

“EU VI TUDO EM HIROSHIMA”: CORPO, SUJEITO E PSICANÁLISE

“I saw everything in Hiroshima”: body, subject and psychoanalysis

Leda Verdiani Tfouni

Daniela Rodrigues Goulart Gomes

USP (Ribeirão Preto)

Resumo: Ao se deparar com a angústia que o imagético propicia ao sujeito marcado pela falta e considerando o cinema como arte que opera pelos polos da contemplação e estranhamento, o objetivo deste artigo é tratar as nuances do plano imaginário de *tudo ver* como variante particular da posição de sujeito psicanalítico. Para tal, analisaremos recortes discursivos na materialidade do filme “Hiroshima, mon amour”^[1] para operar gestos de interpretação de uma história ao mesmo tempo banal e singular de amor e de perda, de tudo e nada ver. Oscilando entre a inibição do sintoma pelo apaziguamento da angústia e a fragilidade desse apaziguamento (pelo surgimento de zonas de deriva), a ilusão de plenitude da pulsão esópica se desfaz frente à intervenção do discurso Outro. O caminho teórico é marcado pelos ensinamentos lacanianos e pela análise de discurso francesa. Trata-se, enfim, de acompanhar as elações de objeto deslizante, que se manifestam em zonas de transparência e opacidade.

Palavras-chave: Imaginário; Cinema; Sujeito psicanalítico.

Abstract: Facing the anguish that the imagery provides the subject marked by lack and considering the film as art that operates by poles of contemplation and strangeness, the purpose of this article is to deal with the nuances of the imaginary plane of *all see* as a particular variation of the psychoanalytic subject’s position. For such, we will analyze discursive cuts into the materiality of the movie “Hiroshima, mon amour”, in order to operate gestures of interpretation of a story, at the same time common and singular about love and loss, everything and nothing seeing. Oscillating between the inhibition of the symptom through the appeasement of anguish and the fragility of this appeasement (due to the drift areas), the illusion of fullness of the scopical pulsion falls apart in front of the Other’s discourse intervention. The theoretical path is marked by lacanian teachings as well as by the French discourse analysis. It is, in short, to keep track of the sliding object sublimations, which manifest themselves in areas of transparency and opacity.

Keywords: Imaginary; Cinema; Psychoanalytical subject.

Introdução

As artes possuem a peculiaridade, já bem dizia Freud (1988/1930[1929]), de estar associadas às gratificações substitutivas, ou a ilusões utilizadas para lidar com a aridez da vida e das frustrações cotidianas – o que seria uma tentativa de fazer contorno e de demarcar falta, vazio, irrepresentabilidade^[2]. Mas a falta não se apreende, não se preenche (porque o objeto já está perdido para sempre) e a relação do sujeito com seu desejo está no âmbito da interpelação.

No cinema, o espectador é interpelado pela estranheza (*Unheimlich*, em Freud, 1988/1919) da trama e, interpelado, responde deste lugar que tem ancoragem na hiância, na brecha, no vazio. É aí que o inconsciente se manifesta, na relação do sujeito com o que vacila, “ele [o inconsciente] se situa nesse ponto em que, entre a causa e o que ela afeta, há sempre claudicação” (LACAN, 1988[1964], p.27).

Digamos que essa premissa freudiana de gratificação substitutiva e sublimatória é apenas tangencial e exige uma reflexão mais pormenorizada, porque o vácuo formado pelo vazio (que faz emergir o sujeito cindido) apesar de não representacional, opera por tentativas reiteradas de se fazer dizer, de ser gozo e discurso por objetos outros. É corpo (d)e linguagem.

Cardoso (1999) comenta que:

O cinema possui um modo de fazer-creer que o distingue da ficção criada por outras linguagens artísticas. Como é sabido, reagimos à imagem bidimensional do ecrã como se ela tivesse três dimensões e fosse análoga ao espaço físico em que existimos. Pela sua espantosa capacidade de reproduzir o movimento, a duração e o som, o cinema produz uma impressão de realidade em grau superior ao das restantes artes da representação. Porém, apesar da extraordinária riqueza perceptiva que o distingue, o cinema é também, como elas, uma arte da ilusão. O objectivo essencial da ficção narrativa é contar uma história, representar algo imaginário. (CARDOSO, 1999, p.1)

Tomando como mote o vaticínio de Lou Andreas Salomé, que previu que o cinema e a psicanálise trariam contribuições fundamentais para a definição de sujeito e do olhar como pulsão escópica na sociedade moderna e pós-moderna, pretendemos, neste texto, tematizar pontos importantes sobre esses dois conceitos, tomando como referência de análise o filme **Hiroshima, mon amour**, dirigido por Alain Resnais, com roteiro de Marguerite Duras.

Fazemos notar que o sujeito objeto deste artigo não é unidade nem indivíduo. É, sobretudo, marcado pela falta, sendo que, para dar conta dela, se enreda pelo desejo nos nós da linguagem (LACAN, 2003 [1964-1965], p. 206). Seu nascedouro, espaço que o funda como tal, está na sua cisão. Ele é cindido porque não pode tudo, porque é marcado (como sujeito barrado) na impossibilidade instaurada pela perda do objeto ideal. Vincula-se a objetos proibidos de desejo e, por isso, a relação deste sujeito com os objetos substitutos se processa sempre em campo de conflito e nunca naturalizado; ele responde a essa marca de falta a partir do encadeamento de significantes em relação a outros significantes – daí a circularidade desejante do sujeito e do desejo como motor que o impulsiona à busca, ao amor, ao trabalho, à diversão, ao entretenimento.

Por isso o cinema enlaça o sujeito e, paradoxalmente, faz nó: porque o sujeito só é sujeito pela via do Outro. O cinema, por sua vez, é campo polissêmico, imagético e impossível; campo metafórico e metonímico de oferta (ao funcionamento simbólico) e campo de endereçamento desejante.

O sujeito psicanalítico, faltante, é interpelado pela arte. Vê nela e por ela, uma tentativa de gozar com o corpo porque é a própria falta-a-ser como já dizia Rivera (2008, p. 10), uma vez que “somos sujeitos cinematográficos”, oscilantes entre figura e sombra, completude e furo, tempos cronológicos e atemporais. A arte cinematográfica cria um empuxo (pelo vácuo) que ata o sujeito à história por elementos de ligação. Estes elementos, por sua vez, são também corporais: olhos, ouvidos e percepções.

A construção da realidade pelo sujeito da psicanálise nas lentes do cinema admite desconstruções pertinentes a efeito de sentidos muito singulares que se desenvolvem e enredam espectador e narrativa, espectro e especularidade, corpo e objeto.

Tais díades, implicadas nas tramas do desejo, nos interessam mais de perto olhar, dado, paradoxalmente, ao poder de contemplação que a arte cinematográfica desperta e à sua potência de enredar pela linguagem “mais que um espetáculo, uma zona de sombra onde o sujeito não reencontra sua imagem” (RIVERA, 2008, p. 19).

O objetivo é concatenar circularidades significantes de desejo, corpo e cinema a partir de estudos e concepções lacanianas voltadas à análise de movimentos e recortes do filme franco japonês^[3] “Hiroshima, meu amor” (1959), dirigido por Alain Resnais, com roteiro de Marguerite Duras (1960).

O cinema: a lente e o olho

Apesar de a arte cinematográfica apontar para um produto acabado (mesmo nos casos das narrativas que visam operar por sentidos abertos), ela esbarra na ascensão de topos, lugares que explicitam a ilusão de o olho comandar a visão e, também, no espectro que fica de fora do campo visual, mas continua direcionando o campo olhado.

A visão também delinea o corte do que o órgão (o olho) captura, numa dialética dissimétrica e essencial que descentra o foco e faz emergir a cisão, a esquize, o sujeito barrado na potencialidade de tudo ver e de apreender. Nessa posição de perda, o sujeito desamparado está marcado em algum lugar; e este sujeito aparece, se dá a ser visto através de marcas linguístico-discursivas presentes na materialidade do discurso. A marca de inscrição da falta é capturada e entra, por sua vez, em uma rede de inscrições cuja matriz de simbolização (Outro) é anterior à individualidade. Então o sujeito fala deste lugar que lhe é marcado e não é o sujeito que adquire a linguagem – a linguagem é quem fornece as matrizes simbólicas para que ascenda, de uma diversidade de sentidos, o sujeito no plano simbólico.

A atenção passa pelos olhos, pelos ouvidos, desliza pela pele, reacende e apaga o mnêmico. Tais elementos, contudo, não são dissociados dos efeitos que produzem, não se postam como apenas órgãos senso perceptivos, uma vez que o “ver” se difere do “olhar” (LACAN, 1988[1964]; NASIO, 1995).

Ao passo que isso – o olho – olha, o isso olha para você. Os efeitos de sentidos advindos dessa especularidade não são dados, os efeitos não são naturalizados e previsíveis – eles afetam desta ou daquela maneira aquele que vê, estando implicados, tais efeitos, à relação de sujeito e desejo, de significante e Outro^[4].

O cinema, desse mote, acaba por ocupar na relação do sujeito com o mundo um espaço privilegiado de dimensões diferentes de ilusão e descentramento, de contemplação e inquietude, de apaziguamento e angústia porque prescinde de um objeto inapreensível: o objeto *a*.

É esse o espaço de vácuo, precedido pelo objeto *a*, a que nos referimos anteriormente. O espaço de hiância/falta (como causa de) é o que convoca as funções de metáfora e de metonímia como formações do inconsciente em relação aos significantes colocados em jogo – ou em cena. São “propriedades estruturais da linguagem [a

metáfora e a metonímia] na medida em que são anteriores a qualquer questão que possamos endereçar à linguagem sobre a legitimidade a que ela nos propõe como meta que podemos formular a linguagem sobre a legitimidade do que ela, a linguagem, nos propõe como perspectiva” (LACAN, 1999[1957-1958], p.70). Enfatizamos que só existe objeto tecido nesta rede que é o eixo metonímico na linguagem, cujo deslizamento próprio do desejo é ser desejo do Outro, desejo que existe em suplência ao objeto perdido, ao objeto-falta, ao objeto *a*. Assim como o é na tessitura da função metafórica: o sentido só existe nessa cedência, o sentido só surge na cadeia de significantes, um cedendo a outro.

São estas prerrogativas estruturais da constituição do sujeito no campo da linguagem que delineiam os efeitos de sentidos advindos com a narrativa. É por isso que emergem sentidos e objetos ambíguos e vacilantes. Eles se encadeiam com a noção do desejo e do Outro na opacidade e circularidade, convocando uma perspectiva que Lacan (2003) coloca no limiar entre a função e o órgão dado pelo corte, pela óptica cega da função que o próprio olho evoca. É em homenagem a Marguerite Duras^[5] que Lacan (2003/1965) explicita “que a visão se cinde entre a imagem e o olhar, que o primeiro modelo do olhar é a mancha de onde deriva o radar, que o corte do olho oferece à extensão” (p.202). Há um re-corte do que é visto; ao mesmo tempo, há um resto não visto, mas que fica recalcitrante, compondo a extensão em negativo.

Na verdade, é esse resto que cede lugar ao surgimento do desejo. Há um recuo do sujeito que a imagem não captura, mas que, pela linguagem em negatividade, em ser o que não é, há um interpelamento de sujeito – que goza na produção de sentido.

Hiroshima - o plano imaginário de tudo ver

No filme, o olhar do espectador é capturado nessa função de corte a quase todo instante, surgindo no decorrer da trama deslocamentos do sujeito na condição de espectador e no sujeito na condição de personagem.

O filme é um romance/drama produzido pelo cineasta francês Alain Resnais, com roteiro de Marguerite Duras exibido no Festival de Cannes de 1959.

É um filme consagrado que recebeu o prêmio de *La Federation Internationale de La Presse Cinématographique* e o Prêmio de *La Société des Ecrivains de Cinema et de Télévision*

entre tantos outros e outras indicações^[6] e acrescenta a atualidade de uma história banal e fascinante que provoca estranheza e angústia em uma vivência de um amor proibido.

As cenas, a música, a fotografia, a voz que comanda o olhar e os personagens sem-nomes vão compondo um contexto que perfila a imbricação da psicanálise à arte porque o ponto de interesse coaduna com o ponto, ou melhor, coaduna com o nó da constituição do sujeito imanente na agudeza da dor e do enigma (RIVERA, 2008).

A esquizo e o deslocamento que o filme convoca aos olhos são apresentados logo de início, com a imagem de dois corpos nus se abraçando, se acariciando com uma voz feminina dizendo: “Eu vi tudo em Hiroshima”. Ademais, uma voz masculina contrapõe-se: “Você não viu nada em Hiroshima”. E ela acrescenta: “eu vi tudo”.

Trazemos o recorte “eu vi tudo em Hiroshima” pela polissemia de interpretações que o mesmo oferece. Eis que é no mínimo intrigante que alguém possa ver TUDO em qualquer lugar ou de qualquer lugar. Exceto no plano imaginário. Ou que ocupe a mesma posição de sujeito.

O que ela viu em Hiroshima? O espectador é remetido a uma duplicidade de sentidos, aos quais também lhe são apresentadas imagens, em que o movimento da câmera segue o sujeito perambulando por museus, contemplando fotografias, estátuas, documentos variados que registram uma memória discursiva da bomba atômica. Esses planos de um sujeito solitário olhando os registros da catástrofe alternam-se com outros, dos corpos nus entrelaçados que se acariciam.

A cena inaugural traz mãos e corpos se acariciando, tendo ao fundo vozes em diálogo. O espectador é capturado pela pele dos amantes, que muda de textura à luz baixa de uma janela. Uma textura que escapa à definição, ao mero entendimento e compreensão, produzindo mais multiplicidades dentro do contexto perceptivo-narrativo do que conhecimento.

Imagens de pedras, ferros, corpos, pele. O vivo se mistura ao inanimado, o passado e o presente condensam a vivência e a sensação. A voz, narrando, diz que sentiu calor na praça, calor de mil graus. Num lampejo, as fotografias dos museus movimentam-se, tornam-se películas, filmes de corpos fugindo do horror da radiação, dos efeitos apresentados pela insígnia do trágico. Mas há outra voz, um contra-dito que afirma: “você não viu NADA em Hiroshima”. De um parâmetro a outro, do tudo ao nada, do imaginário ao impossível do real.

O espectador olha para os corpos, mas a cena comanda o olhar pela voz. Sobre os corpos, então, há uma transmutação na pele dos atores que exibem uma outra textura, uma areia que, paulatinamente, com o brilho advindo da janela, começa a fazer brilhar a pele, introduzindo ali uma associação entre esses dois corpos entrelaçados pelo prazer e aqueles outros corpos destroçados pela bomba: há uma sugestão de que os amantes estão cobertos de escamas, prestes a dissolver-se, como se estivessem se metamorfoseando nos primeiros répteis que habitaram a terra.

Primitivismo, extinção e (re)nascimento da vida: lugar encontrado no filme para discursivizar os horrores da guerra, a morte, e, apesar disso, a permanência do amor e do desejo.

Essa imagem de transfiguração levanta a questão da temporalidade e da fugacidade da relação sexual, que pode ocorrer com qualquer um, mas ao mesmo tempo com todos, como atesta o fato de os personagens não terem nome e também de seus rostos não serem mostrados logo de início^[7]. A aparente banalidade tem uma marca específica no simbólico: o significante Hiroshima, topológico que nomeia o nome de um lugar e perde toda neutralidade ao desprender-se do sentido literal e transforma-se em cogumelo e também em rosa.

As formações metafóricas, trabalhando a lalíngua (pura linguagem poética), subvertem o sentido de bomba. A rosa de Hiroshima, o cogumelo...: as metáforas permitem o desligamento da literalidade do sentido e sua substituição por lalíngua. A lalíngua entrelaça a língua e a falta (está para além do código) e faz com que os significantes deslizem por cadeias, teçam memórias e produzam testemunhas do real no entrecruzamento de sentidos multiplicados (MILNER, 1987, p.70).

Mas oh não se esqueçam
Da rosa da rosa
Da rosa de Hiroshima
A rosa hereditária
A rosa radioativa
Estúpida e inválida
A rosa com cirrose
A anti-rosa atômica
Sem cor sem perfume
Sem rosa sem nada.
(MORAES, 1960/1954, p. 155)

A fim de suportar a angústia provocada pelo inominável, o imaginário inibe o sintoma, revestindo o simbólico de sentidos que remetem a uma outra zona semântica.

O desprendimento da literalidade funciona convocando a memória discursiva e movimentando a singularidade na narrativa. A memória discursiva é o que está para além da concepção psicologista de memória individual (PÊCHEUX, 1999); é espaço e campo de deslocamentos e injunções, conflitos e entrelaçamentos de uma exterioridade constitutiva e de um efeito de presença que faz explicitar e legitimar o sujeito no discurso – como presença e como resistência.

É ali, em Hiroshima, que o encontro comum e fugaz, que acontece em toda parte do mundo, produz um acontecimento discursivo (PÊCHEUX, 2002), descrito por Duras como se segue:

História banal, história que ocorre todo dia, milhares de vezes. O japonês é casado, tem filhos. A francesa também, e ela igualmente tem dois filhos. Ambos vivem uma aventura de uma noite. Mas onde? Em HIROSHIMA. Esse encontro tão banal, tão cotidiano acontece na cidade do mundo onde seria mais difícil de imaginar: HIROSHIMA. Nada é “dado” em HIROSHIMA. Um halo particular ali emoldura cada gesto, cada palavra, de um sentido suplementar a seu sentido literal. E esse é um dos principais efeitos do filme, terminar com a descrição do horror pelo horror, pois aquele foi feito pelos próprios japoneses, mas fazer renascer esse horror das cinzas inscrevendo-o em um amor que será forçosamente particular e “inspirador”. E no qual se acreditará mais do que ele fosse produzido em qualquer outro lugar do mundo, num lugar que a morte não tenha conservado (DURAS, 1960, p.11, tradução das autoras)^[8].

Acompanhando a sugestão feita por Duras (1960) acerca da suspensão do sentido “literal” de banal e cotidiano, Lacan (2005[1962-1963]) comenta sobre o filme:

Freud nos observa que o sujeito do luto lida com uma tarefa que consistiria em consumir pela segunda vez a perda do objeto amado, provocada pelo acidente do destino. E Deus sabe o quanto ele insiste, justificadamente, no aspecto detalhado, minucioso, da rememoração de tudo o que foi vivido da ligação com o objeto amado. Quanto a nós, o trabalho do luto nos parece, por um prisma simultaneamente idêntico e contrário, um trabalho feito para manter e sustentar todos esses vínculos de detalhes, na verdade, a fim de restabelecer a ligação com o verdadeiro objeto da relação, o objeto mascarado, o objeto a, para o qual, posteriormente, será possível dar um substituto, que afinal não terá mais importância do que aquele que ocupou inicialmente seu lugar. Como me dizia um de nós, humorista, a propósito da aventura que nos é descrita no filme Hiroshima, meu amor, essa é uma história perfeita para nos mostrar que qualquer alemão insubstituível pode encontrar de imediato um substituto perfeitamente válido no primeiro japonês encontrado numa esquina de rua. (p.363-364).

O aspecto detalhista e minucioso da rememoração, como comenta acima Lacan (2005[1962-1963]) permite que um japonês qualquer substitua um alemão dantes

insubstituível, em uma história de paixão e de dor (pela possibilidade de separação que a relação suscita), ambos – a paixão e a dor – dilacerantes.

Para além desse sentido banal e cotidiano, a trama expõe um drama que explicita construções desiderativas em busca do objeto *a* perdido – quer seja japonês ou alemão – uma vez que o sujeito se constitui justamente nos liames das cadeias significantes, sendo ele, o sujeito, o que um significante representa a outro. “A palavra ou a morte”, diz Lacan. Nessa conjuntura, sim, podemos pensar que ela viu tudo em Hiroshima. Tudo a se repetir: o calor da paixão, o amor e a morte que se condensam, do ferro retorcido nos museus de Hiroshima ao ferro endurecido e frio das armas da invasão nazista à França; das pedras dos monumentos arrasados pela bomba às pedras do rio, onde encontrara, nos anos de sua adolescência, o então amado alemão morto.

As imagens o e desenvolver das cenas iniciais remetem a significações muito singulares de realidades construídas a partir da relação do sujeito com o objeto visto (ato de olhar no nível perceptivo) e com o olhado (gozo objeto, em busca/fuga de *a*). O olhado/imagético traz consigo a particularidade desiderativa da história certificada pela fascinação na fusão do eu à imagem ao passo que, nessa dimensão imaginária “a imagem é o eu” (NASIO, 1995, p. 19).

Rivera (2006) aprofunda essa discussão:

Toda análise, psicanalítica ou fílmica, depara-se com uma resistência da imagem, uma polissemia e uma iconicidade que põem em cheque a linguagem. A análise não é capaz de deter a imagem, mas deve se contentar em acompanhar suas errâncias ou duplicar sua fixidez. E isso não é pouco. A aproximação teórica da imagem está obrigada a vagar entre dois extremos que são, em realidade, inerentes a seu objeto: a ilusão e a impossibilidade. Tratando da fotografia em seu célebre *A Câmara Clara*, Barthes vê nela duas vias: a que nos levaria a “submeter seu espetáculo ao código civilizado das ilusões perfeitas” e a que nos afrontaria com “o despertar da intratável realidade” (BARTHES, 1980, p. 175). O primeiro caminho é aquele que ele nomeia *studium*, dimensão que permite que se teçam de uma fotografia comentários sábios, sociológicos ou classificatórios. O segundo lhe parece mais essencial ao fotográfico: trata daquele ponto fugidivo, de localização lábil, que nos obriga a fechar os olhos, diante da imagem, pois ele é pontiagudo, capaz de atingir, furar (os olhos): o *punctum*. Este é de localização estritamente subjetiva, justamente porque corresponde ao ponto em que a foto toca e põe em movimento pulsional o sujeito. (RIVERA, 2006, p.73)

O espectador, capturado nesse *punctum*, é remetido a uma multiplicidade de sentidos, interpelado pela dubiedade da bomba atômica frente aos corpos que se

acariciam. Esse ponto de deriva fica em suspenso, fica vigente no terreno que lhe serviu de ancoradouro: terreno do impossível da relação sexual e da morte. Ao mesmo tempo que a voz narra e comanda a câmera, aparecem imagens do que ela vê. Ela diz: “eu observava as pessoas, eu observava a mim mesma. O ferro, o ferro queimado, o ferro retorcido, o ferro tornado vulnerável feito a carne”. São apresentadas imagens do museu, dos ferros, das pessoas andando, dos sinais de morte e amor, objetos retorcidos, queimados pelo fogo da bomba atômica; imagens do eu.

Apaziguamento e angústia em cena

As aparências miméticas, ou a pele mimetizada, se dão ao olhar e a visão opera como função de desejo no campo visual. Isso opera tanto no espectador como na personagem porque à medida que os olhos passeiam pelas cenas, pelo museu, pelas peças e fotos do museu, pelas pessoas tentando reconstruir a vida, há um apaziguamento no campo da relação do sujeito com o desejo, que ocorre pela contemplação.

Apaziguar tem relação associativa com paz: a calma, a satisfação advinda de um instante fugaz em que a angústia parece domada pelo sentimento de plenitude. Ali, diante daquelas fotos que re-tratam a tragédia, o sujeito consegue fazer Um com seu desejo. Desaparece a hiância; o vazio do desejo parece ficar totalmente soterrado. Um instante transitório em que tudo parece se encaixar num sentido único: o sujeito já não tem necessidade alguma – tudo aquilo de que precisava está ali, presentificado nas fotos. Um eu jubilante, réplica do instante de reconhecimento que ocorre no estádio do espelho (registro do imaginário); ali, na exposição, sente-se em pleno domínio da interpretação única possível daquelas cenas da catástrofe. O que lhe dá essa possibilidade são as imagens:

Notemos que, a imagem por definição é sempre completa, inteira, uma vez que a falta não tem imagem. Não há imagem possível daquilo que falta, desse modo, o imaginário é o domínio que dá consistência à falta, velando-a. A consistência imaginária vela o furo da pulsão e o vazio instaurado pelo simbólico adquire o significado da castração. O espaço imaginário é o que dá uma espécie de liga aos significantes e apazigua o enigma que o simbólico instaura. A imagem, portanto, esconde a falta da castração e leva o sujeito a regozijar-se na completude (MOLENA, 2016).

“Eu vi tudo em Hiroshima” é o enunciado-síntese desse drama-tragédia. Marguerite Duras, autora do roteiro e dos diálogos do filme, descreve o primeiro momento desse (des)encontro como se segue:

Este casal ocasional, não o vemos no começo do filme. Nem ela. Nem ele. Vê-se em seu lugar e espaço corpos mutilados – na altura da cabeça e dos quadris – inquietos – à beira do amor ou da agonia – e recobertos sucessivamente de cinzas, de orvalho, da morte atômica e dos suores do amor realizado. É pouco a pouco que desses corpos disformes, anônimos, surgirão seus próprios corpos. Eles estão deitados em um quarto de hotel. Estão nus. Corpos lisos. Intatos. Sobre o que conversam? Justamente de HIROSHIMA. Ela lhe diz que ela viu tudo em HIROSHIMA (DURAS, 1960, p.09, tradução das autoras)^[9].

Entre o amor e a agonia, ou seja, na divisão, a angústia causada pela impossibilidade de completude. O impossível da relação sexual se inscreve lado a lado com a necessidade de dar sentido ao indizível. Corpos mutilados, disformes, pedaços de pele ainda com um vestígio pulsante da vida que houvera ali - eis como o filme retrata metonimicamente o desencontro entre o real e o simbólico: este não recobre totalmente aquele. Sobram fendas, buracos de significação, não-ditos e interditos. Resta sempre algo a dizer. A respeito disso, afirma Nuevo (2013), iniciando seu argumento por uma citação de Lacan:

O sujeito encontra seu lugar num aparelho simbólico pré-formado que instaura a lei na sexualidade. E essa não permite mais ao sujeito realizar sua sexualidade senão no plano simbólico. É o que quer dizer o Édipo, se a análise não soubesse disso, ela não teria descoberto absolutamente nada. (LACAN, 1955-56)

O que está dito aí, é que não se trata mais de um simples fenômeno natural de copulação. Quando dois humanos se relacionam, o que está em jogo não é o instinto, mas a representação simbólica dessa origem instintual, aquilo a que os psicanalistas chamam de pulsão. Trata-se de dizer que a experiência humana da sexualidade está sempre submetida a uma interdição, ou seja, que não pode ser realizada de maneira direta, que é necessária uma representação simbólica que possa distanciar o humano de experimentar diretamente o mundo, é necessário um aparato muito pessoal, singular, para experimentar o mundo sem enlouquecer, ou perder-se num gozo letal. E essa maneira singular é construída nas tramas da linguagem, é escrava do significante. *O significante não é feito para as relações sexuais. Desde que o ser humano é falante, está ferrado, acabou-se essa coisa perfeita, harmoniosa, da copulação.* (LACAN, O avesso da psicanálise, 1969-70).

O humano não é capaz de viver seu gozo nas relações sem uma mediação da palavra, sem fazer disso um discurso, sem montar todo um aparelho para gozar apoiado na linguagem. E não se trata apenas de dizer do ato sexual, mas das relações de amor em geral. O que Lacan nos mostra é que não há nenhuma possibilidade de completude. Não existem tampas e painéis (NUEVO, 2013).

O apaziguamento trazido pela ilusão de completude/plenitude após o ato sexual é descrito pela personagem feminina no filme em questão:

Não sei de onde vem esta serenidade, esta paz. Um estado imperturbável de esvaziamento. A satisfação de quem arruma a vida. Agora tudo está no seu lugar devido -- o que não pode ser, não pode nem ser, nem ter. Uma absoluta contemplação interior que irrompe pelos dias, sossegando as horas. Não sei de onde veio, sei que não quero que vá embora.

O apaziguamento também é frágil, deixa pontos de deriva. Ela diz: "observei um buquê de tampinhas, quem imaginaria? Peles humanas, flutuantes, sobreviventes... ainda no frescor de seus sofrimentos". O desejo, que é originário da relação de S com A, ou seja, as imagens que a cena acompanha, trazem a função de obliteração desejante pela contemplação, uma suspensão momentânea da possibilidade dilacerante do desejo (LACAN, 2005[1962-1963]) que constrói aquilo que Duras (1960) denomina "esses miseráveis vestígios de um monumento de vazio" (p. 11, tradução das autoras), metonímias do vazio.

O sentimento/ilusão de plenitude trazido pela pulsão escópica, no entanto, é frágil, e logo de desfaz pela intervenção do discurso do Outro/outro.

Você não viu nada em Hiroshima.
Eu vi tudo em Hiroshima.
Você não viu nada.

O que se marca nesse conflito entre posições discursivas é fundamental: ele aponta para o papel da memória individual; ela, para uma memória social, coletiva, onde os fatos históricos adquirem a dimensão de narrativa pela necessidade de fazer sentido do irrepresentável. Retomamos aqui Cardoso (1999):

Enquanto o filme histórico tradicional clama a representação do passado tal como ele era, Resnais recusa e ao mesmo tempo ilumina essa tentação. Para o autor, a história [...] não pode captar a trágica realidade do passado, mas pode produzir em nós uma consciência aguda do presente e da responsabilidade perante o passado (Roth, 1995: 93).

Na longa-metragem que Resnais realizou pouco depois, Hiroshima Mon Amour, a mulher francesa que visita a cidade doze anos após o bombardeamento, afirma ao amante ter visto Hiroshima, ter registrado o seu horror: "J'ai tout vu à Hiroshima." Mas o homem, japonês, responde sempre "Tu n'as rien vu à Hiroshima".

É sobre uma série de oposições paradigmáticas estruturadas em flashbacks constantes que o filme se constrói: "J'ai tout vu à Hiroshima" e "Tu n'as rien vu à Hiroshima". "Tu me tue" e "Tu me fait du bien". As oposições explicam-se porque, uma vez mais, como em *Nuit et Brouillard* relativamente aos campos de concentração, não há modo

adequado de reviver Hiroshima. A História como forma de escrita é sempre inadequada à História enquanto experiência ou mesmo enquanto memória. Mas a mulher sabe que recordar é superar a ausência e eliminar o esquecimento, e foi isso, justamente, que ela viu em Hiroshima e em toda a parte. Por isso repete "J'ai tout vu à Hiroshima" (ROTH, 1995: 93).

“A angústia não é sem objeto” (LACAN, 2005 [1962-1963]), p. 113); ela é designante do objeto *a*; é afeto que emerge como vestígio de exclusão do desejo do Outro, firmado como enigma. Falta um significante que sustente a demanda pulsional de ser satisfeita totalmente e na hora, na sua pujança peculiar – hipótese mítica e característica do sujeito desejante. A falta irreduzível, que funda o simbólico, só é possível de ser articulada na rede de significantes. As artimanhas e paradoxos do amor e do desejo, que geram a angústia, são discursivizados pela personagem feminina através de oposições entre significantes:

Não aguento mais o desejo por você.
Você está me matando. Você me faz bem.

O objeto *a* está no centro – das discussões – sobre a angústia, Posto que é *causa de*. É um objeto fora/dentro, porque marca para sempre o sujeito. Não está fora de cena apenas, mas oferece espaço, suplência para que ela ocorra - é causa de desejo. Ele é causa do desejo na medida em que o próprio desejo é algo não efetivo, uma espécie de efeito baseado e constituído na função da falta, que só aparece como efeito ali, onde se situa a ideia de causa, isto é, apenas no nível da cadeia significante, à qual o desejo confere a coerência pela qual o sujeito se constitui.

Delineamentos finais

O cinema é uma arte que tem o dom de enodar o espectador à narrativa pela contemplação. É capaz de evocar naquele que vê um espaço de vácuo operado pelo empuxo que vai do imaginário ao real lacaniano. Nesse sentido, o cinema faz laço social na medida em que entrelaça campos polissêmicos, imagéticos, simbólicos e porque trata, em primeira instância, dos dilemas do viver e de posições de sujeito – sustentado pelo desejo.

Balizado pela posição de sujeito familiar e estranhado, os processos de subjetividade e alteridade são legitimados na plataforma da linguagem. No filme, a

narrativa é acompanhada por um cabedal imagético duo de belo e trágico, de palavras e iconografias, de fundo e figura. Esses duos fazem deslocar o plano Imaginário de tudo ver ao plano Real – do impossível que não cessa de demandar, que é objeto *a*. As posições discursivas são, portanto, marcadas pelo conflito; pela dissensão entre memória e apagamento e explicitam, banal e particularmente, a falta irredutível que faz nascer da esquisse as especificidades da posição de cada sujeito desejante.

Notas de rodapé

[1] **HIROSHIMA, mon amour**. Direção de Alain Resnais. Roteiro de Marguerite Duras. Elenco: Emmanuelle Riva; Eiji Okada; Stella Dallas; Pierre Barbaut; Bernard Fresson. 90 min, p&b. 1959. (Referência filmográfica). Disponível em: <<http://www.memocine.com.br/pagFil.php?Campo=HIROSHIMA%20MEU%20AMOR>>.

Acesso em 02 de março de 2016. Título traduzido: Hiroshima, meu amor.

[2] Do que é da ordem do Real laciano.

[3] O filme é citado em um delineamento final no artigo de Lacan (2005 [1962-1963]): “Do *a* aos Nomes-do-Pai” (p. 352-366), de julho de 1963, observando a tarefa árdua de lidar com a perda do objeto amado e a relação de mascaramento de perda das relações com o objeto verdadeiro, o objeto *a*.

[4] Considerado o terceiro para além da relação dual. É nomeado por Lacan como o tesouro dos significantes porque há um elemento – o terceiro – que fala e que é campo para a produção de endereçamento da fala. Assim, o Outro surge dentro de uma estrutura significante, estrutura essa marcada pela hiância.

[5] No artigo “Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento em *Lol V*”, em Lacan (2003/1965, p.198-205).

[6] Entre outros, recebeu o Prêmio Bambi (Alemanha), de melhor filme internacional; Prêmio de melhor filme estrangeiro do Círculo dos Críticos de Cinema de Nova York; Indicado ao Oscar de Melhor Roteiro Original pela Academia de Artes Cinematográficas de Hollywood (EUA), ao Palma de Ouro no Festival de Cannes, na França. Disponível em 70 NOS DE CINEMA, acessível em <[http://www.70anosdecinema.pro.br/1690-HIROSHIMA,_MEU_AMOR_\(1959\)](http://www.70anosdecinema.pro.br/1690-HIROSHIMA,_MEU_AMOR_(1959))>.

[7] Os rostos dos personagens são mostrados aproximadamente após quinze minutos do início da película.

[8] Histoire banale, histoire qui arrive chaque jour, des milliers de fois. Le japonais est marié, il a des enfants. La Française l'est aussi et elle a également deux enfants. Ils vivent une aventure d'une nuit. Mais ou? A HIROSHIMA. Cette étreinte, si banale, si quotidienne, a lieu dans la ville du monde ou elle est le plus difficile à imaginer: HIROSHIMA. Rien n'est « donné » à HIROSHIMA. Un halo particulier y auréole chaque geste, chaque parole, d'un sens supplémentaire à leur sens littéral. Et c'est là un des desseins majeurs du film, en finir avec la description de l'horreur par l'horreur, car cela a été fait par les japonais eux-mêmes, mais faire renaître cette horreur de ces cendres en la faisant s'inscrire en un amour qui sera forcément particulier et « émerveillant ». Et auquel on croira davantage que s'il s'était produit partout ailleurs dans le monde, dans un endroit que la mort n'a pas conservé (DURAS, 1960, p.11).

[9] Ce couple de fortune, on ne le voit pas au début du film Ni elle. Ni lui. On voit en leur lieu et place des corps mutilés - à hauteur de la tête et des hanches - remuants - en proie soit à l'amour, soit à l'agonie - et recouverts successivement des cendres, des rosées, de la mort atomique - et des sueurs de l'amour accompli. Ce n'est que peu à peu que de ces corps informes, anonymes, sortiront leurs corps à eux. Ils sont couchés dans une chambre d'hôtel. Ils sont nus. Corps lisses.

Intacts. De quoi parlent-ils? Justement de HIROSHIMA. Elle lui dit qu'elle a tout vu à HIROSHIMA (DURAS, 1960, p. 9).

Referências

CARDOSO, Abílio Hernandez. O cinema, a ficção e a História. **Forum Media Revista do Curso de Comunicação Social da Escola Superior de Educação de Viseu**, Portugal, n.1, Nov de 1999. Disponível em: <http://www.ipv.pt/forumedia/ec_4.htm>. Acesso em: 23 de abril de 2016.

BARTHES, R. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

DURAS, Marguerite. **Hiroshima mon amour**: scénario et dialogue. Illustration de Frédéric Blaimont. Paris: Gallimard, 1960.

FREUD, Sigmund. **O Estranho** (1919). Rio de Janeiro: Imago, 1988. (Edição Standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud, Vol. XVII, p.235-276).

_____. **O Mal-Estar na civilização** (1930 [1929]). Rio de Janeiro: Imago, 1988. (Edição Standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud, Vol. XXI, p.67-73).

LACAN, Jacques. **O Seminário. Livro 3: As psicoses** (1955-1956) Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. **O seminário, livro 5: as formações do inconsciente** (1957-1958). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999. (Texto estabelecido por J. A. Miller, Tradução de V. Ribeiro, Preparação de texto de A. Telles).

_____. **O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise** (1964). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. (Texto estabelecido por J. A. Miller, Versão brasileira de M.D Magno).

_____. Problemas cruciais para a psicanálise (1964-1965). In: _____. **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003 (Versão final A. Harari e M. A. Vieira. Campo freudiano no Brasil, p. 206-209).

_____. Homenagem à Marguerite Duras pelo arrebatamento em Lol V (1965). Stein. In: _____. **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003 (Versão final A. Harari e M. A. Vieira. Campo freudiano no Brasil, p. 198-205).

_____. Do a aos Nomes-do-Pai, (1963). In: _____. **O seminário, livro 10: a angústia** (1962-1963). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. (Texto estabelecido por J. A. Miller. Campo freudiano no Brasil, p.363-364).

_____. **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003 (Versão final A. Harari e M. A. Vieira. Campo freudiano no Brasil).

MOLENA, Carolina. Violência e separação conjugal: a discursividade na constituição da subjetividade feminina. **Manuscrito não publicado**. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo, 2016. Não paginado.

MORAES, Vinícius. A rosa de Hiroxima. In: _____. **Antologia Poética** (1954). 2ª ed. aumentada. Rio de Janeiro: A noite Editora, 1960.

MILNER, Jean Claude. **O Amor da Língua**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1987.

NASIO, Juan-David. **O Olhar em psicanálise**. Trad. Ribeiro V. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

NUEVO, Milton. Não há relação sexual. **Espaço Poiesis Psicologia**, 2013. Disponível em: <<https://poiesispsicologia.wordpress.com/2013/02/09/nao-ha-relacao-sexual/>>.

Acesso em 09 de maio de 2016.

Pêcheux, Michel. Papel da memória (1999). In: Achard, P. et al. (Org.). **Papel da memória**. Trad. J. H. Nunes. Campinas/SP: Pontes, 1999. p.49-57.

_____. **O Discurso: estrutura ou acontecimento**. 3ª. ed.. Trad. Orlandi, E. P. Campinas/SP: Pontes, 2002.

RIVERA, Tânia. Cinema e pulsão: sobre “irreversível”, o trauma e a imagem. In: **Revista do Departamento de Psicologia - UFF**, v. 18, n.1, p.71-76, Jan/Jun de 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rdpsi/v18n1/a06v18n1.pdf>>. Acesso em 15 de maio de 2016.

_____. **Cinema, imagem e psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

ROTH, Michael S. "**Hiroshima mon amour: You must Remember This**", **Revisioning History: Film and the Construction of a New Past**, ed. Robert A. Rosenstone. Princeton, N.J., Princeton University Press, 1995.

70 ANOS DE CINEMA: Hiroshima, meu amor. (Ficha técnica). Disponível em: <[http://www.70anosdecinema.pro.br/1690-HIROSHIMA,_MEU_AMOR_\(1959\)](http://www.70anosdecinema.pro.br/1690-HIROSHIMA,_MEU_AMOR_(1959))>.

Acesso em 15 de fevereiro de 2016.

Recebido em 17/05/2016

Aceito em 31/05/2016.