

Fantasia em tempos sombrios: uma leitura do filme Cría Cuervos, de Carlos Saura

Fantasy in Dark Times: A Reading of Carlos Saura's Cría Cuervos

Fantasia en tiempos oscuros: una lectura de Cría Cuervos de Carlos

Le fantasme aux temps sombres : une lecture de Cría Cuervos de Carlos Saura

SYLVIA MARIA TRUSEN

O filme *Cría Cuervos* do cineasta espanhol Carlos Saura, produzido em 1975, no ano da morte do General Franco, constitui talvez uma das obras mais célebres deste brilhante roteirista e diretor recém falecido. A obra chega ao Brasil na década de 70, quando o país se encontrava igualmente mergulhado nos tempos sombrios da ditadura militar. Afora a evidente tematização do obscurantismo do período franquista, o filme explora outras questões, dentre as quais, duas que são centrais para a psicanálise: fantasia e pulsão de morte. Este artigo, prestando homenagem ao diretor, ao mesmo tempo que testemunha seu lugar decisivo na formação de seus espectadores, enseja dedicar-se a esses dois tópicos cruciais para os estudos psicanalíticos. Explorando a interface literatura e psicanálise, o texto opera a partir de textos da crítica do cinema e da psicanálise (RIVERA, 2008; DUNKER, 2015; CARRIÈRE, 2015), bem como de LACAN (1998) e FREUD (1908/2015; 1910/1996; 1911/1996).

Palavras-chave: Pulsão de morte. Fantasia. Linguagem cinematográfica.

(...) *Passado, presente, futuro se alinham como um cordão
percorrido pelo desejo*”

FREUD, 1908/2015, p. 58

Introdução: dos elos entre cinema e psicanálise

O filme *Cría Cuervos* (1976) constitui talvez um dos pontos mais altos da vasta filmografia do diretor espanhol Carlos Saura, ao lado de *Mamá cumple cien años* (1979), *Ana y los Lobos* (1972) da trilogia dedicada à dança flamenca *Bodas de Sangre* (1981), *Carmen* (1983), *Amor brujo* (1986), para destacar apenas alguns.

Concebido em 1974, foi produzido em 1975 na Espanha, coincidindo, portanto, com o ano da morte do General Franco, em novembro de 1975. Nesse sentido, no que concerne ao contexto de sua produção, a obra testemunha o fim da era sombria do franquismo, e, não por acaso, afirmara seu diretor: “o franquismo estava morto antes da morte de Franco.” (HOPEWELL apud MELLO, 2008, p. 248)

A situação no Brasil, porém, era distinta. Chegou ao país nos anos de chumbo da Ditadura Militar, provavelmente fins da década de 70, sob o então Governo Geisel. Lembro-me nitidamente da sala, em que foi projetado no Rio, da forte impressão que me causou no recinto escuro do Cine Pax, e do processo de repetição desencadeado, impactada que fui pelas cenas, recortes, e atuações magistrais de Anna Torrent e Geraldine Chaplin, para mencionar apenas suas principais atrizes. Há algo nele que repercute o clima solapante daqueles anos pós 64? Talvez. De todo o modo, eu o vi, e ainda o vejo, repetidas, repetidas, repetidas vezes. Guardei por muitos anos o disco em rotação 45 rpm com a voz de Jeanette Dimich cantando a música tema do filme, *Porque te vas*, composta por Jose Luis Perales. Logrei, na época, obter da Embrafilme o cartaz que por muitos anos esteve diante dos meus olhos, em meu quarto de dormir.

A eleição do filme para a escrita deste artigo, portanto, não é fortuita, e nem somente de ordem subjetiva, se atentarmos para as inúmeras premiações alcançadas pela obra, a exemplo das outorgadas no Festival de Cannes de 1976, ou no London Filme Festival, no mesmo ano. Com efeito, este filme ocupa não apenas um lugar especial na obra deste aragonês brilhante, nascido ainda na década de 30 e falecido em 10 de fevereiro deste ano, como também oferece um viés de leitura extremamente instigante para o enlace entre a psicanálise e o cinema. Há, certamente, um sem-número de motivos e formas para acercar-se a esta película, em particular, tomando, por exemplo, como motes, as temáticas

da infância, da memória, da melancolia, do feminino, dentre outras. Mas elegi como chave de leitura dois temas muito caros à psicanálise, quais sejam, o da fantasia e o da pulsão de morte, dada sua importância também na própria construção do filme.

Quanto ao modo pelo qual o filme será lido, tomo como via de acesso a reprodução mesmo de sua leitura, destacando algumas cenas, a meu ver capitais, a serem articuladas com o próprio do cinema e da psicanálise. Suponho que, ao explicitar que fantasia e pulsão de morte servirão aqui de operadores, mediante os quais proponho a leitura do filme, deixo claro que não pretendo aplicar a psicanálise ao estudo da obra (formato a meu ver sempre redutor da estética de um filme/obra literária), mas antes iluminar alguns aspectos do filme, trazendo à luz elementos que considero centrais na sua própria construção.

Portanto, agora, ao filme, não sem antes evocar o fino liame que une psicanálise e cinema, como bem o aponta Tania Rivera (2008).

Um primeiro fato que talvez seja bom recordar é que a linguagem do cinema e a invenção do método psicanalítico são contemporâneos. (RIVERA, 2008; DUNKER, RODRIGUES, 2015). Efetivamente é também em fins do século XIX que os irmãos Louis e Auguste Lumière apresentam as primeiras projeções para o público, tornadas célebres pelo estupor provocados pela nova linguagem (CARRIÈRE, 1995). O episódio ao qual referem-se Carrière, Rivera, dentre outros, é conhecido: quando os irmãos Lumière apresentam, em um cinematógrafo, a primeira projeção pública, em 1895, os espectadores, confrontados com a sequência de imagens em tomada ininterrupta de um trem avançando em direção à estação ferroviária, mal puderam conter o susto e a instintiva reação de fuga face à locomotiva que ameaçava esmagá-los.

Data também de fins do século XIX, os tratamentos via hipnose do renomado médico e neurologista Jean Martin Charcot, que atendia no Hospital de Salpêtrière suas doentes, diagnosticadas com histeria, e por quem Freud testemunharia, desde seu relatório acerca dos estudos realizados em Paris, “irrestrita admiração”. (FREUD, 1886/1996, p. 44) Outrossim, é também desta época (1895) o texto, hoje bastante retomado, *Projeto Para Uma Psicologia Científica*, além dos estudos iniciais sobre a histeria. Mera coincidência? Talvez não.... Há algo na linguagem cinematográfica que convoca o sujeito:

A tela iluminada de uma sala escura de cinema impõe-se ao espectador que, subjugado, tanto quanto no sonho, não detém nenhum poder sobre as imagens que, ao mesmo tempo, fascinam e perturbam. Tudo se passa em um distinto lugar, fora de seu alcance, mas simultaneamente, dentro de si. Parados, inativos, os canais de ação externa estão fechados ao espectador e ao sonhador para melhor intensificar a ação psíquica. (SANTAELLA, 2015, p. 116)

Se efetivamente parece haver um liame que une a (outra) cena onírica à cena projetada nas salas de cinema – e, vale lembrar aqui, que também o *Interpretação dos sonhos* data de 1900-, o fascínio que uma e outra exercem não fortuitamente são coetâneos: comungam de uma época fascinada pelo poder das imagens, e pelo senhorio do inconsciente.

Mas há familiaridades também no que diz respeito ao próprio processo de construção da linguagem fílmica e aqueles que são conduzidos no setting analítico, se consideramos que ambos trabalham com dinâmicas de corte e montagens, como aponta Dunker (2015):

Examinaremos a montagem da sessão psicanalítica como um processo homólogo à montagem de um filme. O psicanalista opera como um editor, pontuando, titulando, escandindo ou revisando o texto falado de seu paciente. (DUNKER, 2015, p. 12)

Todavia, importa ressaltar, se o trabalho de corte e montagem de cenas, que marca a especificidade da linguagem cinematográfica só se inaugurou alguns anos após as primeiras projeções dos Irmãos Lumière, a sua assimilação exigiu participação ativa do espectador. Pois se aquele primeiro gênero de tomada estática, frontal e ininterrupta das projeções iniciais, possuíam alguma familiaridade com a cena teatral, permitindo a plateia acompanhar com alguma facilidade a apresentação da imagem em movimento, o mesmo não sucedeu quando entra em cena o processo de decupagem e montagem, quando impõem-se efetivamente uma linguagem autenticamente nova para esta arte. “Foi aí, na relação invisível de uma cena com a outra, que o cinema gerou uma nova linguagem”, afirma Carrière. (2005, p. 14). Portanto, não é fortuita a intervenção do recurso do explicador, indivíduo que, com um bastão à mão, ia apontando para as cenas e personagens projetadas, explicando, esclarecendo à plateia a sucessão de acontecimentos. Se tal expediente duraria, em alguns países europeus, a exemplo da Espanha de Saura, até

as primeiras décadas do século XX, tal solução decorre de algo a que nossos olhos, habituados com a técnica, pouco nos damos conta. Tradicionalmente, o filme é composto por uma sucessão de imagens ou sequências, compondo cenas (unidades espaço-temporais) que se apresentam ao espectador mediante dois processos, classicamente denominados decupagem e montagem.

Mas o que interessa, sobretudo, aqui assinalar, conduzindo este texto à leitura do filme de Saura e seus laços com a psicanálise, é que, embora o espectador contemporâneo do *Cría Cuervos* não o perceba, a operação de montagem implica um interstício, uma descontinuidade, fragmentação e rejunte – ou para ir direto ao ponto: um furo, como bem o sinaliza Tania Rivera (2008).

Entre cada um dos vinte e quatro quadros por segundo que nos dão a ilusão de contiguidade a seu sucessor, há um lapso, um intervalo no mais das vezes invisível, porém, fundamental. (RIVERA, 2008, p. 11)

Há algo, efetivamente, no cinema, explorado ou não, tapado ou não, que aponta para o vertiginoso da experiência poética ou do não simbolizável, dado que real. Podemos enunciar esta vertigem da imagem, acompanhando Rivera, como *imagem-furo* –, isto é, “agenciamento de imagens que nos põe em questão – problematiza a realidade e pode nos colocar na vertigem, por vezes poética, de um mundo heterogêneo do qual não somos senhores (RIVERA, 2008, p. 10)

Parece, pois, haver algo em comum entre a técnica mesma de montagem da linguagem fílmica, feita de lapsos, rupturas, corte e montagem, com a própria organização narrativa desta obra de Carlos Saura. Também ela é narrada de modo fragmentário, recompondo e montando, a partir de lembranças e esquecimentos, devaneios, fantasias e cenas fantasmáticas. A técnica eleita pelo cineasta evidencia, de um lado, o lacunar da memória, feita de retalhos esmaecidos não só pelo esquecimento e recalque, mas também pela ficcionalização deflagrada pelas fantasias e sonhos despertos; por outro, o artifício sinaliza aspecto que não poucos psicanalistas têm apontado como elo forte entre o cinema e este campo de uma espécie de saber, dedicado às singularidades dos sujeitos e às culturas.

Das fantasias e devaneios de Ana, ou de quando o espectador é um leitor

Um filme se lê - um filme é também um texto que convoca o leitor-espectador-, desde a abertura. Portanto, meu olhar se dirige desde as primeiras sequências em que se inscrevem os nomes das *niñas* Ana Torrent (Ana), Conchi Perez (Irene), Maite Sanchez (Maite) à sequência de fotos que projetam o romance familiar de Ana.

A câmera desce e vai surgindo, diante do leitor das imagens, sequência de fotos desvelando não só o romance familiar da pequena Ana, mas também o mito que confere a si e que lhe é conferido. Este mito, seu mito pessoal, comparece, lentamente, em lembranças, imagens, fotografias, mas também no discurso que ela vai, em idas-e-vindas, em *flash-backs*, avanços e recuos, enunciando ao espectador, do outro lado da tela. O enredo com o qual Ana lida é, assistirá o espectador, sustentado intensamente pelo devaneio, por seus sonhos diurnos, *Tagsträume* na bela expressão de Freud, e por suas fantasias inconscientes. Esta é a trama que nos conta.

Se Ana enreda, assim, o espectador nas malhas de sua fantasia e de seus devaneios, lança o leitor do filme - captado pelas imagens, diálogos e silêncios-, a indagar-se: do que consiste isso que a psicanálise, ora nomeia devaneio, ora fantasia? Pois se o dicionário da língua portuguesa assinala a relação de sinonímia entre um e outro, conforme atestam os verbetes correspondentes (HOUAISS, 2001), a psicanálise aponta sentidos distintos para um e outro.

Os devaneios são diurnos, enquanto o sonho é noturno, desenvolvem-se no estado vígil [sic] e parecem obedecer aos caprichos de seu autor, que sabe ele mesmo é o seu organizador, enquanto o sonho supõe o sono, e a perda dos processos de controle conscientes. Ao sonhador, seu sonho lhe parece alheio, tecido numa lógica até aí desconhecida. Para aquele que se entrega a seus fantasmas, estes são conhecidos e familiares, e chegam às vezes até a provocar vergonha, por serem, como costumam ser, destoantes de seus próprios valores. (BROUSSE, 1989, p. 78-79)

Todavia, como indicará a autora do artigo, Freud, em 1919, ao publicar o *Bate-se numa criança*, logo dar-se-á conta de que as produções fantasmáticas diurnas podem ser reduzidas a uma única fórmula, sinalizando, com isso, que a fantasia, no sentido singular do termo, opera primordialmente, no inconsciente, a partir do desejo recalcado. Sendo assim, a “fórmula do fantasma apresenta, portanto, *o objeto que causa o desejo de um sujeito e limita seu gozo (...)*” (p.85) na medida que o barra. Tal dinâmica, Lacan saberá condensá-la no seu matema da fantasia: $\$ \diamond a$, sujeito barrado punção de *a*.

Siderados que somos, na sala do cinema, pela urdidura ficcional de Ana, intrigamos, pois, o que vai causando seu desejo. Assiste, assim, o espectador, o movimento da câmera que desce, fazendo rolar diante do leitor das imagens, nova sequência de fotos que prosseguem buscando retratar seu drama familiar. Do lado direito da tela, uma pequena fotografia, também com a data: *Ana com un mes, marzo de 1967*. Do lado esquerdo, vê-se Ana, sendo amamentada no seio, e sob a foto lê-se, já anunciada a fantasia: *Pensar que ‘ esa ’ era yo.... vanidad de vanidades.....”*

O olhar da mãe dirige-se diretamente, para o olhar do observador por trás da câmera, e, por conseguinte, para o olhar do espectador, situado por trás do olhar da câmera. Jogo infinito de reprodução especular sustentado pelo olhar, que, ver-se-á adiante, ocupa igualmente lugar central tanto na narrativa, isto é, na história do filme, como também na narração, vale dizer, no modo pelo qual a história de Ana é narrada. Com efeito, aquele que olha e vê as imagens projetadas sobre a tela, aos poucos vai dando-se conta da importância que adquire na elaboração do filme certa parte do corpo, o olho, este órgão precioso que “além de controlar os riscos do mundo exterior para a conservação da vida, (...) vasculha o corpo do outro, o objeto erótico.” (BICHARA, 2005, p. 88). O olho, com efeito, não quer apenas ver – exige do sujeito amado e admirado, seu olhar dirigido para o próprio olho de quem deseja captar.

Assim, olhamos, no canto direito, outra foto de amamentação. Aqui, Maria (G. Chaplin) segura a mamadeira, e os olhares de mãe/filha se entrelaçam. A imagem não há de ser fortuita. Não está aí a matriz do acontecimento escópico, aquele que sustenta o sujeito, desde seus primeiros momentos de júbilo face ao espelho – imagem devolvida pelo olhar do Outro? (LACAN, 1998)

A câmera desliza lentamente da esquerda para a direita, seguindo a direção inversa do olhar do espectador: um cômodo, uma sala às escuras, que mal se delinea – única iluminação, a luz tênue que atravessa as cortinas. O leitor da tela mal distingue objeto e móveis. Aos poucos, ao fundo, sobrepondo-se à música, ouvem-se rumores, sussurros, indistintos, e uma figura fantasmagórica, miúda e delicada – imaginada da barra de uma camisola branca - desponta do alto da escada. A câmera se aproxima, vê-se delinear a frágil figura de uma menina que, pé ante pé, acerca-se do lugar de onde provém os murmúrios. Lá estará a cena: a porta de um quarto se abre bruscamente e dela sai às pressas uma mulher com o vestido entreaberto. Um colar de pérolas se rompe. Ela acende a luz e os olhares da menina e da mulher se cruzam. Sob os lençóis está, morto, o pai. A

menina acaricia seus cabelos e notamos seu olhar dirigir-se para o resto de um pó em copo próximo ao leito. Ela o lava e o dispõe metodicamente, entre outros, na cozinha. Abre a porta da geladeira, e a câmera focaliza por trás de suas costas, fazendo surgir a imagem do que atrai o olhar da menina: um prato sobre o qual estão dispostos, crus, pés de galinha.

Esta cena é a cena que se repete. Retorna em associação à evocação da morte desejada daquela que se introduz na família, ocupando o lugar da mãe, a tia Paulina, e em relação também, como visto na sequência acima descrita, com a morte da figura paterna, igualmente desejada. Com efeito, as duas sequencias do filme – Ana descobre o pai morto na cama, Ana oferece à tia o copo de leite contendo o veneno terrível-, elas se unem pelo gesto idêntico: Ana lava os copos, os dispõe metodicamente sobre a pia, abre a porta do refrigerador e vê, sobre o prato, os pés de galinha. Fantasia, portanto, em que se imiscui a morte, apontando para o caráter pulsional que move sua fantasia. Pulsão de morte? Nelas, lê-se o *empuxo-ao-gozo*, este vetor mortífero que recobre a pulsão de morte à qual se liga a fantasia (JORGE, 2010, p. 140 e passim)

Vale, com efeito, a indagação. Pois que signo é este que capta o olhar de Ana, no centro da geladeira? Signo tão mais sinistro, *Unheimlich* (FREUD 1919/1996), este, o dos pés de galinha enlaçados à morte, se lembrarmos do título do filme: *Cría Cuervos* – e, aí, o não-dito. Queda o provérbio apenas como ausência e presença velada: “*Cría cuervos y se te sacarón los ojos*”. Expressão alusiva para alguns ao fim próximo do franquismo -lembrando que a morte do general foi em 1975-, ela remete também a esta parte do corpo humano tão valiosa, à castração temida e ao real da morte, como bem o anotará Freud (1910/1996)

Quanto ao olho estamos acostumados a interpretar os obscuros processos psíquicos implicados na repressão da escopofilia sexual e no desenvolvimento da perturbação psicogênica da visão, como se uma voz punitiva estivesse falando de dentro do indivíduo e dizendo: ‘Como você tentou utilizar mal seu órgão para prazeres sensuais perversos, é justo que você nunca mais veja nada’. É como se, desta maneira, estivesse aprovando o resultado do processo. A ideia da pena do talião está implícita nisto e, de fato, nossa explicação da perturbação visual psicogênica coincide com o que sugerem os mitos e as lendas. (FREUD, 1910/1996, p. 226).

Tal relação entre olho e órgão sexual foi aludida por Freud em pelo menos dois trabalhos: no “A cabeça de Medusa” (FREUD, 1940/1996) e no artigo “Concepção psicanalítica do transtorno psicogênico da visão”. (FREUD, 1910/1996). Mas também, vale lembrar, Lacan, por sua vez, ao tratar das pulsões parciais introduziu, ao lado da pulsão oral, anal, sexual, a vocativa e a escópica, referindo-se com esta última não só ao prazer sexual do olhar, mas à própria formação do sujeito medida pelo olhar do Outro sobre si. E, com efeito, este eu que se constrói pela miragem do olhar do Outro – e, pelo desejo suposto no olhar do outro sobre si – é o que vemos desfilar, eroticamente, nas fantasias de Ana.

Contudo, se o retorno de uma cena e de seus personagens apontam para o caráter inconsciente de uma fantasia (Nasio, 1993), o retorno da cena na rememoração de Ana, aponta para a dinâmica mesma da repetição (*Wiederholung*) de sua protagonista – repetição que se articula com a busca reiterada da personagem por compreender. Compreender o quê? Qual o enigma que sustenta a insistente questão? Esta indagação percorre o filme e convoca o espectador a acompanhar Ana em seu trajeto singular: a análise de seu arquivo, o exame de seu mito individual para, quiçá do outro lado da tela, fazendo *semblant*, ater-se ao que é desfilado: as fantasias de sua protagonista.

Necessário, pois, um salto para outra sequência do filme – a segunda e penúltima, seguindo a ordem deste texto.

Três meninas se preparam, auxiliadas por uma mulher corpulenta, Rosa, empregada e babá das crianças. Desenha-se ao espectador cena magistral. Por trás da imagem de Rosa e Ana, em terceiro plano, comparece novamente a figura da mãe. Ela se acerca, estão ambas diante do espelho e o que se admira são seus olhares que se olham, ambos dirigidos para a face polida do espelho– imagem devolvida ao espectador pela lente da câmera. O que vê então o leitor da tela? Os olhos refletidos no espelho, refletidos pela lente de Saura, que se refletem na cena captada pelo olho do espectador. Segue-se diálogo que se recobre de tímida sensualidade. “Qué pasa se te muerdo aquí? Qué pasa se muerdo otra vez por aqui? – Qué pasa se te muerdo en la oreja?”¹Orelha, este estreito orifício onde penetrara, outrora, a voz materna, retorna agora na rememoração fantasística de Ana para fazer frente ao real da morte. Este é, com efeito, o outro vetor da fantasia, como bem o assinala Coutinho Jorge:

¹ Tradução nossa: “Quê acontece se te mordo aqui? Quê acontece se te mordo outra vez por aqui? Quê acontece se te mordo na orelha?”

Dito de outro modo, a fantasia sexualiza a pulsão de morte e oferece a ela, através dessa sexualização, a erogeneização dos orifícios corporais, que são precisamente regiões privilegiadas de troca com o Outro e sobre os quais a demanda do Outro incide. (JORGE, 2010, p. 143).

Assim, o espectador vai dando-se, lentamente, conta do caráter fantasmático de Maria, a mãe. O leitor do filme passa assim a transitar entre a realidade do mundo vislumbrado por Ana e suas fantasias - dos devaneios aparentemente os mais singelos (como a cena que reproduz a vida doméstica e suas ranhuras) até as fantasias primordiais, suas fantasias de desejo ou de completude (COUTINHO JORGE, 2010), como sua ligação erótica com a mãe e as fantasias de onipotência simbolizadas na caixinha de veneno.

Com efeito, se o termo constitui elemento chave em torno do qual gira o filme, desde a primeira cena, ela, a fantasia, é igualmente categoria central na construção e na clínica psicanalítica. Se inicialmente, o termo fora empregado por Freud no sentido mais usual, cotidiano da língua alemã (*Phantasieren*) ele foi ganhando em precisão e uso específico no campo psicanalítico, seja, como visto, para designar processo inconsciente (fantasia como correlato da realidade psíquica, distinta da realidade material), seja para referir-se aos devaneios, às ficções ou romances forjados para si pelo sujeito, ou à certas criações literárias. Em elo íntimo com o princípio do prazer, constitui atividade, espécie de tela de fundo que suporta tenazmente o princípio de realidade - por vezes terrível, como o ligado à morte do objeto de amor.

Com a introdução do princípio de realidade, uma das espécies de pensamento foi separado; ela foi liberada no teste de realidade e permanece subordinada ao princípio de prazer. Essa atividade é o fantasiar, que começa já nas brincadeiras infantis, e, posteriormente, conservada como devaneio, abandona a dependência de objetos reais. (FREUD, 1911/1996, p. 240-241)

Contudo, importa frisar, em outro vetor, como empuxo-ao-gozo, a fantasia também possui elo com a pulsão de morte – com aquilo que nos pulsiona ao estado fusional com o inorgânico. Não à toa, assiste o espectador, Anna não apenas arma-se com a revólver paterno, e com a caixinha contendo veneno, mas também joga-se do alto do pátio da casa, de onde sobrevoa os edifícios.

Se esta dinâmica, portanto, para Freud caracteriza-se pela mobilidade, pela capacidade humana de ir-e-vir, transitando entre a alteridade da realidade psíquica e a material, Nasio (1993), argutamente, anota que a fantasia é substancialmente inconsciente, ainda que possa assomar ao Eu, sob as mais diversas formas e tonalidades, certas representações possíveis.

Para Freud, a fantasia tanto era consciente quanto inconsciente, à maneira de uma formação psíquica em constante movimento. Ele a chamava de “preto-branco”, para mostrar que a fantasia muda ininterruptamente de registro, num vaivém entre o consciente e o inconsciente. Ora, podemos constatar que, em geral, a fantasia permanece inconsciente. (NASIO, 1993, p. 96)

É, pois, curioso, que, no filme de Saura, o que o espectador assiste são lembranças, isto é, representações, espécie de traduções, traslados, de cenas trazidas do inconsciente ao Eu, que narra em discurso que desfila diante da câmera, o enigma que move a protagonista a falar.

Cumprido, portanto, mais um salto para trazer a este texto a última das sequências, com a qual espera-se, provisoriamente, encerrar este trabalho.

Ana desce ao sótão da casa e, sob algumas mantas, retira um pote que irá abrir, revelando ao espectador seu conteúdo: um pó branco, que leva à língua para logo cuspi-lo fora. Entra em *off* a voz de Ana, mulher adulta, interpretada, não fortuitamente também por G. Chaplin, atriz que também assume a imagem da mãe, nas fantasias de Ana, apontando assim para o caráter especular da identificação filha/Mãe, ou se quisermos, Eu/Outro. Ana, sua voz e olhar dirigidos para a lente - donde, para o leitor da imagem do outro lado da tela-, tece no fio de seu discurso os acontecimentos forjados em sua infância.

Un día cuando estaba mi madre haciendo la limpieza general de la casa, sacó del armario una caja metálica se me la dio y dijo: ‘-Ana tira eso a la basura. No conviene que esté aquí. Además ya no sirve para nada.’ Yo intrigada le pregunté ‘- Que hay ahí dentro?’ - Qué más te dá?, me contestó. ‘ -Es veneno, pregunté yo?’ ‘ Mi madre sonrió y dijo: -Si es un veneno terrible. Con una cucharadita de este polvo se puede matar a un elefante y luego dijo – ‘Ana, tira a la basura!’ Yo me quedé muy

impresionada y no sé mui bien porque le guardé la caja con el veneno sin hacer caso a mi madre. (SAURA, 1976, 17:28) ²

Donde aí, já a pergunta dirigida ao espectador: “porque guardé la caja con el veneno, sin hacer caso a mi madre” À primeira pergunta, soma-se uma segunda:

Porque quería matar a mi padre? Esa es una pregunta que me hecho cientos de veces y las respuestas que se me ocurren ahora, ahora con la perspectiva que me dan los veinte años que han pasado desde entonces son demasiado fáciles y no me satisfacen” (SAURA, 1976, 19:06) ³

Intrigante recurso este, o do diretor da película: colocar do outro lado da tela, não só olhar, mas também o ouvido, isto é, dito claramente, a escuta do discurso e da fala de Ana. Parece assim, ser legítimo, no correr deste texto, apelar para a articulação sagaz de Nasio (1993), que entrelaça a fantasia ao ato analítico, em termos freudianos, ao ato de quem pela repetição de uma fantasia elabora, na relação de transferência. Se a fala de Ana reveste-se de segredos destinados a quem está fora da tela, ela adquire certo tom confessional. Todavia, com a diferença que enuncia justamente aquilo que persegue – o não-saber. Parece aqui assomar alguma semelhança com o *setting* analítico.

Se a fala de Ana é feita de sugestões, recuos, avanços, lacunas, discurso em que desfilam suas fantasias, ela, por sua vez, dirige-se a uma alteridade, um outro, forjado no silêncio escuro do cinema. Não se tratando, evidentemente, do analista em carne osso, revela, na elaboração do filme, uma construção imagética que se articula, e evoca a posição de objeto *a*, ocupada pela escuta analítica e intimamente articulada à lógica da fantasia, como propõe não apenas o Seminário que Lacan dedica ao seu estudo entre os anos de 1966-67 (LACAN, 2017), mas também a leitura que dele faz Marie-Hélène Brousse (1989).

² Tradução nossa: “Um dia, quando estava minha mãe fazendo a limpeza da casa, retirou do armário uma caixa metálica e a entregou-me, dizendo: ‘-Ana joga isto no lixo. Não é bom que esteja por aqui. E também não serve para mais nada.’ Eu, intrigada, perguntei: ‘-O quê tem aí dentro?’ ‘-Para quê te interessa? me respondeu’ ‘-É veneno, eu perguntei?’ Minha mãe sorriu e disse: ‘-Sim, é um veneno terrível Com uma colherzinha deste pó, pode-se matar um elefante, e em seguida disse: ‘-Ana, joga no lixo!’ Eu, fiquei muito impressionada e não sei bem porque guardei a caixa com o veneno, sem fazer caso ao que dissera minha mãe.”

³ Tradução nossa: “Por que eu queria matar meu pai? Esta é uma pergunta que já me fiz uma centena de vezes, e as respostas que me ocorrem agora, agora com a perspectiva que me dão esses vinte anos passados desde então, elas me parecem demasiadamente fáceis e não me satisfazem.”

Com efeito, a relação íntima entre objeto causa de desejo e fantasia, expressa no matema $\$ \diamond a$ (*sujeito barrado punção de a*) de *A lógica do fantasma*, inscreve, no cometário de BROUSSE, o fantasma fundamental que atravessa o sujeito, inscrevendo-o na lógica significativa da castração, isto é, como ser barrado e castrado nas e pelas operações do simbólico. Sendo assim, a “fórmula do fantasma apresenta, portanto, o objeto que causa o desejo de um sujeito e limita seu gozo (...)” (BROUSSE, 1989, p.85) na medida que o barra. Com efeito, lemos no Seminário de Lacan:

S barrado representa, sustenta nessa fórmula o lugar do que ele reenvia, concernente à divisão do sujeito (...). Essa fórmula estabelece alguma coisa que é uma ligação, uma conexão entre esse sujeito enquanto assim constituído e alguma coisa outra que se chama de *pequeno a*, *pequeno a* é um objeto do qual o que eu chamo, esse ano, fazer a lógica do fantasma (...). (LACAN, 2017, p. 12)

Em certo sentido, o filme de Saura parece, por conseguinte, evocar essa ligação, ao colocar o espectador no lugar de objeto causa do desejo, naquela sala escura do cinema, com olhos e ouvidos dirigidos à fala de Ana adulta, que desfia diante de nossos olhos não apenas seus devaneios, mas também sua fantasia fundamental.

Mais além do enigma de Ana, fica ainda a pergunta: não é esta a posição ocupada pelo leitor da tela, da página, da imagem caligráfica, ou das vozes que nos alcançam? Mas isso é assunto para outra conversa.

Referências

- BICHARA, Maria Auxiliadora Cordaro. O olho e o conto: as pulsões fazendo histórias. **Mental**, Ano IV, n. 7, Barbacena, nov. 2005, p. 85-105.
- BROUSSE, Marie-Hélène. A fórmula do fantasma? In: MILLER, Gérard (org.). **Lacan**. Trad. Luiz Forbes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989. p. 78-91
- CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Trad. Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- CRÍA Cuervos. Direção Carlos Saura. Produção Elias Querejeta. Intérpretes: Anna Torrent, Geraldine Chaplin, Monica Randall, Florinda Chico, Hector Alterio,

Fantasia em tempos sombrios: uma leitura do filme *Cría Cuervos*, de Carlos Saura

Josefina Días de Artigas, Mayte Sanchez, Conchita Pérez. Roteiro: Carlos Saura. Fotografia: Teo Escamilla. Montagem: Pablo G. Del Amo. 110 min. Espanha: Elias Querejeta Producción Cinematografica : 1976. Nova Disc Midia Digital. BOX Carlos Saura. DVD. Disc 1.

DUNKER; Christian I. L.; RODRIGUES, Ana Lucilia (org.). A realidade e o real: verdade em estrutura de ficção. 2ª ed. São Paulo: nVersos, 2015 (Col. cinema e psicanálise, V. 2)

DUNKER, Christian I Lenz. Construção e montagem da sessão em psicanálise. In: _____ (org.). **Montagem e interpretação**: direção da cura. 2ª ed. São Paulo: nVersos, 2015. p. 11-37. (Col. cinema e psicanálise, V. 4)

FREUD, Sigmund (1908). O poeta e o fantasiar. In: _____. **Arte, literatura e os artistas**. Trad. Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 53-68.

_____. (1886). Relatório sobre meus estudos em Paris e Berlim. In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XI. p. 37-49. Trad. sob dir. Jayme Salomão.

_____. (1910) A concepção psicanalítica da perturbação psicogênica da visão. In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição standard brasileira vol. XI. Trad. sob dir. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 217-227.

_____. (1919) O Estranho. In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XVII. p. 235-276. Trad. sob dir. Jayme Salomão.

_____. (1911) Formulações sobre dois princípios do funcionamento mental. In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição standard brasileira. vol. XII. Trad. sob dir. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 231-244.

_____. (1940) A cabeça de Medusa. In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição standard brasileira. vol. XVIII. Trad. sob dir. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 289-290.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JORGE, Marco Antônio Coutinho. **Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan**, vol 2: a clínica da fantasia. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

LACAN, J. “O estádio do espelho como formador da função do eu”. In: **Escritos**. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar: 1998. p. 96-103.

- _____. **A lógica do Fantasma**, Seminário 1966-1967. 3ª ed. Recife: Centro de Estudos Freudianos do Recife, 2017
- MELLO, Marcus. “Gaspacho para todos: notas sobre o cinema espanhol contemporâneo”
In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (orgs) **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas: São Paulo: Papyrus, 2008. p. 107-120. p. 110.
- NASIO, J. -D. **Cinco lições sobre a teoria de Jacques Lacan**. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- RIVERA, Tania. **Cinema, imagem e psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- SANTAELLA, Lucia. Analogias e homologias entre sonho e cinema. In: DUNKER; Christian I. L.; RODRIGUES, Ana Lucilia (org.). **Montagem e interpretação: direção da cura**. 2ª ed. São Paulo: nVersos, 2015. p. 115-132. (Col. cinema e psicanálise, v 4).

ABSTRACT

The film *Cría Cuervos* by Spanish filmmaker Carlos Saura, produced in 1975, the year General Franco died, is perhaps one of the most famous works of this brilliant scriptwriter and director, recently deceased. The film came to Brazil in the 1970s, when the country was also immersed in the dark times of the military dictatorship. Besides the obvious thematization of the obscurantism of the Franco period, the film explores other issues, among which, two that are central to psychoanalysis - fantasy and death drive. This article, paying homage to the director and, at the same time, witnessing his decisive place in the formation of his spectators, intends to dedicate itself to these two crucial topics for psychoanalytical studies. Exploring the interface literature and psychoanalysis, the text operates from texts of film criticism and psychoanalysis (RIVERA, 2008; DUNKER, 2015, CARRIÈRE, 2015), as well as from LACAN (1998) and FREUD (1908/2015; 1910/1996; 1911/1996).

Keywords: Death drive. Fantasy. Cinematographic language.

RESUMEN

La película *Cría Cuervos*, del cineasta español Carlos Saura, producida en 1975, año de la muerte del general Franco, constituye quizá una de las obras más celebradas de este

brillante guionista y director recientemente fallecido. La película llegó a Brasil en la década de 1970, cuando el país también estaba inmerso en los oscuros tiempos de la dictadura militar. Además de la evidente tematización del oscurantismo del periodo franquista, la película explora otras cuestiones, entre ellas, dos centrales para el psicoanálisis: la fantasía y la pulsión de muerte. Este artículo, rindiendo homenaje al director y, al mismo tiempo, atestiguando su lugar decisivo en la formación de sus espectadores, pretende dedicarse a estos dos temas cruciales para los estudios psicoanalíticos. Explorando la interfaz literatura y psicoanálisis, el texto opera a partir de textos de crítica cinematográfica y psicoanálisis (RIVERA, 2008; DUNKER, 2015, CARRIÈRE, 2015), así como de LACAN (1998) y FREUD (1908/2015; 1910/1996; 1911/1996).

Palabras clave: Pulsión de muerte. Fantasía. Lenguaje cinematográfico.

RÉSUMÉ

Le film *Cría Cuervos* du cinéaste espagnol Carlos Saura, produit en 1975, année de la mort du général Franco, constitue peut-être l'une des œuvres les plus célèbres de ce brillant scénariste et réalisateur récemment décédé. Le film est arrivé au Brésil dans les années 1970, alors que le pays était également plongé dans la période sombre de la dictature militaire. Outre l'évidente thématisation de l'obscurantisme de la période franquiste, le film explore d'autres thèmes, dont deux qui sont au cœur de la psychanalyse: le fantasme et la pulsion de mort. Cet article, en rendant hommage au réalisateur et, en même temps, en témoignant de sa place décisive dans la formation de ses spectateurs, entend se consacrer à ces deux thèmes cruciaux pour les études psychanalytiques. Explorant l'interface littérature et psychanalyse, le texte opère à partir de textes de critique cinématographique et de psychanalyse (RIVERA, 2008 ; DUNKER, 2015, CARRIÈRE, 2015), ainsi que de LACAN (1998) et FREUD (1908/2015; 1910/1996; 1911/1996).

Mots clés: Pulsion de mort. Fantasme. Langage cinématographique.

SYLVIA MARIA TRUSEN

Professora Associada da Universidade Federal do Pará e Docente do Programa de Pós-Graduação em Estudos Antrópicos da Amazônia (PPGEAA).

Doutora em Letras pela PUC-Rio

Lidera o Grupo de Pesquisa Alteridade, Literaturas do Insólito e Psicanálise (CNPQ), e integra o grupo de pesquisadores da Rede de Estudos Avançados em Leitura – RELER, do Instituto Interdisciplinar.

Associada ao Corpo Freudiano Escola de Psicanálise
sylviatrusen63@gmail.com
Orcid: 0000-0003-4248-929X

Citação:

TRUSEN, Sylvia Maria. Fantasia em tempos sombrios: uma leitura do filme Cría Cuervos, de Carlos Saura. **Psicanálise & Barroco em Revista**, Rio de Janeiro, v. 22, n. 1, 2024.

Submetido: 25.02.2023 / Aceito: 02.11.2024

COPYRIGHT

Este é um artigo de livre acesso, que permite uso irrestrito, distribuição e reprodução em qualquer meio para propósitos não-comerciais, desde que o autor e a fonte sejam citados / This is an open-access article, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium for non-commercial purposes provided the original authors and sources are credited.

