

WITTGENSTEIN, L. *Investigações filosóficas*. Tradução de Marcos G. Montagnoli. 2ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

Resumo

Neste artigo, abordamos possíveis tessituras entre conceitos de utopia e psicanálise com o fazer artístico, no caso, a literatura, destacando-se a escrita poética. O fio condutor que nos impulsionou a pensar nesses diálogos foi a obra do poeta Paulo Leminski, presente no artigo através de citações e referências.

Palavras-chave

Paulo Leminski, poesia, utopia, psicanálise.

Recebido para publicação em
março de 2012

Abstract

In this article, we have been focusing in possible interlocutions between utopia and psychoanalysis with the making of art, in this case, the literature, specially the poetry. The conductor-wire that brought us to think of this dialogs was Paulo Leminski's poetry work, which can be found in the article in the form of citations and as references.

Keywords

Paulo Leminski, poetry, utopia, Psychoanalysis.

Aceito em
maio de 2012

POESIA E FANTASIA: RIMAS POBRES E RIMAS RICAS

Ana Vicentini de Azevedo

A Urânia e Fernando Peres

*potamoîsi soîsin autoîsin embainousin
hêtera kai hêtera hódata éprrei*

(Para os que entram nos mesmos rios,
afluem sempre outras águas...)

Heráclito (Frag. 12)

Introdução

Nesse trabalho pretendo explorar duas vertentes da rima¹ entre poesia e fantasia, no campo da *poiesis* e no campo da psicanálise. A primeira delas, que figura no título como rima pobre, irá incidir sobre as aproximações, confluências e semelhanças entre o fantasiar poético e o conceito psicanalítico de fantasia, em alguns de seus matizes. Na segunda vertente – da rima rica –, indicarei alguns pontos nodais onde as duas noções trazem ressonâncias mais amplas que seus respectivos campos. O *locus* privilegiado dessa discussão recai sobre o filme de Federico Fellini, *Noites de Cabíria* (*Le Notti di Cabiria*), de 1957.

Essa escolha marca dois pontos de partida importantes, conceituais e metodológicos. O primeiro deles refere-se ao fato de que tomo a criação poética em um sentido para além do literário, privilegiando, com a etimologia grega, a dimensão da fabricação, da invenção. Tal dimensão revela-se particularmente relevante para os propósitos dessa discussão, na medida em que põe à margem a dicotomia “falso x verdadeiro”, fundamental quando se trata de fantasia, em especial como conceito psicanalítico.

Outro aspecto inicial que merece realce é a quebra da rima pobre entre os substantivos poesia e fantasia, bem como dos fonemas comuns, *ia*, que servem de sufixo a cada substantivo. Como pretendo demonstrar no que se segue, o cinema, em particular o de F. Fellini, perfaz rimas riquíssimas com poesia e fantasia. É dele, por exemplo, que retiro a noção de plano, de enquadre, que irá guiar, como método, a discussão da noção de fantasia tecida ao longo de *Noites de Cabíria*.

Plano Aproximativo

Ganhador de prêmios e menções honrosas quando de sua realização, em 1957, o filme de Fellini é novamente objeto de atenção por parte da crítica quando do seu re-lançamento, em 2001. Dessa vez, o ponto que atrai a atenção diz respeito ao fato de que só então temos acesso à versão completa do filme, pois, à época de sua realização, o produtor, Dino de Lauretis, retirara do copião uma cena de aproximadamente sete minutos, por temer críticas e represálias da Igreja Católica. Essa censura antecipada, sua descoberta e posterior reparação enquadram o re-lançamento do filme e (re) lançam algumas questões.

Nos comentários da imprensa, um especial destaque é dado à magistral interpretação de Giuletta Masina, no papel de Cabíria, que lhe valeu o prêmio de melhor atriz do Festival de Veneza, de 1957. O apreço pelo desempenho de G. Masina talvez tenha sido o único ponto consensual acerca do filme quando de seu lançamento. Visto por alguns como “magistral”, ou ainda como a “obra-prima de Fellini”, *Noites de Cabíria* também recebeu qualificativos menos eloqüentes, tais como “moralista”, “católico”, “romântico”, dentre outros. Se, por um lado, o afã classificatório de cinquenta anos atrás e seus decorrentes rótulos nos parecem inócuos ou reducionistas, por outro lado vale perguntar-nos se o novo milênio também não lhe atribui rótulos, e de que natureza eles são.

Mediando esse debate, algumas apreciações situam o filme como a última obra neo-realista do cineasta, na qual são antecipadas características fundamentais do diretor, tais como a dimensão onírica e o fantástico que irão distinguir o Fellini dos anos 1960. Aliás, o fantástico estético (que rima com a fantasia analítica) é de tal forma característico da arte de Fellini, que dá origem ao adjetivo *felliniano*, como atributo do fora de sentido, do excesso, da distorção.

A presença de duas tendências estéticas aparentemente opostas – neo-realismo e fantástico – já põe em cena a dimensão da fantasia, tão realçada na obra do diretor e central a essa discussão. De que “fantasia” se trata quando pensamos no fazer poético em geral, e no de *Noites de Cabíria* em particular? Essa pergunta é nosso ponto de partida. Em seu desdobramento, traremos também, e com maior ênfase, o conceito de fantasia para a psicanálise, construindo entre os dois campos um jogo de contaminação mútuo, no qual comparecerá também a literatura, como uma terceira instância do diálogo.

Podemos descrever, de forma sucinta, o que será feito adiante à luz de alguns procedimentos da técnica cinematográfica – cortes, enquadramentos e montagem. Disso resultará uma outra história, cujo desenlace é impossível prever. Mas, antes dele, um pouco da história e da pré-história de Cabíria.

Planos da História

Para ouvidos flexionados pelo português, a sonoridade do nome da protagonista de *Noites de Cabíria* evoca um passado imperfeito -- cabia. Algo cabia em Cabíria, ou melhor, onde cabia Cabíria, e onde ela cabe hoje?² Já antecipamos a resposta, que também nos servirá como guia temático: a personagem Cabíria cabe na fantasia, ela encarna metaforicamente a noção de fantasia. Dito de outro modo, Cabíria põe em cena, *mostra*, o que conceituamos em psicanálise como fantasia. Dito de outra forma: na leitura que vamos levar a efeito nesse trabalho, convocaremos a teoria psicanalítica para *ex-plicar*³ Cabíria, ou seja, para desdobrar a intrincada construção da personagem.

Esse é um procedimento metodológico que se afasta, radicalmente, do que se costuma chamar (e fazer) de *psicanálise aplicada*, onde a teoria analítica é invocada como caminho hermenêutico da obra de arte. É importante ressaltar que, entre arte e psicanálise, não se trata de atribuição de sentido, nem no que se refere à escuta do inconsciente, nem tampouco às inter-relações entre os dois discursos. Trata-se, sim, como indiquei acima, de aproximar esses campos da experiência humana com o intuito de iluminar um à luz do outro, estendendo-os, desdobrando-os, examinando suas montagens e configurações, em suma, seus arranjos significantes.

O filme *Noites de Cabíria*, bem como sua protagonista, desdobram, ex-plicam importantes matizes do conceito de fantasia em sua dimensão de fabulação, de criação e de força motriz do sujeito. Fellini realiza nessa obra uma sutil montagem desse mecanismo psíquico – a fantasia -- que está na base de todo ato criativo, seja ele no campo da arte ou da psicanálise.

A escritora Virginia Woolf pode ser invocada para iluminar, com e do ponto de vista literário, o cerne da relação de ex-plicação que arte e psicanálise podem entreter. Em uma reflexão, *après-coup*, sobre a criação e escrita de seu romance *To the Lighthouse*, ela pondera: “I suppose that I did for myself what psychoanalysts do for their patients. I *expressed* some very long felt and deeply felt emotion. And in expressing it I explained it and then laid it to rest. But what is the meaning of *explained*?”⁴

Rico comentário que põe por terra acepções da relação de Woolf com a psicanálise como infrutífera ou impossível. Primeiramente, ela marca o lugar do analista como “algo” que move o sujeito a falar, a produzir. Além disso, a criação literária aparece aqui caracterizada como um processo de trabalho simbólico de elaboração do vivido, do recalçado e de seu retorno, sublimado na e através da escrita. A junção da co-moção e de sua elaboração pela escrita traz um apaziguamento que podemos pensar, em termos analíticos, como um efeito da sublimação. Essa trilha apontada por Woolf será também percorrida em nossa leitura de *Noites de Cabíria*. Por último, a escritora deixa, em suspenso, nessas linhas e ao longo de toda sua reflexão – significativamente intitulada de “*A Sketch of the Past*” –, o sentido (no duplo sentido) de *explicação*. Manteremos a interrogação como guia e alerta.

Nossa leitura da obra de Fellini visa a um tipo análogo de explicação. Longe de se pretender uma busca de sentido para explicar o “explicado” (a produção artística), pretendemos estabelecer um zig-zag entre arte e psicanálise, em um processo de contaminação que não pode ser circunscrito a uma relação de complementaridade. Começemos, pois, por uma explicação histórica.

Na tradição do cinema italiano, o imperfeito do passado de *cabial/Cabíria* se transmuta com roupagens épicas. Cabíria é um nome que figura na cinematografia italiana e européia desde 1914, quando Giovanni Pastrone lança seu *Cabiria*, tido como um “símbolo do cinema europeu dos primeiros anos do século XX”. O filme se passa no século III a.C. e trata das desventuras de uma jovem, filha de um abastado cidadão da cidade de Catania, que, após a erupção do Etna, é feita escrava e forçada a peregrinar, epicamente, por Cartago e Roma, até encontrar aí sua liberdade e um amado (o último como garantia da primeira).

Digno de nota ainda é o fato da autoria do filme estar submersa em outras cinzas: Giovanni Pastrone se recobre sob o pseudônimo de Pietro Fosco, e o filme leva a assinatura de Gabriele D’Annunzio (1863-1938), escritor respeitado que se engaja, ao longo da vida, em lutas políticas em prol da nação italiana.

Debaixo de tantas cinzas, Fellini retira Cabíria para colocá-la nas ruas de Roma da década de 50, desta vez como peregrina do amor e habitante de um bairro pobre de periferia. Enquanto a primeira Cabíria foi talhada em meio à II Guerra Púnica e, “acidentalmente”, encontra um rico amor como recompensa e saída para a escravidão, a heroína de Fellini não apenas faz do amor profissão, mas, sobretudo, tem nele um alimento fantástico que lhe

dá sustento para suas des-(a)venturas por vários estratos de uma outra Roma, menos épica do que a primeira.

O entrelaçamento invertido dos significantes *Roma* e *amor*, que nos permite a língua portuguesa, encontra um equivalente na diacronia cinematográfica desta figura que retorna das cinzas. Sabemos com Freud que o retorno do recalçado não é o retorno do mesmo. Vamos então examinar o “torno”, as torções que empreende a moderna Cabíria.

Planos Distorcidos

a) Tempo-espaço

Enquanto o épico de Pastrone intitula-se, homônima e grandiosamente, conforme sua protagonista, Fellini nomeia e marca o retorno de sua heroína através de uma torção espaço-temporal: *Noites de Cabíria* abre em plena luz do dia, às margens de um plácido rio, onde um jovem casal passeia romanticamente.

A distorção espaço-temporal é um traço basal da estrutura da fantasia, seja na arte ou na psicanálise. Para a primeira, trata-se de uma operação psíquica, semelhante aos sonhos, aos jogos infantis, à criação dramática e aos mitos, que visa a dar conta de contradições, de interdições bem como à realização de desejos. Isso é o que nos mostra Freud em seu primeiro trabalho inteiramente voltado para essa questão: “Escritores criativos e devaneios”, ou, de forma mais próxima ao original alemão, “O poeta e o fantasiar” (1908).

Interdições e contradições remetem-nos diretamente ao âmbito do sexual. Este tem como fundamento o profundo enigma da diferença entre os sexos que ordena a vida dos humanos, como também traz uma interdição basal – o tabu do incesto, que implica uma série de outras interdições e privações. Daí a fantasia como produção, como um pequeno drama que o sujeito constrói visando à realização de seus desejos.

Após assumir explicitamente a satisfação erótica propiciada pela fantasia, Freud traz à baila a dimensão temporal que lhe é central: “a fantasia, podemos dizer, paira entre três tempos [presente, passado e futuro], (...) e cria uma *situação* (...) representando a realização do desejo”.⁵ Essa situação a que alude Freud é marca inerente também ao fantasiar artístico.

Uma circunscrição pontual dessa sorte de *poiesis*, da fantasia artística, é feita por V. Woolf, no ensaio memorialístico citado anteriormente, escrito no sombrio horizonte da II Guerra:

... I find that scene making is my natural way of marking the past. Always a scene has arranged itself: representative, enduring (...) Is this liability to scenes the origin of my writing impulse? (...) Obviously I have developed the faculty, because, in all the writing I have done, *I have almost always had to make a scene* (...).⁶

A “situação” que identificou Freud é aqui chamada de “cena” – um termo fecundo tanto para o drama quanto para a psicanálise. Esta toma a noção do primeiro para denominar o cerne de sua fundação, o inconsciente, também chamado de “a outra cena”. A fantasia é a posta em cena da realidade do inconsciente, podemos já avançar, com base em Freud e na trilha apontada por Woolf. Esta, como sabemos, fez muitas cenas, até ter sido submersa pela força avassaladora da Outra cena.

Em seu comentário acima, há outro ponto importante acerca da estrutura da fantasia literária que rima com o conceito psicanalítico: a indistinção entre fabulação e realidade, que se fundem em uma temporalidade fluida. A partir do presente, eu construo o passado, podemos parafrasear Woolf e citar Freud:

o trabalho psíquico se liga a uma impressão presente (...) que suscita desejos fundamentais para o sujeito. A partir daí, ele retroage à lembrança de uma experiência anterior (...) na qual esse desejo foi satisfeito e cria então uma situação futura que representa a satisfação do desejo”.⁷

Temos aí uma noção de fantasia calcada no princípio do prazer, na busca de satisfação de desejos, coibindo interdições e frustrações. Porém, essa noção vai se tornando mais complexa se atentarmos tanto para o texto freudiano quanto para o que Woolf nos traz acima.

Outros dois aspectos fundamentais da fantasia, postos em evidência pela psicanálise, subjazem nas linhas da escritora inglesa. A cena fantasística *se faz* por ela mesma. Ou, como nos explica Lacan, “a fantasia não se comenta, ela se *mostra*”.⁸ Daí a importância da noção de *cena*. E, mais ainda: não há um sujeito gramatical que enuncia a frase “eu fantasio”, por exemplo. Woolf nos diz claramente: “uma cena se arranja por si mesma”, firme, atravessando temporalidades. Esse caráter “acéfalo” e reiterativo da estrutura da fantasia merece uma ponderação.

Quando das formulações feitas em “Escritores criativos e devaneios”, apontamos que Freud privilegiava aí uma concepção de fantasia sob a égide do princípio do prazer, da platitude homeostática que preside à redução das tensões e à busca de satisfação e prazer. Nesse sentido, retomando os termos

do campo da versificação que trouxemos no início, podemos dizer que essa concepção inicial rima, de maneira pobre, poesia e fantasia.

Porém, a arte sempre tem precedência sobre a psicanálise. É atribuída a Freud a máxima: “por onde quer que eu vá, um poeta passou por lá antes de mim”. Sigamos o poeta F. Fellini, pois.

O ritmo narrativo de *Noites de Cabíria* rapidamente nos leva a avançar nas elaborações freudianas sobre a fantasia, mostrando que, com Fellini e também com Freud, estamos longe de termos apenas rimas pobres. O sexual implica o pulsional, como está presente em toda a obra de Freud, desde as primeiras elaborações acerca da etiologia das neuroses e nos estudos sobre a histeria. “Não acredito mais em minha *neurótica*”, exclama ele em uma carta a Fliess (nº 69),⁹ ainda em 1897.

Este é o momento em que se vê compelido a abandonar a teoria da sedução (paterna) -- como evento traumático da ordem do sexual --, em proveito da noção de fantasia. Mesmo em uma fase originária de elaboração, o conceito de fantasia já aparece aqui livre da antinomia “falso X verdadeiro”, fundamental tanto para a teoria psicanalítica quanto literária: “é impossível distinguir a verdade da ficção emocionalmente carregada”, constata Freud.¹⁰

Além de aproximar verdade e ficção, como o fará Lacan de forma explícita em, por exemplo, “A psicanálise e seu ensino”,¹¹ Freud abre novos matizes conceituais sobre o fantasiar psíquico, ao abrir um parêntese interrogativo: “isso deixa em aberto uma explicação possível sobre o fato de a fantasia sexual geralmente recorrer ao tema dos pais”.¹² Nessa interrogação, Freud já traça os princípios basilares da fantasia fundamental, no que diz respeito a seu vínculo com o complexo de Édipo (ainda não elaborado) e com a sexualidade. Definitivamente, estamos longe de um escritor de rimas pobres, como de início poderíamos supor. A partir de uma rima pobre, poesia e fantasia empreendem torções complexas e intrincadas. Vejamos o que nos mostra Cabíria.

b) A bolsa ou a vida

Uma segunda distorção segue a torção espaço-temporal da abertura do filme: enquanto ri e cantarola, a moça descreve, com sua bolsa, círculos pelo ar. Essa coreografia amorosa é bruscamente interrompida pelo rapaz, que lhe rouba a bolsa e lança a moça, atônita, no rio.

Aqui convidamos Lacan a intervir. Em sua densa elaboração sobre o conceito de fantasia,¹³ uma ênfase especial é dada à dimensão de *alienação* como constitutiva do sujeito e de suas relações com o objeto e sua falta. Um

exemplo típico da alienação do sujeito é justamente a recente experiência de Cabíria: “a bolsa ou a vida”.

Lacan ressalta o caráter de impossibilidade que se apresenta nessa escolha, ou melhor, na falta dela, pois, a rigor, não há escolha na estruturação do sujeito falante. Caso se opte pela bolsa, perde-se a vida; caso a escolha recaia sobre esta última, ela será marcada pela perda de algo valioso (metaforicamente presente através do objeto “bolsa”). Importante sublinhar a dimensão de perda subjacente em ambos os casos. A posição do sujeito na linguagem torna-o estruturalmente fadado a “escolhas alienantes”,¹⁴ nas quais ele sempre perderá algo.

Esse objeto perdido ou faltoso se representa, na escrita lacaniana, como **objeto a**, que não somente dá notícia da incompletude do sujeito, do S barrado, como o põe a buscá-lo em um movimento desejante. Daí a fórmula da fantasia proposta por Lacan: $S \langle \rangle a$, ou seja, o sujeito, estruturalmente faltoso (barrado), entretém relações de aproximação e de separação dos objetos **a** que metonimicamente dão notícia do objeto desde sempre perdido, *a Coisa* (*das Ding* freudiano).

A cena amorosa que abre *Noites de Cabíria* nos dá um enquadre para olharmos a fantasia que Freud e Lacan constroem, ou melhor, essa cena explica a fantasia psicanalítica. Para a protagonista, o idílico encontro amoroso é uma situação “emocionalmente carregada”, como indicou Freud, ou seja, uma situação que comporta um tal nível de investimento libidinal que oblitera qualquer distinção entre ficção e realidade.

Dito de outra forma, a realidade para Cabíria é sua fantasia amorosa. Desta ela é abrupta e violentamente arrancada, perdendo a bolsa e quase a vida. Aguda alienação esta da personagem. Além do fantasístico amado, ela perde 40.000 libras. Capturada na teia da alienação, resta à Cabíria retornar à vida, porém dilapidada de dois de seus bens mais supremos: o amado e o dinheiro.

Como ela “*fa la vita*”, ou seja, ela é uma “mulher da vida”, conforme nos diz um dos garotos da redondeza, é à vida que ela retorna, após um ritual fúnebre de incineração dos pertences de seu galã-ladrão. Em seu retorno, Cabíria leva, significativamente, uma nova bolsa, menor, e um guarda-chuva.

Novamente Lacan é bem-vindo para expandir Fellini. Outro aspecto nodal da fantasia é a dimensão da *repetição* que caracteriza o sujeito em sua busca por satisfação – sempre fracassada. Podemos dizer que a repetição não apenas é a própria medida do fracasso, como é o fundamento para essa rica produção psíquica a que chamamos de fantasia. A fantasia repete e, em seu reiterado

fracasso, abre possibilidades para que haja uma des-alienação, uma separação do sujeito de seu aprisionamento identificatório aos significantes do Outro.

A Freud, primeiramente, coube detectar essa dimensão de repetição própria à fantasia. Em “Bate-se numa criança” (1919), ele traz novamente a dimensão temporal da fantasia, desta vez desmembrando-a em três tempos, que se aproximam das vozes verbais de línguas clássicas, como o grego: passivo, ativo e médio (ou reflexivo). Conjugando o verbo privilegiado pela fantasia infantil de que trata Freud, temos então: bato, sou batido e bate-se. Esta última modulação verbal, chamada de voz média, traz não somente a dimensão reflexiva, mas a conjugação das vozes ativa e passiva. A voz média é também o modo por excelência do drama que encasula o sujeito acéfalo, produtor e produzido pela fantasia. Como pode-se perceber, estamos bem longe da regência do princípio do prazer e próximos a uma complexa gramática psíquica.

Sustentando o movimento reiterativo da fantasia, temos uma força constante, silenciosa e insidiosa que será, em 1920, teorizada por Freud em termos de pulsão de morte. “A compulsão à repetição (...) nos põe na trilha da pulsão de morte”, alerta ele.¹⁵ Inerente a todo ser vivo, a pulsão de morte visa, em última instância, ao retorno à quietude do mundo inorgânico, ao encontro com a Coisa, onde cessa toda a ordem de excitações. Dentre estas, obviamente, a excitação sexual é paradigmática. Ela marca-se não somente pela repetição, como também, e por isso mesmo, testemunha o fracasso do ato sexual (sempre insatisfeito, sempre presente, a pedir mais). Nesse caso vemos como fusionam-se Eros e pulsão de morte, conforme irá mostrar Freud em “O eu e o isso” (1923).

Noites de Cabíria, como uma *poiesis* sobre a fantasia, mostra o entrelaçamento entre Eros e a mortífera repetição que informa a estrutura dessa produção psíco-poética. Após mais um fracasso amoroso, nossa protagonista retorna ao amor e seus dramas. Ela volta às ruas, *de novo*, mas com algo *de novo* – a bolsa é agora diminuta. (Lembramos Heráclito na epígrafe acima: no mesmo rio fluem diferentes [*hétéra*] águas). Nessa substituição paradigmática, repete-se a cadeia significante, cujos (an)elos centrais têm sido, até aqui, dinheiro e amado.

c) Sexo

No conjunto das demais “fazedoras de vida”, outra distorção nos é apresentada por Fellini: no pano de fundo das formas insinuantes e lascí-

vas de suas colegas, Cabíria se destaca pelo oposto, pelo corpo franzino e destituído de sensualidade, pelo recatado modo de se vestir e se mover, por uma expressão facial ingênua, quase como uma máscara, que contém traços alusivos à tradição greco-romana das farsas mimadas e sua posterior variante – a *commedia dell'arte*. O único traço marcadamente feminino é sua proeminente *trousse*, seu pequeno objeto a, do qual quase nunca se separa, como também não se separa de seu guarda-chuva (sempre pronto para ficar em riste) -- dois significantes que dão sustentação à composição de uma figura poética e androginamente infantil.

Esse traço nos remete a outra invocação e distorção, a outra rima, desta vez em relação à mitologia grega. A *persona* (máscara) que Cabíria porta traz à cena a figura de Baubo, a hospedeira que dá abrigo à deusa Deméter, após o rapto de sua filha Perséfone/Kóre. Em seu profundo luto, Deméter recusa comida e bebida e, graças à Baubo, volta a sorrir, quando esta levanta suas roupas e lhe revela seu corpo: o rosto no ventre, e o sexo e o queixo tocando-se fusionalmente, conforme se pode ver na terracota reproduzida ao final.

O espetáculo encenado por Baubo destina-se diretamente ao *oculos diva*, ao olhar da deusa, mas desvela ao curioso olhar masculino o enigma do sexo feminino, ex-posto, de forma instigante, na contigüidade entre a boca superior e a boca inferior.¹⁶ Sob o olhar de Freud, porém, o desvelar do enigma é posto em questão, não somente por sua dimensão de inexplorável, explícita no mecanismo de deslocamento, como também pela ênfase dada por ele ao “olhar curioso” que estabelece a relação metonímica, conforme podemos ler em “Um paralelo mitológico com uma obsessão visual”.¹⁷

Enquanto o corpo atrofiado de Baubo desmascara seu sexo, de forma distorcida, em Cabíria temos um movimento oposto. Um trabalho de câmera incisivo e sutil em seu rosto acaba por ampliá-lo e transformá-lo em uma máscara que atrofia e mascara seu corpo, quase ao ponto de marcá-lo como neutro, ou infantil. Temos, assim, relançado o enigma acerca da sexualidade feminina e da própria diferença sexual, posto em cena, paradoxalmente, pelo *physique du rôle* de Giuletta Masina: uma prostituta franzina protagoniza várias cenas em que são coadjuvantes mulheres fellinianamente grandes e voluptuosas.

É sob essa máscara fantasística que Cabíria, já bem longe do princípio do prazer, retorna ao real do empório do sexo, ao movimento cíclico de busca e espera por um encontro amoroso, que sabemos destinado a ser um encontro faltoso. Nesse cenário repetitivo, a presença do “destino” tem uma

sustentação fantasística que rima com a marca “fantástica” do cinema de Fellini. Cabíria nos mostra que, por detrás da tela da fantasia, há a função da repetição, no que ela comporta de impossibilidade, do que Lacan denomina de real: “o lugar do real (...) vai do trauma à fantasia (...). *A fantasia nunca é mais do que a tela que dissimula* algo de absolutamente primeiro”.¹⁸ A fantasia é explicitamente assumida como uma tela por Lacan em 1964. Na anterioridade do artista, Fellini não nos diz isso; ele mostra-o, com a complexidade metafórica e narrativa que marca sua arte. De fato, a estrutura da fantasia “não se comenta, se mostra”.¹⁹ Vejamos.

Plano Fantasístico

Destituída de um corpo sexuado, Cabíria, sacerdotisa do sexo e peregrina do amor, vive a mais sublime das fantasias com outro galã, um famoso ator de cinema, Alberto Lazzari. Este, ao invés de lhe levar a bolsa e quase a vida, devolve-a para esta, com a bolsa cheia de dinheiro. Um rico cruzamento de planos entre fantasia, ficção e realidade se dá na sobreposição dessas cenas e na repetição da busca fantasiosa de Cabíria. A primeira cena vivida com Giorgio, o galã-impostor que lhe rouba e quase a mata, é, por um lado, alienantemente mais “real” e mais fantasística do que a cena, mais longa, vivida com Alberto Lazzari, o fulgurante galã mítico-cinematográfico.

A segunda cena, apesar de mais “real”, é a tal ponto impossível aos olhos de Cabíria (espectadora de si mesma), que ela pede ao galã sua foto não apenas autografada, mas grafada: “Cabíria esteve aqui”, como garantia de que não foi “fantasia” a cena vivida no palacete de A. Lazzari. O paralelismo narrativo das duas cenas ilumina não apenas a fantasia de Cabíria, mas a própria noção de fantasia, no que ela comporta dos três registros lacanianos – imaginário, simbólico e real.

Cabíria se “fantasia” para capturar o olhar dos homens e, inadvertidamente, é capturada por ele. Nessa mostração, o olhar como objeto causa do desejo – como mola propulsora do sujeito – comparece com limpidez. Cabíria percorre as ruas de Roma em busca desse olhar. Essa é a ex-plicação, o desdobramento que Fellini faz do matema laciano da fantasia – S(barrado) <>a.

A reciprocidade imaginária entre o dá-se a ver e o ser vista da fantasia de Cabíria é rompida na seqüência narrativa por outro nível de representação, com a marca do simbólico, própria à representação. Ela se faz uma cena, onde encarna outra personagem (de si mesma), uma outra “dama da noite”, elegante e sedutora, que se sobrepõe a suas colegas da igualmente elegante

Via Veneto. Nessa encenação, Cabíria encontra “acidentalmente” seu príncipe encantado, Alberto Lazzari, alguém que poderá (e)levá-la à realização mais completa de sua fantasia.

Porém, o real bate à porta: Jenny, a fulgurante amante do galã faz uma pequena cena do outro lado da porta do quarto, levando-o a descartar Cabíria. A dimensão de fracasso inerente à repetição do drama fantasioso se faz presente, transformando esse em mais um encontro faltoso, do qual Cabíria “acorda”, trancafiada no banheiro do quarto, sem sequer ter podido saborear as iguarias (de nenhuma sorte) que lhe teriam sido servidas em um prometido banquete íntimo.

Em uma cena que rima cinema com cinema, ou que produz uma fantasia sobre a fantasia cinematográfica, Cabíria se encontra excluída da “cena primitiva” que se passa no quarto do casal (parental). Posições se alteram e objetos e olhares se invertem: Cabíria assiste atordoada à cena ardente de amor que marca a reconciliação do galã com sua amante. Depois disso, ela *cai*, adormecida, seguindo a trajetória do objeto *a*, olhar.

Digna de nota é a paródia que Fellini faz do aparato cinematográfico. Cabíria assiste à cena através do buraco da fechadura. Após essa tomada, rapidamente a câmera dá um zoom e se transforma, ela mesma, no buraco da fechadura.

Tal como Cabíria, o espectador espreita cenas fantasísticas através de um “buraco” ampliado – o próprio dispositivo cinematográfico. Essa duplicação reflexiva ecoa a voz média do grego e da fantasia, possibilitando a conjunção do ver e do ser visto, do ativo-passivo. Nesse jogo de múltiplas vozes, a fantasia cinematográfica acaba por promover deslocamentos no e do espectador, tirando-lhe de sua posição aparentemente estável, fixa, de mero observador.

Temos, pois, uma reversão de planos e perspectivas. Se, na fantasia neurótica, o sujeito encontra-se fixado, paralizado por essa lógica, na fantasia cinematográfica de *Noites de Cabíria* somos atravessados pelas diversas modulações verbais e, assim, levados a nos ver sendo vistos. A Cabíria espectadora dá-se a ver sendo vista, redobrando artisticamente a posição do espectador e retirando-lhe do conforto imaginário do plano fixo em que se encontra como espectador.

Do “filme” que Cabíria vive na casa do galã, restam apenas imagens voluptuosas e a foto autografada de seu quase-amante – outro registro imagético e imaginário, mas material, que ela exhibe, enquanto insígnia, quando de seu retorno ao mesmo lugar, i.e., à esquina dos prazeres. Aqui, novamente,

Cabíria não cabe, desta feita por ter habitado o plano da fantasia posto em cena no hollywoodiano palacete de Alberto Lazzari.

A Outra Cena

Outra peregrinação de Cabíria, mais “real” que as anteriores, nos leva à basílica da *Madonna del Divino Amore*,²⁰ aonde recorrem centenas de devotos em busca de milagres. O nome da Madona e a trajetória de Cabíria até então concorrem para sublinhar a graça milagrosa que ela demanda. A observação de Lacan – de que toda demanda é demanda de amor – tem aqui uma ressonância contundente: Cabíria roga e chora, com um fervor até então desconhecido, por aquilo que ela tem peregrinado por outras paragens: o milagre de um encontro amoroso. Ao sair do templo e do transe, a protagonista, lucidamente embriagada, se dá conta, pela primeira vez, de que sua demanda não será satisfeita, de que “milagres não existem”, de que “somos iguais ao que éramos antes”.

Em sua frustração, ela entra, “acidentalmente”, em um teatro onde se realizam cenas de encantamento e magia, em uma instância de um drama sobre o drama, de uma fantasia sobre a fantasia. Pela segunda vez, Fellini traz reflexões (no duplo sentido) sobre a arte através da própria arte. Dito de outro modo, ele usa magistralmente a lógica poética para expor a estrutura, o funcionamento e também os efeitos dessa própria lógica. Importante sublinhar que, nesse jogo de reflexos e reflexões, não se trata de meta-linguagem, de uma linguagem ulterior que detém a propriedade de estabelecer verdades acerca de outra. Trata-se, mais propriamente, daquilo que chamamos em psicanálise de travessia da fantasia, da enunciação da gramática que engendra e sustenta a produção fantasística. Tal enunciação termina por produzir a desmontagem da própria gramática, sua desconstrução, ou, como chamou Lacan, seu atravessamento. Se a fantasia é uma lógica que enquadra e fixa o ser do sujeito e suas relações com os objetos, sua desmontagem implica o des-ser, ou seja, a possibilidade de que o “tu és isso” seja modulado por vozes menos imperiosas. Vejamos o des-ser de Cabíria.

Escolhida pelo diretor-ilusionista para subir ao palco do teatro, ela se deixa hipnotizar e encena, aos olhos de derrisórios espectadores, sua fantasiosa biografia, cujo clímax é o feliz encontro com “Oscar”, personagem ausente na curta cena, mas que (e por isso mesmo) lhe compreende e a toma como sua amada.

Porém, o encantamento cênico se desfaz. Cabíria “acorda” e desce do palco, sob os risos dos espectadores. “Por acaso”,²¹ um dos espectadores lhe

aguarda na saída do teatro e, após muitos galanteios, revela seu “verdadeiro” nome: “Oscar”, daí começando um romance entre os dois, o qual será a repetição estrutural do romance fracassado que abre o filme.

Se, na cena com A. Lazzari, temos o cinema dentro do cinema, aqui temos o teatro dentro do cinema, só que um teatro às avessas. Diretor e espectadores são cúmplices do artifício teatral que aprisiona os “atores”, tornando-os atores (e parcialmente autores) de suas próprias personagens. Tal como a cena psíquica vivida pelo neurótico,²² Cabíria vive como verdade a cena de um eu idealizado, protagonista desta cena e das anteriores, compondo uma sequência narrativa da fantasia (e não *sobre* a fantasia).

Por não desempenhar um papel, mas vivê-lo, Cabíria histericamente tematiza o estatuto da teatralidade (e da ficção), bem como atualiza o paralelismo freudiano entre a cena teatral e a cena psíquica. Em ambos, trata-se de uma Outra cena, onde autor, personagem e espectador se con-fundem na montagem de um drama inconsciente.

Uma rima que não se pode deixar de ouvir aqui refere-se à discussão que o teatro de Pirandello traz à cena, especialmente em *Seis Personagens à Procura de um Autor*. A certa altura da peça, diz o Pai, uma das cinco personagens, ao diretor:

P: Com licença! Por que querem estragar, em nome de uma verdade vulgar, de fato, este prodígio de uma realidade que nasce, evocada, atraída, formada pela própria cena e que tem mais direito de viver aqui do que os senhores?...²³

Nessa breve cena e no drama de Pirandello, temos encenada (ex-plicada) a com-posição de Cabíria, ou seja, a montagem da fantasia e a fantasia como montagem. Realidade psíquica e realidade ficcional se mesclam, derramando-se sobre nós, espectadores, em um movimento topológico de re-cortes e torções, produzindo uma nova tessitura que nos enreda.

Nessa vertigem topológica, paira uma certa suspensão temporal – o *hic et nunc* do teatro da fantasia pode amanhã não estar mais. Para tornar suportável essa dimensão de real, a arte, em seus misteriosos cortes, torções e nós, engendra ilusões imaginárias sustentadas por arranjos significantes. Fellini ex-plica.

O “Oscar” da cena que Cabíria vive no teatro se desfaz ao terminar a encenação. Porém, outra cena começa, quando a protagonista deixa o teatro e encontra o impostor-ator “Oscar”, real... O enodameto simbólico da representação das duas cenas se estende, se ex-plica em outros registros. A

dimensão claramente imaginária do drama n/do teatro transborda para a rua, para além dos limites simbólicos da representação. Mais uma vez, na repetição incessante da fantasia amorosa, vemos emergir a presença estruturante da pulsão de morte, que a leva, de novo, à ruína, com a diferença que, desta vez, a totalidade de seus bens e quase de sua vida é arruinada.

A repetição da romântica encenação, pois, dá notícia de uma “Outra cena”, que tem a direção firme da fantasia. O que surge, na outra cena posta em cena no teatro de variedades, é a lógica imperiosa da fantasia, que tem informado as inúmeras calçadas percorridas por Cabíria. Desfazer esta articulação, atravessar essa fantasia, é a destinação que lhe dá Fellini.

A Cena Censurada

O ponto final de Cabíria, no entanto, pressupõe, a meu ver, a mediação da cena que foi emudecida durante tantos anos. Ela se passa após sua saída da fantasia cinematográfica vivida na mansão de A. Larazzi, quando a protagonista se vê em um terreno baldio, mais periférico ainda que seu bairro, onde estão os excluídos de Roma – mendigos e velhas prostitutas, vivendo, ou se escondendo, em grutas, das quais saem para receber eventuais dádivas que lhes leva um misterioso homem, que mais tarde vem a se revelar como um membro do clero católico.

Na carona de volta à cidade que lhe dá este enigmático padre, Cabíria nos é mostrada, pela primeira vez, confrontando-se com os desterrados e des-enterrados, que lhe fazem um contra-ponto especular, especialmente a velha prostituta, a quem conheceu em seus dias gloriosos.

Sua expressão facial na curta viagem de volta distancia-se da caricatura mimético-infantil que lhe acompanha nas demais cenas, dando lugar a um olhar perturbado e inquiridor. Ao invés de buscar um olhar, Cabíria agora vê, desvela um mundo fantasmagórico de personagens soterrados. Em suma, é um olhar modificado pelo que pôde ver e des-cobrir; condição *sine qua non* para uma possível mudança subjetiva. Porém, no caso da protagonista, esse instante de ver, que se articularia logicamente com o tempo para compreender e o momento de concluir,²⁴ é barrado por Cabíria. Ela volta a enterrar este “visto” quando de seu retorno “ao mesmo lugar”. Um recalçamento corroborado pela produção do filme, que rouba a cena. Mas, como sabemos, a repetição abre o campo para o retorno do recalçado. Após algumas décadas e re-apresentações do filme, a cena volta às telas, recolocando-nos, mais uma vez, o desafio de ler Cabíria.

A Pantomima Final

Fellini sustenta esse desafio até a última cena do filme, que se encerra em um movimento espiral, e não meramente cíclico, em relação a seu início. Cabíria é novamente roubada, destituída de um “amado amante”, com o qual se casaria em breve. Mas, desta vez, ao invés de perder 40.000 liras, são-lhe roubadas 400.000 -- um zero a mais, mas que faz a diferença no jogo da repetição. Mais uma vez, a bolsa lhe é levada em um local distante da cidade, um bosque próximo a um lago. A repetição nunca é a repetição do mesmo, como já indicava Heráclito, na epígrafe acima. Depois de perder a bolsa, Cabíria roga que lhe levem também a vida.

Nesse estado de total destituição, ela sai do bosque e vê-se em uma estrada, de onde vão surgindo, gradualmente, grupos de jovens músicos que a circundam, em uma clara alusão aos grupos de farsas mimadas, que, em uma Roma já soterrada em um longínquo passado, foram trazidos da Etrúria com o intuito de salvar a cidade de uma praga avassaladora.

Nossa heroína os acolhe e é acolhida por eles, ao mesmo tempo em que vemos escorrer, em forma de uma lágrima negra, de um moderno Arlequim, a máscara que lhe velava o rosto, revelando-nos uma figura de mulher, que nos olha fixamente da tela. Se a fantasia é algo como uma “tela que dissimula algo de absolutamente primeiro”, como lembrou Lacan acima, essa fantasia, que vimos se tecer ao longo do filme, se esvai agora e atravessa a tela através do olhar melancólico e penetrante que nos lança G. Masina.

Dilui-se a máscara de Cabíria e junto com ela a mascarada que ela e as demais fazedoras de vida levaram à cena. A diluição da mascarada, porém, não desfaz o mistério que Cabíria trouxe à cena. Esse objeto olhar com o qual nos deparamos, enigmaticamente, recoloca em cena o enigma do feminino, (re)velando-nos dessa vez o que ele contém de inexplorável, e deixando-nos entrever sua relação com o nada que há por trás da máscara.²⁵

Desse “inexpimível nada”,²⁶ a cena final, a procissão, nos a-cena para um movimento reflexivo em torno da criação artística e da fantasia, em sua relação com o nada, com a Coisa *qua* objeto primordial e último e, portanto, impossível.

A pantomima da qual Cabíria se torna participante no final do filme, ao mesmo tempo em que traz a repetição das peregrinações anteriores, por outro nos leva com eles em uma errância, movida pelo tema musical de Nino Rota que ouvimos, repetidas vezes, ao longo de todo o filme. O tom e o tempo agora são diferentes, rimando alegria e melancolia. Quem sabe seja

esse o ritmo possível da sublimação, desse outro destino que podemos dar à imperiosa compulsão à repetição e dar aos pequenos objetos a dignidade da Coisa. “*Un sogno di Cosa*”.²⁷



Figura de Baubo, terracota, 5o.-3o. séc. AC

Notas e referências

¹ Lembro que a rima pobre se caracteriza por emparelhar termos de uma mesma categoria gramatical, como também o faz em torno de sons comuns. Já a rima rica define-se por articular termos de categorias diversas. Como vemos, semelhanças e diferenças subjazem ao longo desse trabalho, desde seu início.

² Tal como indaguei em um trabalho anterior (2002), com o qual este entretém uma relação de (des) continuidade.

³ Lembremos a etimologia latina: *explico* diz respeito, primordialmente, ao ato de espalhar, estender, expandir, além da dimensão explicativa, esta da ordem da atribuição de sentido. Fracionamos o verbo *explicar* aqui para causar estranhamento e assim alargar os efeitos e alcance significantes do ato de explicar.

⁴ WOOLF, V. (1976). *Moments of Being*. Nova York e Londres; Harvest Book, 1976, p. 81 (meu grifo).

⁵ FREUD, S. (1908/1959). “Creative writers and day-dreaming”. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Eds. James Stratchey e Anna Freud. Londres, The Hogarth Press, p. 147.

⁶ WOOLF, V. *Op. cit.*, p. 122 (meus grifos).

- ⁷ FREUD, S. (1908/1959). *Op. Cit.*, p. 147.
- ⁸ LACAN, J. *O seminário livro XIV, A lógica da fantasia* (1966-1967). Inédito, lição de 11/01/1967.
- ⁹ FREUD, S. (1897/1954). *The Origins of Psycho-Analysis: Letters to Wilhem Fliess*. Nova York: Basic Books, 1954, p. 215.
- ¹⁰ *Ibdem*, p. 216.
- ¹¹ Nesse trabalho de 1957, Lacan diz, a propósito de alguns formações do inconsciente tais como o sonho e o sintoma, que “a verdade faz surgir ali sua estrutura de ficção”. In *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p.452.
- ¹² FREUD, S. (1897/1954), *op. cit.*, p. 216.
- ¹³ Da obra de Lacan ressaltamos, a esse respeito, os seguintes seminários: *seminário livro V: a formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999; *Seminário livro XI: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985; *Seminário livro XIV: A lógica da fantasia*, inédito (1966-1967).
- ¹⁴ LACAN, J. *Seminário livro XIV: A lógica da fantasia, op.cit.*, lição de 22/02/67.
- ¹⁵ FREUD, S. (1920/1955) “Beyond the pleasure principle”. *Standard Edition...*, *op.cit.*, p. 56.
- ¹⁶ OLENDER, Maurice. “Aspects of Baubo”. In: *Before Sexuality: the Construction of Erotic Experience in the Ancient World*. Ogs. David Halperin, John Winkler e Froma Zeitlin. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1990, p.83-113.
- ¹⁷ FREUD, S. (1916/1974). “A Mythological Parallel to a Visual Obsession”. *Standard Edition, op.cit.*, p.337-338.
- ¹⁸ LACAN, J. *O Seminário livro XI, Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 61 (meu grifo).
- ¹⁹ LACAN, J. *O seminário livro XIV, op.cit.* Inédito, lição de 11/01/1967.
- ²⁰ Além da basílica, há alusão ao quadro homônimo de Raffaello (1483-1520).
- ²¹ É justamente no acaso que podemos perceber com nitidez o desenho da estrutura, como Lacan observa no *Le Séminaire livre IV: La relation d'objet*. Paris: Seuil, 1994, bem como no *seminário livro XI, Os quatro conceitos fundamentais...*, *op.cit.*
- ²² MANNONI, O. (1969). *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*. Paris: Seuil, 1969, p.161-181.
- ²³ PIRANDELLO, Luigi. *Seis personagens à procura de um autor*. São Paulo: Abril Cultural, 1977, p.93.
- ²⁴ Esses são os três tempos que Lacan marca como estruturais à lógica do funcionamento psíquico. Cf. “O tempo lógico e a asserção de certeza antecipada”. In *Escritos, op.cit.*, p.197-213.
- ²⁵ MONTRELLAY, Michèle. *L'Ombre et le Nom: sur la féminité*. Paris: Éditions de Minuit, 1977.
- ²⁶ A expressão é de G. Ungaretti, no poema “Eterno”: *Tra un fiore colto e l'altro donatoll'inesprimibile nulla*.
- ²⁷ Parafraseamos aqui Pier Paolo Pasolini (que participa do roteiro de *Noites de Cabiria*, onde também tem um pequeno papel: o jovem alegre que dança animadamente um mambo com a protagonista). O comentário do poeta e diretor é precioso e inspira-se em uma observação de Marx: “*tutti la conoscono, tutti vorrebbero nominare e vivere la cosa, mas la morte (...) conferma che la cosa rimarrà per sempre un sogno*”. In Lawton, B. e Bergonzoni, M. (orgs). *P.P. Pasolini: in Living Memory*. Washington: New Academia Publishing, 2009, p.218.

Resumo

Que relações podem ser estabelecidas entre o fazer poético e a noção de fantasia, tal qual elaborada inicialmente por Freud e desenvolvida pro Lacan? Nessa aproximação, privilegiamos o filme de Federico Fellini, *Noites de Cabiria*, como locus de exploração de algumas ressonâncias entre arte e psicanálise.

Palavras-chave

poiesis; fantasia; pulsão; linguagem; sublimação

Recebido para publicação em março de 2012

Abstract

What sort of relationship can we establish between the artistic poiesis and the psychoanalytical concept of the phantasm, as created by Freud and developed by Lacan. As a means to explore this relationship we focus on Federico Fellini's film, *Le Notti di Cabiria*, bringing to the fore some of the multiple resonances between art and psychoanalysis.

Keywords

poiesis; phantasm; the drive; language; sublimation

Aceito em maio de 2012