos na cronologia dominante. Entretanto, na ficção, nem as organizações cronológicas, nem as lógicas interessam. Nela, a história é “[...] ao mesmo tempo beleza, escritura e suspense dramático”⁹².

Neste ponto, podemos recorrer a Freud em seu ensaio *Escritores criativos e devaneios* (1908[1907]), ao articular a criatividade poética não só aos elementos do presente do escritor, mas também ao passado do mesmo, através de suas memórias:

Uma poderosa experiência no presente desperta no escritor criativo uma lembrança de uma experiência anterior (geralmente de sua infância), da qual se origina então um desejo que encontra realização na obra criativa. A própria obra revela elementos da ocasião motivadora do presente e da lembrança antiga⁹³.

Freud traça um paralelo entre as atividades de fantasiar, brincar, devanear, sonhar, escrever e romancear, colocando-as em oposição à “realidade”, como realidade externa. Essas atividades enquanto manifestações do inconsciente também se estruturam como os sonhos e os sintomas para Freud, isto é, sofrem as distorções dos mecanismos de condensação e deslocamento. Não seriam estes “elementos da

⁹¹ Ibid., p. 752.

⁹² FERRO, Marc. op.cit., 2010, p. 177.

⁹³ FREUD, Sigmund. (1908[1907]). **Escritores criativos e devaneios**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 141. (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol. IX).

ocasião motivadora” os responsáveis pelas distorções presentes no texto bíblico referente ao assassinato de Moisés que Freud destaca no final de sua obra?

Naturalmente não sabemos em que medida os relatos sobre épocas primitivas remontam a registros antigos ou a tradições orais, e que intervalos de tempo há em cada caso entre o acontecimento e sua fixação. Porém, tal como hoje se encontra à nossa disposição, o texto também nos conta bastante sobre seus próprios destinos. [...]. Dessa forma, em quase todas as partes sugeriram lacunas chamativas, repetições incômodas e contradições palpáveis, sinais que nos revelam coisas cuja comunicação não se pretendia fazer. Na distorção de um texto, a situação lembra um assassinato. A dificuldade não está na execução do ato, e sim na eliminação de seus rastros⁹⁴.

Assim, encontramos uma convergência entre os campos, que está na dimensão da criatividade. O autor/cineasta que busca realizar uma história-ficção utiliza sua criatividade na escolha das situações narradas. A criatividade é eixo central da construção de uma memória, e há o claro objetivo de destacar uma amarração específica de elementos narrativos para alcançar o efeito estético-dramático desejado. A questão é que, por “criatividade”, Ferro não está apostando em uma racionalidade, pois seu argumento está voltado ao caráter “genial”⁹⁵ de um cineasta.

FICÇÃO: AS MEMÓRIAS COMO IMAGENS QUE NOS HABITAM

Demonstramos a contribuição da noção psicanalítica de “lebrança encobridora” para elucidar parte dos processos da máquina de narrar histórias que é o cinema, assim como destacamos como a cinematografia articula passado e presente em uma narrativa que em última instância é ficcional. Destacamos que os autores que se debruçam sobre a construção de uma história ficcional no cinema e na arte contribuem para o debate sobre a memória, a verdade histórica e ficcional do sujeito e da sociedade e o caráter criativo na produção da verdade e do sujeito. No entanto, há uma disjunção entre os campos em relação à predominância ética e estética nos dois campos.

No cinema, diferentemente do que ocorre na clínica psicanalítica, a ideia não é exatamente recuperar a experiência do acontecimento tal como foi vivida, ou seja, buscar o quinhão afetivo de quem o viveu. O que se busca na organização estético-dramática é obedecer às regras preestabelecidas por regimes como melodrama, comédia e tragédia.

Foi nesse ponto que diversos e polêmicos mal-entendidos surgiram na história do cinema em suas articulações com a memória e com a história. Retomemos, por exemplo, quando Kubrick comentou que o filme de Spielberg, *A lista de Schindler* (*Schindler's list*, 1993): “Aquilo era sobre o Holocausto? Aquilo era sobre sucesso,

⁹⁴ Id. (1939). **O homem Moisés e a religião monoteísta**: três ensaios, 2014, p. 76.

⁹⁵ Ibid. p. 179.

não era? O Holocausto é sobre seis milhões de pessoas que foram mortas. A ‘lista de Schindler’ era sobre seiscentas pessoas que não morreram”⁹⁶. De fato, inúmeras organizações representativas de comunidades judaicas, assim como diversos historiadores formularam críticas muito parecidas com as de Kubrick no sentido de apontar o caráter estético-dramático da película como uma falha. Sabe-se que foram investidos 22 milhões de dólares em sua produção, que faturou 321 milhões de dólares em arrecadamento mundial⁹⁷. É difícil imaginar que o sucesso lucrativo de qualquer filme seja acidental. Pelo contrário, podemos muito bem alocar o prestígio narcísico como o objetivo latente de qualquer autor de ficção⁹⁸. No caso de Spielberg, o total dos lucros e *royalties* que iria para o cineasta foi doado à *Shoah Foundation*. A despeito da causa nobre, mantém-se o prestígio de ser um diretor de sucesso, ganhador de premiações.

Kubrick e os detratores acusam o filme de não se basear em dados reais, mas principalmente de construir uma ficção, isto é, um roteiro glamourizado, que do começo ao fim de seu processo criativo visou o sucesso (lucros e prêmios). O argumento é válido em todos os sentidos, pois podemos especular sobre o quanto *A lista de Schindler* realmente falha em representar os horrores dos campos de concentração nazistas e sobre o efeito despolitizador que há em deslizar o foco narrativo dos “mortos” para os “sobreviventes”⁹⁹. Porém, não há como negar que esse filme, assim como todas as obras-catástrofe de Spielberg está estruturada por um *troço* que marcou as narrativas sobre os anos os percalços 1980 e os anos 1990. *A lista de Schindler*, *Tubarão* (*Jaws*, 1975), *E.T. – O extraterrestre* (*E.T. - the Extra-Terrestrial*, 1982), *Império do sol* (*Empire of the Sun*, 1987) e *Jurassic Park: o parque dos dinossauros* (*Jurassic Park*, 1993) são filmes monotemáticos que se passam em cenários diversos. Seja através do ponto-de-vista do garotinho que cresce sem uma figura paterna presente, ou sobre um homem adulto em conflito que descobre através da ameaça a seus protegidos como se tornar um pai amável e protetor:

A “lista de Schindler” é, basicamente, uma refilmagem de “Parque dos Dinossauros” [...], com nazistas no lugar dos dinossauros monstruosos, com Schindler como a figura parental cínico-gananciosa e oportunista (no início do filme), e com os judeus do *ghetto* sendo tratados como crianças (no filme a infantilização deles é impressionante) – o filme conta a história sobre Schindler gradualmente redescobrir seus deveres paternais em relação aos Judeus e sobre sua transformação em um pai responsável e caridoso¹⁰⁰.

⁹⁶ KUBRICK, Stanley apud ABRAMS, Nathan. (2013). **Is Schindler’s List fatally flawed?** Disponível em: <<https://www.thejc.com/culture/features/is-schindler-s-list-fatally-flawed-1.43304>>. Acesso em: 25 jul. 2017. (Tradução nossa).

⁹⁷ BOX OFFICE MOJO. (2017). **Schindler’s List**. Disponível em: <<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=schindlerslist.htm>>. Acesso em: 25 jul. 2017.

⁹⁸ FERRO, Marc. op.cit., 2010, p. 178.

⁹⁹ ŽIŽEK, Slavoj. (1999). **Laugh Yourself to Death: the new wave of Holocaust comedies!** Disponível em: <<http://www.lacan.com/zizekholocaust.htm>>. Acesso em: 25 jul. 2017.

¹⁰⁰ Id. (2007). **A pervert’s guide to family**. Disponível em: <<http://www.lacan.com/zizfamily.htm>>. Acesso em: 25 jul. 2017. (Tradução nossa).

Como sabemos, para Kubrick, a presença de um enredo edípico em uma película não é um defeito; afinal este também está presente em seus filmes. Também não se trata de ver Édipo em tudo, como infelizmente ainda se faz na análise psicanalítica de obras cinematográficas. Trata-se de entender que Spielberg, assim como qualquer outro autor de histórias, escolhe e organiza as informações que acessa segundo os *tropos* de sua época. Assim, como afirma Huyssen¹⁰¹, se o problema é a fetichização da representação banal da *Shoah*, deveríamos nos perguntar se a proliferação de museus, memoriais e monumentos para as vítimas do nazismo foram uma boa solução para a questão da rememoração ou apenas uma banalização da ideia de reparação.

Entretanto, Ferro argumenta que aquele que realiza uma história-ficção o faz para entreter. Nesse sentido, a função explícita do tipo história-ficção é o “princípio de prazer”¹⁰². Pode-se argumentar que há mais entretenimento em “O parque dos dinossauros” do que em *A lista de Schindler*, mas no fundo isso não interessa para a indústria cinematográfica, desde que ambos proporcionem uma experiência prazerosa ao espectador. A ambivalência entre fascinação e horror faz com que entendamos como imagens de campos de concentração e de pessoas sendo devoradas por dinossauros possam ser prazerosas. Mas não confundamos o objetivo da história-ficção com os efeitos possíveis de se atingir com tal forma, principalmente no que tange à arte cinematográfica de massa.

Assim, podemos compreender a importância que Freud dá para o “desvelar de uma verdade histórica”¹⁰³ através da desarticulação de lembranças encobridoras e suas lacunas naquilo que chamou de “construções”. Segundo Fuks¹⁰⁴, a construção é um procedimento clínico criado por Freud para operar sobre o fenômeno da compulsão a repetição, no sentido de que, quando paciente está impossibilitado de recordar, o processo analítico “trava”, fixa-se em uma repetição. É nesse sentido que a construção analítica busca “[...] reconduzir o analisando à narrativa interrompida de sua história”¹⁰⁵. O interessante na leitura de Fuks é a possibilidade de articular os ensaios *Construções em análise*¹⁰⁶ com *O homem Moisés e a religião monoteísta*, já que ambos foram escritos concomitantemente ao longo do final da década de 1930.

Como um autor de ficção histórica, Freud seleciona e organiza as informações mais atuais e relevantes sobre os estudos relacionados ao homem Moisés da narrativa bíblica, que o ajudem a compreender traços característicos do povo judeu.

¹⁰¹ HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. 116 p., p.79.

¹⁰² FERRO, Marc. op.cit., 2010, p. 178.

¹⁰³ FREUD, Sigmund. (1910). **Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci**, 2013, p. 146.

¹⁰⁴ FUKS, Betty Bernardo. **O homem Moisés e a religião monoteísta. Três ensaios: o desvelar de um assassinato**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014. 210 p. (Para ler Freud), p. 65.

¹⁰⁵ Id.

¹⁰⁶ FREUD, Sigmund. (1937). **Construções em análise**. Tradução de Jayme Salomão Rio de Janeiro: Imago, 1996. pp. 271-287. Tradução de Jayme Salomão. (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v.XXIII).

Organiza-as em torno de três configurações básicas: mito, ficção e teoria¹⁰⁷. Inicialmente, Freud apresenta, por exemplo, a construção de Moisés como um egípcio. Com J. H. Breasted, ele encontra a origem etimológica do nome Moisés que aponta para a hipótese da nacionalidade egípcia. No livro *O mito do nascimento do herói*¹⁰⁸ de Rank, Freud encontra um modelo mitológico comparado, no qual a narrativa do nascimento e da vida de Moisés se encaixa dentro do *tropo* dos heróis: o “romance familiar” no qual a criança é abandonada pelos pais nobres e encontrada por uma família humilde. Assim, a ideia de que Moisés seria um hebreu, adotado pela filha de um faraó, corresponderia mais aos critérios narrativos da ficção. A ideia de verdade histórica brota dessa reflexão, pois dependerá de Freud compreender um traço histórico ficcional como portador de uma verdade histórica obscurecida e distorcida¹⁰⁹. Segundo Pereira e Chaves, “A verdade histórica configura-se, então, como aquilo que está oculto, *por trás* da história contada – se é assim, a verdade histórica não é outra senão a verdade inconsciente”¹¹⁰.

A questão central é que a presença do caráter ficcional em uma lembrança encobridora ou em uma verdade histórica produz determinado efeito de engodo nos sujeitos, ao mesmo tempo em que oferece rastros daquilo que fora recalçado e agora retorna no desmentido. O recalçar e o desmentir não são exatamente as mesmas operações, já que o primeiro impede a transcrição do traço inconsciente ao pré-consciente, enquanto o segundo bloqueia a tradução do signo de percepção ao inconsciente. Entretanto, como afirma Fuks¹¹¹, ambos estão implicados na tessitura do saber inconsciente, o que produz certa correspondência entre o recalçado e o desmentido. Para Freud, a religião monoteísta de Moisés impôs-se ao povo judeu através do poder da tradição, que em suma está intimamente relacionado ao retorno do recalçado no campo social¹¹². Assim, Freud estabelece uma relação direta com a ideia de “trauma”, fazendo uma sobreposição entre o mito da horda primeva presente em *Totem e tabu*¹¹³ e o desmentido assassinato de Moisés pelo povo judeu. A repetição do parricídio traumático fora suprimido enquanto acontecimento, o que não o impediu de ressurgir nas tradições monoteístas. Trata-se de um fragmento de verdade esquecida que retorna do esquecimento exercendo “[...] uma influência incomparavelmente forte sobre as massas humanas [reivindicando] a verdade de maneira irresistível”¹¹⁴.

¹⁰⁷ FUKS, Betty Bernardo. Conferência: desmentido, verdade histórica, construções. In: MILÁN-RAMOS, J. Guillermo; LEITE, Nina Virginia de Araújo; AIRES, Suely (Org.). **A historicidade não é o que se espera**: caso, ficção e poesia em psicanálise. Campinas: Mercado das Letras, 2017. pp. 35-49. p. 43.

¹⁰⁸ RANK, Otto. **O mito do nascimento do herói**: uma interpretação psicológica dos mitos. São Paulo: Cienbook, 2015. 151 p. Tradução de Constantino Luz de Medeiros.

¹⁰⁹ FREUD, Sigmund. (1939). op.cit., 2014, p. 124.

¹¹⁰ PEREIRA, Kylmer Sebastian de Carvalho & CHAVES, Wilson Camilo. Freud e a religião: a ilusão que conta uma verdade histórica. **Tempo Psicanalítico**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p.112-127, jun. 2016. Semestral, p. 123.

¹¹¹ FUKS, Betty Bernardo, op.cit., 2017, p. 39.

¹¹² FREUD, Sigmund. (1939), op.cit., 2014, p. 174.

¹¹³ Id. (1913). **Totem e tabu**, 2014.

¹¹⁴ Id. (1939). **O homem Moisés e a religião monoteísta**: três ensaios, 2014, p. 124.

O “retorno do recalado” em termos de história refere-se à emergência daquilo que fora apagado da memória coletiva. Esse processo pode ocorrer na forma de uma censura ou através de um longo processo de modificações nas condições de vida dos sujeitos. Isso significa afirmar que “[...] a verdade histórica não é da ordem da verificação factual”¹¹⁵, pois é aquela história que se preocupa com os rastros, mais do que com os fatos. A verdade histórica não ignora os fatos; muito pelo contrário, sua presença na reconstituição do passado é essencial. A questão aqui é não ignorar as lacunas produzidas pelo encadeamento dos fatos.

Dessa forma, a derradeira obra *O homem Moisés e a religião monoteísta* tornou-se imprescindível para a amarração psicanalítica das noções de memória, ficção e história com conceitos como construção e trauma, por exemplo. Nesse trabalho, mais uma vez, podemos acompanhar o psicanalista partir da noção de lembrança encobridora para chegar a formulações sobre as relações entre o campo da história e a psicanálise. Nele, Freud recorre pela última vez à noção de lembrança encobridora articulando-a à noção de trauma e à de verdade histórica. Assim, verdade histórica pode ser compreendida como uma “lembrança distorcida, [...] mas inteiramente justificada”¹¹⁶. Em *O homem Moisés e a religião monoteísta*, Freud retoma a ideia de trauma presente desde o início da teoria e clínica psicanalítica.

Para Freud, os traumas são “[...] ou experiências no próprio corpo ou percepções sensoriais, na maioria das vezes de coisas vistas e ouvidas”¹¹⁷, isto é, são experiências ou impressões que colocam o sujeito em situação de desamparo. Decorre do trauma que o percebido ou experimentado acaba por ser “inteiramente esquecido” (*völlig vergessen*), no sentido de tornar-se inacessível à memória. A lembrança encobridora entra como uma memória substituta, no sentido de preencher a possível lacuna deixada pelo mecanismo do recalque. A condição traumática “[...] desarticula o sujeito de sua ficção fantasmática, afeta seu narcisismo e o remete à angústia ante o desamparo”¹¹⁸. Nesse sentido, a lembrança encobridora passa a atuar como uma distorção justificada, no sentido de que surge na emergência de preservação da organização subjetiva do sujeito. O resultado dessa articulação tem sua principal implicação no nível em que o clínico é político e incide no laço social, como afirma Rosa:

[Em um tratamento psicanalítico] o sujeito pode recompor um lugar discursivo com a condição necessária de romper com o lugar alienado instituído pelo discurso ideológico para reconstruir a história perdida na memória, re-construção que já implica uma deformação, permitindo o luto e uma reinterpretação do passado construindo uma narrativa ficcional que o situe no laço social. É no campo compartilhado que o sujeito faz a experiência de inventar-se e inventar o mundo¹¹⁹.

¹¹⁵ GAGNEBIN, Jeanne Marie. op.cit., 2009, p. 42.

¹¹⁶ FREUD, Sigmund. (1939). op.cit., 2014, p. 175.

¹¹⁷ Ibid., p. 112.

¹¹⁸ ROSA, Miriam Debieux. op.cit., 2016, p. 47.

¹¹⁹ Ibid., p. 190.

O trauma a que se refere Freud em *O homem Moisés e a religião monoteísta* está relacionado à morte do homem Moisés, provavelmente egípcio (já que fora o responsável pela transmissão do monoteísmo do também egípcio Aquenáton (*Ikhnaton*) para o povo Hebreu. O assassinato de Moisés pelo povo judeu torna-se o coração da construção freudiana acerca da história das religiões monoteístas, já que o arrependimento pelo assassinato de Moisés seria a base para o desejo por um Messias ainda por vir. Esta seria a mesma fantasia imantada às imagens de Cristo e de Paulo como depositários do caráter messiânico. Para Freud, essas seriam as repetições ficcionais que surgem da tentativa de desmentir (*Verleugnung*) uma verdade histórica: o assassinato de um pai totêmico. O horror¹²⁰ perante a memória da morte de Moisés aproximava insuportavelmente seu povo da narrativa mítica da horda primeva e do respectivo assassinato do pai totêmico – o retorno do recalcado. O desmentido surge, assim, como um mecanismo histórico de esquecimento: age sobre as tradições através de “tendências distorcedoras”¹²¹, embaralhando acontecimentos em romances históricos.

Nesse sentido, à guisa de conclusão, remontamos a analogia presente em *Uma nota sobre o bloco mágico*¹²² para explicitarmos a ideia de que o sujeito é habitado por imagens-memória que estão em constante transmissão. O “bloco mágico” é o modelo que Freud nos ofereceu para a descrição do aparelho mnêmico e os processos de memória no psiquismo. Para Freud, um dispositivo que bem descrevesse a memória deveria preservar duas características fundamentais: 1) preservar traços de memória permanentemente; e 2) oferecer capacidade receptiva ilimitada dos mesmos¹²³. A “lousa mágica”¹²⁴ consegue realizar ambas características fundamentais.

Podemos escrever, apagar e reescrever na lousa mágica de maneira ilimitada, assim como, quando retiramos as películas superiores do brinquedo, encontramos uma placa de cera na qual todo traço realizado na lousa deixa um rastro arranhado. Isso significa que o aparelho psíquico está passível de receber inscrições, através do mecanismo da percepção (interna e externa), e que os traços ins/escritos através da percepção efetuam rastros permanentes no inconsciente, ao mesmo tempo em que podem ser apagados e reescritos na consciência. Assim sendo, uma vez que nela escrevemos, nossos traços ficam retidos no interior do aparelho sob a forma de rastros. Aquilo que deixa rastro não necessariamente busca transmitir algo, mas inevitavelmente “denuncia a presença do ausente”¹²⁵. Mais do que “castelos no ar”, a realidade psíquica, como fruto de rastros da memória, torna-se a imagem viva de uma história que passou. Ou seja, ao descobrir e descrever a ideia de realidade

¹²⁰ FUKS, Betty Bernardo, op.cit., 2017, p. 40.

¹²¹ FREUD, Sigmund. (1939), op.cit., 2014, p. 76.

¹²² FREUD, Sigmund. (1925[1924]). **Uma nota sobre o bloco mágico**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. pp. 253-259. (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. XIX).

¹²³ Ibid., p. 256.

¹²⁴ Nome que ganhou o bloco mágico nos mercados brasileiros.

¹²⁵ GAGNEBIN, Jeanne Marie. op.cit., 2009, p. 113.

psíquica, Freud transforma “[...] a compreensão do modo segundo o qual o sujeito articula sua própria história e se apropria dos fatos em geral”¹²⁶.

Se não como campos idênticos, concluímos que cinema e psicanálise somam na elucidação sobre o modo como o ser humano é depositário das memórias que transmite, e também das imagens do mundo, estejam elas mediatizadas pela história escrita, pela história cinematográfica, ou pela historização do sujeito. Quando Belting¹²⁷ afirma que o corpo humano é não só imagem, mas também *meio anfitrião* receptor das imagens que circulam no mundo, faz uso da memória como exemplo. Aqui ganham destaque as memórias ou as lembranças como “imagens que surgem no nosso corpo”¹²⁸, pois o corpo é meio para recebermos “imagens exteriores” e construirmos “imagens interiores”¹²⁹. Uma forma de expressão da nossa experiência corpórea é exatamente mediar imagens.

Em Hassoun¹³⁰ encontramos que não apenas nossos corpos são habitados por memórias como na maioria das vezes não temos consciência desse fato. Enquanto passadores de uma história, temos a potência de operarmos como contrabandistas de memórias, transmitindo-as por gerações através de suas lacunas e seus rastros, inconscientemente. Isso significa afirmar que nossos corpos, tal qual blocos mágicos, recebem do mundo (interno e externo) imagens na forma de memórias que depositamos nos objetos, ao mesmo tempo em que elas nos fazem depositários como meios anfitriões sem ao menos nos avisarem. Assim, tal como a proposta de Warburg, as imagens sobreviverem e são transmitidas, até que uma situação inquietante as tragam à tona, nos lembra Didi-Huberman¹³¹. Será esse o sentido da afirmação de Lacan de que “O inconsciente é o capítulo de minha história que é marcado por um branco ou ocupado por uma mentira: é o capítulo censurado”¹³²? Parece que sim, pois ele também disse que esse tipo de verdade histórica perdida pode ser reencontrado nos monumentos, no corpo, nos documentos, em lembranças da infância, na evolução semântica, em tradições, enfim, nos vestígios distorcidos¹³³.

¹²⁶ MIELI, Paola. **Figuras do espaço**: sujeito, corpo, lugar. São Paulo: Annablume, 2016. 292 p. Tradução de Yolanda Vilela, p. 19.

¹²⁷ BELTING, Hans, op.cit., 2014, pp. 32-35.

¹²⁸ Ibid., p. 43.

¹²⁹ Id.

¹³⁰ HASSOUN, Jacques. op.cit, 1996, p. 149.

¹³¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. 504 p. Tradução de Vera Ribeiro.

¹³² LACAN, Jacques. (1953). Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. 937 p. pp. 238-324. Tradução de Vera Ribeiro, p. 260.

¹³³ Ibid., pp. 260-261

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAMS, Nathan. (2013). **Is Schindler's List fatally flawed?** Disponível em: <<https://www.thejc.com/culture/features/is-schindler-s-list-fatally-flawed-1.43304>>. Acesso em: 25 jul. 2017.
- ARISTÓTELES. (s/d). **Arte retórica e arte poética**. Rio de Janeiro: Ediouro, 290 p. (Clássicos de bolso). Tradução de Antônio Pinto de Carvalho.
- AUMONT, Jacques. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003. 335 p. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 185 p. Tradução de Júlio Castañon Guimarães.
- _____. **O rumor da língua**. Lisboa: Edições 70, 1987. 318 p. Tradução de António Gonçalves.
- BAUDRY, Jean-Louis. (1970). Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A Experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. p. 383-399. Tradução de Vinícius Dantas.
- _____. **Le dispositif: Approches Métapsychologiques de L'impression de Réalité**. In: Communications. França: Seuil, 1975. v. 23, p. 56-72.
- BELTING, Hans. **Antropologia da imagem: para uma ciência da imagem**. Lisboa: KKYM+EAUM, 2014. 319 p. Tradução de Artur Morão.
- BENJAMIN, Walter. (1939). Sobre o conceito de história. In: MATE, Reyes. **Meia-noite na história: comentários às teses de Walter Benjamin "Sobre o conceito de história"**. São Leopoldo: Unisinos, 2011. 435 p. Tradução de Nélío Shneider.
- _____. (1989[1936]). **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: Zouk, 2014. 127 p. Tradução de Francisco De Ambrosis.
- BOX OFFICE MOJO. (2017). **Schindler's List**. Disponível em: <<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=schindlerslist.htm>>. Acesso em: 25 jul. 2017.
- DE CERTEAU, Michel. (1987). **História e psicanálise: entre ciência e ficção**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. 256 p. (Coleção História & Historiografia). Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (1982). **Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015. 504 p. Tradução de Vera Ribeiro.
- FERRO, Marc. **Cinema e História**. 2a ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010. 244 p. Tradução de Flávia Nascimento.
- FREUD, Sigmund. (1899). **Lembranças encobridoras. Tradução de Jayme Salomão**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. pp. 284-304. (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v.III).

- _____. (1900a). **A interpretação dos sonhos (Primeira parte)**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. 363 p. (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v.IV).
- _____. (1900b). **A interpretação dos sonhos (Segunda parte)**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. pp. 371-777. (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v.V).
- _____. (1901). **Sobre a psicopatologia da vida cotidiana**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v.VI).
- _____. (1908[1907]). **Escritores criativos e devaneios**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. XI).
- _____. (1910). **Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. 415 p. pp. 113-219. (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v.IX).
- _____. (1913). **Totem e tabu**. Porto Alegre: L&PM, 2014. 256 p. Tradução de Renato Zwick.
- _____. (1915-1916). **Conferências introdutórias sobre psicanálise (parte III)**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. pp. 251-503. (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v.XVI).
- _____. (1918 [1914]). **História de uma neurose infantil (“o homem dos lobos”)** além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. 432 p. pp.13-160. (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v.XIV).
- _____. (1921). **Psicologia das massas e análise do eu**. Porto Alegre: L&PM, 2016. 176 p. Tradução de Renato Zwick.
- _____. (1925[1924]). **Uma nota sobre o bloco mágico**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. pp. 253-259. (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v.XIX).
- _____. (1937). **Construções em análise**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. pp. 271-287. (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v.XXIII).
- _____. (1939). **O homem Moisés e a religião monoteísta: três ensaios**. Porto Alegre: L&PM, 2014. 192 p. Tradução de Renato Zwick.
- _____. (1940[1938]). **Esboço de psicanálise**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. pp. 153-221. (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v.XXIII).
- FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. **Cinema e Política**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976. 235 p. Tradução de Julio Cezar Montenegro.
- FUKS, Betty B. **O homem Moisés e a religião monoteísta - Três ensaios: O desvelar de um assassinato**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014. 210 p. (Para ler Freud).

- _____. **Conferência: desmentido, verdade histórica, construções.** In: MILÁN-RAMOS, J. Guillermo; LEITE, Nina Virginia de Araújo; AIRES, Suely (Org.). *A historicidade não é o que se espera: caso, ficção e poesia em psicanálise.* Campinas: Mercado das Letras, 2017. Cap. 1. p. 35-49.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer.** 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009. 224 p.
- HASSOUN, Jacques. **Los contrabandistas de la memoria.** Buenos Aires: Ediciones de La Flor S.R.L, 1996. 190 p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. 504 p. Tradução de Vera Ribeiro.
- _____. (1982). **Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2015. 504 p. Tradução de Vera Ribeiro.
- HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. 116 p.
- _____. (1953). Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. In: **Escritos.** Rio de Janeiro: Zahar, 1998. 937 p. pp. 238-324. Tradução de Vera Ribeiro.
- _____. (1958). A juventude de Gide ou a letra e o desejo. In: **Escritos.** Rio de Janeiro: Zahar, 1998. 937 p. pp. 749-775. Tradução de Vera Ribeiro.
- LE GUIN, Ursula K. (1969). **A mão esquerda da escuridão.** 2a. ed. São Paulo: Aleph, 2014. 292 p. Tradução de Susana L. de Alexandria.
- MATE, Reyes. **Meia-noite na história: comentários às teses de Walter Benjamin "Sobre o conceito de história".** São Leopoldo: Unisinos, 2011. 435 p. Tradução de Nélio Schneider.
- METZ, Christian. **O Significante Imaginário: Psicanálise e Cinema.** Lisboa: Livros Horizontes, 1980. 311 p. Tradução de Antônio Durão.
- MIELI, Paola. **Figuras do espaço: sujeito, corpo, lugar.** São Paulo: Annablume, 2016. 292 p. Tradução de Yolanda Vilela.
- MILÁN-RAMOS, J. Guillermo; LEITE, Nina Virginia de Araújo; AIRES, Suely (Org.). **A historicidade não é o que se espera: caso, ficção e poesia em psicanálise.** Campinas: Mercado das Letras, 2017.
- PEREIRA, Kylmer Sebastian de Carvalho. & CHAVES, Wilson Camilo. Freud e a religião: a ilusão que conta uma verdade histórica. **Tempo Psicanalítico,** Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p.112-127, jun. 2016. Semestral.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: Estética e política.** 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009. 72 p. Tradução de Mônica Costa Netto.
- _____. **A fábula cinematográfica.** Campinas: Papyrus, 2013. 192 p. (Coleção Campo Imagético). Tradução de Christian Pierre Kaspers.
- RANK, Otto. **O mito do nascimento do herói: uma interpretação psicológica dos mitos.** São Paulo: Cienbook, 2015. 151 p. Tradução de Constantino Luz de Medeiros.

- RIVERA, Tania. Cinema e pulsão: sobre "Irreversível", o trauma e a imagem. **Revista do Departamento de Psicologia - UFF**, Rio de Janeiro, 2006. v. 18, n. 1, p.71-76, Jan/Jun. Semestral.
- ROAS, David. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. São Paulo: Editora Unesp, 2014. 215 p. Tradução de Julián Fuks.
- ROSA, Miriam Debieux. (2016). **A clínica psicanalítica em face da dimensão sociopolítica do sofrimento**. São Paulo: Editora Escuta/Fapesp, 2016. 200 p. (Coleção Margens: psicanálise, cultura e política).
- STRACHEY, James. (1950). **Nota do editor inglês**. In: FREUD, Sigmund. (1899). Lembranças encobridoras. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. pp. 285-286. (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v.III).
- XAVIER, Ismail. (Org.). **A Experiência do cinema: antologia**. 4a. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. 475 p.
- _____. **Olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo**, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2003. 384 p.
- ŽIŽEK, Slavoj. (1999). **Laugh yourself to death: the new wave of Holocaust comedies!**. Disponível em: <<http://www.lacan.com/zizekholocaust.htm>>. Acesso em: 25 jul. 2017.
- _____. (2007). **A pervert's guide to family**. Disponível em: <<http://www.lacan.com/zizfamily.htm>>. Acesso em: 25 jul. 2017.
- ZYGOURIS, Radmila. **Psicanálise e psicoterapia**. São Paulo: Via Lettera, 2011. 80 p. Tradução de Caterina Koltai.

Artigo recebido em: 10/09/2017 e aceito em: 29/11/2017