

O(s) tempo(s) na Psicanálise e no Cinema: o sentido baseado no *só-depois*.

Time in psychoanalysis and cinema: the sense based on *après-coup*.

Thianne Rezende¹
Amadeu Weinmann²

Resumo:

Este escrito articula psicanálise e cinema a partir de duas produções cinematográficas: *Precisamos falar sobre Kevin* e *21 gramas*, relacionando-as ao conceito psicanalítico de *só-depois*. Abordamos os filmes sob a perspectiva da estrutura narrativa e os relacionamos à ideia de tempo na psicanálise, propondo uma relação do sentido baseado no *só-depois* tanto na compreensão dos filmes, quanto na clínica psicanalítica. Para isso, remontamos, a partir de revisão teórica, a história da construção da narrativa no cinema e a construção do conceito de *a posteriori* no campo psicanalítico. Nossa hipótese é que a rasgadura no tempo dos filmes é análoga à maneira não linear e múltipla pela qual o sujeito se constitui.

Palavras-chave: psicanálise, cinema, narrativa, *só-depois*.

Abstract:

This article articulates psychoanalysis and cinema from two cinematographic productions: *We need to talk about Kevin* and *21 grams* relating them to the psychoanalytical concept of *après-coup*. We abord the films since the perspective of narrative structure and relate them with the idea of time in psychoanalysis, proposing a relationship of meaning based on *après-coup* both the understanding of the films, as in the psychoanalytic clinic. For this, we reassemble, from theoretical review, the history of the construction of narrative in cinema and the construction of the concept of *a posteriori* in the psychoanalytic field. Ours hypothesis is that the tear in time of the films is analogous to the multiple and non-linear manner on that the subject constituted himself.

Keywords: psychoanalysis, cinema, narrative, *après-coup*.

Dos primórdios...

A psicanálise já nasce abraçada à arte através de alusões a mitos, como o de *Édipo Rei*, convoca referências artísticas ao longo de seu crescimento e constrói-se a partir delas, possivelmente porque essas referências remontem à subjetivação de uma época e/ou do sujeito criador. Freud já reconhecia que o artista transcende o psicanalista e que com ele temos muito a aprender, “aprender sobre o sujeito e sua relação com a imagem”, conforme nos aponta Tânia Rivera (2011, p. 10). Se os sonhos, via régia para o inconsciente, são essencialmente compostos por imagens, ao escrever *A Interpretação dos sonhos*, Freud se aproxima da dinâmica cinematográfica, constituindo um laço entre dois campos a partir da linguagem.

O primeiro laço histórico entre cinema e psicanálise deu-se por meio da gravação do filme *Segredos de uma alma*, lançado em 1926 sob a direção de Georg Pabst. Seu objetivo inicial era popularizar a psicanálise, ao que Freud se opunha sob a justificativa de não ser possível uma apresentação minimamente séria, caso fossem tornadas plásticas suas abstrações. No entanto, ele concordou e o filme foi baseado em um caso atendido por Sachs (membro da Associação

¹ Psicóloga, especialista em atendimento clínico psicanalítico. E-mail: thianepsi@yahoo.com.br

² Professor do Departamento de Psicanálise e Psicopatologia do Instituto de Psicologia / UFRGS.

Internacional de Psicanálise). Embora, obviamente, não tenha abordado a teoria freudiana como tal, foi bem recebido pela crítica. A esse respeito, Rivera (2011, p. 25) comenta: “se os casos clínicos psicanalíticos se deixam ler como romances, como já reconhecia Freud em seu texto sobre Dora, por que não serviriam como roteiros de cinema?”.

Cinema e psicanálise, campos que se articulam através da linguagem e com diversos significantes em comum: a cena, a imagem, a narrativa, o corte, o olhar, o autor, o tempo, o narrar (-se)... São as imagens que constituem as cenas e suas sequências na estrutura fílmica, dando condições para que uma narrativa advenha. Para a psicanálise, a cena é Outra e, ao



analísá-la, não cabem espetáculos. Em descompasso com a escopicização vigente na *Belle Époque*, quando uma exposição de cadáveres em Paris chegou a reunir mais de 150 mil espectadores no ano de 1897 (RIVERA, 2011), Freud, após um momento inaugural da psicanálise com o tratamento de pacientes histéricas, tira o olhar da cena analítica através do uso do divã. É a palavra que assume um lugar privilegiado como meio de acesso ao inconsciente e à cena trágica – e, assim, esvazia-a. É por meio do contar-se e do tempo de compreender tudo o que é dito, depois, *só-depois* de narrar-se e de ter acesso ao saber sobre si, que se possibilita à cena do sujeito tomar um novo significado.

“Somos sujeitos cinematográficos”, afirma Tânia Rivera (2011, p. 10). O cinema são imagens fotográficas em movimento. São, portanto, as imagens que se deslocam no espaço e no tempo que constituem o cinema. Imagens projetadas (ainda que não percebamos) a uma velocidade de 24 fotogramas por segundo. O cinema, contudo, é ainda o intervalo entre essas imagens, uma brecha, um vazio, o escuro, não percebido, mas essencial. Sendo o sonho menos importante que o relato que o sucede, conforme aponta Freud, é também sob essa perspectiva, de que mais importa a forma como são contados do que propriamente seu conteúdo, que abordamos duas produções cinematográficas: *Precisamos falar sobre Kevin* e *21 gramas*, relacionando-as à questão da temporalidade e do entendimento baseado no *só-depois*, presente tanto na clínica psicanalítica e na própria transmissão da psicanálise, quanto na estrutura narrativa dos filmes em questão.

1- Os filmes

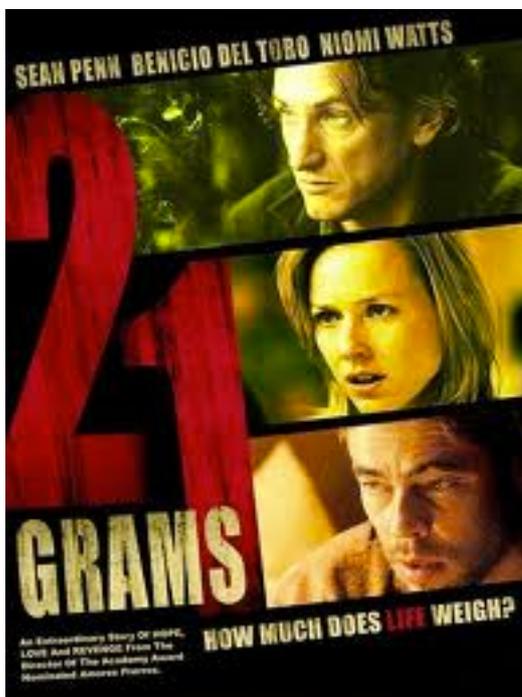
Precisamos falar sobre Kevin é um filme dirigido pela escocesa Lynne Ramsay, adaptado, em 2011, do romance homônimo da autoria de Lionel Shriver, publicado em 2007. É um roteiro angustiante, que desde o princípio anuncia a catástrofe final. A história é-nos apresentada de forma fragmentada e desordenada cronologicamente, de forma a convidar o espectador a acompanhar as memórias descontínuas e as associações da protagonista Eva, uma personagem pálida assim como seu desejo, interpretada pela atriz Tilda Swinton.

A narrativa estrutura-se em três tempos distintos que se alternam, ao longo de todo o filme, em um jogo de planos e cenas que exige do espectador o trabalho de costurar e construir a história que está sendo contada. Um desses tempos diz respeito à juventude de Eva e Franklin (John C. Reilly), momento que sugere o reencontro dos dois após o retorno de Eva, uma jovem aventureira. Dessa ocasião, onde Franklin pede a permanência de Eva, que responde com incerteza, resulta a concepção de Kevin (Ezra Miller). Outro tempo relaciona-se ao momento da

tragédia protagonizada por Kevin em sua adolescência, anunciada ao longo do filme, embora declarada apenas em seu final. E o tempo em que se situa a narrativa é o momento atual de Eva, tempo em que transcorrem suas memórias.

O filme é marcado por grandes intervalos entre as falas das personagens e por fortes cenas que beiram a crueza, indicando um Real de que a palavra não pode dar conta. Trata-se de um filme que fala (através de seus não ditos) de desejo, de sua ausência, de sua opacidade, e o faz de forma peculiar, pois, através de cortes bruscos entre as cenas, constrói uma narrativa que confunde o espectador, ao mesmo tempo em que o convoca a juntar seus fragmentos e a construir uma história, pois é no emaranhado das lembranças de Eva, que a narrativa cobra sentido. Passamos então à condição de cúmplices de suas memórias que, por vezes, em um plano de imagens difusas, revivem diálogos (se é que assim podem ser nomeados) de um tempo remoto. Esses retornos a outros tempos, em que se ancora a narrativa, dão sentido ao tempo atual de Eva para o espectador. De maneira análoga, o momento atual de Eva confere um lugar às lembranças da personagem que parece poder significar, a partir de seu presente, a conturbada relação com o filho.

Desse modo, passado e presente conectam-se a partir de uma lógica segundo a qual ambos se reeditam. Do ponto de vista do espectador, o fato de olhar para o passado de Eva e de poder dividir com ela suas lembranças dá corpo à narrativa e sentido ao seu viver atual. Não fosse assim, contaríamos apenas com cenas em que nos seria dado ver a pacata rotina de uma mulher solitária que visita frequentemente um jovem na penitenciária e tem um emprego medíocre. Por outro lado, é a atualidade de Eva que evoca o passado, dando-lhe a possibilidade de atribuir a ele um novo sentido, ao mesmo tempo em que revivê-lo lhe permite situar seu presente, na medida em que suas lembranças giram em torno das dificuldades que enfrentara ao ter de desempenhar o papel mais tradicionalmente relacionado ao feminino: a maternidade.



21 gramas é um filme lançado em 2003, dirigido pelo cineasta mexicano Alejandro González Iñárritu e com roteiro de Guillermo Arriaga. Assim como *Precisamos falar sobre Kevin*, *21 gramas* oferece ao espectador um roteiro fragmentado, com uma montagem que o convoca constantemente a remeter-se às cenas já rodadas para que seja possível dar sentido ao que é narrado. A trama desenvolve-se a partir da história de três personagens principais, o que transmite a ideia de que até mesmo o protagonismo do filme é fragmentado nesta obra. São eles: Paul Rivers (Sean Penn), Cristina Peck (Naomi Watts) e Jack Jordan (Benicio del Toro).

A vida dessas três personagens é narrada a partir de uma montagem fílmica não linear, em que passado, presente e futuro se confundem e se interpõem. Até meados do filme, somos invadidos por planos curtos e aparentemente sem ligação. As histórias colidem em função de um acidente que ocorre na trama. Este acidente se situa na narrativa

como um “umbigo do filme”, pois, apesar de não ter sido posto em imagem, tem papel fundamental e é em torno dele que gira a narrativa.

Trata-se de um filme cujo cerne da narrativa é o que não pode ser visto, o Real que sempre permanece fora da cena. Embora o espectador não tenha acesso à cena do acidente, a fragilidade da vida e o sofrimento demasiadamente humano não deixam de ser colocados como

questões centrais da história, o que torna possível que um roteiro forte, denso e carregado de sofrimento, como o dessa produção, tenha o peso de um colibri e seja nomeado *21 gramas*.

Segundo a lógica de que o sentido de uma cena se oferece no decorrer das cenas posteriores, somente após sermos informados a respeito do acidente sofrido pela família de Cristina, é que podemos dar sentido ao grande sofrimento apresentado pela personagem nas cenas iniciais. Desse mesmo modo, só é possível compreender os dois estados de saúde em que Paul se apresenta durante os primeiros planos do filme após a sequência do transplante de coração. Além disso, o filme é constituído por cenas que se repetem, normalmente exibidas sob diferentes ângulos. Somente após a sua segunda aparição é que podemos compreendê-las. Passamos o filme não em busca dos destinos das personagens, mas em busca do que se deu durante o desenrolar de um desfecho já revelado.

Uma vez que as cenas não são dotadas de sentido fora de seu contexto, pois adquirem estatuto de narrativa apenas quando em relação às demais, é no transcorrer do tempo de um sentido que não se deixa ver em um primeiro momento, que as rupturas e intervalos vão ganhando lugar. O sentido que, *a posteriori*, pode ser atribuído nasce de uma posição não passiva assumida pelo espectador, ao ser convocado a construir o conteúdo do filme, a partir de sua estrutura fragmentada e não linear. O filme adquire seu caráter pungente principalmente por sua não continuidade temporal, decorrente de uma montagem peculiar que lhe confere um ritmo intenso, montagem esta que em muito se assemelha à montagem do próprio sujeito, do ponto de vista da psicanálise.

A revoada de pássaros exibida duas vezes, uma no início e outra no final de *21 gramas*, sendo que, na segunda vez, os pássaros voam em sentido contrário a como o faziam na primeira, ilustra a lógica temporal que possibilita a compreensão da narrativa, pois os pássaros que vão e vem remetem ao movimento necessário para dar sentido ao que nos é contado. É preciso retornar, voar no sentido contrário à linearidade para chegar à compreensão do narrado tanto em *21 gramas*, quanto em *Precisamos falar sobre Kevin*, pois a compreensão dessas histórias só pode ser construída a partir de movimentos não lineares que o espectador faz no tempo do filme. Na próxima seção, abordamos essa multiplicidade de tempos no cinema.

2- História da narrativa no cinema

Em 1895, enquanto Freud e Breuer publicavam *Estudos Sobre a Histeria*, os irmãos Lumière iluminavam a França com a invenção do cinema. Embora o cinema não seja fruto de um único criador e os aparatos que o tornam possível não tenham surgido repentinamente em um único lugar do planeta, conforme nos aponta Costa (2006), a criação do cinema origina uma inovação tecnológica e uma nova arte, mas principalmente a assunção de uma nova forma de linguagem e, associada a ela, a emergência de um novo sujeito. O cinema, contemporâneo da psicanálise, traz consigo novas formas de subjetivação. Neste sentido, Froemming (2002, p. 12) afirma:

Quando Freud determinava a seus pacientes que associassem livremente, que falassem sem censurar nenhum conteúdo, invariavelmente eles lhe contavam sonhos. Hoje nossos pacientes contam além de sonhos, filmes, impressões causadas por filmes e utilizam muito a expressão “era como num filme” para nos dizer de uma senso-percepção peculiar, difícil de ser traduzida em palavras.

O cinema possibilita novas formas de subjetivação e, portanto, novas formas narrativas. A psicanálise, invenção freudiana com bases na cultura moderna, constitui-se como um modo de construir narrativas a partir de imagens em relação as quais o sujeito se encontra em posição de alienação. Talvez isso explique a não atração de Freud pelo cinema de sua época, especialmente marcado por imagens e pela ausência de palavra. O cinema contemporâneo a

Freud era basicamente um cinema de atrações, que visava mobilizar, sobretudo, a pulsão escópica, sem pretensões narrativas: “eram em sua ampla maioria compostos por uma única tomada e pouco integrados a uma eventual cadeia narrativa” (COSTA, 2006, p. 20). O cinema desse período não era inábil em contar histórias, seu objetivo era outro: exibir-se ao espectador de forma direta, espantando-o e maravilhando-o:

Os primeiros filmes têm como assunto sua própria habilidade de mostrar coisas em movimento, seja a bailarina de *Annabelle butterfly dance* (Dickson, 1895), seja o grupo de trabalhadores saindo da fábrica em *La sortie des usines Lumière* (Louis Lumière, 1895). Em vez de mostrar uma narrativa baseada em personagens que atuam em um ambiente ficcional cuidadosamente construído, o cinema de atrações apresenta para o espectador uma variedade surpreendente de “vistas” (COSTA, 2006, p. 24).

Ao longo de sua história, o cinema vivenciou diferentes momentos e maneiras de narrar. Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, no livro *Ensaio sobre a análise fílmica* (2012), remontam a história da sétima arte com relação aos estilos narrativos. O cinema dos primeiros tempos, após os filmes gravados em plano único, conforme a relação com o espaço utilizada no teatro, caracteriza-se pela não continuidade. Esses filmes, entre 1900 e 1908, são marcados por grandes elipses narrativas, por legendas que não as preenchem ou que não têm uma ligação lógica com a imagem. Neste sentido, Costa (2006) aponta que os primeiros filmes estavam mais ligados à mostraçãõ do que à narração, sendo a mostraçãõ relacionada à encenaçãõ e filmagem e a narração relacionada à manipulaçãõ dos planos, à montagem.

Durante muito tempo, a história negligenciou os primórdios do cinema por considerar os primeiros vinte anos desta arte “apenas um conjunto de desajeitadas tentativas de chegar a uma forma narrativa”, tendo o cinema enquanto um “estágio preliminar da linguagem” (p.22). Em seus primeiros vinte anos, o cinema estava fortemente ligado a outras formas de expressão artística, como o teatro, a lanterna mágica, o *vaudeville* e as atrações de feira. Aos poucos, os filmes foram superando suas limitações iniciais e, através da montagem – elemento fundamental na constituição da sétima arte –, estruturando suas narrativas (COSTA, 2006).

Nesse sentido, Musser, mencionada por Costa (2006), aponta que elementos narrativos não faltavam aos filmes, mas sim que eram transmitidos por elementos externos, como o prévio conhecimento por parte do espectador a respeito do que estava sendo contado. Neste momento do cinema, o papel do exibidor era decisivo, pois era ele quem controlava a apresentação do filme, decidindo em que sequência os planos seriam mostrados e até sua velocidade. Os primeiros filmes eram formas abertas de relato, onde a coerência narrativa não era inerente ao filme, mas se dava no momento de sua exibição.

Tânia Rivera (2011) informa que, até 1920, era comum a figura do *lecturer*, como era chamado em inglês, homem que permanecia ao lado da tela e explicava ao público o que ele via. Tais eram as condições em que se percebia o cinema, arte do tempo e do movimento, como uma narrativa. Mas a função do *lecturer* possivelmente fosse além, pois, ao “reproduzir” o olhar humano e provocar a captação visual da vida, o cinema não tornava as imagens autoexplicativas, mas fazia ver que “a imagem nunca é uma realidade simples” (p. 13).

Enquanto as técnicas que tornam possíveis as relações espaço-temporais conferirem clareza às narrativas ainda não estavam consolidadas, a sobreposição de cenas era um recurso eficiente, como se pode perceber nos filmes *Viagem à lua* (1902), de George Méliès, e *Life of an American fireman*, de Edwin S. Porter (1903). *Viagem à lua* é considerado o primeiro filme de ficção científica da história do cinema e primeira obra de arte. Fruto do imaginário social burguês da segunda metade do século XIX, que sonhava em conquistar os limites do universo a partir de uma racionalidade técnica. O curta de 14 minutos, tempo considerado longo para a época, foi gravado com câmara estática e conta a história de uma expedição de cientistas até a

lua. Para dar consistência à sua narrativa, Méliès utilizou-se do “acavalamento” no tempo e da sucessão de planos como meio de estabelecer a relação espaço-temporal, recursos técnicos inovadores, tendo em vista o caráter principiante da narrativa no cinema. Estes recursos são percebidos na chegada do foguete à lua, mostrada duas vezes: a primeira desde o ponto de vista do espaço, onde o foguete ao pousar perfura o olho da lua, que possui feições humanas, e a segunda desde o ponto de vista da própria lua, permitindo que o mesmo momento seja visto pelo espectador desde ponto de vistas diferentes. Neste mesmo sentido, o filme *Life of an American fireman* possibilita-nos assistir a uma mulher e seu bebê serem salvos por um bombeiro do incêndio que tomava conta do apartamento, primeiramente desde o ponto de vista do interior do apartamento e, posteriormente, desde o ponto de vista da rua, técnica que se torna obsoleta com o aprimoramento da montagem. Ainda em *Viagem à lua*, Méliès retrata o retorno do foguete à Terra com uma sequência de planos que mostra sua saída da Lua, exhibe sua queda pelo ar, o mar, a seguir a queda do foguete na superfície da água, o fundo do mar, sua descida ao fundo e seu retorno à superfície. Esta sequência constrói detalhadamente para o espectador o itinerário do foguete, tornando clara a sucessão espaço-temporal da narrativa.

Embora as técnicas utilizadas por George Méliès e por Edwin S. Porter, no início do século XX, tenham sido em muito ultrapassadas, se considerarmos o modo como a narrativa se situa no cinema atual, elas têm papel fundamental no que concerne à construção do conceito de narrativa no cinema.

A instauração da continuidade narrativa vincula-se principalmente ao nome de D. W. Griffith, que formula a forma narrativa cinematográfica que servirá de modelo para todo o classicismo hollywoodiano e europeu a partir de 1915, ano de lançamento de *Nascimento de uma nação*, onde as relações espaços-temporais entre os planos já se encontram consolidadas. Após 1920, as cenas deixam de ser filmadas frontalmente e as câmeras passam a ocupar o lugar de outro protagonista, fazendo com que se alternem os pontos de vista dos personagens. O cinema clássico emprega técnicas cinematográficas que têm como objetivo clareza, homogeneidade, linearidade, coerência narrativa e impacto dramático, tendo o encadeamento das cenas e sequências um desenvolvimento claro e progressivo de acordo com uma dinâmica de causa e efeito: “(...) tudo parece se desenvolver sem choques, em que os planos e as sequências se encadeiam aparentemente com toda a lógica, em que a história parece se contar por conta própria” (VANOYE & GOLLOT-LÉTÉ, 2012, p. 26). É em uma tradição de ruptura com a continuidade narrativa do cinema hollywoodiano clássico – tradição essa cujo marco primordial pode ser considerado *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles – que se inscrevem filmes como *Precisamos falar sobre Kevin e 21 gramas*, os quais parecem constituir uma temporalidade narrativa afim à teorizada pela psicanálise.

3- Do(s) tempo(s)

O tempo, enquanto não saber, é questão para a humanidade, é questão para o ser falante, convoca diferentes saberes e é também questão para a psicanálise: de que tempo(s) se trata? São comuns, na prática clínica, questionamentos como: “ainda temos tempo?”, em que o paciente se refere ao final da sessão, ou ainda “quanto tempo dura isso?”, uma pergunta impossível de ser respondida com relação à duração do sofrimento de um paciente. Indiferentemente da resposta e da possibilidade ou não de sua existência, o tempo é uma questão que sempre se impõe.

Soler (2008), ao referir-se à clínica psicanalítica na atualidade, rememora como a questão do tempo se colocava nos primórdios da psicanálise: de forma restrita à comunidade de psicanalistas, que se questionava a respeito da duração da análise. Com Lacan, cinquenta anos mais tarde, o tempo passa de um dado inerte a um dado inerente ao quadro analítico, não por meio da técnica, mas da ética da relação transferencial que orienta a escansão e frequência das

sessões e a duração da análise: “eis porque a transferência é uma relação essencialmente ligada ao tempo e ao seu manejo” (LACAN, 1998a, p. 858).

A esse respeito, Le Poulichet (1996, p. 8) aponta que a psicanálise não pode deixar a pergunta “o que faz o tempo na análise?” fora de seu campo, pois analistas e analisandos se encontram interessados por esta questão em algum momento de seu percurso. Trata-se *dos* tempos acionados pela análise, que se regulam pela transferência e não pelo relógio: “trata-se de abrir no tempo *os tempos da transferência*, que são tempos de transposição e de transformação”.

O modo como o tempo se coloca enquanto questão à psicanálise é, em grande medida, oriundo do social, fruto do discurso corrente, uma vez que se tornou artigo de consumo, passível de compra e venda. Diante disso, Soler (2008, p. 6) propõe a seguinte questão: “uma vez que hoje o tempo se compra e se vende, como o consumidor não iria querer comprar o gozo garantido de um tempo de sessão, e pedir ao analista vender-lhe uma análise curta?”. Já que, para uma análise, é preciso tempo, por dizer respeito a uma “realização do inconsciente sustentado por um desejo na procura de um momento de concluir que não é automático” (MUSSO, 2008, p. 17), trata-se não de subverter a lógica do tempo do sujeito, oferecendo uma análise breve em nome de uma adaptação, nem de ignorar a mudança social produzida ao longo das décadas, mas “de precisar o que do tempo na psicanálise não pode oscilar ao sabor do espírito da época” (SOLER, 2008, p. 6). Passamos de uma questão que se refere à psicanálise no seu tempo à questão do tempo na psicanálise.

Para Kehl (2009), em seu livro *O tempo e o cão*, o tempo é uma construção social que regula sua ordem. Ao citar Antonio Candido, “o tempo é o tecido da nossa vida” (p. 111), afirma que não é espacial a qualidade que define o psíquico, mas temporal. Essa dimensão se inclui subjetivamente sob a forma de espera, marcando a origem do sujeito psíquico. Le Poulichet (1996) afirma que é no pouco a pouco das primeiras experiências, matrizes de um tempo identificante e da presença do desejo, que se esboça o movimento da subjetividade. Além disso, situa o advento da presença e da ausência enquanto fundador da temporalidade psíquica: “a experiência temporal precede e fundamenta a estruturação do espaço” (p. 20).

Kehl (2009), referindo-se ao estado de desamparo inerente à condição humana, afirma que o psiquismo se instaura a partir da representação que o sujeito forma do objeto de satisfação que espera, na intenção de amenizar a angústia que o intervalo vazio lhe causa. Essa representação primeiramente assume o caráter de alucinação do objeto. Diante do fracasso da satisfação por meio de uma alucinação, o trabalho psíquico sofre uma modificação em sua qualidade, deixando de representar a identidade de percepção para representar uma identidade mental:

Tal modificação acarreta para o funcionamento psíquico uma dimensão *temporal*: em vez de presentificar imediatamente o objeto faltante na forma de uma alucinação, o aparelho psíquico passa a representá-lo como aquilo que não está, mas deverá retornar (p.112).

A condição dessa transição é decisiva, mas não definitiva para a assunção do sujeito do inconsciente. É, portanto, no intervalo entre necessidade e satisfação que o tempo se institui para cada sujeito. Neste sentido, Le Poulichet (1996, p. 15) afirma: “só o que é, de algum modo, retirado, poderá nos ser dado: esse é o paradoxo que marca a ação do tempo”. Na psicanálise, o sujeito do desejo é o intervalo entre a própria pulsão e a urgência da demanda do Outro, eis a alienação que distingue o humano, pois “não somos senhores de nossa relação com o tempo” (KEHL, 2009, p. 113).

A atemporalidade do inconsciente é uma das bases que edifica o pensamento psicanalítico. A esse respeito, Freud (1915/1996, p. 192) aponta:

Os processos do sistema *Ics*, são *intemporais*; isto é, não são ordenados temporalmente, não se alteram com a passagem do tempo; não têm

absolutamente qualquer referência ao tempo. A referência ao tempo vincula-se, mais uma vez, ao trabalho do sistema Cs.

A intemporalidade do inconsciente é uma característica negativa que só pode ser compreendida como tal em comparação com os processos mentais conscientes. Neste sentido, Jacoby (2008), ao retomar a pertinência da noção freudiana de atemporalidade dos processos psíquicos inconscientes, considera que a própria noção de processo implica ideias de sucessão, de anterioridade, de posterioridade, de uma trajetória relacionada ao tempo. Sendo assim, a autora supõe a atemporalidade como distinção entre o tempo da ciência positivista contemporânea a Freud e o tempo do campo da psicanálise, não linear e não causal, um tempo outro.

Lacan (1979), em seu seminário *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, afirma não ter o inconsciente freudiano nada a ver com o inconsciente romântico de outrora, relacionado à criação, e o situa como pertencente a uma “estranha temporalidade” (p. 29). Neste sentido, Mendes (2012, p. 83) aponta:

A linearidade é uma ilusão produzida pela consciência. Já os processos inconscientes não se apreendem em instantes que podem se organizar segundo uma sucessão. No inconsciente está em jogo um tempo real – porque é um tempo de produção próprio ao seu funcionamento.

Le Poulichet (1996) introduz a ideia de rasgadura no tempo, onde a lembrança esquecida de um incidente ocorrido em certo momento irrompe a trama do tempo, trazendo-o de volta como fato real em outro momento, desencadeando subitamente uma nova e inesperada presença: “o vestígio errante do primeiro incidente vem coincidir brutalmente com o segundo vestígio ligado a um incidente atual” (p. 15). A rasgadura é, concomitantemente, momento de abolição do tempo e de sua afirmação. Este anacronismo permite uma forma peculiar de identificação entre dois instantes, que se conferem identidade reciprocamente: “não se trata mais de reencontrar a memória, mas de ser encontrado por ela, onde ela não era mais esperada” (p. 16). Esta atuação do tempo identificante, que atualiza encontros pelos quais se manifesta a presença do desejo, não é mera reprodução do passado, mas “recomposição dos encontros que interpretam o real” (p. 28).

A ideia de rasgadura no tempo nos remete diretamente à montagem dos filmes abordados, pois é quando não mais esperamos poder dar sentido às cenas que foram rodadas que novas cenas nos assaltam, trazem à tona as cenas anteriores e assim podemos articulá-las e significá-las. Portanto, somos encontrados por nossa memória do filme ao assistir uma nova cena, o encontro dos dois instantes confere sentido ao filme, assim como essa rasgadura é inerente ao tempo do sujeito do inconsciente.

Na carta 52 a Fliess, Freud (1896/1996) afirma que os vestígios mnemônicos são remanejados de tempos em tempos de acordo com novas circunstâncias: “o que há de essencialmente novo na minha teoria é a ideia de que a memória está presente, não uma vez só, mas várias vezes, e que ela se compõe de diversas espécies de signos” (p. 153-154). Diante disso, Le Poulichet (1996) propõe uma rede composta por registros e inscrições diversas, que os vestígios integram. Esta rede de associações está em movimento, o que se pode designar como uma memória *plural*, onde cada elemento só assume seu valor em relação aos outros, nada nela permanece idêntico: “logo que um elemento entra na memória, seu único meio de subsistir seria ligar-se – como vestígio – a outros vestígios, implicando a possibilidade de ser deslocado nesse dispositivo anacrônico” (p. 17).

Este dispositivo torna-se o próprio paradigma da escuta no tratamento analítico. Nesse sentido, as montagens de *21 gramas* e *Precisamos falar sobre Kevin* caracterizam-se também por estarem articuladas conforme uma rede em que cada plano assume seu valor

somente em relação aos outros. A narrativa não cumpre seu objetivo de contar uma história sem que seja levado em conta o filme em sua totalidade, pois são as cenas posteriores que significam as anteriores ao mesmo tempo em que são significadas por estas, permitindo ao espectador um passeio desordenado e não linear no tempo do filme, remetendo-o à sua própria maneira de constituir-se com relação ao tempo.

A flecha do tempo linear, que aponta passado, presente e futuro, é contestada pela ideia de associação de vestígios mnésicos. Trata-se antes de um tempo livre da duração, que se afirma pela presença de dois acontecimentos separados, embora sobrepostos. É no momento em que se manifesta essa presença que o passado ganha a possibilidade de ser historicizado, subjetivado. Desse modo, a história não pode ser tomada como o passado e nem como o vivido:

Era preciso um acontecimento novo para que o acontecimento antigo ressoasse e tivesse acesso à presença. Ele já estava ali, mas ele chega repentinamente. É um já-ali que só toma corpo posteriormente. No campo psicanalítico, essa temporalidade organiza não apenas a constituição do sintoma no *só-depois*, pela via do recalque, mas também a historização do passado no presente. Esta não pode, efetivamente, assimilar-se à procura de um passado sepulto, que estagnaria em alguma profundidade, como um depósito inconsciente (LE POULICHET, 1996, p. 18).

Nesse sentido, Freud já concebia o inconsciente como vivo e capaz de transformação, em nada próximo a um resíduo. Para Le Poulichet (1996), um tempo identificante dá lugar a objetos pulsionais no tratamento. Ao por-vir, no percurso da análise, é necessário atribuir um não-saber que garanta a possibilidade do desconhecido e do estranho e, assim, da subjetividade, proporcionando o desenrolar de novas repetições na transferência, sendo a repetição sempre falha e nova, pois produz um novo lugar que se funda no encontro de duas temporalidades heterogêneas e na atualização dos efeitos desse encontro: “na experiência analítica o tempo é *transferência*, na série dos encontros que a fala e as formações do inconsciente atualizam entre o analista e o analisando” (p. 28). Esses encontros, relativos a um tempo que passa e a um tempo que não passa (acontecimentos que não cessam) só são possíveis graças à transferência. É a série desses encontros ou das novas repetições, que instaura o tempo da experiência analítica. Com relação aos filmes analisados neste artigo, é também no por-vir que o sentido irrompe. Fazem-se necessários novos planos para que planos antigos ressoem. É também em um já-ali que a história ganha corpo, pois as cenas sem seu contexto anseiam por ligar-se às outras cenas para que assim possam significar-se, ganhar um lugar na narrativa. Os filmes são cadeias significantes, onde cada elemento adquire seu valor apenas com relação aos outros elementos.

Sustentamos a psicanálise, atualmente, orientados a partir de Lacan e baseados em uma lógica coerente com a temporalidade do sujeito do inconsciente. Desse modo, há para o sujeito um tempo que passa, isto é, irreversível de acordo com a sucessão do antes e do depois, e um tempo que não passa, eis a atemporalidade que sustenta a indestrutibilidade do desejo. Na introdução de seu texto *O tempo lógico e a asserção de certeza antecipada: um novo sofisma*, Lacan (1998b, p. 197) remete-nos à ideia de algo que se modifica posteriormente: “(...) mesmo que demonstre que o depois se fazia de antecâmara para que o antes pudesse tomar seu lugar”. É a partir de uma história que exige uma resolução lógica, que ele propõe suas reflexões acerca do tempo lógico. Três detentos são convocados pelo diretor do presídio, que lhes comunica que um deles será libertado após passarem por uma prova, se assim aceitarem. O diretor apresenta-lhes três discos brancos e dois discos pretos, cada um dos detentos terá um disco preso às costas, não poderão de modo algum ver qual a cor do disco que eles próprios carregam, poderiam apenas observar os companheiros sem informá-los a respeito dos discos que portavam. Quem conseguisse descobrir o disco que carrega, por meio de uma solução lógica, não apenas baseada

em probabilidade, deveria transpor a porta e, assim, à parte, ser escutado a respeito de sua resposta. Os três prisioneiros tiveram discos brancos presos em suas costas, restando os dois discos pretos.

A seguir, Lacan (1998b) apresenta a solução perfeita, onde após algum tempo de consideração entre si, os três sujeitos dão juntos alguns passos que os levam a atravessar a porta ao mesmo tempo e em separado fornecerem as mesmas razões de concluir:

Sou branco, e eis como sei disso. Dado que meus companheiros eram brancos, achei que, se eu fosse preto, cada um deles poderia ter inferido o seguinte: ‘Se eu também fosse preto, o outro devendo reconhecer imediatamente que era branco, teria saído na mesma hora, logo, não sou preto.’ E os dois teriam saído juntos convencidos de ser brancos. Se não estavam fazendo nada, é que eu era branco como eles. Ao que saí porta afora, para dar a conhecer a minha conclusão (p. 198).

Tal como propõe Lacan (1998b), A é o sujeito real que conclui a partir de B e C, sujeitos refletidos, pois é a partir da observação da conduta de B e C que A chega à sua conclusão: “o sofisma preserva, portanto, à prova de discussão, todo o rigor coercitivo de um processo lógico, sob a condição de que integremos nele o valor de duas *escansões suspensivas*” (p. 201). Têm-se, durante a solução do sofisma, três momentos de partida e dois momentos de suspensão, essenciais para a resolução do sofisma, sob o ponto de vista da evocação do tempo de compreender que essas *escansões* suscitam.

Para Lacan (1998b), a conclusão do problema lógico se dá em três tempos: o instante de ver, o tempo para compreender e o momento de concluir. Destes, o primeiro e o terceiro são instantâneos, apenas o tempo de compreender não pode ser mensurado, embora essencial para o sujeito alcançar a conclusão: “o tempo de compreender pode reduzir-se ao instante do olhar, mas esse olhar, em seu instante, pode incluir todo o tempo necessário para compreender” (p. 205).

Para Maria Rita Kehl (2009), é evidente que o tempo de compreender precede a certeza do sujeito sobre sua condição, a qual ele só pode deduzir após relacionar-se subjetivamente com os outros e por meio de sua reflexão sobre as reações observadas. Considerando não ser possível uma solução definitiva para o dilema do *ser* e que os três prisioneiros ocupam o lugar de sujeito na história contada por Lacan, a autora afirma:

O tempo de concluir é uma rápida fulguração que precipita o sujeito em direção à liberdade, de posse de uma certeza *nunca inteiramente garantida* a respeito de si mesmo. Não me parece gratuito o fato de que a *liberdade*, na historietta escolhida por Lacan, seja o prêmio prometido àquele que primeiro conseguir apostar na cor do disco pregado às suas costas. De fato, algo da ordem de uma independência em relação ao que o outro sabe sobre ele se produz ali, no momento de concluir. O momento de concluir é o tempo do advento do sujeito propriamente dito, que se desprende do registro da identificação com seus companheiros de cela para afirmar por sua conta e risco, quem ele é (p. 114).

O que se conclui, portanto, é o tempo necessário para compreender o que foi visto no instante de ver. Essa proposição de tempo lógico remete a uma ideia de retrospectiva que possibilita a construção de um sentido.

A referência ao futuro anterior, ao *só-depois*, *nachträglich* em alemão e *après-coup* na versão francesa, quando Lacan ressuscita o termo, é preciosa para a psicanálise em termos temporais, pois diz respeito ao tempo de compreender, tempo da elaboração simbólica e do acesso a este registro. De acordo com Mendes (2012), é a partir dessa referência que Freud propõe uma temporalidade retrospectiva, em que a memória rearranja-se frequentemente, recriando o passado: “Freud desmonta qualquer ideia de constituição subjetiva linear segmentada

em um tempo irreversível – passado, presente e futuro” (p. 47). O passado, portanto, perde sua fixidez, torna-se mais fluido e dinâmico, não está dado, só existe *a posteriori*:

Essa noção traz implicações clínicas, pois não caberia ao analista a investigação cada vez mais arcaica de um passado longínquo no qual estaria escrita a verdade do sujeito, ao contrário, o que está em questão são as reconstruções que o sujeito faz sobre si a partir da presença do analista (p. 49).

Nesse sentido, a expressão lacaniana é ainda mais apropriada ao retomar a originalidade freudiana, pois o termo *nachträglich*, que em alemão significa “aquilo que é trazido depois” (*nach* – depois e *tragem* – trazer), passa em sua versão francesa a remeter à ideia de golpe através da palavra *coup*. Desse modo, Lacan, ao retomar a expressão e adaptá-la à sua língua, confere ao *après-coup* a ideia de ação, golpe que nocauteia o sujeito e que, ao mesmo tempo em que fere, convida-o a olhar sua ferida.

A noção de *a posteriori*, evocada por Freud a partir do termo *nachträglich*, surge pela primeira vez em seu relato do tratamento de Elisabeth von R., nos *Estudos sobre a histeria* (1895a). Ela é retomada por Freud em seu *Projeto para uma psicologia científica* (1895b) com a ideia de ação retrospectiva. Em sua carta de número 52, porém, datada de 6 de dezembro de 1896, escrita em Viena e endereçada a Fliess, o conceito de *só-depois* ganha consistência, caracterizando-se por um processo de reorganização e ressignificação de inscrições mnêmicas, que ganham estatuto traumático em um momento posterior.

O conceito *só-depois* parece aplicar-se a si mesmo, tendo em vista a sua construção e a maneira como foi concebido em diversos momentos da construção teórica de Freud e sua retomada por Lacan (1966/1998c), em *Função e campo da fala e da linguagem*. Em sua primeira aparição, ao relatar o caso de Elisabeth von R. nos *Estudos sobre a histeria*, Freud nomeia “abreação retardada” os sintomas apresentados pela paciente, após o falecimento do pai doente, a quem Elisabeth havia-se dedicado durante o curso de sua enfermidade. Durante o *Projeto*, o termo *nachträglichkeit* surge quatro vezes quando Freud revisita o caso Emma, dando fôlego ao *a posteriori*. Emma sofria com a fobia que a impossibilitava de entrar sozinha em lojas. Em um primeiro momento, seu sintoma é atribuído à situação em que, aos 12 anos de idade, Emma é tomada por uma profunda angústia ao adentrar em uma loja onde dois funcionários riam ao fundo. Posteriormente, uma lembrança mais antiga emerge, dando sentido ao sintoma e à angústia vivida por Emma na situação já citada: aos oito anos, Emma foi duas vezes a uma venda comprar doces. Na primeira vez, o vendedor colocara a mão em sua genitália por cima da roupa.

Nesta ocasião, Emma não atribuiu valor sexual ao fato e retornou à feira, o que no momento de sua recordação lhe gera um sentimento de reprovação por sua atitude. Somente cinco anos depois é que a situação com o dono da venda adquire estatuto traumático. O hiato entre as duas cenas é marcado pela puberdade de Emma. Aos doze anos, ela pôde sexualizar a cena da venda, a partir da lembrança evocada pelo riso dos funcionários da loja.

A carta 52 é importante para que se possa compreender a construção da noção do *só-depois*. Já na primeira frase, Freud (1996/1896, p. 281) afirma:

(...) estou trabalhando com a hipótese de que nosso mecanismo psíquico tenha-se formado por um processo de estratificação: o material presente em forma de traços de memória estaria sujeito, de tempos em tempos, a um rearranjo segundo novas circunstâncias – a uma retranscrição.

Freud acentua o fato de que registros mnêmicos que se sucedem representam a realização psíquica de épocas sucessivas. Na fronteira entre essas épocas, deve haver uma tradução do material psíquico, onde cada transcrição subsequente inibe a anterior, retirando-lhe a excitação. Nesse momento, Freud supõe que as psiconeuroses são decorrentes da não tradução de

parte do material, pois, quando falta uma transcrição subsequente, a excitação causada por um registro permanece de acordo com as leis psicológicas que atuam no momento anterior. As traduções podem gerar desprazer. Desse modo, pode ocorrer uma falha na tradução, o que dá origem ao recalçamento.

A partir desse documento, é possível pensar a memória como múltipla e passível de reordenamento constante. Além disso, o evento traumático passa a ser constituído enquanto tal a partir da articulação de representações que se dá em tempos diversos. É com o termo *nachträglich* que Freud aponta para uma concepção da temporalidade em que o passado pode ser permanentemente recriado através dos rearranjos das representações mnêmicas. No percurso clínico, esses traços de memórias originárias, carentes de uma tradução posterior, dizem de um *não-saber* sobre o sujeito que busca um sentido. O *après-coup* bagunça, desordena e esvazia o sentido de uma temporalidade linear com passado, presente e futuro, para trazer à tona a ideia de um infantil sempre em causa, onde o tempo em sua multiplicidade se permeia, se entrelaça e se identifica, tornando possível um tempo que transforma, que possibilita o novo, que advém a partir do narrar-se nos tempos da transferência.

De acordo com a história da narrativa no cinema, o estilo de *21 gramas* e de *Precisamos falar sobre Kevin* rompe com a ideia de linearidade, assim como o próprio conceito de *a posteriori*, tão caro à psicanálise. Este estilo narrativo não se filia a nenhuma escola ou corrente fundada na história do cinema, mas quebra paradigmas fundando a possibilidade de contar-se a partir da multiplicidade do tempo e de seus enlacs. No transcórre dos filmes, e tal como propõe Lacan, o depois se faz de antecâmara para que o antes possa tomar seu lugar. É, portanto, no *só-depois* que a narrativa ganha seus contornos. Assim como o conceito de *après-coup* foi ressignificado diversas vezes ao longo da história da psicanálise, a narrativa não é inerente à invenção do cinema, mas fruto de uma construção que se dá no transcórre de sua história e assume diversas faces até que pudéssemos concebê-la tal como a concebemos nos filmes abordados.

Momento de concluir

A psicanálise constitui-se amparada em narrativas artísticas clássicas e nasce junto com o cinema. Psicanálise e arte têm como solo a linguagem e, a partir dela, constroem narrativas. O cinema narra a partir da montagem, maneira pela qual compõe os planos, cenas e sequências. Já na psicanálise, tem-se como foco outra cena, a montagem é do próprio sujeito e é dela que o psicanalista se ocupa para que o narrar-se seja possível, numa tentativa de descolar da imagem original, a qual o sujeito se encontra em posição de alienação e, assim, possibilitar-lhe construir um novo sentido através do acesso ao saber sobre si.

Os filmes aqui abordados têm como característica de suas narrativas a fragmentação do contado, exigem uma posição ativa do espectador (que precisa viajar nos tempos em que o filme se apresenta e “costurá-los”) para que a história ganhe sentido. Essas obras são estruturadas a partir de uma montagem que rompe com a maneira clássica de narrar. Tal estrutura narrativa descontínua e fragmentada corresponde a um mergulho nos processos psíquicos inconscientes e sugere uma aproximação com o espectador que se constitui, de maneira análoga, como sujeito. A rasgadura no tempo dos filmes aproxima-se da maneira não linear e múltipla pela qual somos constituídos como sujeitos, subvertendo a lógica da temporalidade linear.

É do emaranhado dos tempos que se encontram que emerge a possibilidade de um novo sentido às cenas. *Só-depois* do tempo de compreender, o sujeito pode contar uma história que é sua. De maneira análoga, nos filmes mencionados, *só-depois* as cenas adquirem sentido e permitem a compreensão da narrativa. Desse modo, evidencia-se a proximidade entre o entendimento baseado no *só-depois* proposto por *Precisamos falar sobre Kevin* e *21 gramas* e a produção de um sentido através da narrativa do sujeito, pois do encontro dos tempos da transferência com um tempo outro, um novo sentido pode nascer.

Referências Bibliográficas:

- COSTA, F. C. (2006) “Primeiro cinema”. In: MASCARELLO, F. (org.). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papirus.
- FREUD, S. (1895a/1996) *Estudos sobre a histeria*. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (1895b/1996) *Projeto para uma psicologia científica*. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (1896/1996) *Carta 52*. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (1900/1996) *A interpretação dos sonhos*. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (1915/1996) *O inconsciente*. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago.
- FROEMMING, L. (2002) “A montagem no cinema e a associação-livre na Psicanálise”. Tese de doutorado do Programa de pós-graduação em Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- GRIFFITH, D.W. (1915/2006) Título no Brasil: Nascimento de uma nação, Título original: *The birth of a nation*. País de origem: EUA. Continental. DVD (190 min.).
- IÑÁRRITU, A. G. (2003) Roteiro: Guillermo Arriaga. Título no Brasil: 21 gramas, Título original: *21 grams*. País de origem: EUA. Universal Pictures International. DVD (125 min.).
- JACOBY, M. S. (2008) “Da urgência na clínica psicanalítica: notas sobre o tempo”. Monografia do Curso de Especialização em Atendimento Clínico da Clínica de Atendimento Psicológico da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- KEHL, M. R. (2009) *O tempo e o cão*. São Paulo: Boitempo Editorial.
- LACAN, J. (1963-1964/1979) *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar.
- _____. (1945/1998b) “O tempo lógico e a asserção de certeza antecipada” In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- _____. (1960/1998a) “Posição do inconsciente”. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- _____. (1966/1998c) “Função e campo da fala e da linguagem”. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- LE POULICHET, S. (1996) *O tempo na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- MÉLIÈS, G. (1902) Título no Brasil: Viagem à lua, Título original: *Le voyage dans la lune*. País de origem: França. (14 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9FTjRIq9xZQ>.
- MENDES, L. C. (2012) “Por uma metapsicologia do tempo”. Dissertação de mestrado, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro.
- MUSSO, L. G. (2008) “A transferência é a intromissão do tempo de saber no inconsciente”. In: *Os tempos do sujeito do inconsciente: a psicanálise no seu tempo e o tempo na psicanálise*. São Paulo: Escola de Psicanálise dos Fóruns do Campo Lacaniano.
- WELLES, O. (2006) Roteiro: Herman J. Mankiewicz, Orson Welles. Título no Brasil: Cidadão Kane, Título original: *Citizen Kane*. País de origem: EUA. Warner Home Video. DVD (119 min.).
- PABST, G. (1920/2011) Roteiro: Karl Abraham, Hans Neumann, Colin Ross, Hans Sachs. Título no Brasil: Segredos de uma alma, Título original: *Geheimnisse einer seele*. País de origem: Alemanha. Cult Classic. DVD (97 min.).
- PORTER, E. (1903) Título original: *Life of an American fireman*. País de origem: EUA. (7 min.).

Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=p4C0gJ7BnLc>.

RAMSAY, L. (2011) Roteiro: Rory Kinnear, Lynne Ramsay. Título no Brasil: Precisamos falar sobre Kevin, Título original: *We need to talk about Kevin*. País de origem: EUA, Reino Unido. Paris Filmes. DVD (110 min.).

RIVERA, T. (2011) *Cinema, imagem e psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar.

SOLER, C. (2008) “Atualidade”. In: *Os tempos do sujeito do inconsciente: a psicanálise no seu tempo e o tempo na psicanálise*. São Paulo: Escola de Psicanálise dos Fóruns do Campo Lacaniano.

VANOYE, F. & GOLIOT-LÉTÉ, A. (2012). *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus.

Recebido em: 12/02/2013

Aprovado em: 11/11/2013