

**REVISÃO DOS FILMES CITADOS
POR LACAN ESTABELECIDO POR
NILTON MILANEZ**

**Nilton Milanez
UESB**

[...]

Quem somos¹

Introduzo a seguir a lista de filmes citados por Lacan. Para isto, tomei o levantamento estabelecido por Catherine Bonningue e Chiara Mangiarotti (2011). Produzi algumas alterações, principalmente, de adequação para os leitores e pesquisadores brasileiros. Um, mostro os filmes com seus títulos em brasileiro como também deixo à vista o título original. Dois, busquei as referências aos filmes citados nas traduções brasileiras da Jorge Zahar. Entretanto, tomo como essenciais para nossas leituras também as traduções que visam apenas a circulação e divulgação da obra de Lacan, sem funções comerciais, tal é o caso da tradução do Seminário 9, *A identificação*, traduzido pelo Centro de Estudos Freudianos de Recife e o Seminário 8, *O desejo e sua interpretação*,

¹ Este excerto faz parte do artigo "Lacan e o Cinema: entre quem estamos e quem somos", publicado no número 52 de "O Corpo é Discurso", janeiro de 2016, escrito por Nilton Milanez durante sua Sábatica em Corpo, Cinema e Psicanálise no Departamento de Psicologia da USP de Ribeirão Preto em colaboração com o Département de Psychanalyse da Paris VIII, com Bolsa Pesquisa da UESB/Vitória da Conquista. Texto completo disponível em: <<http://www2.uesb.br/labeledisco/wpcontent/uploads/2016/02/Jornalcorrigido-n.52.pdf>>.

versão da *Associação Psicanalítica de Porto Alegre*. Ambas são publicações que objetivavam a circulação interna, mas que acabam por atingir o público leitor em geral, suprimindo uma necessidade emergencial para os estudos lacanianos. Três, não apresentei as referências sob as normas da ABNT, deixando sua confecção para se adequar à regulamentação da solicitação de cada trabalho em particular, como também das peculiaridades que se sobrepõem e se modificam a cada ano. Apontei, em especial, o capítulo e as partes em que os filmes são citados nos ensinamentos para incitar uma possibilidade de enunciação que não se dobre apenas sobre a referência da citação em si. Quatro, ampliei o escopo das citações em alguns casos. Como as referências das citações são muito pontuais, achei que seria interessante evitar as condensações dessas falas e, às vezes, incluindo, ainda, um parágrafo anterior ou posterior, a fim de iluminar, numa primeira leitura da citação, o campo do qual a referência do filme surgiu, trabalho este sempre incompleto, é claro. Cinco, Lacan discutiu 18 filmes em seus Seminários e Escritos, incluindo a referência aos *Irmãos Marx*, grupo de irmãos comediantes que realizaram filmes de 1921 a 1957, mas sem citar nenhum filme deles em específico. Seis, acrescento a esta lista o filme *L'assassin musicien*, primeiro filme de Benoît Jacquot, que é citado no livro *Lacan olha o cinema*, mas não conta na lista da referência de Bonningue e Mangiarotti. Este texto de Lacan foi publicado no *Nouvel Observateur*, para o qual apresentei a tradução do início do texto e o acrescentei como *mais um* na listagem dos filmes. Além disso, inclui um filme que é citado no Seminário X, *A Angústia: Sempre aos domingos*, dirigido por Serge Bourguignon. Sete, reorganizei a lista por ordem cronológica do lançamento dos filmes.

Esse tipo de organização antes de ser encarada como um trabalho bibliográfico é um apontamento sobre a cadeia de significantes e sua genealogia espetacular da relação do sujeito com os objetos cinematográficos que se instalam no nosso arquivo de imagens (in)conscientes. Tudo isso, porque aquilo que nos move está no nível do estranhamento daquilo que não cessamos de buscar. Por isso, a confecção em escrita da reflexão que aqui

proponho, datada do mês de janeiro de 2016, vem de um desejo compartilhado com Lacan acerca de objetos de estudo justamente no cenário do amor: “Espero que, este ano, saibamos entre quem estamos e quem somos.” (LACAN, 1992, p. 24). Estar entre é a disposição do sujeito de enfrentar-se diariamente consigo e alhures. O quem somos é a ferramenta mais fina, aguda e desafinada do estatuto relacional entre a práxis de si com a práxis do suporte social em incontáveis trocas do indivíduo a sua passagem de sujeito do inconsciente no impasses da história do cinema.



1921-1957

Irmãos Marx, grupo de irmãos comediantes que realizaram filmes de 1921 a 1957

O seminário, livro 17: A ética da psicanálise (1959-1960)

Capítulo IV: Das Ding, parte 3 09 de dezembro de 1959

Texto estabelecido por Jacques Alain-Miller

Versão Brasileira Antonio Quinet Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008 p. 71

Basta evocar uma figura inesquecível para cada um dentre vocês, a do terrível mudo dos quatro irmãos Marx - Harpo. Existe algo que possa colocar uma questão mais presente, mais urgente, mais envolvente, mais transtornadora, mais nauseabunda, mais constituída para lançar no abismo e no nada tudo o que acontece diante dele do que a figura, marcada por esse sorriso do qual não se sabe se é aquele da mais extrema perversidade ou da mais completa palermice, do Harpo Marx? Esse mundo, sozinho, é suficiente para suportar a atmosfera de questionamento e de aniquilamento radical que constitui a trama da formidável farsa dos Marx e do jogo de *jokes* não descontínuo que confere todo o valor de seu exercício.



1928

Um cão andaluz, Luis Buñuel, 1928 O seminário, livro 9: A identificação (1961 - 1962)

Lição X

21 de fevereiro de 1962

Texto estabelecido por Jacques Alain-Miller

Tradução Ivan Correa e Marcos Bagno Recife: Centro dos Estudos Freudianos do Recife, 2003

p. 149 - 150

O acaso tendo feito com que eu não tivesse trazido, por esquecimento, a não ser o meu exemplar em alemão, não fiz a releitura completa, mas somente a do capítulo dito *d' A Introdução à Análise Transcendental*, e embora deplorando que alguns dez anos desde os quais eu me dirijo a vocês, não tenham tido, creio, muito efeito na propagação entre vocês do estudo do alemão, o que não deixa de me causar sempre admiração é um desses pequenos fatos que obrigam algumas vezes a refletir minha própria imagem como aquela desse personagem de um filme surrealista bem conhecido que se chama *Lê chien andalou*, imagem que é aquela de um homem que, com a ajuda de duas cordas, carrega atrás dele um piano, sobre o qual repousam, sem alusão, dois burros mortos... salvo que, ao menos todos aqueles que já saibam o alemão, não hesitem em reler o capítulo que lhes indico da *Crítica da Razão Pura*. Isso os ajudará seguramente, a melhor centrar a espécie de reviravolta que tento articular para vocês, este ano.



1939

A regra do jogo, de Jean Renoir, 1939

O seminário, livro 6: O desejo e sua interpretação (1958-1959)

Lição V

10 de dezembro de 1958

Circulação interna da Associação Psicanalítica de Porto Alegre, 2002

p. 100-101

Poderia começar por lhes articular nos mesmos termos que ainda há pouco no que concerne à existência e em dois minutos tomar-me-ão por um existencialista, e não é o que eu desejo. Vou pegar um exemplo em *La Règle du jeu*, o filme de Jean Renoir. Algures o personagem que é representado por Dalio, que é o velho personagem tal como se vê na vida numa certa zona social - e não precisa crer que isso esteja limitado a esta zona social - e um colecionador de objetos e mais especialmente de caixas de música. Recordem-se, se ainda se lembram desse filme, do momento em que Dalio mostra perante uma numerosa assistência a sua última descoberta: uma caixa de música particularmente bela. Nesse momento, o personagem está literalmente nesta posição que poderíamos e devíamos chamar exatamente a do pudor: ele cora, ele apaga-se, ele desaparece, ele está muito perturbado. O que ele mostrou, mostrou. Mas como é que aqueles que ali estão poderiam compreender que nós nos encontramos lá, nesse nível, nesse ponto de oscilação que agarramos, que se manifesta, no extremo, nesta paixão pelo objeto do colecionador? Essa é uma das formas do objeto do desejo.

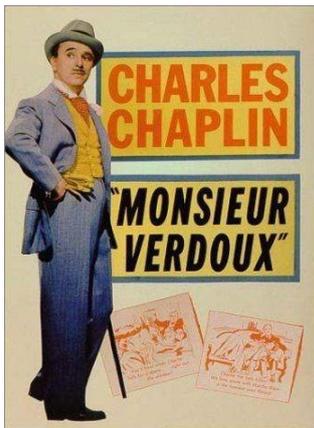
O seminário, livro 8: A transferência (1975-1976)

Capítulo IX: Saída do ultra-mundo, parte 3.

25 de janeiro de 1961. Texto estabelecido por Jacques Alain-Miller. Tradução Dulce Duque Estrada; revisão Romildo do Rego Barros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992 p. 137

Lembrem-se que foi assim que o introduzi em meu discurso, fazem agora três anos. Lembrem-se de que, para lhes definir o objeto a da fantasia, tomei o exemplo, em *La Règle du jeu* de Renoir, de Dalió mostrando seu pequeno autômato, e desse rubor feminino com o qual ele se afasta, após ter dirigido seu fenômeno. É na mesma dimensão que se desenrola essa confissão pública, conotada por não-sei que vergonha da qual o próprio Alcibíades tem tanta consciência que a desenvolve ao falar.

Sem dúvida, estamos na verdade do vinho -isso está articulado - *in vino veritas*. Kierkegaard vai retomá-lo, quando relatar, também ele, o seu Banquete. Mas é preciso realmente ter franqueado todos os limites do pudor para falar do amor como fala Alcibíades quando exhibe o que lhe aconteceu com Sócrates. O que há, ali por trás, como objeto, que introduz no próprio sujeito uma tal vacilação?



1947

O Barba Azul, de Charlie Chaplin

Escritos Capítulo II: Introdução teórica às funções da psicanálise em criminologia

29 de maio de 1950

Tradução Vera Ribeiro

Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998 p. 147 [145]

Uma separação completa, por exemplo, entre o grupo vital, constituído pelo sujeito e pelos seus, e o grupo funcional, em que devem ser encontrados os meios de subsistência do primeiro, fato que basta ilustrar dizendo que ele torna verossímil o sr. Verdoux - uma anarquia tão maior das imagens do desejo quanto mais elas parecem gravitar progressivamente em torno de satisfações escopofílicas, homogeneizadas na massa social, e uma implicação crescente das paixões fundamentais pelo poder, pela posse e pelo prestígio nos ideais sociais,

são outros tantos objetos de estudos para os quais a teoria analítica pode oferecer ao estatístico coordenadas corretas para introduzir suas mensurações.

Escritos Capítulo VI: Kant com Sade

Setembro de 1962

Tradução Vera Ribeiro Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998 p. 791 [780]

Que o leitor se aproxime agora, com reverência, das figuras exemplares que, na alcova sadiana, se agenciam e se desfazem num rito de feira. "A postura se rompe."

Pausa cerimonial, escansão sagrada. Saúdem ali os objetos da lei, dos quais não saberão nada, na impossibilidade de saber como se situarem nos desejos de que eles são causa. É bom ser caridoso. Mas, com quem? Essa é a questão.

Um certo sr. Verdoux a resolvia todos os dias, pondo mulheres no forno até ele mesmo ser condenado à cadeira elétrica. Achava que os seus desejavam viver com conforto. Mais esclarecido, o Buda se dava a devorar aqueles que não conhecem o caminho. Apesar desses exemplos eminentes, que bem poderiam basear-se apenas num mal-entendido (não é certo que a tigresa goste de comer o Buda), a abnegação do sr. Verdoux provinha de um erro que justifica a severidade, já que um grãozinho de Crítica, que não custa caro, tê-lo-ia evitado. Ninguém duvida que a prática da Razão teria sido mais econômica, assim como mais legal, mesmo que seus familiares tivessem tido que passar um pouco fome.



1951

Rashomon, de Akira Kurosawa, 1951

O seminário, livro 9: A identificação (1961-1962)

Lição XXVI

27 de junho de 1962

Texto estabelecido por Jacques Alain-Miller

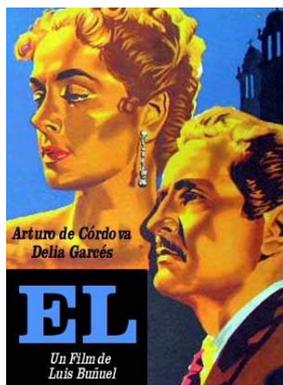
Tradução Ivan Correa e Marcos Bagno

Recife: Centro dos Estudos Freudianos do Recife, 2003

p. 434-435

A histérica nos mostra, de fato, qual é a distância desse objeto ao significante, essa distância que defini pela carência do significante, mas implicando sua relação com o significante, com efeito, a quem se identifica a histérica quando, nos diz Freud, é no desejo do Outro que ela se orienta, e que a colocou como caçadora. E é sobre o qual os afetos - nos diz ele - as emoções, consideradas aqui sob sua pena como embrulhadas, se posso dizer assim, no significante e retomadas como tais, é a esse propósito que ele nos diz que todas as emoções ratificadas, as formas, por assim dizer, convencionais da emoção, não são outra coisa senão inscrições ontogênicas do que ele compara, do que ele revela como expressamente equivalente a acessos histéricos, o que é recair na relação com o significante. As emoções são, de algum modo, caducas do comportamento, partes caídas retomadas como significante. E o que é o mais sensível, tudo o que podemos ver delas, encontra-se várias formas antigas da luta. Que aqueles que viram o filme *Rashomon* se lembrem desses estranhos intermédios que, de repente, suspendem os combatentes, que vão cada um, separadamente, dar três voltinhas sobre si mesmos, fazer, em não sei que ponto desconhecido do espaço, uma paradoxal reverência. Isso faz parte da luta, tanto quanto na parada sexual, Freud nos ensina a reconhecer essa espécie de paradoxo interruptivo de incompreensível escansão.

As emoções, se alguma coisa disso nos é mostrado na histérica, é justamente quando ela está ao encalço do desejo, é esse caráter claramente arremedado, como se diz, fora de hora, pelo qual se enganam e de onde se tira a impressão de falsidade. O que isso quer dizer, senão que a histérica certamente não pode fazer outra coisa, senão buscar o desejo do Outro ali onde ele está, onde ele deixa seu rastro no Outro, na utopia, para não dizer na atopia, no desamparo até mesmo na ficção, resumindo, que é pela via da manifestação, como se pode aí esperar, que se mostram todos os aspectos sintomáticos. E, se esses sintomas encontram essa via sulcada, é em ligação com essa relação, que Freud designa, com o desejo do Outro.



1952
O alucinado, de Luis Buñuel
 Escritos
 Kant com Sade
 Setembro de 1962
 Tradução Vera Ribeiro
 Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998
 p. 802

Do que falta aqui em Sade, proibimo-nos de dizer uma palavra. Que o sintam na gradação da *Filosofia*, pelo fato de ser a agulha curva, tão cara aos heróis de Buñuel, que é finalmente chamada a resolver na moça um *Penisneid* meio visível nela.

Seja como for, evidencia-se que não se ganhou nada ao substituir Diotima por Domancé, pessoa a quem a via comum parece assustar mais do que convém, e que, como viu Sade, encerra o assunto com um *Noli tangere matrem*. V...ée e costurada², a mão continua proibida. Está confirmado nosso veredito sobre a submissão de Sade à Lei.

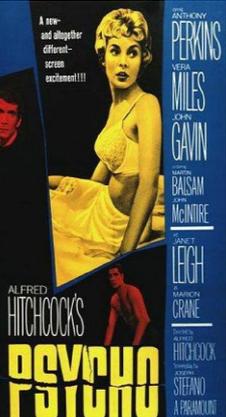


1959
Hiroshima, meu amor, de Alain Resnais, 1959
 O Seminário, livro 10, A angústia (1962-1963)
 Capítulo XXIV: Do *a* aos Nomes-do-Pai, parte 3
 3 de julho de 1963
 Texto estabelecido por Jacques Alain-Miller
 Tradução Vera Ribeiro
 Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005
 p. 363-364

² Verolée: sinônimo de “sífilítica”, numa referência à última parte de *A filosofia na alcova*, quando Mme de Mistival, mãe de Eugénie é “inoculada” com o “veneno” da sífilis e, em seguida, tem seus órgãos genitais costurados – o que é associado por Lacan ao filme *El*, de Buñuel, em que o personagem também costura sua esposa (N.E.)

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.

1959	1960	
		<p>De repente, no último verão, Joseph Léo Mankiewicz Psicose, Alfred Hitchcock O seminário, livro 8: A transferência (1975-1976) Capítulo I: No começo era o amor, parte 3 16 de novembro de 1960 Texto estabelecido por Jacques Alain-Miller Tradução Dulce Duque Estrada; revisão</p>

Se alguma coisa na interrogação apaixonada que anima o ponto de partida do processo dialético tem efetivamente relação com o corpo, deve-se realmente dizer que na análise esta relação é acentuada por traços cujo valor de destaque ganha peso devido a sua incidência particularmente negativa. O fato de que os próprios analistas - espero que aqui ninguém se sinta visado - não primam pela

harmonia corporal é aquilo a que a feiúra socrática dá seu mais nobre antecedente, ao mesmo tempo, aliás, em que nos recorda que isso não é, em absoluto, um obstáculo ao amor. Mas é preciso, mesmo assim, sublinhar que o ideal físico do psicanalista, pelo menos tal como se modela na imaginação da massa, comporta um acréscimo de grossura obtusa e de rudeza opaca que veicula realmente consigo toda a questão do prestígio.

A tela do cinema é aqui o revelador mais sensível. Para nos servirmos, simplesmente, do mais recente filme de Hitchcock, vejamos sob que forma se apresenta o decifrador do enigma, aquele que ali se apresenta para decidir, sem apelação, ao se esgotarem todos os recursos. Francamente, ele porta todas as marcas do intocável.

Tocamos, também aí, num elemento essencial da convenção, já que se trata da situação analítica. Para que ela seja violada de uma forma que não seja revoltante - vamos adotar sempre o mesmo termo de referência, o cinema - é preciso que aquele que desempenha o papel de analista - vejamos *De Repente, no Último Verão* - que o terapeuta, aquele que leva a *caritas* até o ponto de retribuir nobremente o beijo que uma infeliz pespega em sua boca, seja um belo rapaz. Ali, é absolutamente necessário que ele o seja. É verdade que ele também é neurocirurgião, e que é prontamente devolvido a suas trepanações. Não é uma situação que possa durar.

Em suma, a análise é a única práxis na qual o encanto é um inconveniente. Quebraria o encanto. Quem já ouviu falar em um analista encantador.



1960

A doce vida, de Frederico Fellini

O seminário, livro 7: A ética da psicanálise (1959-1960)

Capítulo XIX: O brilho de Antígona, parte 3

25 de maio de 1960

Texto estabelecido por Jacques Alain-Miller.

Versão Brasileira Antonio Quinet

Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008

p. 300- 301

Mas, digo-lhes de passagem, é preciso ser verdadeiramente um aluno de meu seminário, quero dizer alguém especialmente atento, para chegar a encontrar alguma coisa no espetáculo da *Dolce Vita*.

Fico maravilhado com o murmúrio de prazer que esse nome parece ter provocado num grande número de membros desta assembleia. Quero acreditar que esse efeito é apenas devido ao momento ilusionante produzido pelo fato de que as coisas que digo são justamente feitas para valorizarem uma certa miragem, que, com efeito, é aproximadamente a única que é visada nessa sucessão de imagens. Mas ela não é atingida em nenhuma parte, salvo, devo dizê-lo, num único momento. O momento em que, de madrugada, os boas-vidas, no meio de tonéis de pinho, à beira da praia, após terem permanecido imóveis e como que desaparecendo da vibração da luz, põem-se de repente a andar em direção a não sei que objetivo, que é aquele que deu tanto prazer a muitos que lá reencontraram minha famosa Coisa, isto é, não sei o que de nojento saindo do mar com uma rede. Graças a Deus que ainda não se viu isso no momento em que lhes estou falando. Só que os boas-vidas se põem a andar, e continuarão quase da mesma invisível, e são totalmente semelhantes a estátuas movendo-se no meio das árvores de Uccello. Há aqui efetivamente um momento privilegiado e único. É preciso que os outros, aqueles que ainda não foram reconhecer o ensinamento de meu seminário, vejam. É bem no final, o que lhes permitirá comprarem suas entradas, se ainda houver, no momento certo.

O seminário, livro 10: A angústia (1962-1963)
 Capítulo XVIII: A Voz de Javé, parte 3
 16 de março de 1976
 Texto estabelecido por Jacques Alain-Miller.
 Tradução Vera Ribeiro
 Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005
 p. 277-278

Os sinais e tecidos de beleza – vocês me permitirão continuar o trocadilho – mostram o lugar do *a*, aqui reduzido ao ponto zero cuja função evoquei da última vez. Mais que a forma que ele mancha, é o sinal que me olha. É por me olhar que ele me atrai tão paradoxalmente, às vezes com mais razão que o olhar de minha parceira, porque esse olhar me reflete e, por me refletir, não passa de meu reflexo, vapor imaginário. Não é preciso que o cristalino seja espessado pela catarata para tornar cega a visão – cega, pelo menos, para a castração, sempre evitada no nível do desejo, quando ele se projeta na imagem.

O que nos olha? O branco do olho do cego, por exemplo. Ou, para tomar outra imagem de que vocês se lembram, espero, embora isso seja eco de um outro ano, pensem no boêmio de *A doce vida*, no último momento fantasístico do filme, quando ele avança como que pulando de uma sombra à outra do bosque de pinheiros no qual se perfila, até desembocar na praia, e vê o olho inerte da coisa marinha que os pescadores estão fazendo emergir. Ali está aquilo por que mais somos olhados, e que mostra como a angústia emerge na visão, no lugar do desejo comandado por *a*.



1960
Nunca aos domingos, Dassin Jules
 O seminário, livro 7: A ética da psicanálise (1959-1960)
 Capítulo XXIV: Os paradoxos da ética ou agiste em conformidade com seu desejo?, parte 2
 06 de julho 1960
 Texto estabelecido por Jacques Alain-Miller.
 Versão Brasileira Antonio Quinet
 Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008
 p. 370-372

Alguns de vocês viram recentemente um filme, com o qual não fiquei completamente encantado, mas com o tempo voltei atrás em minha impressão, pois há nele bons detalhes. É o filme de Jules Dassin, *Nunca aos domingos*. O personagem, que nos é apresentado maravilhosamente ligado à imediatez de seus sentimentos pretensamente primitivos num bar de Pireu, põe-se a quebrar a cara daqueles que o circundam por não terem falado de maneira conveniente, isto é, segundo suas normas morais. Em outros momentos, ele bebe um copo para marcar o excesso de seu entusiasmo e de sua satisfação, e o estilhaça no chão. Cada vez que um desses estrondos se produz, vemos a caixa registradora se agitar freneticamente. Acho isso muito bonito, e até mesmo genial. Essa caixa define muito bem a estrutura com a qual lidamos.

O que faz com que possa haver desejo humano, que esse campo exista é a suposição de que tudo o que ocorre de real é contabilizado em algum lugar. Kant pode reduzir a essência do campo moral a sua pureza, mas em seu ponto central resta que é preciso haver, a certa altura, lugar para a contabilização. Não é mais do que isso que o horizonte de sua imortalidade da alma significa. Não nos encheram suficientemente o saco com o desejo nesta terra, é preciso que uma parte da eternidade se ocupe em fazer as contas de tudo isso. Nessas fantasias não se projeta nada mais do que a relação estrutural que tentei inscrever no grafo com a linha do significante. E na medida em que o sujeito se situa e se constitui em relação ao significante, que nele se produz essa ruptura, essa divisão, essa ambivalência em cujo nível se situa a tensão do desejo.

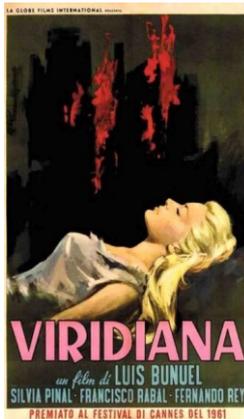
O filme, ao qual acabo de aludir, e onde, eu soube depois, o próprio diretor atua - e Dassin que faz o papel do americano -, apresenta-nos um modelo muito bonito, curioso, de algo que pode assim expressar-se do ponto de vista estrutural. O personagem que atua em posição satírica, proposto a derrisão, Dassin, propriamente dito, no papel do americano, encontra-se, enquanto *producer*, conceituador do filme, numa posição mais americana do que aqueles que ele põe em derrisão, ou seja, os americanos.

Entendam-me bem. Ele está aí empreendendo a reeducação, até mesmo a salvação, de uma amável moça pública, e a ironia do roteirista no-lo mostra na posição de se encontrar, na efetivação dessa obra pia, como assalariado daquele que se pode chamar aqui de O Grande Mestre do bordel. Colocando diante de nossos olhos um enorme par de óculos escuros, seu sentido profundo nos é suficientemente assinalado - ele é aquele cuja cara ninguém jamais vê, e com razão. É claro que no momento em que a moça sabe que é esse personagem, que é seu inimigo jurado, quem paga os gastos da festa, ela nos despeja a bela alma do americano em questão, que, após ter concebido as maiores esperanças, encontra-se atrapalhado.

Se nesse simbolismo há alguma dimensão de crítica social, ou seja, que nada mais são senão as formas de ordem, digamos, que se dissimulam por trás do bordel, há certamente alguma ingenuidade em fazer-nos esperar, no final do roteiro, que bastaria a supressão do bordel para resolver a questão das relações entre a virtude e o desejo.

Perpetuamente nesse filme corre essa ambiguidade, verdadeiramente tipo fim do século passado que consiste em tomar a Antiguidade pelo campo de desejo livre. E fazer ainda como Pierre Louys ao se acreditar que é fora da sua posição que a amável puta ateniense pode concentrar sobre si todo o fogo das miragens em cujo centro ela se encontra. Em suma, Dassin não deve confundir o que há de efusivo à vista dessa amável silhueta com um retorno à moral aristotélica, sobre a qual não nos dá, felizmente, uma aula detalhada.

Tornemos a voltar a nossa trilha. Isso nos mostra que no horizonte da culpa, uma vez que ela ocupa o campo do desejo, existem as cadeias da contabilidade permanente, e isto, independentemente de qualquer articulação particular que se possa dar sobre isso.



1960

Viridiana, de Luis Buñuel

O seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (1964)

Capítulo XII: A sexualidade nos desfiles do significante, parte 3.

29 de abril de 1964.

Texto estabelecido por Jacques Alain-Miller.

Tradução M. D. Magno.

Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996

Além do mais, as pessoas que seguiam o Cristo não eram reluzentes. Freud não era o Cristo, mas ele era algo como Viridiana. Aqueles que se fotografam, tão ironicamente, nesse filme, com um aparelhinho, me evocam às vezes, invencivelmente, o grupo, igualmente fotografado numerosas vezes, daqueles que foram de Freud os apóstolos e epígonos. É isto diminuí-los? Não mais do que os apóstolos. É justamente nesse nível que eles podiam trazer o melhor testemunho. E de uma certa ingenuidade, de uma certa pobreza, de uma certa inocência que foi o que eles mais nos ensinaram. É verdade que em torno de Sócrates a assistência era bem mais reluzente, e que ela não nos ensina menos sobre a transferência – aqueles que se lembram de meu seminário sobre esse tema podem dar testemunho disto.



1962

Sempre aos domingos, Serge Bourguignon

O Seminário, livro 10, A angústia (1962 - 1963)

Capítulo X: De uma falta irreduzível ao significante, parte 3

30 de janeiro de 1963

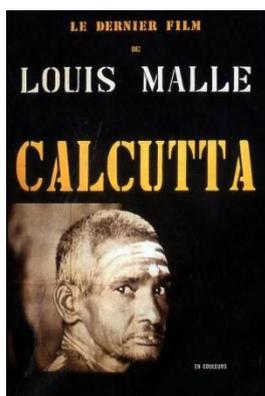
Texto estabelecido por Jacques Alain-Miller

Tradução Vera Ribeiro Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005

p. 160

Isso permite assinalar que um dos problemas da paciente é que ela nunca pudera fazer o menor esboço de sentimento de luto em relação a um pai a quem

admirava. Mas as histórias que nos são relatadas mostram sobretudo que ela não podia representar, de maneira alguma, fosse por que ângulo fosse, alguma coisa que pudesse faltar a seu pai. Eis uma cena muito significativa: durante um pequeno passeio com ele, a filha segurava uma varinha de madeira, muito simbólica do pênis, como a própria doente apontou. De modo bastante inocente, ao que parece, o pai havia atirado essa sua varinha na água, sem o menor comentário. Não estamos nos domingos de *Ville-d-Avrays*³ nessa história.



1969

Calcutá, de Louis Malle

O seminário, livro 16: De um ao outro (1968-1969)

Capítulo XIX: Saber poder, parte 2

07 de maio de 1969

Texto estabelecido por Jacques Alain-Miller

Tradução Vera Ribeiro

Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008

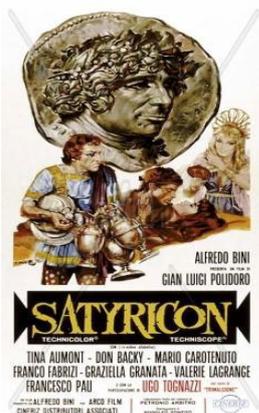
p. 290

Ainda não fui vê-lo, mas parece que existe um filme de Louis Malle sobre Calcutá. Nele se vê uma enorme quantidade de pessoas morrendo de fome. O real é isso. Ali onde as pessoas morrem de fome, elas morrem de fome. Não falta nada. Por que se começa a falar de falta? Porque elas fizeram parte de um império. Sem as necessidades desse império, não haveria nem mesmo Calcutá, não haveria uma aglomeração nesse lugar. Não sou tão historiador que possa saber disso, mas eu o admito, já que é o que nos dizem.

Os impérios modernos deixam que se evidencie seu papel de falta justamente porque neles o saber teve um crescimento desmedido, sem dúvida, em relação aos efeitos de poder. O império moderno tem a propriedade de que,

³ Nota do Tradutor. Referência ao filme "*Les dimanches de Ville-d'Avray*", de 1962, dirigido por Serge Bourguignon, drama psicológico que gira em torno da relação de amizade casta nascida entre um ex-piloto de guerra, emocionalmente traumatizado, e uma órfã de 12 anos. Premiado com o Oscar de melhor filme estrangeiro de 1963, o filme recebeu no Brasil o título de "Sempre aos domingos".

em todos os lugares sobre os quais estende suas asas, essa disjunção também surge em nome do que podem fazer conosco, da fome na Índia, de um motivo que nos incita a uma subversão ou revisão universal, *a fazer qualquer coisa de real, ora!*



1969

Satyricon, de Federico Fellini

O seminário, livro 17: O avesso da psicanálise (1969-1970)
Capítulo XII: A sexualidade nos desfiles do significante,
parte 4.

11 de fevereiro de 1970.

Texto estabelecido por Jacques Alain-Miller.

Tradução Ari Roitman.

Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992

p. 76

Se quisesse dar-lhes material para devanear sobre onde se esboça esse processo cujo estatuto é nossa ciência, eu lhes diria - pois recentemente o reli - que se divirtam com *Satyricon*.

Não acho ruim o que Fellini fez dele. Mas nunca lhe será perdoado o erro de ortografia que cometeu ao escrever *Satyricon*, quando não ha y - mas, fora isso, não é mau. Não é tão bom quanto o texto, porque no texto se está serio, não se fica detido nas imagens e sabe-se o que está em questão. Em poucas palavras, é um bom exemplo para estabelecer a diferença entre o senhor e o rico.



1969

Se, de Anderson Lindsay

O seminário, livro 16: De um ao outro (1968-1969)

Capítulo XXV: A extasiante ignomínia da homela, parte
2 / 25 de junho de 1969

Texto estabelecido por Jacques Alain-Miller

Tradução Vera Ribeiro

Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008

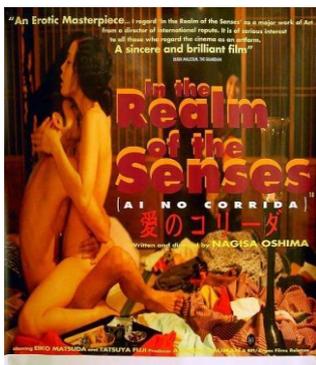
p. 382-383

[...] Enfim, vejamos, reconheçam no primeiro lugar o da enunciação. Eu lhes falei da *homela*. Será que tudo isso não converge para ela, que é, ao mesmo tempo, o mestre/senhor e o saber? Ela fala, ela profere.

Se quiserem ter uma imagem dela, vão ver um treco, mas entrem na hora certa, como eu fiz. É um filme detestável, que se chama *If[Se]* – palavra de honra, Deus sabe por quê. Trata-se da Universidade inglesa, exposta sob suas mais sedutoras formas, aquelas que realmente convêm a tudo o que a psicanálise efetivamente soube articular, nada mais, sobre o que acontece com a sociedade dos homens, uma sociedade no sentido de agora há pouco, sociedade de homossexuais.

Lá vocês a verão, a *homela*. É a mulher do reitor. Ela é de uma ignomínia extasiante, verdadeiramente exemplar. Mas o achado, e devo dizer que esse é o único traço de talento que tem o autor desse filme, está entre os tachos do saber, no momento de fazer com que ela vá passear sozinha e nua, Deus sabe se isso existe, na cozinha, muito segura que está de ser a rainha da casa, enquanto toda a baguncinha homossexual está no pátio, desfilando para a preparação militar.

Talvez vocês estejam começando a perceber o que quero dizer. A *homela*, essa é a verdadeira imagem da *Alma Mater* – da Universidade, em outras palavras, lugar que, por ter praticado um certo número de manobras em torno do saber, lhes dá uma instituição estável, sob a direção de uma esposa.



1976

O Império dos sentidos, de Nagisa Oshima

O seminário, livro 23: O Sinthoma (1975-1976)

Capítulo VII: Do sentido, do sexo e do real, parte 3

Aula de 16 de março de 1976

Texto estabelecido por Jacques Alain-Miller.

Tradução Tradução Sérgio Laia; revisão André Telles

Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007

p. 122-123

Após essa apresentação de Jacques Aubert, para a qual vocês não foram convidados, vi um filme, também japonês.

Foi numa salinha. Assim como para Jacques Aubert, tampouco vocês poderiam ser convidados. E, depois, não queria lhes dar más ideias. Apesar disso, escolhi algumas pessoas da minha Escola para assistirem a esse filme, e suponho que elas, assim como eu, ficaram embaçadas. Foi o termo de que me servi para dizer do efeito provocado em mim pelo filme.

Fiquei embaçado porque se trata do erotismo feminino. Não esperava isso ao ir ver um filme japonês. Comecei então a compreender o poder das japonesas.

Foi uma projeção privada, mas espero que, apesar disso, o filme seja liberado. Fazendo alguns movimentos coleantes, vocês acabarão por vê-lo em salas especiais. Vão exigir de vocês uma senha e, por exemplo, vocês poderão dizer que vêm ao meu Seminário.

Parece que nele o erotismo feminino foi levado ao extremo, e esse extremo é a fantasia, nem mais, nem menos, de matar o homem. Mas mesmo isso não basta. Depois de tê-lo matado, vai-se mais longe. Depois – por que depois?, eis a dúvida – a japonesa em questão, que, é o caso de dizer, é uma amante mulher, corta o pau de seu parceiro. É assim que isso chama. Nós nos perguntamos por que ela não o cortou antes.

Sabemos que isso é uma fantasia, ainda mais porque há muito sangue no filme. Eu queria muito que os corpos cavernosos fossem bloqueados, mas, agora, não sei mais nada. Não sei como é que isso se dá depois da morte.

Há aí um ponto que chamei há pouco de duvidoso. E aí que vemos claramente que a castração não é a fantasia. Ela não é tão fácil de situar na função que lhe é própria na análise, já que pode ser fantasiada.

Por isso, retorno com meu grande Φ que pode igualmente ser a primeira letra da palavra *fantasia*.

Essa letra situa as relações do que chamarei de uma *phunção* de fonação. Essa é, contrariamente ao que se crê, a essência do Φ . E uma *phunção* de fonação que, como tal, acaba sendo substitutiva do macho, dito homem.

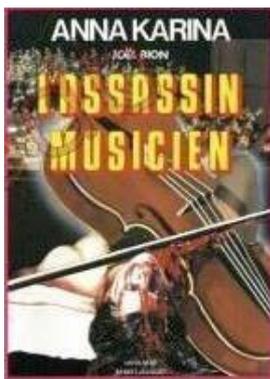
Em meu Seminário *Mais, ainda*, levantei-me contra a substituição desse Φ pelo significante ao qual não pude dar outro suporte senão uma letra complicada da notação matemática, a saber, $S(A)$. S de A barrado e uma coisa bem diferente de Φ . Não é com isso que o homem faz amor. No final das contas, ele faz amor com seu inconsciente, e mais nada. Quanto ao que fantasia a mulher, se é mesmo isso que nos foi apresentado pelo filme, é alguma coisa que, de todo modo, impede o encontro.

$S(A)$, o que isso quer dizer?

Se o intermediário ou, dito de outra forma, o instrumento que se coloca para funcionar na copulação, é mesmo, como é patente, para ser colocado de lado, o meu S maiúsculo, parênteses, grande A barrado é de outra ordem.

O grande A é barrado porque não há Outro - não aí onde há suplência, a saber o Outro como lugar do inconsciente, esse de quem eu disse que é com isso que o homem faz amor, em outro sentido da palavra *com* e que é o parceiro - o grande A é barrado porque não há Outro dentro do Outro.

Peço desculpa por não ter tido outra coisa para me servir além da barra. Há uma barra que qualquer mulher pode saltar, é a barra entre o significante e o significado, como pôde lhes provar, espero, o filme a que fiz alusão há pouco. Ela é como esta barra que está aqui, sobre Φx . Há uma outra barra a ser barrada. Lamento, aliás, não tê-la feito como a precedente, pois assim teria sido mais exemplar. Colocada atravessando o grande A , essa barra diz que não há Outro que responda como parceiro.



1976

L'assassin musicien, Benoît Jacquot

Le Nouvel Observateur, sessão Opinion

29 de março de 1976

p. 64

O que me admira é de nem mesmo ter vontade de reler a narrativa sobre a qual este filme se funda: foi de um romance inacabado de Dostoievski, a partir de uma leitura de Safouan, que Benoît tirou a ideia. Mas vou à historieta, que todo mundo conhece: sabemos bem que Dostoievski se preocupava mesmo era com *a* mocinha. Passo por este *a* sem discutir, porque para ele é um fantasma, inclusive erótico.

Erótico, claro, como sempre, o fantasma funda a verossimilhança, do aparente à verdade.

Benoît Jacquot, tendo talento, vai direto ao ponto. Porque é disso que consiste o talento: acertar na mosca.

Em qualquer lugar que seja: aqui, é o cinema.

Referências

FRIEDBERG, Anne. An unheimlich maneuver between Psychoanalysis and the cinema: Secrets of a Soul (1926). *The films of G. W. Pabst*. An extraterritorial cinema. New Brunswick and London: Rutgers University Press, 1990. p. 41-51.

KAMIENIAK, Jean-Pierre. L'écran du rêve. Freud, Les mystères d'une âme et le cinéma: une séance manquée? In: LANDA, Eva (org.). *Cinéma et Psychanalyse*. Le coq-héron. N° 211. Paris: Éditions Érès, 2012. p. 9-19.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 23. O sinthoma.** Texto estabelecido por Jacques Alain-Miller. Trad. Sérgio Lama. Ver. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

LACAN, Jacques. Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein. In: **Outros escritos.** Trad. Bras. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p. 198-205.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 3. As psicoses.** Texto estabelecido por Jacques Alain-Miller. Trad. Aluísio Menezes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 11. Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise.** Texto estabelecido por Jacques Alain-Miller. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 4. A relação de objeto.** Texto estabelecido por Jacques Alain-Miller. Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 8. A transferência.** Texto estabelecido por Jacques Alain-Miller. Trad. Dulce Duque Estrada. Rev. Romildo do Rego Barros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

METZ, Christian. *Le signifiant imaginaire.* Psychanalyse et cinéma. Paris: Union générale d'Éditions, 1977.

MILLER, Jacques-Alain (org.). *Lacan regarde le cinéma. Le cinéma regarde Lacan.* Colloque de Venise. Collection rue Huysmans. Paris: École de La Cause freudienne, 2011.

ROUDINESCO, Elisabeth. L'art du divan. In: _____. *Sigmund Freud en son temps et dans le nôtre.* Paris: Seuil, 2014. p. 323-360.

FREUD, Sigmund; ABRAHAM Karl. *Correspondance complète: 1907-1925.* Traduzido do alemão, apresentado e anotado por Fernand Cambon. Paris: Gallimard, 2006.

ZIZEK, Slavoj (org.). *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Lacan sans jamais oser le demander à Hitchcock.* Paris: Navarin, 1988.