

O SEGREDO DOS SEUS OLHOS OU A INTERROGAÇÃO DO OLHAR: ESCRITAS DO FANTASMA

André Luis de Oliveira Lopes

A partir do filme *O segredo de seus olhos* (Campanella, 2009), de Juan Jose Campanella, colocamos em questão o que a passagem ou adaptação de uma obra literária para o cinema pode nos ensinar acerca da articulação escritor/leitor, em relação àquilo que na fruição da obra vincula ambos. Quanto ao filme, a adaptação do literário ao cinematográfico nos permite trabalhar transmissão mediante a passagem de uma *pergunta* a um *segredo*. O romance de Eduardo Sacheri é intitulado *A pergunta dos seus olhos* (SACHERI, 2005) e a passagem para a obra cinematográfica exigiu a narrativa de uma história já contada, portanto, a sua inscrição em outro campo discursivo que não o literário.

A questão, desse modo, pode ser formulada interrogando o que se pode ler naquilo que se escreve fazendo comungar escritor/leitor de um texto? O que se transmite?

No cinema, a tela se oferece como enquadre onde se escreve um texto a partir da presença/ausência de luz. Freud (1900/1980) investiga o valor de *rébus* do sonho na medida em que permite, enquanto imagem, uma compreensão articulada a partir do seu valor de significante e sua leitura nada tem a ver com uma leitura de signos. Freud (1900/1980) é claro a esse respeito e escreve:

Suponhamos que eu tenha diante de mim um quebra-cabeça feito de figuras, um rébus. Obviamente, porém, só podemos fazer um juízo adequado do quebra-cabeça se pusermos de lado essa crítica da composição inteira e de suas partes, e se, em vez disso, tentarmos substituir cada elemento isolado por uma sílaba ou palavra que possa ser representada por aquele elemento de um modo ou de outro. As palavras assim compostas já não deixarão de fazer sentido, podendo formar uma frase poética de extrema beleza e significado. O sonho é um quebra-cabeça pictográfico desse tipo, e nossos antecessores no campo da interpretação dos sonhos cometeram o erro de tratar o rébus como uma composição pictórica, e como tal, ela lhes pareceu absurda e sem valor. (p. 183)

Desde a *Traumdeutung* encontramos – o que será expresso no pensamento de Lacan – a dificuldade no estabelecimento da diferença entre *significante* e *letra*. Freud assinala duas

linguagens diferentes: uma, as imagens, dizem respeito ao conteúdo do sonho; a outra se articula a partir dos pensamentos do sonho, do *conteúdo latente do sonho* – sua articulação no campo da linguagem. Na lógica dos pensamentos do sonho Lacan encontra uma lógica do fantasma que se suporta por ter em conta o lugar do Outro (LACAN, 1967, inédito).

A lógica dos pensamentos do sonho “exige esse suporte do lugar do Outro” ((LACAN, 1967, inédito) que permite a sua articulação significante. Oposto à letra, cuja a articulação se dá entre os três registros heterogêneos - R S I - , o significante é do registro S. O sonho como um *rébus*, uma cifração, abre caminho à sua decifração. E a *cifra*, Lacan afirma, é o escrito (Lacan, 1971).

No filme de Campanella, Benjamin Espósito é funcionário aposentado do tribunal de justiça e pretende tornar-se escritor. Numa visita ao gabinete de Irene Hastings, com quem trabalhou por anos e mantém uma paixão da qual se esquivou, recebe uma máquina de escrever antiga cuja letra “a” não é impressa. Sem efetuar qualquer reparo, escreve deixando em todo o corpo do texto um espaço em branco onde a letra “a” deveria aparecer. Como Milner diz “[...] a letra, com suas qualidades de identidade, pode ser rasurada, apagada, abolida.” (MILNER, 1996, p. 104).

Resta a lacuna de uma letra que, faltante, enseja e sustenta o encadeamento de todas as outras; o que não implica, tal como ocorre com o significante, numa relação a outro significante, mas precisamente em um encadeamento. Aquela que não pode ser escrita, em se considerando a sua materialidade, representa uma ausência e indica que nenhuma outra letra pode ser escrita em seu lugar. Enquanto fundamento material do significante, a letra circunda a falta de uma representação do ser do sujeito, que só pode ser representado de um significante S_1 para outro significante S_2 . Ao retomar, no Seminário *De um discurso que não fosse semblante* (LACAN, 1971/2009), a distinção entre carta/letra e significante Lacan diz que a primeira carrega o segundo no envelope, já que o sentido que dá à carta/letra é o de uma

epístola, i. e., uma comunicação escrita e endereçada. Desse modo, afirma: “[...] não pretendo fazer nisso um uso metafórico da palavra *carta*, já que, justamente, o conto consiste em que a mensagem se transmita como num passe de mágica, de modo que é o escrito e, portanto, propriamente a carta, que faz sozinha a peripécia.” (LACAN, 1971/2009, p. 107-108).

É assim que a máquina dada a Benjamin, com a letra que falta, entra na narrativa de um drama cujo segredo traz às telas, mediante um uso exacerbado da câmera subjetiva – o que faz parte do gênero *noir* – o aprisionamento fantasmático ensejando uma inibição da escrita, um *Temor*. Aprisionado em uma cena fantasmática na qual o objeto de amor fica a distância, a inibição de Benjamin impossibilita o relacionamento com Irene. Uma vez que o objeto do desejo não é o mesmo que o objeto causa do desejo a relação amorosa nunca dirá respeito somente à relação com o parceiro. Há uma falta, uma diferença, uma lacuna entre o objeto desejado e aquele que é efetivamente a causa do desejo. A Benjamin será necessário retomar através de um escrito que se efetiva com uma letra que não pode ser impressa, a inibição de seu desejo, pondo em jogo uma verdade subjetiva.

No Seminário *O saber do psicanalista*, Lacan (1971-1972) diz que a verdade em jogo na psicanálise é o que por intermédio da linguagem, pela função da palavra aborda, à maneira de uma indução de algo que é real e que só pode ser falado como significante, algo que não existe senão enquanto significante: homens e mulheres. Ambos são da ordem do real e não temos a capacidade de articular na *alíngua* a menor coisa que se relacione com esse real. Com isso “*não há relação sexual para os seres que falam*” (LACAN, 1971-1972) porque a palavra funciona enquanto especificando o ser falante, ou seja, conferindo a importância, a primazia em tudo o que vai fazer do sexo o *semblante* de homens e mulheres.

O texto ao qual Benjamin se dedica visa romancear um caso de assassinato ocorrido há vinte e cinco anos e de cujas investigações participou com Irene e seu amigo Pablo Sandoval também assassinado. É um processo que mesmo após o seu encerramento guarda muitas

perguntas sem respostas e segredos não revelados. Quando trabalhava junto à promotoria, não deu o desfecho que desejava ao assassino de Liliana Coloto, uma jovem cujo marido – Ricardo Morales – inconsolável, aguardava a penalização do criminoso. Identificado ao viúvo, escreve o romance com a letra que falta e convoca Irene para ocupar o lugar de leitora.

A partir da escrita retoma a sua investigação a fim de saber o que ocorrera com o assassino e o viúvo. Encontra este último isolado em um sítio e pergunta a Morales como conseguiu viver durante tanto tempo afastado de sua amada. Pergunta certamente endereça a si mesmo, já que se trata do mesmo tempo que se manteve afastado de Irene. A resposta de Morales é dizer-lhe: “Não pense mais!”, não se ocupe com isso, caso contrário ficará aprisionado no passado e sem futuro. São palavras que ecoam em Benjamin, mais ainda quando escuta: “Não pense mais, é a minha vida, não a sua”. No sítio, encontra Isidoro Gómez escondido numa cela no celeiro. Este se dirige a ele a fim de lhe suplicar uma intervenção para que Morales ao menos fale com ele. Sem comunicação, pede ao Outro uma palavra que ponha em jogo circuito pulsional mortificado por anos de silêncio. Benjamin sai sem nada dizer. Olhar e voz se conjugam em uma mesma sequência, lançando a luz sobre o objeto *a*. Luminosidade cujas sombras imprimem na tela a escrita do autor (cineasta) ao compor a sequência com os elementos que presidem a lógica do fantasma. Desse modo,

Ler com o escrito é fazer operar a letra do sinthoma a partir da lógica que rege o fantasma. A escrita desta lógica se repete tanto no ato do escritor quanto no do leitor. Assim, o gozo de escrever e o de ler se equivalem, porque ambos colocam em questão, para além do sujeito, a causa do desejo que insiste. (NAZAR, 2009, p. 27).

Lacan afirma que o objeto *a* substitui a noção de um objeto suportado por um sujeito e que nada da ordem do saber existe sem produzir o objeto *a*, sendo sua existência devida a isso, em essência, ao seu estatuto de um produto. O discurso analítico vai se articular, ao mostrar a experiência analítica, o objeto *a* ao lugar do *semblante*. Lugar que só pode ocupar em função daqueles ocupados pelos outros elementos redutíveis numa cadeia significante. O

matema é o que determina para a abordagem falante um real inabordável exceto pela via matemática como referência para o fato de que a única via é o discurso analítico, posto que coloca em jogo a castração, permitindo “ver de onde está assegurado o Real, que mantém todo esse discurso.” (LACAN, 1971, 1971-1972).

Benjamin reescreve a história através do romance e ao encontrar o assassino escreve o assassinato do seu desejo para nele inserir *a* letra faltante. O que os olhos guardam de segredos e perguntas, remete ao ponto identificatório entre Benjamin, Morales e Gómez, i.e., o aprisionamento. Tece assim seu escrito e a sequência que representa a conclusão do livro mostra o personagem amarrando as folhas com um barbante e encontrando sobre sua escrivaninha um bloco de papel no qual pode ler TEMO. Trata-se de um texto que, entre idas e vindas, vai apontar na letra faltante – por sua ausência – o TEMOR de Benjamin; a cena que enquadra a realidade da personagem. Como diz Lacan: “[...] definiremos realidade ao que chamei há pouco o *pronto para carregar o fantasma*, i.e., o que faz seu enquadre”. (LACAN, 1966). Por fim, na sequência, entre as letras E e M, escreve A.

Para concluir, retomamos a questão da passagem da obra literária à cinematográfica. Como o livro de Benjamin, escrito a fim de narrar uma história, o texto que comporá a narrativa cinematográfica pretende escrever não de forma literária, mas viés de imagens filmadas e montadas pelo diretor, numa sequência que se engendra tanto a partir dos significantes do autor quanto da letra que sustenta a escrita da fantasia $\$ \diamond a$. A imagem criada pelo cineasta será aquela na qual o espectador poderá encontrar a escrita da lógica que rege seu fantasma. O cineasta escolhe a maneira como narra o seu texto inconsciente, montando através da cena/sequência, a outra cena inconsciente. É sobre essa sequência e capturado que está no campo da linguagem, que o espectador encontrará ali as brechas através das quais a narrativa do diretor se apresenta como algo que convoca o sujeito à sua cena fantasmática, precisamente ao ponto em que não oferece sentido a uma interrogação que comparece no

espectador. Deixa-o assim, diante da interrogação sobre o desejo do Outro e consequentemente sobre o segredo de seu próprio desejo.

BIBLIOGRAFIA

ALLOUCH, J. **A clínica do escrito**. Rio de Janeiro: Cia. de Freud, 2007.

EL SECRETO DE SUS OJOS. Direção: Juan José Campanella. Produção: Gerardo Herrero, Juan Jose Campanella, Vanessa Ragona. Intérpretes: Ricardo Darín, Soledad Villamil, Pablo Rago, Javier godino, Guillermo Francella. 100 Bares / Canal+ España / Haddock Films / Tornasol Films / ICAA / INCAA / ICO / TVE / Telefe, 2009, 1 filme (127 min.), son., color.

FREUD, S.. A interpretação dos sonhos (1900) In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, v. 4 e v. 5. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

LACAN, J.. **Seminário A lógica da fantasia** (1966-1967)., Inédito.

_____. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud (1957) In: **Escritos**, Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

_____. O seminário sobre A carta roubada In: **Escritos**, Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

_____. **O Seminário, Livro 18, De um discurso que não fosse semblante** (1971). Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

_____. **Seminário O saber do psicanalista** (1971-72). Inédito.

_____. **O Seminário, Livro 20, Mais ainda** (1972-73). Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

MARIANI, B. (org.). **A Escrita e os Escritos: reflexões em análise do discurso e em psicanálise**. São Carlos: Claraluz, 2006.

MILNER, J-C. **A obra clara: Lacan, a ciência, a filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

NAZAR, T. **O sujeito e seu texto: psicanálise, arte e filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

SACHERI, E. **La pregunta de sus ojos**. Buenos Aires: Galerna, 2005.

YANKELEVICH, H. **Do pai à letra**. Rio de Janeiro: Cia. de Freud, 2004.

SOBRE O AUTOR

André Luis de Oliveira Lopes. Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)