



Revista Affectio Societatis
Departamento de Psicoanálisis
Universidad de Antioquia
revistaaffectiosocietatis@udea.edu.co
ISSN (versión electrónica): 0123-8884
ISSN (versión impresa): 2215-8774
Colombia

2016
André Luis de Oliveira Lopes & Doris Luz Rinaldi
**O SEGREDO DOS SEUS OLHOS OU A INTERROGAÇÃO DO OLHAR: ESCRITAS DO
FANTASMA**

Revista Affectio Societatis, Vol. 13, N.º 24, enero-junio de 2016
Art. # 7 (pp. 89-99)
Departamento de Psicoanálisis, Universidad de Antioquia
Medellín, Colombia

Tipo de documento: Artículo de investigación

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

André Luis de Oliveira Lopes¹
Universidade Cândido Mendes, Brasil
andreluislopes@gmail.com

Doris Luz Rinaldi²
Universidad Autónoma de San Luis Potosí
doris_rinaldi@yahoo.com.br

Resumo

O fantasma se escreve (\$<>a) como resposta à pergunta acerca do desejo do Outro fundando o enquadre onde se desdobra, nos desfiladeiros da demanda e do desejo, o fio que tece uma realidade que só se sustenta nas malhas do significante. A partir do filme *El secreto de sus ojos* (Campanella, 2009), de Juan Jose Campanella, colocamos em questão, nesse artigo, a fixidez fantasmática que assombra o neurótico e a possibilidade de saída dessa fixidez em função dos objetos pulsionais olhar e voz.

Palavras-chave: psicanálise, cinema, fantasma, desejo, pulsão

EL SECRETO DE SUS OJOS O LA INTERROGACIÓN DE LA MIRADA: ESCRITURAS DEL FANTASMA

1 Doctor en Investigación Clínica en Psicoanálisis, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Magíster en Ciencia del Arte, Universidade Federal Fluminense. Psicólogo, Universidade Gama Filho. Servicio de Psicoanálisis en Atención a la Infancia (SEPAI) – Santa

Resumen

El fantasma se escribe (\$<>a) como respuesta a la pregunta acerca del deseo del Otro, fundando el marco donde se desdobra, en los desfiladeros de la demanda y el deseo, el hilo que teje una realidad que solo se sustenta en las redes del significante. A partir de la película *El secreto de sus ojos* (Campanella, 2009), de Juan Jose Campanella, cuestionamos, en este artículo, la fijación fantasmática que ensombrece el neurótico y la posibilidad de salida de tal fijación en función de los objetos pulsionales voz y mirada.

Palabras clave: psicoanálisis, cine, fantasma, deseo, pulsión

THE SECRET IN THEIR EYES OR THE QUESTION OF THE GAZE: WRITINGS OF THE FANTASY

Abstract

Fantasy is written (\$<>a) as a response to the question on the desire of the Other, thus founding the framework where, in the defiles of demand and desire, the thread that weaves a reality only supported in the networks of signifier is unfolded. From Juan Jose Campanella's film *The Secret in Their Eyes* (Campanella, 2009), this paper questions the fantasmatic fixation that shades the neurotic and the possible way out of such fixation according to the objects of the drive –voice and gaze.

Keywords: psychoanalysis, cinema, fantasy, desire, drive.

Recibido: 03/05/15

Aprobado: 26/07/15

Casa da Misericórdia/Hospital São Zacharias – Universidade Cândido Mendes (Brasil). Profesor Titular. 2 Psicoanalista. Doctora en Antropología Social (UFRJ). Profesora Asociada del Instituto de Psicología de la Universidad del Estado de Río de Janeiro, en el Programa de Posgrado en Psicoanálisis.

O fantasma é uma resposta à pergunta acerca do desejo do Outro. Respondê-la, nas vias do dizer, é uma tarefa que implica o estabelecimento da moldura através da qual o sujeito vê desenrolar-se, na tela da realidade, aquilo que se constitui como uma verdade inconsciente. Na cena cotidiana, as atuações colocam em movimento os significantes a partir dos quais o sujeito pôde se lançar nos destinos do amor. Nas repetições que assombam o neurótico, evidencia-se um movimento pulsional que diz respeito a um modo de gozo sempre singular. É sobre esse movimento que se sustenta o fantasma em toda a sua fixidez. Se, por um lado, a pulsão exige um movimento de contorno sobre o objeto que engendra modos diversos e desviantes de satisfação, por outro, a escrita do fantasma nos tempos da infância (§a) grafa uma relação do sujeito com o objeto, que fixa um modo de gozo. Há, nesse sentido, uma fixidez fantasmática que diz respeito ao modo como o sujeito pôde responder simbolicamente à questão acerca do desejo do Outro. Essa resposta, como destaca Silvia Amigo, é o segundo tempo de uma operação ternária, onde, num primeiro momento, foi preciso que se efetivasse o movimento freudiano da *Austossung* (Freud, 1925), da expulsão do real para o lado de fora. Só então é possível constituir o movimento de emolduramento simbólico que faz furo no real e agencia a escrita do objeto no centro da tela fantasmática, viabilizando, assim, um terceiro movimento que implica na possibilidade de se engendrar uma representação imaginária do objeto.

No artigo dedicado a abordar o dito de seus pacientes segundo o qual “uma criança é espancada”, Freud (2012[1919]) conclui que se trata de uma fantasia construída em análise. É uma construção que implica no próprio percurso da análise, uma vez que a sua construção é o efeito de um sujeito instado, pela grafia da letra, a melhor dizer sobre o seu sintoma.

Dizer é uma tarefa que conjuga, entre outras coisas, o dito e o ouvido para-além do compreendido. Entre o que se diz e o que se ouve não há correspondência ponto-a-ponto, mas um hiato, como também entre o que se escreve e o que se lê. Pode-se ler a mesma letra grafada sobre o papel de formas totalmente distintas em tempos distintos.

Afim de desenvolver as questões que aqui expomos acerca da fixação fantasmática, tomamos alguns apontamentos acerca do filme *El secreto de sus ojos*, de Juan Jose Campanella (Campanella, 2009), colocando em questão, através da adaptação de uma obra literária para o cinema, a articulação escritor/leitor de um texto. O que se pode ler naquilo que se escreve?

Sem a intenção de empreender uma análise de personagens, colocamos inicialmente em questão a escrita em dois campos tão distintos como o são o literário e o cinematográfico. *Fotografar* uma sequência para o cinema é um modo de escrever a cena narrada numa obra literária para numa outra língua. É assim que no romance de Eduardo Sacheri, o que é uma pergunta suportada pelo olhar, se traduz, no filme de Campanella, por um segredo. O título do livro é *La pregunta de sus ojos* (Sacheri, 2005) e sua adaptação para o cinema se fez a partir da narrativa de uma história já contada, o que, portanto, exigiu a sua inscrição em outro campo discursivo que não o literário. Inscrição que pressupõe uma leitura daquele que escreve a história através de imagens. É uma adaptação que podemos aproximar do trabalho de um tradutor. Literalmente, é preciso escrever numa outra língua.

É importante observar o que essa tradução contém, pois, se tomarmos o que é da ordem de uma pergunta que advém dos olhos, ou do olhar, vamos articulá-la ao objeto no campo da demanda, ao objeto que instaura a pergunta acerca do que o Outro quer, portanto enquanto objeto do desejo. Por outro lado, os olhos que guardam segredos, tornam secreto o que diz respeito ao desejo e faz do objeto, enquanto olhar, objeto causa de desejo.

É assim que, em meio às atuações do personagem principal, tanto no romance quanto no filme, o objeto causa advém do olhar de uma mulher.

No cinema, a tela se oferece como enquadre onde se escreve um texto a partir da presença/ausência de luz. Freud investiga o valor de *rébus* do sonho na medida em que o mesmo permite, enquanto imagem, uma compreensão articulada a partir do seu valor de significante e sua leitura nada tem a ver com a interpretação de uma imagem signica.

O valor significante que Freud dá às imagens dos sonhos se sustenta numa leitura na qual letra e composição gráfica se articulam mediante uma conjunção de frases cujo sentido, antes insuspeito, agora dá notícias do desejo inconsciente. Logo na introdução do *Capítulo VI* da *Traumdeutung* ele ressalta que pensamento e conteúdo onírico são “duas figurações do mesmo conteúdo em duas línguas diferentes” (Freud, 2013[1900], p. 299). Mais ainda, o conteúdo do sonho é uma tradução dos pensamentos do sonho “numa outra forma de expressão, cujos signos e leis sintáticas devemos chegar a conhecer pela comparação entre o original e a tradução” (Freud, 2013[1900], p. 299). Com isso, se, por um lado, os pensamentos oníricos, uma vez articulados no discurso, são, para ele, de fácil compreensão, por outro, o conteúdo do sonho, ao ser apresentado sob uma forma pictográfica, é composto de signos que precisam ser traduzidos para a linguagem dos pensamentos oníricos. Esses conteúdos, não podem ser lidos de acordo com seu valor imagético, mas exigem uma tradução.

A avaliação correta do rébus evidentemente só ocorrerá se eu não levantar essas objeções contra o todo e suas partes, mas me esforçar em substituir cada imagem por uma sílaba ou uma palavra que, por meio de uma relação qualquer, possa ser figurada pela imagem. As palavras assim combinadas não carecem mais de sentido, mas podem resultar na mais bela e mais profunda das sentenças poéticas. O sonho é um enigma figurado desse tipo, e nossos precursores no campo da interpretação dos sonhos cometeram o erro de julgar o rébus como uma composição gráfica. Como tal, lhes pareceu absurdo e sem importância. (Freud, 2013[1900], pp. 299-300).

O que Freud visa nesse momento é estabelecer a forma como o sonho pode figurar as relações entre os pensamentos oníricos. Trata-se, para ele, de uma figurabilidade que só se torna possível na medida em que o material onírico passa pelo deslocamento e pela condensação. Principalmente, por um deslocamento que se torna evidente através de uma “*troca da expressão linguística* dos pensamentos” (o itálico é nosso) (Freud, 2013[1900], p. 363,) do sonho, mediante a qual, num elemento do sonho, as palavras são substituídas por outras.

Lacan se deteve no valor de escritura sagrada atribuída por Freud aos sonhos desde a *Traumdeutung*, procurando explorar a diferença entre significante e letra, não tão perceptível no pensamento freudiano de uma composição imagética que diz respeito ao conteúdo do sonho e que exige ser traduzida por uma sílaba ou uma palavra, como nos pensamentos do sonho, revelando a sua articulação no campo da linguagem. Um campo que desde o início do pensamento freudiano se mostrou presente através de uma interpretação dos sonhos que encontra, na pictografia do sonho, um saber inconsciente revelado através da fala. Embora Freud não dispusesse da teoria do significante, não lhe escapou uma gramática inconsciente composta de signos e leis sintáticas.

Na adaptação da obra literária para o cinema é preciso ter em conta que estamos falando de dois modos distintos de escrita: na literatura, a imagem, a cena, é algo que se constrói sem a consistência ofertada pela fotografia, de modo que ela se produz enquanto representação gráfica criada por cada leitor, enquanto no cinema trata-se de uma escrita que se sustenta na consistência da imagem, de uma cena não apenas grafada com o suporte material da letra, mas grafada pela fotografia. Há portanto, de antemão, uma representação gráfica que se constrói como o efeito de um texto sobre um leitor (diretor/diretor de fotografia), a qual, traduzida em imagens comporá um outro texto dado a ler através das imagens, como acontece no sonho. Ao modo do trabalho do sonho, literatura e cinema se constituem como formas distintas de figurabilidade dos pensamentos inconscientes.

O mecanismo do deslocamento, presente na formação do sonho, segundo Freud (2013 [1900]) “ocorre no sentido de que uma expressão incolor e abstrata do pensamento onírico seja trocada por uma expressão imagética e concreta” (p. 363) e, conseqüentemente, passível de ser figurada pelo sonho.

O cinema se constituiu como uma forma de escrever na tela através da presença/ausência de luz, a qual se interpõe nos furos da imagem fotográfica. Esta pode reduzir-se somente a um saber constituído sobre um determinado objeto retratado, pode representar apenas isso e ser bastante apaziguadora, tranquilizante e garantidora da presença daquilo que há de repetitivo no enquadre de nossa mais cotidiana realidade. Em outras palavras, daquilo que nos aliena e mantém adormecidos. Trata-se de um saber que se constitui como referência, enganchado a um sentido único (Barthes, 1984). Entretanto, esse saber referencial pode ser escandido por um punctum siderante, que “parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar. [...] pois punctum é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte [...] O punctum de uma foto é esse acaso que, nela, me punge” (Barthes, 1984, p. 46). “É, portanto, o olhar que me fotografa, [...] é o instrumento pelo qual a luz se encarna, e pelo qual [...] sou fotografado” (Lacan, 1988 [1964], p. 104).

Olhar que instaura uma grafia única para o sujeito, ancorada num significante que se destacou da história familiar e sobre o qual escreve a sua história nos caminhos e descaminhos de um olhar que o olha, enquadrando-o e determinando-o naquilo que é visível, ou seja, na imagem que se tem do corpo próprio.

Chamado a uma existência que o situa numa posição extima ao corpo próprio, o sujeito, tendo seu surgimento no campo do Outro, é condenado à dor de existir, já que nada do que pode ser dito será capaz de conjugá-lo com a imagem harmoniosa sobre a qual edifica o seu ser.

Na *Conferência de Genebra sobre o sintoma*, em 1975, Lacan ressalta que somos capturados por essa imagem do corpo, de modo que, para o *fallasser*, o pensamento só pode ser concebido como alguma coisa estruturada pelo viés dessa captura imagética. Isso o leva a afirmar que para o homem o “mundo, se é que esta palavra tem algum sentido, seu *Umwelt*, o que o rodeia, ele o *corpo-reifica*, o faz coisa à imagem de seu corpo” (Lacan, 1975). A referência ao corpo próprio se sustenta no imaginário do corpo, naquilo que o estádio do espelho permite unificar em torno de uma unidade na qual as pulsões, até então auto-eróticas, se imbricarão. Na medida em que tudo o que se edifica em torno do falante como “o mundo que o rodeia” se apóia nessa unidade, o pensamento é aprisionado pelo sentido. O que leva Lacan (1974) a afirmar que o pensamento é alguma coisa que se constitui enquanto efeito da operação através da qual as “palavras introduzem no corpo

algumas representações imbecis”. São imbecis por se apoiarem na unidade do corpo, que é algo privilegiadamente imaginário.

No filme de Campanella, Benjamin Espósito, funcionário aposentado do tribunal de justiça, pretende escrever um livro. Para tanto, quer retomar, num esforço de memória, um tema silenciado por vinte e cinco anos. Certo dia se põe a escrever sobre a história inconclusa de um caso de assassinato, no qual se viu impotente frente à força do discurso ditatorial de uma Argentina dos anos setenta, numa mistura entre memórias silenciadas e histórias interrompidas. Com caneta e papel inicia suas memórias. Insatisfeito com os resultados do dia, à hora de dormir, escreve no bloco colocado sobre a mesa de cabeceira a palavra TEMO.

No dia seguinte, ao despertar, visualiza o que havia escrito na noite anterior e, em seguida, dirige-se para o gabinete de Irene Hastings, com quem trabalhou por anos e mantém uma paixão da qual sempre se esquivou. Conta a ela seus planos fazendo emergir a questão: por que mexer agora com uma história silenciada durante vinte e cinco anos? É um silêncio que se faz maldição, assombrando Espósito com o que ele nomeia como “uma vida vazia e cheia de nada” (Campanella, 2009) e com a pergunta que insiste em seus pensamentos: “como se faz para viver sem a mulher amada?” (Campanella, 2009).

Há vinte e cinco anos ele fez uma escolha, repetindo, sem saber, algo de sua história, pondo em cena o seu fantasma e mantendo adormecido o seu desejo. Adormecimento este que somente o descentramento subjetivo em função do olhar pode pôr em movimento. Olhar destacado no filme por diversas sequências que fotografam planos focando os olhos de Irene. O que o causa, o que urge por se dizer é despertado pela pulsão escópica e Espósito é lançado na escrita de seu passado, é convocado a dizer algo silenciado durante anos quando “se vê jantando sozinho” (Campanella, 2009). Essas são as palavras que ele diz a Irene para responder à pergunta sobre o porque necessita falar do passado.

Recebe, então, de Irene uma máquina de escrever antiga cuja letra “a” não pode ser impressa. Sem efetuar qualquer reparo, segue revivendo suas memórias através de uma escrita que deixa, em todo o corpo do texto, um espaço em branco onde a letra “a” deveria aparecer.

A letra, em sua materialidade, “[...] com suas qualidades de identidade, pode ser rasurada, apagada, abolida” (Milner, 1996, p. 104), mas não denegada. No texto de Espósito se escreve a lacuna de uma letra que, faltante, enseja e sustenta o encadeamento de todas as outras. Em se considerando a sua materialidade, a letra que não pode ser escrita representa uma ausência e indica que nenhuma outra pode ser escrita em seu lugar. Enquanto fundamento material do significante ela circunda a falta de uma representação do ser do sujeito, que só pode ser representado de um significante S_1 para outro significante S_2 .

Ao retomar, no Seminário *De um discurso que não fosse semblante* (Lacan, 2009 [1971]), a distinção entre carta/letra e significante-mestre, Lacan diz que a carta carrega o significante no envelope, já que o sentido que dá à carta/letra é o de uma epístola, i. e., uma comunicação escrita e endereçada. O texto escrito com a letra que falta porta em si a dor de uma existência à qual o sujeito está condenado por sua inadequação à um corpo que o represente. Ele pode ter uma imagem do corpo, um imaginário que lhe confira consistência, mas é dela exilado por uma existência na linguagem que o condena a só ser representado de um significante para outro.

Benjamin quer (re)construir os fatos a partir de uma história silenciada, e dizer é, essencialmente, aquilo que faz do fato um fato, ou, como diz Lacan (2007 [1975-76]), “só há fato pelo fato de o falasser o dizer” (p. 63), o que faz com que o fato só encontre lugar através do artifício. É porque só se constitui enquanto tal pelo viés do dizer que para o falasser

[...] é um fato que ele [...] instaura falsos fatos e os reconhece porque tem mentalidade, isto é, amor-próprio. [...] adora seu corpo porque crê que o tem. Na realidade, ele não o tem, mas seu corpo é a sua única consistência, consistência mental, é claro, pois seu corpo, sai fora a todo instante. Já é um grande milagre que ele subsista durante o tempo de sua consumação, que é de fato, pelo fato de dizê-lo, inexorável. O corpo decerto não se evapora e, nesse sentido, ele é consistente [...] é precisamente o que é antipático para a mentalidade, porque ela crê nisso, ter um corpo para adorar. É a raiz do imaginário (Lacan, 2007 [1975-76], p. 64).

A máquina dada a Benjamin, com a letra que falta, entra na narrativa de um drama cujo segredo traz às telas, mediante um uso exacerbado da câmera subjetiva³ –o que faz parte do gênero noir⁴–, o aprisionamento engendrado pelo enquadre fantasmático. Sem saber, ele escreve seu TEMOR com a lacuna de uma letra que, fazendo falta, só poderá se escrever pelo viés de um dizer, de uma construção efetivada através de uma narrativa, colocando em jogo, nas falhas de memória, lembranças que constroem fatos; lembranças que encobrem outras. É escrevendo seu livro, considerado péssimo por todos que o lêem, que Benjamin Espósito pode se ver aprisionado numa cena na qual o objeto de amor fica a distância. É em consequência de sua inibição que seu relacionamento com Irene fica suspenso, não podendo ser escrito.

Uma vez que o objeto do desejo não é o mesmo que o objeto causa do desejo, a relação amorosa nunca dirá respeito somente à relação com o parceiro. Há uma diferença entre o objeto desejado e aquele que, por sua ausência, é, efetivamente, a causa do desejo. Ao escrever sobre o passado, o que se vê despontar é a pergunta sobre o destino de dois personagens envolvidos no assassinato Lilibian Coloto, a saber, seu marido, Ricardo Morales, e o assassino, Isidoro Gómez.

Cada sujeito, ao fazer parte de uma comunidade, é o transmissor de uma história que diz respeito a todos e que se repete, em cada um, sempre de forma singular. Portanto, quando alguém narra uma história, embora ela diga respeito àquilo que se constitui enquanto um fato comum a todos, somente o narrador é capaz de introduzir no texto a marca da diferença, aquilo que a distingue de todas as outras, por dizer respeito ao modo como um sujeito pode responder à diferença sexual. É uma narrativa que se constrói enquanto um saber que vem representar, “o lado épico da verdade” (Benjamin, 2012[1936], p. 217).

Espósito retoma, através da escrita, aquilo que não cessa de não se escrever e que o confronta, na ausência do suporte material do significante –a letra faltante–, com a atualização da inibição de seu desejo, colocando em jogo uma verdade subjetiva. No *Seminário O saber do psicanalista*, Lacan (1971-72) diz que a

³ Câmera subjetiva é um termo utilizado para designar a utilização de uma angulação de câmera na qual a imagem representa o olhar do personagem.

⁴ *Film noir* é um gênero de filmes norte-americanos produzidos nas décadas de 30 e 40, após a recessão de 1929. Sofrendo forte influência do expressionismo alemão, emprega uma estética que valoriza os sentimentos dos autores e personagens de um submundo cínico e obscuro, como os detetives e as *femmes fatales*. A denominação *noir* foi dada pelo crítico francês Nino Frank.

verdade em jogo na psicanálise é aquilo que, por intermédio da linguagem, pela função da palavra, aborda, à maneira de uma indução de algo que é real e que só pode ser falado, em função da relação que o sujeito mantém com o significante, algo que não existe senão enquanto significante: homens e mulheres. Ambos são da ordem do real e não temos a capacidade de articular na *alíngua* a menor coisa que se relacione com esse real. A *alíngua* é da ordem do real, não pode ser escrita, não é um discurso, mas é transmitida por ele.

Com isso, se “não há relação sexual para os seres que falam” (Lacan, 1971-72), como afirma Lacan, é porque a palavra funciona enquanto o que pode conferir ao ser falante a possibilidade de algo que o especifique, ou seja, que pode permitir coagular algum sentido diante da falta de representação no inconsciente para aquilo que diz respeito à diferença sexual. É somente na linguagem que se sustenta o que é da ordem do sexo para o humano, o que o possibilita assumir uma posição sexual, a partir dos referenciais que se constituem sobre a rubrica de homens e mulheres. É na medida em que um ou outro se inscrevem enquanto referências para o que é do macho e da fêmea, que o sujeito pode dizer alguma coisa sobre essa falta de representação dos sexos no inconsciente, dizer este que se articula ao modo como assumiu um sexo.

O texto ao qual Espósito se dedica visa romancear um caso de assassinato ocorrido há vinte e cinco anos e do qual participou das investigações juntamente com Irene e seu amigo Pablo Sandoval, também assassinado à época. É um processo que mesmo após o seu encerramento guarda muitas perguntas sem respostas e segredos não revelados. Quando trabalhava junto à promotoria, não deu o desfecho que desejava ao assassinato de Liliana Coloto, e viu o marido da jovem, Ricardo Morales, aguardar, inconsolável, a penalização do criminoso. Morales não queria a pena de morte, mas a prisão perpétua. Prisão à qual ele próprio se condenara ao passar pela perda da mulher amada.

A condenação do assassino à pena ansiada pelo viúvo foi alcançada após os esforços da promotoria, mas, assim como o amor de Morales e de Espósito, foi interrompida. O assassino foi solto para servir aos interesses da ditadura militar Argentina. Identificado ao viúvo e humilhado por um rival, ex- investigador de polícia, e à época também servindo à ditadura, Espósito se mantém em silêncio e, após o assassinato de Sandoval, deixa Buenos Aires e Irene para se instalar numa pequena cidade do interior.

A partir da escrita, vinte e cinco anos depois retoma a sua investigação a fim de saber o que ocorrera com o assassino, Isidoro Gómez, e com Morales. Encontra este último isolado num sítio e lhe pergunta como se pode viver por vinte e cinco anos sem um amor. Pergunta certamente endereçada a si mesmo, já que o tempo durante o qual se manteve afastado de Irene foi o mesmo. Pergunta que, advinda do olhar de Irene, por diversas vezes enquadrado pela fotografia do filme, se transforma no segredo de uma vida que se define, ao longo do filme, em algumas passagens, como “vazia e cheia de nada” (Campanella, 2009).

A resposta de Morales aos questionamentos de Espósito acerca de como se pode viver uma vida nessas condições, como se pode sustentar um amor perdido por tantos anos é para que ele “não pense mais!”, para que “não se ocupe mais com isso, pois, caso contrário, ficará aprisionado no passado e sem futuro” (Campanella, 2009). Já bastante irritado com as perguntas que buscam fazê-lo falar do seu segredo, do seu silêncio, diz a Espósito que “essa história não lhe pertence” (Campanella, 2009), mas que se trata da sua história, afinal, ele é o viúvo. São palavras que ecoam: “Não pense mais, é a minha vida, não a sua” (Campanella, 2009).

O que Espósito busca em Morales, nesse momento, é a revelação de um segredo indizível, pois para além da sua identificação, não há resposta que advenha do Outro que possa dizer do ser do sujeito. Afinal, se o outro pode ter alguma existência essa só se efetiva a partir de um dizer que avessa a fala do próprio sujeito e faz com que a mensagem por ele recebida, seja aquela que foi enviada ao Outro, de forma invertida.

A pergunta que dirige ao viúvo, buscando algum sentido que possa responder à diferença sexual e revele o segredo de como manter-se afastado daquela que, fruto de um encontro contingencial e articulado no discurso do Outro, surge como objeto do desejo, só pode cessar de não se escrever pelo viés do simbólico. A resposta às perguntas retratadas no olhar de Irene estão por ser ditas.

Através da escrita do livro, Espósito busca dizer algo sobre os acontecimentos que envolviam os homens com os quais havia se identificado, alienando-se de seu desejo. Entretanto, não a obtém, antes, o que encontra na fala de Morales, é o que o reenvia ao seu próprio desejo. Assim, se não encontra uma resposta na história do próximo, encontra, nas terras do viúvo, trancafiado e escondido numa cela no celeiro, o assassino de Liliana Coloto. Ao vê-lo, Gómez se dirige a ele a fim de lhe suplicar uma intervenção para que Morales ao menos fale com ele. Desde o momento em que fora sequestrado pelo viúvo e feito prisioneiro, não mais trocara palavras com alguém. São vinte e cinco anos de silêncio e o que ele vem suplicar ao Outro, nesse momento, não passa de uma palavra que, movimentando o circuito pulsional, possa fazer falar, possa criar alguma possibilidade de escrever aquilo que ficou mortificado, em suspenso, em sofrimento. É nesse sentido que a lacuna de uma letra não impressa e que percorre todo o romance vem instar o sujeito do inconsciente no que lhe concerne enquanto desejante.

Espósito sai sem nada dizer. Olhar e voz se conjugam numa mesma sequência. Por sua presença, o olhar endereçado a Isidoro, preso dentro de uma cela, enquadra Espósito do outro lado das grades, preso em sua própria inibição. Como em espelho, pode ver no aprisionamento de Isidoro e, conseqüentemente, de Morales –vivendo numa propriedade afastada e isolado de tudo e todos para dedicar– se a cuidar, perpetuamente, de sua perda –que a sua história está por ser escrita. Ao clamar a quebra do silêncio, Isidoro marca, de forma explícita, tudo aquilo que não tendo sido dito não pôde se escrever na história. Silêncio que Morales sustenta, remetendo à dimensão muda do objeto pulsional voz.

O sujeito é um efeito do significante que, por um lado, lhe oferece alguma determinação enquanto representado para um outro significante e, por outro, sustenta a indeterminação a que ele está condenado enquanto falante. Há uma falta inerente à impossibilidade de que um único significante possa nomear o ser do sujeito.

Através da escrita de um acontecimento sob a forma de um romance Espósito articula, pelo viés da história do outro, o encontro com a causa de seu desejo, isto é, com a falta que o suporta. O que os olhos guardam de segredos e perguntas, remete ao ponto identificatório entre Benjamin, Morales e Gómez, i.e., o aprisionamento, a alienação do sujeito em relação ao desejo e a sua entrega a um gozo que o ultrapassa, enclausurando-o nas malhas da repetição. Atuando na cena cotidiana, sem saber, segue repetindo, sobredeterminado pela consistência imaginária que lhe concede algum sentido no enquadre fantasmático.

Tomando posse da história do personagem, o que nos interessa, no que diz respeito a ela, não é analisar o personagem, ou mesmo tomá-lo como exemplo, mas através dessa narrativa cinematográfica, abordar o que se coloca em jogo, ao longo de uma análise, enquanto pontos de fixidez fantasmática e a possibilidade de dissolução dessa fixidez mediante o movimento pulsional em torno dos objetos do desejo, ou seja, olhar e voz.

A sequência do enclausuramento do assassino, para além de colocar em cena o aprisionamento dos três personagens e evidenciar aquele que se manifesta pelo silêncio de Espósito nos permite refletir sobre uma colocação em movimento o circuito pulsional agenciada pela articulação olhar e voz.

Espósito só pode chegar a alguma conclusão de seu escrito, a escrever, na relação imaginária com o objeto de amor, aquilo que o causa, quando são colocados em cena, literalmente, os objetos do desejo. No percurso de uma análise, acreditamos, esse momento diz respeito ao processo de ingresso no seu final; na vida, ainda que sem saber, ao modo de Espósito, existem contingências que podem conduzir o sujeito à dissolução dessa fixidez, são momentos raros, mas possíveis, e que no filme se revelam pelo olhar que atravessa toda a narrativa. Olhar que, partindo de uma mulher, guarda segredos e perguntas sobre o desejo e o objeto que o causa.

Se Espósito pode chegar a alguma conclusão de seu escrito, se pode se soltar das amarras fantasmáticas que o aprisionam em sua própria história, isso se dá na medida em que a letra que falta, em sua urgência, vem movimentar o circuito pulsional instando o sujeito a dizer, a falar sobre o seu sintoma.

Na sequência em que dá por terminado o seu livro, ou na qual se livra de suas amarras, finaliza o livro amarrando as folhas com um barbante, amarrando o seu escrito, para encontrar, sobre sua escrivinha, o bloco de papel sobre o qual havia escrito, na hora em que vai dormir, a sequência de letras: TEMO. Através de sua escrita cria um texto que, entre idas e vindas, vai apontar, na letra faltante, o TEMOR de Benjamin Espósito; a cena que enquadra a realidade do personagem. Como diz Lacan (1966-67): “[...] definiremos realidade ao que chamei há pouco o pronto para carregar o fanatismo, i.e., o que faz seu enquadre”.

Enquanto simbólico o objeto pode adquirir existência, cessando de não se escrever. Desperto, Benjamin Espósito pode, finalmente, escrever a letra A e surpreende-se, enquanto leitor de seu escrito, com o efeito que a falta produz em seu texto: TE AMO. É assim que cabe a cada sujeito assumir a autoria de seu escrito, inscrevendo nele a letra faltante e surpreendendo-se com o que diz.

Referências bibliográficas

- Barthes**, R. (1984). *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
Benjamin, W. (2012[1936]). *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Zouk.

- Freud, S. (1925). A negação. In *Obras completas*. Vol. 16. (275-282). São Paulo: Cia das Letras.
- Freud, S. (2012[1919]). Batem numa criança: contribuição ao conhecimento da gênese das perversões sexuais. In *Obras completas*. Vol. 14. (293-327). São Paulo: Cia das Letras.
- Freud, S. (2013[1900]). *A interpretação dos sonhos*. Vols. 1 e 2. Porto Alegre: L&PM.
- Lacan, J. (1988[1964]). *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: J. Zahar.
- Lacan, J. (1966-67). *Seminário A lógica da fantasia*. Inédito.
- Lacan, J. (1971-72). *Seminário O saber do psicanalista*. Inédito.
- Lacan, J. (1974). *A terceira*. Inédito.
- Lacan, J. (1975). *Conferência em Genebra sobre o sintoma*. Inédito.
- Lacan, J. (2003[1957]). A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In *Escritos* (496-533). Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (2007[1975-1976]). *O seminário, livro 23: o sintoma*. Rio de Janeiro: J. Zahar.
- Lacan, J. (2009[1971]). *O Seminário, Livro 18, De um discurso que não fosse semblante*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Milner, J.-C. (1996). *A obra clara: Lacan, a ciência, a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Sacheri, E. (2005). *La pregunta de sus ojos*. Buenos Aires: Galerna.

Referências consultadas

- Herrero, G., Campanella, J. J., Ragone, V. (Produção), Juan José Campanella (Direção). (2009). *El secreto de sus ojos*. [Filme]. España, Argentina: 100 Bares/ Tornasol Films/ Haddock Films/ Telefe.

Para citar este artículo / To cite this article / Pour citer cet article / Para citar este artigo (APA):

- Oliveira Lopes, A. L. & Rinaldi, D. L. (2016). "O segredo dos seus olhos ou a interrogação do olhar: escritas do fantasma". *Revista Affectio Societatis*, 13(24), 89-99. Medellín, Colombia: Departamento de Psicoanálisis, Universidad de Antioquia. Recuperado de <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/affectiosocietatis>