

O FUNCIONAMENTO PARANOICO: BUÑUEL COM LACAN

The paranoid functioning: Buñuel to Lacan

Juliana Bartijotto
USP (Ribeirão Preto)

Resumo: Este artigo tem como objetivo retomar algumas questões da psicose, especificamente da paranoia a partir do filme “O alucinado” de 1953, dirigido por Luis Buñuel. Para a psicanálise o cinema é comparável ao sonho e, também, à alucinação. Lacan utilizava filmes para ilustrar o funcionamento psíquico e a estrutura do sujeito. Desse modo, ele cita *O alucinado* em seu texto *Kant com Sade* para exemplificar a Mãe como sempre inacessível. Recorto quatro cenas desse filme a fim de revelar a triangulação imaginária e o encontro traumático com o Outro-sexo, bem como os fenômenos da alucinação e do delírio.

Palavras-chave: Cinema; Paranoia; Alucinação; Delírio.

Abstract: The objective of this paper is to reflect about some questions of psychosis, particularly of paranoia from the movie *Hallucinated*, 1953, directed by Luis Buñuel. The psychoanalysis compares the cinema with the dream and also with the hallucination. Lacan used the films to illustrate the psychic functioning and the subject of the structure, he cites the film in this text *Kant with Sade* to exemplify the Mother as always inaccessible. I cut out four scenes of the movie for the purpose to reveal the imaginary triangulation and the traumatic meeting with Other-sex, as well as the mechanisms of hallucination and delirium.

Keywords: Cinema; Paranoia; Hallucination; Delirium.

Introdução

O alucinado, de 1953, dirigido por Luis Buñuel, foi inspirado no roteiro do romance - narrado em primeira pessoa - da escritora espanhola Mercedes Pinto. O filme apresenta aspectos surreais como o caminhar do personagem, os delírios e as alucinações. Jacques Lacan, sempre próximo dos surrealistas, apresentava sessões de filmes aos seus alunos com o intuito de ilustrar o funcionamento do inconsciente. Na realidade, era um modo de transmissão da psicanálise, sem precisar expor os casos que o psicanalista tratava. Parece que ele se interessava pelos filmes de Buñuel, pois ao longo de sua obra cita os personagens criados por este diretor.

Por exemplo, *o Cão andaluz*, de 1932, um curta-metragem, expressa características surrealistas a partir de um roteiro que foi escrito em parceria com Salvador Dalí e baseado em relatos dos sonhos deles. Nesta película, a linearidade cronológica é totalmente desfeita, não há contiguidade narrativa, além de expressar temas inquietantes e fatos absurdamente irrealis, mas reveladores quanto ao funcionamento da realidade psíquica. Buñuel afirma que cinema é “[...] o melhor instrumento para exprimir o mundo dos sonhos, das emoções, do instinto” (RIVERA, 2011, p. 35). Apesar de ter uma variedade de filmes interessantes de Buñuel, entre outros diretores, neste artigo escolho *O alucinado* para comentar alguns mecanismos da paranoia.

Antes de iniciar as considerações propriamente do filme comento brevemente a aproximação da estrutura do filme à estrutura do sonho, percebido enquanto formação do inconsciente. A seguir, descrevo o recorte de quatro cenas do filme que elucidam a triangulação imaginária e o encontro traumático com o Outro-sexo, articulando-os ao fenômeno da projeção, da inversão, do delírio e da alucinação, bem como a relação do personagem com o objeto, com o outro e com o Outro. E, por fim, faço algumas considerações sobre o que a psicanálise pode extrair desta produção cinematográfica.

O cinema e a psicanálise

Freud (1914 [1996]) utilizava as obras literárias para, além de ilustrar, validar o funcionamento do aparelho psíquico, especificamente, do inconsciente, pois há uma conexão próxima entre o discurso do inconsciente e o discurso da literatura. Por

exemplo, o autor (1897 [1996]) quando assistiu à peça de teatro *Édipo*, de Sófocles, identificou-se com o personagem e, também, a partir da escuta de seus pacientes passou a desconfiar que houvesse uma espécie de Édipo no interior de cada sujeito.

Igualmente faz com a obra de *Hamlet*, de Shakespeare, a fim de apontar que a arte captura o sujeito e não o oposto. Afirma, ainda, que o artista, através da produção da arte, obtinha mais saber sobre o inconsciente do que o próprio psicanalista. Portanto, não se trata de aplicar a psicanálise às obras de arte, pelo contrário, trata-se de buscar nelas algo que revela o sujeito na sua relação com mundo.

Assim como Freud fez com as obras literárias é possível alcançar com os filmes, uma vez que eles podem captar, no sujeito que assiste, uma realidade psíquica dele mesmo, que sozinho não apreenderia. O cinema, conforme Rivera (2011), nos possibilita perceber que a imagem nunca é uma realidade simples, mas um conjunto de operações entre o dizível e o visível. De tal modo, pode se dizer que um filme pode ter uma estrutura comparável ao sonho que implica a fantasia. “A fantasia é um enredo, um romance familiar, e é ela que constitui o núcleo que organiza a subjetividade” (RIVEIRA, 2011, p. 17). Além do sonho, é possível compara-lo, também, com a alucinação.

O sonho para Freud (1900 [1996]) é uma formação de compromisso, sendo a via régia para o inconsciente, isto é, um modo de realização disfarçada do desejo. No sonho, a fantasia está sempre presente, mas de forma implícita que se apresenta, somente, no relato do sonhador pelas associações que faz entre imagens fragmentadas e palavras, dando origem a sucessivas interpretações do sonho. Tanto no sonho quanto no filme há um sujeito que olha de fora e uma obra que olha o sujeito, invocando uma espécie de olhar do Outro. Ainda sobre as obras cinematográficas, podemos afirmar que consistem numa sucessão de imagens articuladas por um fio discursivo, que não compreendem o espaço e o tempo tal como na realidade concreta.

Entendo o cinema como uma obra de arte em que as imagens e os significantes estão em jogo. Na cinematografia a pulsão escópica é marcante, pois aquele que olha, o espectador, é tomado pelo filme de diferentes formas, de tal modo que as interpretações são inúmeras. Portanto, pretendo não ater-me somente numa interpretação do filme de Buñuel, mas em apontar para as questões que o filme evoca sobre a estrutura do sujeito para a psicanálise e das relações com o Outro, com o outro e com o objeto.

O cinema tem como princípio uma desorganização e uma segmentação de cenas, mesmo com advento da mais alta tecnologia. Assim, podemos confrontar a montagem

de um filme com a montagem da fantasia para o sujeito da psicanálise. No entanto, ver não quer dizer olhar. Para Lacan (1962-63 [2005]) o olho é feito para não ver, a visão estaria no domínio do engano, mas o olhar estaria no campo do desejo e do gozo. O olhar é quando algo captura o íntimo do sujeito. Para Buñuel (1983), a própria tela do cinema encarnaria um olhar, uma “branca pupila” que pode refletir a luz que lhe é própria.

Para Rivera (2011, p. 54-55) o cinema

[...] joga com a construção da fantasia, com a montagem do olhar, de maneira a provocar vertigens – oscilações da posição do olhador, movimentos provocados pelas mudanças de ponto de vistas que lhe são oferecidas. Como dizia Freud, a agitação mecânica – por exemplo, aquela gerada pelo movimento do trem – produz excitação sexual.

Há um componente de fascínio na função do olhar, um componente de irradiação que permite colocar em questão o desejo e o lugar de gozo do sujeito. Portanto, ver um filme pode ser prazeroso, mas olhar uma cena virtual invoca uma posição de gozo. Não é por acaso que o cinema é tão lucrativo, pois se torna fascinante, principalmente nos tempos (pós) modernos. O cinema recorta o objeto pulsional que se presentifica de forma virtual e se confunde com o real. Alguns filmes têm o poder de causar enigmas e deixar o espectador com a demanda em suspenso.

Magalhães (2008) aposta que a posição daquele que faz cinema produz desperto o que o sujeito faz em sonho ou em alucinação. Para Campos (2003), o cinema, cada vez mais sofisticado, busca realizar o desejo inconsciente com uma virtuosidade quase real. Assim sendo, o cinema tenta colocar fora o que o sujeito realiza de mais íntimo, realiza de modo êtimo as fantasias mais secretas, mostrando a universalidade partindo do singular.

Como o cinema tem o poder de surpreender, de fascinar e de interrogar, a seguir apresento o filme *O alucinado* a partir de alguns fragmentos, um recorte do meu olhar.

O filme: alguns fragmentos

O filme conta a história de Francisco, o protagonista, vivido por Arturo de Córdova e Glória sua esposa, vivida por Delia Garcés. O longa-metragem inicia com uma cena na igreja numa cerimônia de lava-pés: momento em que Francisco vê pela primeira vez Glória e apaixona-se ao olhar os pés dela. Ele fixa seu olhar num pedaço de

corpo do outro (essa é a primeira cena). Ele se encanta com ela e a faz terminar com o noivo, Raul (Luis Beristáin), e logo eles se casam.

Ele parecia um homem de bem, culto e cavalheiro, mas já na lua-de-mel, Francisco anuncia seu ciúme e se reveste de uma certeza da infidelidade da esposa. Além disso, ele evita sair de casa para que outros homens não olhem para sua mulher. A segunda cena refere-se ao momento em que afirma que a esposa pensa em Raul (seu ex-noivo) e provavelmente ainda o ama, dispondo um terceiro na relação entre ele e a esposa, exatamente no tempo em que ele é convocado a ocupar o lugar de homem na relação sexual.

A terceira cena é quando Francisco pede para a esposa, num jantar oferecido por eles para alguns convidados, para dar atenção especial a um advogado que trabalhará no caso judicial para Francisco, pois ele tinha uma ideia fixa: recuperar antigos terrenos da família que foram desapropriados. Ela responde a demanda dele. Esse é o momento em que olha com desconfiança e ciúme para a esposa conversando e dançando com o advogado, ou seja, uma cena que ele mesmo articula, mas sem saber conscientemente o que pediu. Mais uma vez, ele coloca um homem entre eles, enquanto Francisco permanece na posição daquele que olha. Posteriormente ele a culpa, agredindo fisicamente e moralmente e, depois, também a culpa pela situação de agressão.

Logo após este acontecimento, Francisco fala com a mãe de Glória e com o Padre reafirmando discursivamente a culpa da esposa visto que, para ele, ela não o trata bem. Num primeiro momento acreditaram em Francisco, pelo fato de ser um homem educado. O Padre afirma que Francisco “não é louco” e a mãe de Glória pede para ela tratar o “marido com mais doçura”.

O filme mostra repetidamente a ideia fixa de Francisco que se traduz nas seguintes falas: “meus inimigos são muito poderosos”, “cumpro com o meu dever o outro não”, “os outros são injustos, eu sou justo”. São enunciados que refletem um delírio de perseguição, fato este que comentarei mais adiante.

Francisco tenta enforcar a esposa e jogá-la pela janela, momento em que Glória se cansa e diz que vai se separar dele. Na quarta cena, aparece o personagem apanhando gilete, agulhas, linhas e cordas e, ao que tudo indica, ele quer costurar os orifícios de Glória. No entanto, isso fica como suposição do espectador, pois quando a mulher grita, Francisco recolhe os objetos, sai do quarto e retorna ao seu. A esta altura, podemos questionar: para que serve o gilete?

A triangulação na paranoia

Sobre a psicose, podemos afirmar que, para Lacan (1955-56 [2010]), não se trata de uma demência, já que ele não a limita a um conjunto de comportamentos, mas a um modo de funcionamento psíquico, diferente do que se dá na neurose. Na neurose o sujeito se constitui dividido entre significantes ao passo que na psicose o sujeito não é dividido pelo simbólico. Por isso, é no registro da fala que se cria toda a riqueza da fenomenologia das psicoses, pois nesse campo se observa as fragmentações, as decomposições e as refrações desta estrutura psíquica. Há três subtipos: a esquizofrenia, a paranoia e a melancolia.

Ao visar o objetivo do presente trabalho, de articular o filme com os traços psíquicos do personagem no contexto cinematográfico, vou me deter aos aspectos da paranoia, pois é o que prevalece em Francisco com relação ao outro e à Mulher - o Outro-sexo.

Freud (1915 [1996]), pautado na sua experiência clínica, observou que nem tudo o que era inconsciente era recalcado, existia atrás do processo de verbalização uma falta constitutiva, isto é, é um fenômeno de exclusão do mundo simbólico. Diante de tal falta o sujeito psicótico utiliza a *Verwerfung* - forclusão é termo usado em português - do pai simbólico, sendo que é esse que possibilita os mecanismos de metáfora e metonímia.

Então, aquilo que é “[...] recusado na ordem simbólica, no sentido *Verwerfung*, reaparece no real” (LACAN, 1955-56 [2010, p. 22]) e, como efeito, emergem duas formações imaginárias: o delírio e a alucinação. Saliento que esses efeitos podem aparecer em outras estruturas, mas não trataremos delas neste artigo. Esses fenômenos imaginários, criado pelo próprio sujeito, são vistos/ouvidos do lado de fora do eu, como uma projeção cinematográfica.

Nasio (1997) entende a alucinação como um mecanismo parecido com do sonho, ou seja, como realização de um desejo que não pode se concretizar na realidade do sujeito. A alucinação só aparece no seio da relação com o pequeno outro, um eu com o qual o sujeito não se reconhece, o seu duplo. Outra característica é a certeza daquilo que vê, ouve e fala. Trata-se de um modo de solução virtual para a falta constitutiva. Assim, a alucinação é um estranho para o sujeito, algo (voz e/ou imagem) que irrompe e é imposto a ele.

Quanto ao delírio, Lacan (1955-56 [2010]) afirma que é aquilo que o sujeito simboliza, mas em termos de significação e não de significantes, ou seja, toma a interpretação do Outro como sua e sem possibilidade de deslizamento de sentidos. De tal modo, o sentido não está escondido como acontece nas neuroses, ele está explicitado. Os enunciados são tomados ao pé da letra, sem utilização dos mecanismos de metáfora e metonímia. Entendo a alucinação e o delírio, partindo da analogia entre sonho e sintoma, como mecanismos paradoxais: tampona e revela a falta. No entanto, não se trata da mesma coisa.

Francisco delira ao ter certeza que sofreu uma “injustiça”, significante que repete em sua fala constantemente. Em relação às terras de sua família, ele as reivindica, pois na paranoia o sujeito “[...] não pode engolir tal perda, tal dano e que toda a sua vida parece centrada em torno da compensação do dano sofrido e da reivindicação que ela acarreta” (LACAN, 1955-56 [2010, p. 33]).

Entretanto, a crise em Francisco se desencadeia quando ele depara com o sexo. Referente à segunda cena, na noite de núpcias, momento em que teria que comparecer como o homem, ele coloca o pequeno outro, seu rival virtual, o ex-noivo de Glória, como aquele que a Mulher deseja. O encontro traumático com o real do sexo o fez iniciar um delírio de que a esposa o traia, que ela desejava outro que não era ele, o que se torna insuportável para ela.

Devido a esse delírio, não queria deixá-la sair de casa o que, na realidade, não passa de um modo de não deparar-se com o desejo do Outro. Em virtude da impossibilidade do sexo, ele encena sua subjetividade através do delírio, cujos elementos são três: eu (Francisco), outro (Raul) e o Outro-sexo (Glória), sem contar que ele se deslumbra com um pedaço de corpo do outro (o pé) e não com a Mulher, referente à primeira cena. Outro fato é que o sexo feminino é um dos enigmas da condição existencial, não há significante que o representante, assim como a morte. A triangulação está no plano da alienação ao pequeno outro e não ao desejo do Outro, assim o eu fala por intermédio de seu duplo em que no delírio de ciúme encontra-se uma inversão do signo da sexualização.

A forma como Francisco rejeita o desejo do Outro é primeiro dizer “não sou eu que você ama, é ele”; a segunda é dizer “não é ele que a ama, sou eu”. Nesse nível a defesa não é suficiente, um terceiro enunciado é preciso entrar em jogo, assim emerge o “eu não a amo, eu a odeio”. Trata-se de dois mecanismos: inversão e projeção (Cf.

FREUD, 1924 [1996]), no lugar em que se localiza o funcionamento do delírio de perseguição. Esse delírio também emerge em relação aos “inimigos perigosos” que roubaram as terras de sua família. Ele inverte ao afirmar que ele é justo e o outro é injusto, sendo que a própria esposa anuncia a injustiça de Francisco com relação a ela. É ele quem persegue um outro que nem sequer existe, mas em sua realidade psíquica isso toma a forma de uma verdade incontestável e inabalável.

Lacan (1955-56 [2010, p. 24]) afirma que na psicose o sujeito está completamente identificado ao seu eu com o qual ele fala, “[...] o sujeito fala literalmente com o seu eu, e é como se um terceiro, seu substituto de reserva, falasse e comentasse sua atividade”. O Outro na psicose é confundido com o pequeno outro, ou seja, o Outro não se apresenta como uma alteridade, mas como um duplo que precisa ser exterminado, pois a integridade do eu do sujeito fica ameaçada. O sujeito recebe a mensagem do Outro de forma invertida, mas ele acha que é o outro que fala e, assim, trata-se de uma “[...] incógnita na alteridade que caracteriza a ligação da palavra no nível em que ela é falada ao outro” (LACAN, 1955-56 [2010, p. p. 50]).

Com relação ao corpo na psicose, ele se despedaça facilmente e a criação de um delírio é uma tentativa de unificação corporal, de criar uma unidade no espelho. O delírio, portanto, não é apenas uma defesa em relação à falta primordial, mas antes uma forma imaginária para lidar com a irrupção do real, um modo imaginário de alienação ao outro. No caso de Francisco a alienação é convertida, isto é, o amor torna-se ódio, momento em que as interpretações do mundo revelam uma perturbação imaginária levada ao seu máximo. Essa alienação é revelada no instante em que tenta matar Glória, pois acha que ela desejava o advogado e, no entanto, ele mesmo montou uma cena em que se coloca ativo, aquele que olha, mas, para ele, é insuportável se deparar com o desejo do Outro-sexo.

O conhecimento dito paranoico é um conhecimento instaurado na rivalidade do ciúme, no curso dessa identificação primeira que tentei definir a partir do estádio do espelho. Essa base rivalitária e concorrencial no fundamento do objeto é precisamente o que é superado na fala, na medida em que faz intervir o terceiro (LACAN, 1955-56 [2010 p. 52]).

Francisco sempre convoca um terceiro, exatamente para não se fundir com o objeto (na posição de Glória, mais especificamente seus pés), senão ele sucumbiria.

Então, ele convoca Raul, o advogado, o mordomo, uma série de pequenos outros, ao passo que o Outro, aquele que deseja, é rejeitado.

Quanto a Glória podemos afirmar que ela ora fica no lugar de objeto-dejeto, ora no lugar do Outro-sexo, sem barra. Aqui aparece todo um embaraço, pois o Outro sem Barra é a Mãe e essa é proibida, o que indicia o porquê de Francisco querer costurá-la, pois o Outro para ele não foi inscrito como furado, faltante, desejante. A Mãe é sempre proibida, independe da estrutura, foi o que Lacan (1962 [1998, p. 802]) pontuou em *Kant com Sade* ao se referir aos personagens do filme de Luis Buñuel, especificamente, aquele em que é “[...] chamada a resolver na moça um *Penisneid* meio visível nela”.

O autor faz uma homologia entre a personagem da Filosofia na alcova de Sade - mãe de Eugene que é inoculada com veneno da sífilis e, em seguida, tem seus órgãos genitais costurados. Francisco, num momento de loucura parece que deseja costurar a vagina de Glória. Na verdade, Lacan quer revelar que a mãe continua proibida, tanto na obra de Sade quanto no filme. No entanto, é preciso ressaltar que, além de linha e agulha, tinha um gilete e, neste contexto, a questão que se faz emergente é: o que ele queria cortar?, o que indicaria um movimento paradoxal: cortar e costurar.

No texto mencionado anteriormente, Lacan (1962 [1998]) trabalha dois autores como dois extremos, mas eles estão do mesmo lado, agarrados ao objeto do gozo: Kant com sua *Crítica da razão prática* e Sade com *A filosofia da alcova*. Presumo que Sade fornece o objeto que Kant esconde, isto é, Sade subverte Kant. A passagem do gozo ao desejo só é possível através da Lei, a do Pai. Kant com o seu bem e Sade com o seu mal estão em continuidades, não são diferentes e nem separados; pois a Lei não se trata nem do bem e nem do mal, mas da barra no Outro.

O bem é o objeto da lei moral ao passo que o prazer do órgão é a lei do mal: temos dois imperativos categóricos: Goze! Seja da lei moral, seja da lei do prazer, ambos dados como universais nas obras de Kant e de Sade. Mas é no imperativo que o sujeito padece em seu interesse por um objeto. Trata-se de uma prática incondicional da razão e uma prática incondicional do prazer. No contexto cinematográfico do filme comentado o bem e o mal se misturam, ele ama e odeia, sente prazer e ódio. O objeto, ora como a série de identificações de Francisco, ora como Glória, ora como o próprio Francisco, evidencia um objeto consistente, que faz o sujeito gozar, mas como um imperativo e na figura do Outro sem barra.

No entanto, Lacan (1962 [1998, p. 778]) indica o seguinte paradoxo:

[...] no momento em que o sujeito já não tem diante de si objeto algum que ele encontra uma lei, a qual não tem outro fenômeno senão alguma coisa já significativa, que é obtida de uma voz na consciência e que, ao se articular nela como máxima, propõe ali a ordem de uma razão puramente prática, ou vontade.

Não há objeto da lei moral que não seja fenomênico, mas esse objeto por ser imaginário, furta-se e esvazia-se. O mesmo acontece com o objeto que aparece em *Filosofia da Alcova*. Os dois, numa regra universal, sancionam o gozo impostos pelo Outro (aparentemente sem barra): 1) Age de tal modo que a máxima de tua ação se possa tornar princípio de uma legislação universal; 2) Tenho o direito de gozar de teu corpo, pode dizer-me qualquer um, e exercerei esse direito, sem que nenhum limite me detenha no capricho das extorsões eu me dê gosto de nele saciar.

Independente da estrutura psíquica, a condição do sujeito é estar estranhamente separado do objeto. Certos fenômenos da voz, peculiares da psicose, têm a mesma faceta do objeto. Pois “[...] no que diz respeito ao comportamento do ser humano como sujeito, e ao que quer que seja no qual ele se realize, no qual simplesmente ele é, não pode escapar de ser submetido às leis da fala” (LACAN, 1955-56 [2010, p. 102]). Mas, se todo sujeito está submetido a uma lei universal, como aparece o desejo no caso de Francisco? Rejeitado de modo radical, mas em Glória há desejo e ele se manifesta.

Para Lacan (1962 [1998, p. 785]), o desejo é autor da fenda do sujeito, que causa a vontade de gozo. A vontade que ele invoca no Outro, provocando sua separação e seu pathos, fadado a impotência. A fantasia torna o prazer apropriado ao desejo. E “[...] desejo não é sujeito, por não ser indicável em parte alguma num significativo da demanda, seja ela qual for, por não ser articulável nele, ainda que nele se articule” (LACAN, 1962 [1998, p. 785]). O desejo possibilita o laço entre sujeito e Outro por meio do discurso e não da fala. Francisco utiliza o delírio como uma tentativa de fazer laço com o pequeno outro, pois o Outro enquanto desejante é foracluído, por isso não olha o desejo em Glória.

O objeto *a* é a causa do sujeito dividido. Porém, na psicose não há um sujeito dividido entre significantes. O Outro é outro e o sujeito é o eu. Na realidade, o delírio e a alucinação é, ao mesmo tempo, uma tentativa de separar-se do outro e uma forma de se a ver com a falta. O sádico denega a existência do Outro ao passo que o psicótico foraclui, isto é, rejeita.

O desejo é o avesso da lei, não se sabe ao certo o ponto em que o desejo se ata à lei. Porém, não podemos falar em uma Lei simbólica e um desejo em Francisco. Ele foraclui a Lei do pai, não há o quarto elemento, esse que possibilita a inscrição da falta primordial no simbólico.

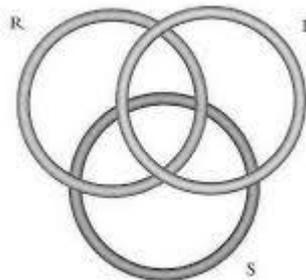


Fig. 1. Real, Simbólico e Imaginário

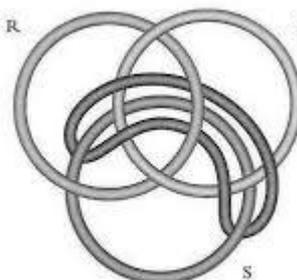


Fig. 2. Quarto elo, o sinthoma

Lacan (1975-76 [2007]) ao fazer uma leitura da psicose a partir do enlaçamento dos três registros, que não é dado de forma borromeana (fig. 1), afirma que o imaginário se desprende facilmente dos outros dois, ou seja, a principal questão na psicose é o registro imaginário, este em que é preciso para constituir uma imagem furada. Na figura 1 o elo imaginário não é perpassado por baixo dos outros dois elos, por isso solta-se ao passo que os outros dois continuam enlaçados.

O simbólico é o elo que sustenta o imaginário, além de esburacar o real. É no “[...] imaginário que eu coloco o suporte do que é a consistência, assim como faço o furo o essencial do que diz respeito ao simbólico e o real sustentado especialmente o que chamo de a ex-sistência” (LACAN, 1975-76 [2007, p. 49]). A questão da paranoia é que o imaginário, o simbólico e o real são uma única e mesma consistência. Assim, o autor conclui que a personalidade (o eu) e a paranoia são mesma coisa.

Para Lacan (1975-76 [2007]), o quarto elemento é o que amarra os três registros (o real, o simbólico e o imaginário). Na neurose o pai simbólico faz tal função, isto é, o pai é um sintoma ou um *sinthoma*, sendo que estabelecer laço entre os três registros implicam uma ex-sistência do sintoma, algo que está dentro, mas parece que é de fora (fig. 2). Na psicose a função paterna não está inscrita, mas é possível constituir um quarto elo de outra forma. A meu ver o delírio poderia ter essa função, ou ainda, a arte, a escrita podem servir como *sinthoma*.

No caso da psicose não é o Outro desejante que se constrói, mas um Outro que goza dele, um gozo que advém das relações imaginárias, isto é, um gozo do duplo, da

imagem especular, do gozo do corpo, aquilo que é ratificado na série de identificações de Francisco. Por isso, Francisco sempre tem certeza de que os outros com quem se relaciona são “inimigos e perigosos”. O que ocorre é que o inconsciente na psicose se situa no imaginário, mas ele tem a certeza de ser real, o sujeito de fato ouve e vê o Outro como um estranho, como um *êxtimo*. Portanto, a captura imaginária é assimilante e dissimilante ao mesmo tempo.

As pulsões provêm da relação com o corpo e a relação com o corpo não é uma relação simples, o corpo tem furos, e é isso que Francisco não suporta, o furo seja no real, seja no simbólico, seja no imaginário. O que ele faz? Quer costurar o furo da Mulher? Na psicose, o sujeito fica à deriva diante da partilha dos sexos, pois o sujeito se posiciona diante o sexo no estádio edípico, momento em que o sujeito elege um significante da falta: o falo. Na psicose não há inscrição fálica, o objeto que representa o desejo. A mulher como exceção não se inscreve, o que há é a Mãe que possui um objeto, o filho. No entanto, em Francisco não há o empuxo-à-mulher como no caso Schreber, momento em que delira que ele é a mulher de Deus. Francisco, frente a falta universal, foraclui o Nome-do-pai ao delirar um outro que complementa a Mulher.

Considerações finais

O terceiro elemento no jogo delirante do contexto cinematográfico do filme *O alucinado* é um rival imaginário que reflete a relação especular entre o personagem, Francisco, seu duplo e objeto encarnado na figura de Glória, mais especificamente em seus pés. O lugar do rival - ora encarnado em Raul, ora no advogado, ora no mordomo - reflete uma única posição, a do outro imaginário, que ameaça à integridade de sua subjetividade. No entanto, não são eles que o personagem quer exterminar, mas aquela que possui uma dupla função: do objeto que tampona a falta e do Outro-sexo que revela essa mesma falta.

Além disso, há várias cenas em que ele olha o outro rindo dele, e logo conclui taxativamente que o outro é injusto e inimigo, o revela traços peculiares de uma psicose paranoica. O personagem para manter sua unidade imaginária seve-se de dois mecanismos: o delírio do ciúme e a alucinação, que remetem a uma criação dele mesmo,

mas que vê do lado de fora. A visão do personagem denuncia o imaginário que retorna no real de forma consistente e numa certeza inabalável.

Observo, também, em Francisco que a falta não se inscreveu no simbólico e, por isso, o personagem tenta realizar um procedimento direto no corpo: tampar os buracos. Isso decorre do fato de que ele depara com a castração no Outro, angustia-se, afunda-se em seu próprio eu e aí está toda a problemática dele que quer fazer Um com o outro e com o objeto de gozo. Entretanto, se serve de um elemento cortante, o gilete.

O filme não deixa de construir uma narrativa enigmática, tecendo uma trama complexa que coloca o espectador numa posição do Outro que olha um sujeito alucinado e delirante. O que extraio deste filme é o modo como um sujeito paranoico lida com o desejo do Outro e com a falta primordial. Observo, dessa forma, a problemática que se torna para Francisco estar no discurso, lidar com o Outro-sexo e fazer laço com o outro, pois esse não é constituído como uma alteridade, mas como um duplo em que não se reconhece. E, também, percebo o embaraço para uma mulher em ocupar essa posição de objeto de gozo para o homem.

Finalmente, questiono a função que uma instituição, a religiosa no caso de Francisco, tem para o sujeito que está no campo das psicoses. Será que faz função de pai simbólico? No entanto, parece uma tentativa de excluir esses sujeitos das relações sociais, ou seja, ao em vez de possibilitar, impede ainda mais o laço social nesses casos.

Glória não suporta a convivência com Francisco e ele é internado numa instituição em que parece estar estável, mas ainda mais alienado a ele mesmo e mais longe do outro enquanto alteridade. Finalizo este artigo com uma questão: quais outros possíveis caminhos para o sujeito que se localiza no campo das psicoses?

Referências

BUÑUEL, L. **O alucinado**. Direção: Luis Buñuel. Roteiro: Luis Buñuel, Luis Alcoriza. Cidade do México, 1953. 1 h e 32 min.

BUÑUEL, L. **O cão andaluz**. Direção e produção: Luis Buñuel. Roteiro: Luis Buñuel, Salvador Dalí. Paris, 1932. 21 min.

BUÑUEL, L. Cinema: instrumento de poesia. IN. XAVIER, I. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal/Embrafime, 1983.

- CAMPOS, F. **Cinema: sonho e lucidez**. Rio de Janeiro: Azougue, 2003.
- FREUD, S. Interpretação dos sonhos. In: Freud, S. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Trad. J. Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996 (Trabalho original publicado em 1900).
- _____. A repressão. In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Trad. J. Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 147-163. (Trabalho original publicado em 1915).
- _____. Moises de Michelangelo. In: _____. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Trad. J. Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 213-238 (Trabalho original publicado em 1914).
- _____. A perda da realidade na psicose e na neurose. In: Freud, S. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Trad. J. Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 203-209. (Trabalho original publicado em 1924).
- LACAN, J. **O seminário, livro 3: As psicoses**. Trad. V. Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1988. (Trabalho original publicado em 1955-1956).
- LACAN, J. Kant com Sade. In: LACAN, J. **Escritos**. Trad. V. Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 238-324. (Trabalho original publicado em 1962).
- LACAN, J. **O seminário, livro 10: A angústia**. Trad. V. Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. (Trabalho original publicado em 1962-1963).
- LACAN, J. **O Seminário, livro 23: Sinthoma**. Trad. S. Laia. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. (Trabalho original publicado em 1975-1976).
- MAGALHÃES, S. C. Cinema, sonho e psicanálise. **Revista Cógito**, Salvador, n. 9, p. 86-90, 2008.
- NASIO, J. D. **A alucinação e outros estudos lacanianos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- RIVERA, T. **Cinema, imagem e psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

Recebido em 21/02/2016

Aceito em 31/05/2016.