

deo, os presos olham para fora: gravam um tocante nascer do sol por detrás das grades.

Carandiru é pródigo em captar a lógica interna às relações no presídio, com seus personagens de ficção calcados nos perfis descritos no livro que originou o filme. Mas também aqui o momento memorável é aquele em que o filme escapa da construção realista sugerido pelo relato médico-etnográfico. A invasão policial irrompe de repente, dispensando o suspense crescente que um roteiro clássico recomendaria. Irrompe em uma reconstituição simbólica, que talvez contenha elementos de gosto duvidoso, mas que é muito eficiente no sentido de chamar a atenção não para uma reconstituição fiel do fato documental, mas para o caráter absurdo do evento: a polícia militar, cuja vocação deveria ser a de proteger a ordem pública, invadiu um presídio e matou 111 presos, que se encontravam sob a guarda do governo do estado. A aberração jurídica, política e humanitária não cabe em registros realistas com traços documentais.

A força dessas seqüências de *O prisioneiro* e de *Carandiru* está na tensão que elas estabelecem com o tom de discurso expositivo que marca o “olhar de dentro”. Curiosamente, esses momentos que apelam mais para o que poderia ser associado ao “ilusório” atingem força poética específica.

Voltando a *Da janela do meu quarto*, nada ouvimos do que dizem os atores do balé beligerante, em sua performance de um jogo de corpo corriqueiro. Não há som direto. A trilha sonora instrumental – contemporânea e minimalista – extradiagética (sobreposta à imagem) salienta uma leitura autoral que não pretende transmitir uma “mensagem programática”, mas enfatiza a qualidade plástica imanente a essa atuação improvisada. As imagens captadas de cima para baixo em planos longos, médios, seguem o ritmo de cada *round* do movimento dos garotos.

O filme venceu o X Festival É Tudo Verdade, na categoria curta-metragem. Ao receber o prêmio, o artista agradeceu aos meninos, atores involuntários de um registro fílmico que desconhecem. Deles, o diretor não sabe nome ou endereço. *Da janela do meu quarto* pode ser interpretado como uma pequena peça clássica. A câmera incógnita registra. Posteriormente, edição e trilha sonora desenham uma interpretação autoral sensível à beleza que emana daquele jogo e que, por isso, pode transcendê-la. Há algo naquela expressão corporal que vai além da desigualdade social e da discriminação. Algo que tem a ver com a complexidade de impulsos a um só tempo sensuais e agressivos. Uma tensão constante que permanece ao longo de uma luta sem vencedor, que não evolui em direção a um clímax. Presenciamos, “de fora”, a poesia de um relacionamento que não se realiza pela via oral. Esse distanciamento destoa de outros trabalhos contemporâneos que, de uma maneira ou de outra, buscam lidar com uma alteridade que invariavelmente se reinstala. Aqui o tom autoral reconhece e admira a natureza poética desse “outro”, que fica menos estranho. E nem por isso espetacular.

Referências

- Associação Escola Indígena Utapinozona Tuyuka (2004). *Histórias tukuya de rir e de assustar*. São Paulo: ISA/Foirn/Associação Escola Indígena Utapinozona Tuyuka.
- Athayde, C., Bill, M. V., & Soares, L. E. (2005). *Cabeça de porco*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Bentes, I. (2005). Videoclipe, cinema e política. In M. Goretti & R. Martins Pedrosa (Orgs.), *Admirável mundo MTV Brasil* (pp. 176-178). São Paulo: Saraiva.
- Bernadet, J. C. (2004). *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Cia. das Letras.
- Debord, G. (2000). *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Ferréz (s.d). A cultura da periferia – ato I e A cultura da periferia – ato II. *Caros Amigos*.
- Lins, Paulo. (1997). *Cidade de Deus*. São Paulo: Cia das Letras.
- Meirelles, F. (2003). *A construção do filme, segundo o diretor Fernando Meirelles* [Entrevista com Tatá Amaral] (2003). Recuperado em fev. 2006: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1605,1.shl>.

Resumo

Este texto discute a noção de “apropriação dos mecanismos de construção da representação” como critério de análise comparativa de uma série de filmes recentes que abordam o universo de favelas, a violência e a pobreza de maneira mais ou menos real, ilusória ou verossímil. O curta-metragem *Da janela do meu quarto*, de Cao Guimarães, introduz referências a filmes da chamada “retomada”, como *Cidade de Deus*, *Carandiru* e *Prisioneiro da grade de ferro*, exemplos de estudo em pesquisa em andamento, do qual este texto é um fragmento.

Palavras-chave

Cinema. Cultura audiovisual. Estética. Televisão.

Summary

Building verisimilar representations

This essay is a fragment of a broader project which discusses the notion of “appropriation of the mechanisms of constructing representation” as a comparative criteria that is productive to analyze a body of recent Brazilian films that deal with *favelas*, poverty and violence, in ways that can be more or less real, illusory and/or verisimilar. Short film *From the window of my room* by Cao Guimarães introduces references to films which are part of the so called new Brazilian cinema, such as *City of God*, *Carandiru* and *Prisoner of the iron gate*, titles that are part of the sample of my ongoing research.

Key-words

Cinema. Audiovisual culture. Esthetics. Television.

Esther Hamburger

Rua Capote Valente, 411/701 – Pinheiros
05409-001 – São Paulo – SP
ehamb@uol.com.br

Fale com ela:* ilusão ou comunicação

Edival Perrini**

*Em júbilo trêmulo, o homem sentiu que alguma coisa enfim acontecera. Deu-lhe então uma aflição intensa como quando se é feliz e não se tem em que aplicar a felicidade, se olha ao redor e não há como dar este instante de felicidade...
Alguma coisa tinha acontecido.
E embora os elos continuassem a lhe escapar, ele tinha enfim alguma coisa na mão, e seu peito se inflou de sutil vitória...
Clarice Lispector, A maçã no escuro, p. 92.*

Apesar do nome do filme de Almodóvar apontar para a comunicação através da palavra, do ato de falar, muitas são as indicações em *Fale com ela* que sublinham ser a comunicação algo que, quando acontece, se faz com elementos que vão além das palavras e além dos sentidos, sem excluí-los. Por isso, grande parte do que se fala, no filme, diz-se a quem, aparentemente, nada pode escutar, nada pode sentir.

Se pudermos olhar a partir desse vértice, afastados do olhar cartesiano que tanto nos seduz, poderemos nos aproximar do que se pretende chamar aqui de comunicação. D. Virgínia Bicudo, mestra da psicanálise brasileira, ouvindo pacientemente a queixa de colega sobre seu paciente adolescente que “não falava”, e passava toda a sessão emitindo sons, produzindo arrotos, jogando almofadas sobre o divã, gritando palavras desconexas, resume assim a situação: “E você queria que ele dissesse mais alguma coisa?...”

Fale com ela começa e termina fiel a essa tese. Os espetáculos cênicos de dança e balé inseridos no começo e no final da película acenam para isso. O balé é parte essencial do gosto de Alicia, seguido por Benigno, e acompanhado por Marco. Em sintonia com tais expressões cênicas, temos Lydia, a toureira, cuja dança é de outra natureza, sem deixar de ser dança. E é dramático o que ela vivencia silenciosamente com os touros.

O balé é uma representação singular em que se combinam dança, música e pantomima. As palavras não são importantes no espetáculo do balé, nem nas touradas. Necessário lembrar que “pantomima”, palavra desajeitada e pouco usual, significa, segundo o *Dicionário Houaiss*, “re-

presentação de uma história exclusivamente através de gestos, expressões faciais e movimentos”.

O cinema mudo é outra forma de comunicação em que a palavra existe, mas a força da sua expressão está muito além dela. O espetáculo que abre e que fecha o filme é forte modelo dessa comunicação. No início, as mulheres nada enxergam, comportam-se como sonâmbulas, esbarram-se entre si e em nós, que as vemos e passamos a fazer parte viencial dos seus desesperos. No final, a moça está de olhos fechados e aparenta cantar, porém ela não abre a boca em nenhum momento, embora, durante toda a apresentação, se escutem a letra e a música cantada.

A comunicação entre as pessoas se faz quando há o toque da emoção. É nesse universo que *Fale com ela* se apresenta e existe.

A primeira cena de *Fale com ela*

Benigno fala para Alicia: “O palco está cheio de cadeiras e mesas de madeira. Os olhos das mulheres estão fechados como se elas fossem sonâmbulas. Dá medo pensar que as coitadas vão esbarrar em tudo. De repente, aparece um homem com um rosto triste. É a cara mais triste que já vi na minha vida. E tira as cadeiras e as mesas do caminho. Você nem imagina como foi emocionante”.

No espetáculo cênico, três pessoas: duas mulheres que se batem, que não enxergam, e um homem atarantado, correndo como tonto atrás dos objetos que apenas servem para atrapalhar. São estorvos. São coisas que não possuem identidade: mesa, cadeira, homem, mulheres, a própria confusão.

A cena seria um modelo para uma mente primitiva e perdida entre coisas não identificadas, refém de objetos perseguidores, produtos de uma angústia imensa e não contida? A vivência do desamparo seria o que se expressa com “a cara mais triste que já vi na minha vida”?

A mente incapaz de simbolizar desfalece em angústia, dor e sofrimento.

Na platéia, dois homens diferentes observam. Benigno está distraído. Ele nega a emoção que lhe toca. Fala dela, mas não pode experimentá-la. Marco, ao lado, deixa-se tocar. Ele se reconhece naquele quadro. Pode chorar de verdade.

* *Hable con ella*, direção de Pedro Almodóvar, Espanha, 2002.

** Psicanalista pela Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo e pelo Núcleo Psicanalítico de Curitiba. Autor de *Pomar de águas e Armazém de ecos e achados*, entre outros livros de poesia.

1 Clarice Lispector, *A maçã no escuro*, 9ª edição, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

Sobre Alicia e Benigno

O cenário, sobre a mente primitiva, desenhado na primeira cena é o pano de fundo para a apresentação de Benigno e Alicia.

Benigno é filho de um casal que não existe, nem como casal, nem como pais. O pai está na distante Suécia, onde formou outra família, e não convive com ele. A mãe se apresenta como superprotetora, carente, e, por fim, deficiente. Ela o mantém dependente por vinte anos, e Benigno se deixa ficar assim.

Ele não tem (nem pode ter) vida sexual. Na ânsia de lidar com seus desejos primitivos, consegue reter concretamente pedaços de seu objeto de amor: uma presilha de cabelo, por exemplo.

Seria Benigno homossexual? Apesar da evidente torcida do pai de Alicia, Benigno nos parece um menino.

Almodóvar diz mais sobre Benigno. Seu nome nos remete a “bondoso”, “humano”, “aquele cuja índole é boa”. Essas condições mantêm viva a esperança nele. Por isso Benigno traz, daquele primeiro espetáculo, uma foto autografada (com identidade) para Alicia: “Espero que você vença os obstáculos e comece a dançar”.

Em seguida à cena da dedicatória, Alicia menstrua. A vida e a fertilidade seguiriam presentes no caótico quadro que aprisiona Alicia? E o pensamento mágico de Benigno, impregnado de esperança, não seria ingênuo, mas apenas infantil?

“A gente precisa acreditar em milagres”, diz Benigno para Marco, “porque a gente precisa deles. Pode até nos acontecer um milagre, mas, se você não crê, nem o perceberá.” A comunicação, portanto, se faz a partir de uma disposição amorosa interna. Almodóvar se vale disso para localizá-la em sintonia com sua raiz etimológica: “ação de comunicar, de partilhar, de dividir”.

A presença de uma sensibilidade especial, ancorada na ilusão, faz de Benigno um homem capaz de se relacionar (e de se comunicar) de verdade. Ele sente que a sensibilidade feminina desabrocha em amor quando é entendida, quando escuta coisas que a tocam de verdade.

Este diálogo de Benigno com Marco contém o que, aqui, se aponta:

– Fale com ela! Conte isto a ela!

– Mas ela não pode nos ouvir, Benigno.

– Como você tem tanta certeza disso? A mente das mulheres é um mistério. Ainda mais neste estado. Você tem de prestar atenção nelas, Marco. Falar com elas, pensar nos pequenos detalhes, acariciá-las. Lembrar que elas existem, e que vivem, e que são importantes para nós.

E sobre Alicia?

Alicia vive três momentos distintos em *Fale com ela*. Inicialmente aparece a menina. Não há ainda a mulher. Apenas a menina sozinha. Seu quarto é povoado de brinquedos. São carros de bombeiros, charretes com cavalos,

brinquedos que insinuam movimento, fogo, possibilidade de desenvolvimento. Mas tudo ali está parado, em estado potencial, como a cena de Benigno no quarto de Alicia: há uma menina com a sexualidade latente, e um menino com a sexualidade igualmente latente. Diante da menina, Benigno, tomado pela curiosidade, quase carrega um carrinho de bombeiros. Depois, abandona-o e desvia sua atenção para a presilha de cabelo. Colhe algo de moça naquele universo de brinquedos predominantemente masculinos. Opta por algo de menina, ele menino também, deixando de lado roupas íntimas que apontariam para a distante mulher.

Alicia tem no nome a expressão desse claro potencial. Alicia vem de “aliciar”. E “o que alicia” é “o que atrai para si”, “é o que torna alguém seu cúmplice”. Palavras como “acariciar”, “atrair alguém com afago”, “persuadir” estão no coração etimológico do seu nome.

Posso apreender, então, que Alicia teria a possibilidade de se desenvolver com um homem maternal como Benigno? E a possibilidade de desabrochar sexualmente com um homem amadurecido como Marco?

Posso pensar que Marco seria o Benigno que deu certo? Marco seria o Benigno que muito tempo depois pode ser parceiro, e cúmplice, e par?

Alicia também não tem mãe. Pouco se diz da mãe dela; somente se aponta para a presença de uma mãe ausente.

E sobre o pai?

Seu pai é um psiquiatra frio, distante afetivamente de sua filha e de seus pacientes, e que escolhe para secretária uma pessoa que, como ele, não é afetiva e nem sensível. O nome do pai é escolhido a dedo por Almodóvar: dr. Roncero. *Roncero*, em castelhano, tem o mesmo significado que “ronceiro” em português: “insensível, indiferente, vagaroso, falso, que usa de adulações ou elogios fingidos”.

Nessas circunstâncias, Alicia só pode ter uma identidade sexual através de um “acidente”. O poeta Almodóvar se vale do concreto para falar metaforicamente.

O segundo momento de Alicia em *Fale com ela* é um período de latência, um estado de coma de quatro anos, na companhia maternal e amorosa de Benigno. Durante esse tempo, Benigno nunca abandona seu desejo de ajudar Alicia, jamais perde a esperança na vida dela, e mantém essa postura contra tudo e contra todos, apesar das circunstâncias e sem nunca negar a gravidade da situação.

O contexto não é habitual para a construção de uma parceria, de uma cumplicidade. Benigno escolhe a metáfora do “cinema mudo” para dizer que vai, a despeito de todas as dificuldades, tecer seu vínculo com ela: “Descobri agora o cinema mudo. É o meu favorito”.

Nesse clima de acolhimento, ele mantém a identidade de Alicia viva. A manutenção, em seu afeto, de um sentir verdadeiramente amoroso a preserva inteira. A busca determinada de uma comunicação afetiva possibilita a reparação e a reconstrução de uma identidade.

O terceiro momento de Alicia é o despertar da mulher: é o encontro dela com a fertilidade, com a gravidez e, finalmente, com o acordar de uma forma diferente para a vida.

Sobre Marco e Lydia

“Somente as palavras cheias de amor podem cuidar do silêncio, e não permitir que seus conteúdos morram.” Se essa frase é capaz de resumir a relação de Benigno e Alicia, Marco e Lydia vão se comunicar num cenário de erupções, luto, separações, fobias, tragédias. É a mente diante dos percalços da vida.

De Marco, já dissemos que ele pode ser o Benigno que deu certo. Já na primeira cena é ele quem chora. Não fala nada, mas se sente profundamente tocado.

De início, seu pensamento se ancora em experiências concretas: “Não! Insisto! Cientificamente, não há esperança”. É o que ouve do médico (e repete para si) diante do coma de Lydia.

Marco irrita-se com Benigno no diálogo que mantém sobre a experiência do amigo com mulheres: “Final, que experiência tem você com as mulheres?”. Benigno não responde. Marco volta à carga: “Que experiência tem você com as mulheres?”. “O quê?”, diz Benigno distraído com Alicia. Marco repete a pergunta e Benigno afinal diz: “Eu? Muita! Passei vinte anos, dia e noite, com uma; e quatro anos com esta!”. Ele não entende quando Benigno afirma: “Estes últimos anos foram os melhores de minha vida, cuidando dela e fazendo as coisas que ela gostava de fazer”.

Progressivamente, a partir do relacionamento com Benigno (seu lado afetivo e sensível), Marco passa a viver experiências emocionais criativas e agregadoras. Ele também precisa lidar com o luto de duas relações que não evoluíram, Ângela e Lydia. E o luto por Lydia é tarefa emocionalmente complexa, pois se soma ao luto propriamente dito, a vivência da culpa. Afinal, ele não a deixou falar sobre a ansiedade e os temores experimentados com a volta para o antigo namorado.

O clima de dor, luto e sofrimento, assim como a realidade de estar emocionalmente vivo, dão a Marco a possibilidade de se relacionar de verdade com Benigno e o preparam para a possibilidade de amar Alicia.

E sobre Lydia?

Lydia Gonzáles, a toureadora, é construída por Almodóvar a partir de qualidades também presentes na etimologia de seu nome: “a que lida”, “a que combate”. Não há referências sobre a mãe de Lydia, só ao pai, “que deu o nome a ela”.

A breve menção sobre sua família original nos permitiria pensar que essa mulher irá se deparar com inúmeras dificuldades em relação à identidade feminina? “Ter que ficar sozinha”, “ter que aprender a ficar sozinha” – frases tantas vezes repetidas por ela –, seriam atitudes defensivas utilizadas por uma mulher que não teve mãe? Daí, a escolha

de um ofício tão caracteristicamente masculino? Daí, tantos desencontros nas tentativas de se aproximar de Marco?

Incapaz de acordar para o amor, o coma de Lydia é maligno: um coma sem volta.

Sobre o espetáculo *Trincheiras*

Trincheiras é espetáculo cênico fundamental dentro de *Fale com ela*. É um convite à imaginação, ao sonho.

Sua menção se dá imediatamente após a visita desconfiada do pai de Alicia, o dr. Roncero, que só se acalma ao acreditar que Benigno é homossexual e que, portanto, não oferece riscos para Alicia.

Quem nos apresenta *Trincheiras* é Katerina, professora de balé de Alicia. A peça consiste na apresentação de muitos bailarinos, “e, quando um soldado morre, sua alma sai do corpo e seu fantasma transforma-se numa bailarina”.

Essa cena precede o seguinte diálogo:

Benigno: “Alicia adorou a idéia.”

Katerina: “É lindo porque da morte surge a vida, do homem emerge a mulher. Da terra emerge...”

Benigno (superconcreto): “A praia!”

Katerina: “Não, não.”

Benigno: “A água!”

Katerina: “Não! O etéreo, o impalpável, os fantasmas...”

Não estaria aí inaugurada a presença da simbolização? O etéreo, o impalpável, os fantasmas não são palavras transformadas em metáforas? Não são as metáforas que nos dão acesso ao significado emocional, à possibilidade de evocar, de sonhar?

Curioso observar que a etimologia de “trincheira” tem a ver com “corte” e com “separação”. Alicia e Benigno estão dentro de uma cesura: está aberta, para eles, a travessia rumo às vivências emocionais que podem ser apreendidas e comunicadas.

Sobre o amante que encolheu: outra parábola para falar do concreto, do *acting out* e do simbólico

“Ontem eu vi uma película que me deixou perturbado.” Benigno se refere, desta forma, ao filme *O amante que encolheu*, e continua: “É a história de Alfredo, gordinho como eu, e Amparo...”

A imagem de um amante que entra inteiro, concretamente, dentro da mulher amada é impactante para Benigno. Ele se vê inteiro na cena. O impacto pressiona em Benigno uma sexualidade primitiva, que, não tendo significado simbólico, não pode ser percebida nem expressa senão através da ação.

Fertilizar Alicia concretamente é inevitável. E, como nos contos de fadas, é o beijo do príncipe que acorda a princesa.

Devolvida a vida para Alicia, Benigno começa a embalar seu desejo de estar com ela: “Eu quero casar com Alicia. Nós nos damos melhor do que a maioria dos casais...”

“Você não pode casar com Alicia, Benigno.”

“Por que não posso?”

“Porque Alícia não pode dizer com nenhuma parte do seu corpo: sim! Quero!”

A grande cena final: o prefácio de um amor possível

Sete homens deitados sustentam uma mulher que sonha. Toda a cena é um sonho. A mulher parece falar, há até um microfone, mas falar não é necessário. O som de sua música emana sem que ela precise abrir a boca. A emoção diz de formas diferentes.

A música e a letra que emergem sugeririam a elaboração do luto de Alícia? Seria a expressão do feminino, da mulher que agora existe no corpo e na mente? Da mulher que está, finalmente, disponível para a vida, para a sexualidade, para a fertilidade?

Em tradução livre, eis a letra da música: “Fiz amor ontem à noite,/ não foi bom, não foi ruim,/ um estranho no meu íntimo/ me faz triste.// Quando eu acordei, hoje de manhã,/ o café estava pronto./ Só havia o amanhecer em mim,/ e o meu bebê se foi, o meu bebê se foi”.

Fora do teatro (mas dentro da mente), o começo de uma história possível: um homem (Marco-Benigno) disponível para uma mulher inteira.

Ali, disponível, a presença da metáfora, do que já pode ser significado: uma nova história é anunciada, um novo par, um casal: Marco e Alícia, uma história que não precisa ser contada, que se delinea e se anuncia dentro da nossa possibilidade de sonhar.

Considerações finais

O filme de Pedro Almodóvar *Fale com ela* é uma parábola sobre a comunicação interpessoal e seus complexos meandros. A partir desse olhar, a comunicação se faz com elementos que vão além das palavras e além dos sentidos, sem excluí-los. A mente primitiva, incapaz de simbolizar, parece desfalecer em angústias, dor e sofrimento. A busca por dar sentido às experiências e se comunicar não cessa. Nesse vértice, os personagens de Almodóvar transitam por um cenário em que o que parece ser caótico e ilusório pode ser visto como uma procura determinada de expressão e de comunicação psíquica.

Resumo

O autor propõe um olhar psicanalítico sobre *Fale com ela*, filme de Pedro Almodóvar. A partir desse olhar, situa a comunicação psíquica como um fenômeno que vai além das palavras e além dos sentidos, sem excluí-los.

Palavras-chave

Cinema. Comunicação psíquica. Mente primitiva. Simbolização.

Summary

Talk to her: illusion or communication?

The author suggests a psychoanalyst look about *Talk to her*, a Pedro Almodóvar film. By this look, he locates the psychic communication as a phenomenon that goes beyond words and beyond the senses, without excluding them.

Key-words

Cinema. Psychic communication. Primitive mind. Symbolic process.

A arte de conversar*

Denise Weinberg**

Miguel Calmon du Pin e Almeida***

José fala por mímica. Talvez ainda desconheça as palavras ou quem sabe desconheça a possibilidade de ser compreendido. A experiência de perigo iminente está presente em todo seu corpo. Fala como se precisasse gritar para ser ouvido. Será que não percebe que estou a menos de um metro? Gemidos, onomatopéias e outros grunhidos são necessários para completar precariamente a função de comunicar. As mãos retesadas voam querendo dizer algo, como se me advertissem para o que eu não vi.

Aí, uuuuhhhhh, eu pá! E pensava: caralho.

De fato, ele estava diante de um grande perigo.

Os olhos sempre arregalados.

Sentado, José se contorcia, ora escorregando, ora se debruçando e pendurando o corpo nos braços da poltrona.

Nada falei. Nada entendi. Nem um pequeno relato, mesmo que minimamente ordenado, para me contar naquela primeira entrevista quem ele era. Mas algo de essencial ele me comunicava daquele jeito.

Assim ficamos por duas semanas. Ao terminar a sessão, lhe perguntava quando queria voltar e eu aceitava o que me propunha.

Um dia José chegou e permaneceu me olhando um longo período. Eu nada disse. De repente percebi que respirávamos no mesmo ritmo. Ambos com as mãos sobre o peito e no mesmo compasso. Ele alternava seu olhar entre meu rosto e minha barriga. Queria que eu notasse que respirávamos no mesmo tempo. Fiz o mesmo e alternei meu olhar entre seu rosto e sua barriga. Ele compreendeu. Ele sabia. Nada dissemos. No final da sessão, ele disse: *Legal. Você notou que estávamos respirando juntos!*

Essa experiência marca a nossa relação.

Pequenos momentos em que o “de dentro” encontra com o “de fora” e provoca uma enorme sensação de alívio e compreensão, fonte da ilusão de não estarmos sós no mundo. Inauguramos deste modo a possibilidade de que alguma coisa que se passa no silêncio de dentro de mim seja pas-

sível de ser captada por alguém que está fora de mim. José me conta que essa experiência está mudando toda sua vida.

Para iniciar nossa conversa, proponho essa vinheta clínica. Nela algo de inusitado se instalou e criou a possibilidade de um encontro psicanalítico. Começo, então, perguntando: que experiência é essa que possibilitou uma relação entre nós?

Nós, os psicanalistas, chamamo-na de transferência. Diz respeito à instalação de uma fantasia através da qual alguém crê poder ser compreendido por um outro, e, a partir daí, não se está mais só. O que um diz concerne ao outro e vice-versa.

É comum ouvirmos perguntas acerca do estranhamento de se falar para quem não se conhece. No entanto, no instante em que a transferência se instala, essa questão do estranhamento muda de lugar e passa a se referir a alguém sobre quem o paciente deposita a capacidade não só de escutá-lo como também de compreender o que vive.

Estranha ilusão que nos faz falar e, falando, nos leva a nos conhecer.

Certamente essa experiência está nomeada no teatro de outra forma. Uma outra forma para traduzir a cumplicidade fundamental entre ator e público. O que você poderia nos contar acerca da magia que envolve o teatro?

A necessidade da ilusão que temos de não estarmos sós no mundo nos leva a experiências inimagináveis, que talvez também sejam somente fontes de ilusão. Incrível como às vezes através de um fenômeno completamente prosaico, normal, cotidiano (por exemplo, a respiração) estabelece-se um contato profundo, uma cumplicidade maior do que qualquer conversa conseguiria atingir.

Através do “corpo”, um olhar, um toque, uma respiração, somos capazes de manter um diálogo e estabelecer contatos inacreditáveis, pois parecem coisas abstratas, mas na verdade são as mais concretas, mais ancestrais. Não vamos esquecer que as palavras vieram depois; primeiro, urrávamos, gemíamos, grunhíamos para nos comunicar, e conseguíamos.

* Esta expressão, *l'art de converser*, é utilizada por Marília Aisenstein para descrever a maneira de acessar aqueles pacientes que, na pobreza de representações que recobrem sua experiência emocional, requerem do psicanalista a função de provê-los de palavras que possam servir para dizer suas vivências.

** Fundadora, com Eduardo Tolentino, do Grupo Tapa, no Rio de Janeiro, em 1979, no qual permaneceu por 21 anos. O Tapa se transferiu para São Paulo em 1986, onde permanece até hoje. Diretora e atriz, com duas peças em cartaz em São Paulo (fevereiro de 2006): 1) *Oração para um pé de chinelo*, de Plínio Marcos, pela qual recebeu o prêmio da APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) de melhor atriz de 2005 e foi indicada para o prêmio Shell SP, 2006; 2) *Anna Weiss*, de Mike Cullen. Depois de uma temporada paulista, iniciou, em março de 2006, uma turnê por onze cidades do interior de São Paulo.

*** Psicanalista pela Sociedade Brasileira de Psicanálise do Rio de Janeiro.