

A clínica, o entredito e o entrevistado: vicissitudes da análise *on-line*

*The clinic, what is said in a soliloquy and what is
caught in a glimpse: vicissitudes of online analysis*

Renato Tardivo*
Daniel Kupermann**

Resumo

A pandemia da Covid-19 implicou uma série de transformações nas modalidades de vínculo. Para nós, psicanalistas, a questão se colocou com contundência: a clínica iria sobreviver? Mas, a partir do enfrentamento da crise, saídas criativas foram sendo encontradas, de modo que os atendimentos remotos, antes considerados uma exceção, passaram a assumir protagonismo. Assim, levantamos, neste artigo, questões acerca da análise *on-line*, por meio de articulações entre a psicanálise e o cinema documental de Eduardo Coutinho. A experiência da capacidade negativa, explorada nos filmes do cineasta e apresentada por nós em uma vinheta clínica, apontam para circuitos transferenciais que podem favorecer o surgimento de caminhos simbólicos.

Palavras-chave: Análise *on-line*. Enquadre. Transferência. Eduardo Coutinho. Trabalho do negativo.

Abstract

The Covid-19 pandemic implied a series of transformations in bond procedures. For us, psychoanalysts, the question was posed with force: would the clinic survive? But, while facing the crisis, creative solutions were found, so that remote assistance, previously considered an exception, began to take on a leading role. Thus, in this article, one raises the question about online analysis, through articulations between psychoanalysis and Eduardo Coutinho's cinema. The experience of negative capacity, explored in the filmmaker's documentary work and presented by us in a clinical vignette, points to transference circuits that can favor the emergence of symbolic paths.

Keywords: Online analysis. Setting. Transference. Eduardo Coutinho. Work of the negative.

* Psicanalista. Pós-doc em Psicologia Clínica pelo Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (IPUSP). Professor Colaborador do Departamento de Psicologia Clínica do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (IPUSP 2020-2022). São Paulo, SP, Brasil. rctardivo@uol.com.br

** Psicanalista. Professor Livre-docente do Departamento de Psicologia Clínica do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (IPUSP). Bolsista do CNPq - Brasil. São Paulo, SP, Brasil. danielkupermann@gmail.com

Introdução

A situação de isolamento social, imposta pela pandemia da Covid-19 no início de 2020, está forçando a humanidade a repensar suas relações com o espaço e o tempo. Toda uma conjuntura sem precedentes, que envolve o contato com uma série de incertezas e sucessivas ondas de contágio, vem alterando as experiências dos sujeitos.

Esse contexto é analisado em *O amanhã não está à venda*, breve ensaio produzido a partir de relatos de Ailton Krenak, ativista do movimento socioambiental e de defesa dos direitos indígenas, nos primeiros meses de pandemia (KRENAK, 2020). Segundo o autor, vivemos sob a legalidade de que “o mundo não pode parar”, mas, em função da proliferação de um vírus, “o mundo parou”, e a dor que decorre dessa tensão pode nos ajudar a pensar se somos, de fato, uma humanidade. Naturalizou-se a devastação do planeta – o que fomenta a desigualdade entre povos e sociedades. Resultado: “há uma sub-humanidade que vive numa grande miséria, sem chance de sair dela – e isso também foi naturalizado”. Nessa medida, o vírus, “organismo do planeta”, é uma espécie de resposta ao “pensamento doentio dos humanos”, e a Covid-19, “uma espécie de mãe amorosa que decidiu fazer o filho calar a boca por um instante”:

Há muito tempo não programo atividades para “depois”. Temos de parar de ser convencidos. Não sabemos se estaremos vivos amanhã. Temos de parar de vender o amanhã. Penso naqueles versos do Carlos Drummond de Andrade: “Stop/ A vida parou/ ou foi o automóvel?”. Essa é uma parada para valer. O ritmo de hoje não é o da semana passada nem o do ano novo, do verão, de janeiro ou fevereiro. O mundo está agora numa suspensão. E não sei se vamos sair dessa experiência da mesma maneira que entramos (KRENAK, 2020).

Fica, portanto, a questão: voltaremos à normalidade? Krenak torce para que não, pois só assim poderemos aprender com a experiência. Para nós, psicanalistas, trata-se também de uma oportunidade para pensar o ofício. Repentinamente, os atendimentos presenciais deixaram de ocorrer, o que colocou em risco o prosseguimento dos casos em andamento, bem como impossibilitou o início de novos. *Stop*. A clínica parou. Parou?

Foi então que o recurso à modalidade remota de atendimento surgiu como alternativa. Nas primeiras semanas de pandemia, os atendimentos por ligações telefônicas ou videochamadas pareciam um paliativo para contornar o período crítico. No entanto, passado o susto inicial, a clínica psicanalítica *on-line* parece

ter se estabelecido não apenas como uma alternativa, mas como uma modalidade que, mesmo após a pandemia, deve manter seu lugar assegurado.

Nessa direção:

a acessibilidade digital também pode ser compreendida a partir de novas possibilidades de educação, de informação, de tratamento à saúde e de acesso à cultura. Talvez não se trate propriamente da ausência do corpo ou promoção de desigualdades, mas de alterações significativas em diferentes dimensões da vida (SILVA, 2021, p. 5).

Essa nos parece a saída mais desejável: a partir do enfrentamento da crise, criar alternativas que apontem para transformações efetivas, fruto da busca por sentido. Assim, pretendemos, neste artigo, levantar questões acerca da análise *on-line*, por meio de articulações entre a psicanálise e o cinema.

Atendimento remoto e pandemia

A modalidade remota de atendimento clínico em psicanálise não era uma novidade antes de o mundo ser tomado pela pandemia da Covid-19. Alguns psicanalistas já atuavam dessa forma, sobretudo em condições específicas (quando o analista ou o analisando estivesse em viagem, por exemplo). Contudo, o que se colocou como efetivamente inédito, a partir de março de 2020, foi a modalidade remota como regra e imposição, ou seja, como a única saída para o prosseguimento de atendimentos em andamento, bem como para o início de novos casos.

Evidentemente, a transição dos atendimentos presenciais para os remotos demandou uma série de cuidados, sobretudo com relação à mudança de enquadre – considerando elementos do enquadre, de acordo com Bleger (1967/2002, p. 103), “o papel do analista, o conjunto de fatores (ambiente) temporais e parte da técnica (na qual se inclui o estabelecimento e a manutenção de horários, honorários, interrupções regulamentadas etc.)”. A partir de nossa experiência clínica, pareceu-nos que as maiores dificuldades, nesse sentido, foram as seguintes: sustentar o enquadre; cuidar do campo e “sentir com” (FERENCZI, 1928/2011, p. 31), sem o contato presencial, frente a frente ou no divã; lidar com as vicissitudes de uma sessão que, via de regra, ocorre em linha entre as casas do analista e do analisando – continentes que podem promover, de ambas as partes, conteúdos ansiosogênicos, em função das oscilações no sinal

de internet e das movimentações das residências: barulho de campainhas, crianças chamando os pais, familiares precisando entrar em um aposento etc.

Em um primeiro momento, essas dificuldades trouxeram questionamentos acerca da possibilidade mesma de a clínica psicanalítica seguir existindo. A suspensão abrupta dos atendimentos presenciais em março de 2020 que, pensávamos, duraria cerca de duas semanas foi sofrendo sucessivas prorrogações. A exceção tornou-se regra e, reinventando-se, a clínica continuou a existir.

Parte dessa reinvenção tem implicado o contato com um cansaço maior – uma das principais decorrências exigidas pela atenção-menos-flutuante da clínica *on-line*: “a catástrofe exige muito trabalho psíquico, o que talvez possa contribuir para explicar o cansaço, e mesmo a preguiça, sobre as quais tanto os analisandos quanto os analistas deram testemunho desde o início da pandemia” (KUPERMANN, 2021, p. 145).

Soma-se a isso a necessidade de sustentar, nessas condições, o enquadramento interno do analista, “o que permite a abertura – o acesso – à alteridade” (GREEN; URRIBARRI, 2019, p. 94), uma vez que “não são os móveis nem são as paredes da sala que a convertem em uma sala de análise se faltar o ‘enquadre interior’ do analista”, isto é, sua “presença implicada e reservada” (FIGUEIREDO, 2021, p. 75). Ocorre que, por outro lado, tampouco foram raros os testemunhos de analistas e analisandos dando conta do bom funcionamento da clínica remota. Foram frequentes, a propósito, relatos de analistas atestando o aumento da procura por horários, bem como depoimentos acerca da boa transição dos casos em andamento para o formato remoto.

Assim, gostaríamos de chamar a atenção para o fato de, a partir da impossibilidade de contato presencial e de uma série de restrições impostas pela pandemia, a clínica psicanalítica ter encontrado saídas criativas. Se, como afirmou Freud a respeito da análise, “nada mais acontece [...] do que uma conversa” (FREUD, 1926/2016, p. 210), nossa proposta neste artigo é refletir algumas possibilidades acerca dessa conversa, mediada por aplicativos – *Zoom*, *Google Meet*, *WhatsApp*, *Skype*, entre outros – e, não raro, por câmeras de lado a lado, com o foco nos rostos de analista e analisando e em cenários que explicitam a intimidade (a casa) de cada um dos conversadores.

O efeito câmera na clínica *on-line* e no cinema

Apesar dos casos em que, por diferentes razões, os atendimentos remotos são realizados mediante chamadas de áudio, é inegável a importância que as câme-

ras dos dispositivos (celular, computador, *tablet*) assumiram. As sessões realizadas por vídeo transformam-se em um longo plano-sequência¹, dentro do qual, paradoxalmente, podem ocorrer cortes, rupturas, dadas as especificidades da conversa entre analista e analisando.

Com efeito:

A clínica psicanalítica guarda alguma coisa do passado, ela é menos violentamente política que o cinema, quer dizer, ela volta para o caráter da interioridade burguesa, da sala, da casa, para liberar as potências oníricas... Mas ela volta a concentrar isso na experiência do Eu, que por sua vez está multiplicado e também agora é um Eu em choque, um Eu em conflito, um pouco como acontece com o mundo do cinema, um mundo também em choque e em conflito. O Eu freudiano é um Eu de montagem: Eu versus minhas pulsões (informação verbal)².

Portanto, há algo da linguagem do cinema que atravessa as especificidades de uma conversa analítica: o trânsito entre diferentes tempos, lugares, dinâmicas, intensidades é o que constitui a unidade, tanto no cinema – pela sucessão de imagens – quanto no Eu – por meio dos conflitos e das rupturas. Ainda, nas análises *on-line*, se em praticamente todas as plataformas digitais aquele que é visto também se vê, o entrevistado se exacerba, uma vez que o campo, para um dos lados, é contracampo para o outro, isto é, analista e analisando se veem, sendo vistos. Essa multiplicidade de quadros, se levarmos em conta a função catalisadora da câmera, pode favorecer o trânsito de conteúdos: “muitos de nós [temos] reiterado essa metáfora referida ao poder (psico) analítico da câmera de cinema desde o início do século XX. Tal poder catalisador da confiança é um pilar do documentário” (XAVIER, 2004, p. 184). Nessa medida, quando a análise ocorre por meio do aparato audiovisual, a analogia entre psicanálise e cinema pode se potencializar?

Mobilizados por essa questão, recorreremos à proposta de documentário criada pelo cineasta brasileiro Eduardo Coutinho (1933-2014). Não queremos com isso afirmar que os filmes do diretor reproduzem – ou pretendem reproduzir – uma situação de análise. Mas, em outra direção, acreditamos que o seu método de fazer cinema talvez possa nos inspirar na prática da clínica psicanalítica *on-line*.

1. Plano-sequência, na linguagem audiovisual, é um plano que registra uma ação na íntegra sem cortes.

2. Fala de Tales Ab'Sáber no colóquio e disciplina de pós-graduação “*Psicanálise e Cinema: os sonhos, os chistes e a fabulação*”, IPUSP, em 16 nov. 2020.

Os documentários dirigidos por Coutinho se destacam pela força do relato de pessoas comuns, quase sempre desconhecidas do público, a quem o diretor oferecia a câmera e a escuta. Não é aleatório que ele seja conhecido como o cineasta da palavra (OHATA, 2013). Na parte final de sua obra, que vai de *Santo forte* (1999) a *Últimas conversas* (2015, póstumo), o documentarista depurou um estilo, um método de fazer cinema: um cinema de conversa.

Nessa proposta de documentário, priorizam-se o improviso, o acaso e os conflitos que atravessam os conversadores. Assim, enquanto no cinema de ficção há uma infinidade de possibilidades para a escolha das palavras e a posição da câmera, na modalidade de documentário que Coutinho escolheu – ou criou –, esse dilema seria dirimido em função das limitações impostas por contingências que tornam a posição da câmera e o uso da palavra totalmente dependentes da realidade que está sendo filmada, de modo que “não se pode mais falar de escolha livre [...] faço essa confissão penosa – escolhi o documentário para não ter de escolher, soberanamente, onde colocar a câmera” (COUTINHO, 2013b, p. 16). Em seu cinema de conversa, “Coutinho aprendeu a lição preciosa da imperfeição” (SALLES, 2013, p. 367) e procurou fazer da prisão, libertação:

As palavras escondem segredos e armadilhas que implicam hesitações, silêncios, tropeços, ritmos, inflexões, retomadas diferenciadas dos discursos. E gestos, franzir de lábios, de sobranceiras, olhares, respirações, mexer de ombros etc. Nesse universo, o que não conhece a língua só pode sobreviver se, ao invés de contornar esses problemas, tematizá-los e fazer da diferença um trunfo, da estranheza um método de conhecimento. O resto é folclore (COUTINHO, 2013b, p. 19-20).

Seu cinema se vale de penas impostas a si mesmo: a câmera estática, a proximidade entre entrevistador e entrevistado, personagens anônimas, planos longos, ausência de roteiro, de narração em *off* e de planos de cobertura (quando se ilustra, pela inclusão de planos na montagem, o que o entrevistado está dizendo). Assim, essa modalidade de documentário não é aquela que busca a filmagem da verdade, pois a verdade não é passível de ser filmada, formulada, encerrada em uma representação:

o documentário [...] não é a filmagem da verdade. Admitindo-se que possa existir uma verdade, o que o documentário pode pressupor, nos melhores casos – e isso já foi dito por muita gente –, é a verdade da filmagem. A verdade da filmagem significa revelar em que situação, em que momento ela se dá e todo o

aleatório que pode acontecer nela. [...] Então isso daí é importantíssimo porque revela a contingência da verdade que você tem, entende? É uma contingência que revela muito mais a verdade da filmagem que a filmagem da verdade, porque inclusive a gente não está fazendo ciência, mas cinema (COUTINHO, 2013a, p. 23).

Trata-se de explicitar a situação e o momento em que a filmagem ocorre e, por conseguinte, se valer de todos os imprevistos e ruídos, em suma, do inesperado que pode surgir. Desse modo, o filme se abre para os aspectos do contexto que emergem diante da câmera e da presença do diretor. Por isso, Coutinho procurava se postar a dois ou no máximo três metros do entrevistado, ainda que essa justa distância pudesse comprometer a qualidade da imagem. O objetivo era priorizar a espontaneidade do encontro, legitimando a singularidade dos conversadores.

Assim, a opção pela verdade da filmagem visa à alteridade e, se a verdade não é passível de ser filmada, tampouco o outro, diante do documentarista, pode ser esgotado pela câmera. No limite, o outro é inapreensível. Mas, para Coutinho, era a partir do enfrentamento desse dilema que se podia triunfar. A aposta incidia no encontro entre documentarista e entrevistado, em um cinema de copresença. Então, se a pena imposta a si mesmo era o que podia levar à libertação, para Coutinho a libertação era a descoberta de personagens reais.

Interessante atentar para a expressão: “personagens” – que remete a uma construção, à ficção – e “reais” – uma alusão direta ao plano da realidade, à biografia. Com efeito, Coutinho não era um documentarista à procura de depoimentos que se prestassem a confirmar uma tese previamente formulada. Ao contrário, ele se lançava à incerteza, de modo que, diante da câmera, os depoentes pudessem tomar contato com sua própria história, tornando-se a um só tempo personagens dos filmes e de si mesmos:

O que se quer é a expressão original, uma maneira de fazer-se personagem, narrar, quando é dada ao sujeito a oportunidade de uma ação afirmativa. Tudo o que da personagem se revela vem de sua ação diante da câmera, da conversa com o cineasta e do confronto com o olhar e a escuta do aparato cinematográfico (XAVIER, 2004, p. 181).

Trata-se de “um falar de si, da intimidade, que torna quem fala uma ‘personagem’, no sentido etimológico do termo (ou seja, uma figura pública)” (*Id.*, *ibid.*, p. 184). Como o próprio Coutinho afirmou em diversas ocasiões, os de-

poimentos, embora pertencentes à linguagem do documentário, possuem fortes traços de ficção. A propósito, em entrevista a Marília Gabriela, o diretor afirmou que seus documentários eram “mais ficcionais até” que os filmes de ficção, uma vez que “as pessoas elaboram ficcionalmente, dizendo a verdade... elas elaboram sua vida de uma tal forma, que é ficção”.

Retorno à clínica

A discussão acerca das correspondências e dos limites entre realidade e ficção também é cara à psicanálise. A reviravolta empreendida por Freud ao abandonar a teoria da sedução para se apoiar na teoria da fantasia, é emblema disso. A partir daí, surge a noção de uma realidade psíquica como mediadora entre realidade material e inconsciente. Isso vai implicar uma escuta, da parte do analista, que se abra aos...

... enunciados inscritos e modelados pelos fantasmas dos sujeitos. [...] Com efeito, os indivíduos transformavam as carícias dos adultos, inscritas no campo dos cuidados, como se fossem atos efetivos de sedução. Nesta medida, o fantasma faria necessariamente a leitura e a mediação entre o sujeito e o acontecimento real, forjando então uma ressemantização do que teria efetivamente ocorrido. Foi por este viés decisivo, portanto, que o discurso freudiano formulou uma leitura ficcional do psiquismo (BIRMAN, 2014, p. 96-97).

É necessário que o analista exercite uma escuta interessada que acredite de antemão na verdade do sujeito, mesmo naquilo que ela contenha de ficção. Não é demais lembrar que o “deslocamento [da teoria da sedução para a teoria do fantasma] colocou em evidência a presença inequívoca da dimensão ficcional no fundamento do psiquismo” (BIRMAN, 2014, p. 93). Assim, a partir do encontro com o analista, o sujeito tem a possibilidade de elaborar situações traumáticas, porque rememora o vivido diante de um outro, uma testemunha (KUPERMANN, 2019). E, em uma situação de análise, é a amplitude da transferência o que marca a especificidade da conversa:

a palavra é proferida sob transferência e emoldurada pelo contrato da associação livre, o que potencializa uma de suas dimensões, qual seja, a de comportar, quando pronunciada, mais do que aquilo que o sujeito falante sabe, de si e do que fala (FERRAZ, 2015, p. 15-16, grifo do autor).

Ainda, por meio da transferência, o analista se converte em um “catalisador de afetos” ...

... que atrai provisoriamente os afetos liberados pela decomposição; mas cumpre saber que numa análise corretamente conduzida essa combinação mantém-se instável, e uma análise bem administrada deve encaminhar rapidamente o interesse do paciente para as fontes primitivas escondidas, criando uma combinação estável com os complexos até então inconscientes (FERENCZI, 1909/2011, p. 90).

Daí o analista cuidar para manter o analisando em abstinência, quer dizer, agir no sentido de impedir a satisfação pulsional imediata, visando os processos de elaboração. Ora, vimos que, em seu cinema de conversa, tendo a função catalisadora da câmera por aliada, Eduardo Coutinho apostou no potencial da fala, e o resultado foi filmar pessoas comuns que elaboravam seus dramas ficcionalmente, dizendo a verdade. Assim, guardadas as especificidades do cinema e da psicanálise, podemos propor, dessa perspectiva, que uma analogia os atravessa. A fim de operar essa analogia, apresentaremos, na sequência, o recorte de um caso clínico conduzido por um de nós³.

Camila tem 23 anos e é solteira. Mora sozinha, mantém pouco contato com familiares, teve muito medo de se infectar durante a pandemia. A mãe faleceu alguns anos atrás, acometida por uma doença incurável. Pouco tempo depois, perdeu uma tia, com quem mantinha uma relação de confiança, vítima de um acidente. Sentiu-se preterida pelo pai na adolescência – passara a infância com ele, mas não suportou o fato de ele ter constituído uma nova família. Quando iniciou a análise, há cerca de um ano, ela se queixava de dores no corpo e medo de morrer. Vinha de duas análises anteriores. Suas sessões ocorrem, desde o início, por chamadas de vídeo.

Durante a pandemia, Camila tem trabalhado de casa, saindo apenas para compras eventuais que não podiam ser feitas no *delivery*. O isolamento social parece tê-la despertado para uma série de abandonos que sofreu ao longo da vida: mortes de parentes próximos, desavenças na família, términos de relacionamentos amorosos.

Ao longo do ano, ela fala de perdas importantes, e o analista percebe o quanto Camila tem podido ressignificá-las, algo de que, inicialmente, ela não se dava

3. O caso é conduzido por Renato Tardivo em sua clínica particular. O nome da paciente e algumas informações foram modificados, a fim de manter o anonimato.

conta, mas de que, aos poucos, tem se apercebido. Essa percepção coincide com a diminuição das dores no corpo e da ansiedade que tanto a afligiam. Camila passou a sair de casa com mais frequência. Além de reencontrar amigos, ela tem estado com pessoas que conhece em aplicativos de relacionamentos.

Uma dessas pessoas a captura: um jornalista, cerca de vinte anos mais velho. Após o primeiro contato com ele, Camila faz uma busca na internet e fica ainda mais interessada: sua produção, o meio por onde circula, tudo é muito atraente para ela. O jornalista entabula uma dinâmica de conversa com Camila na qual ele fala muito pouco sobre si. Cria-se uma atmosfera em que Camila se acha desinteressante para ele, que responde as mensagens dela quando convém, chegando inclusive a bloqueá-la no aplicativo de mensagens. Camila se torna refém e sente-se mal por isso.

Passadas algumas semanas, ela compartilha a experiência com uma amiga, e as duas confabulam um plano. A amiga enviaria ao jornalista uma solicitação de amizade em uma rede social, para buscar detalhes de sua vida pessoal: os mistérios que tanto intrigam – e atraem – Camila. O jornalista aceita a solicitação.

“Ai, que vergonha”, ela diz. Estampado na tela, o sorriso encabulado, que Camila tenta esconder com uma caneca que leva freneticamente à boca, parece trazer sua satisfação para a cena. O embaraço – pelos meios secretos que viabilizam a descoberta de detalhes, também secretos, da vida do jornalista – parece apontar para alguma revelação. Camila já não é apenas usada, ela também se movimenta em direção ao jogo, ainda que por meio da amiga e em uma legalidade perversa. Mas ela o faz de modo mais ativo, isto é, não é apenas mais uma personagem escrita e forjada pelo jornalista. O analista vê Camila, na tela do computador, como a personagem de um documentário que, testemunhada pela câmera, se surpreende com a forma do próprio relato e com a sua história. “Que vergonha”, ela repete.

O analista diz a Camila ter a impressão de estar ouvindo eventos vividos por uma personagem, não como se ela estivesse se apartando de si por meio dessa condição, mas, em direção oposta, procurando pensar o quanto a condição de personagem, naquele momento, poderia ser reveladora. “O jornalista...”, o analista faz uma pausa e prossegue, “você parece personagem de uma narrativa, uma história que, nas primeiras semanas, era conduzida por ele, você sendo usada e, de certo modo, se deixando ser usada...”. “Ai, que vergonha”, ela diz novamente, rindo de nervosismo. “Vergonha do quê? De quem?”, pergunta o analista. “Ué, disso... de espionar a vida dele através da minha amiga, usando a minha amiga...”. “Pelo que me lembro, sua amiga se ofereceu a cumprir esse

papel, quer dizer, ela entrou espontaneamente na história...”, o analista inter-vém. “Sim”, ela responde. “Então... Falávamos sobre suas motivações para entrar nesse jogo com ele... Percebe que, ao espioná-lo, você também assume as rédeas dessa história? A história que você está me contando agora, sobre os encontros e desencontros com o jornalista, é a escrita por você...”

Após essa sessão, passa a fazer sentido para Camila que estava em curso uma espécie de encontro secreto entre ela e o jornalista, um jogo no qual ambos ocultavam um do outro aspectos importantes de suas vidas. Embora tenham mantido contato por mais algum tempo, a disponibilidade de Camila para ele mudou consideravelmente, a ponto de ela abrir espaço para conhecer outras pessoas e viver encontros mais auspiciosos, dos quais, aí sim, ela tem podido se apropriar com mais autonomia. Mas Camila pôde fazer um uso precioso do encontro com o jornalista: notar que já não era tão refém assim dos outros, que podia reagir. Não é aleatório que as dores no corpo, emblemas de um coração ferido por tantas perdas, abrandaram.

Capacidade negativa e *Jogo de cena*

Durante a pandemia da Covid-19, em que a acessibilidade digital adquiriu maior relevância, as novas possibilidades nesse âmbito também devem ser levadas em conta. A esse respeito, observa Antonino Ferro (2021):

O que me parece importante é se, após o retorno à normalidade, algo do trabalho à distância poderia migrar para a nossa prática cotidiana promovendo uma forma diferente de se fazer análise. Mais precisamente: seria possível retirar da experiência com esse método vantagens, novas formas e aquisições que fossem úteis e construtivas mesmo em situações não emergenciais? (FERRO, 2021, p. 163).

Da situação emergencial imposta pela pandemia, Ferro (2021) elenca uma série de transformações: “parafraseando Keats”, a capacidade negativa, isto é, “a capacidade de estar na incerteza, no mistério, na dúvida, sem a impaciência de correr atrás dos fatos e das razões” (FERRO, 2021, p. 165); “uma facilitação do processo de comunicação no campo analítico”, favorecida pelo “sentimento de que o *setting* não tradicional evoca uma atmosfera ainda mais improvisada, enquanto o cenário tradicional carrega uma conotação mais institucional” (FERRO, 2021, p. 165); “uma nova e livre circulação das emoções” (FERRO,

2021, p. 165), favorecida pela tela; a percepção de que, em muitos de seus pacientes, “a privação de tantos aspectos de sua vida normal levou ao desenvolvimento de outros aspectos criativos da mente” (FERRO, 2021, p. 168).

Em suma, Ferro (2021) parece destacar, a partir do isolamento social e da decorrente interrupção das sessões presenciais, algumas possibilidades de expansão. Da privação, surgiram saídas. Há, nesse aspecto, certa correspondência com a prisão que Eduardo Coutinho forjava a si mesmo na busca por personagens reais – como vimos, fazer “da estranheza, um método de conhecimento” (COUTINHO, 2013b, p. 20). Mais ainda, trata-se de lidar com o imprevisto a serviço da comunicação: poder viver a incerteza, o mistério – e retornamos ao que o poeta inglês John Keats (1795-1821), citado por Ferro (2021), chamou de capacidade negativa, isto é, sustentar as incertezas e dúvidas, como condição para se atingir algum conhecimento. W. R. Bion já havia retomado o conceito de Keats, chamando atenção para os riscos das intervenções apressadas na clínica (BION, 1970/1991).

Quando Camila, no recorte do caso que apresentamos, fala sobre os riscos de entrar no mundo do jornalista, cria-se uma dinâmica análoga à do cinema de conversa de Eduardo Coutinho. Ocorre-nos, especialmente, uma sequência de *Jogo de cena* (2007), filme que problematiza os limites entre realidade e ficção⁴. Nele, o diretor conversa com mulheres – atrizes conhecidas, atrizes desconhecidas e não atrizes – que relatam momentos marcantes de suas vidas. Às vezes, uma mesma história é contada por duas mulheres diferentes, e o espectador fica na incerteza sobre quem viveu o drama e quem o está representando. Quando o filme explicita quem é a atriz e quem viveu a história, chama a atenção o potencial de verdade do relato ficcional, bem como o caráter ficcional do relato biográfico.

Em uma das sequências, Fernanda Torres, atriz conhecida, representa a história de Aleta, uma mulher desconhecida. O filme intercala as cenas das duas mulheres, e, logo no início, um desconcerto toma conta de Fernanda Torres. Ela interrompe suas falas e diz ao diretor expressões, tais como: “Que doído”, “que engraçado”, “que vergonha”. Pega no flagra, ela vive, diante da câmera, o embaraço pelo fato de estar sendo revelada, descoberta. Entregue à história de Aleta, Fernanda Torres parece se surpreender com o encontro da outra em si, o estranho dentro da própria casa, o infamiliar, “uma espécie do que é aterrorizante, que remete ao velho conhecido, há muito íntimo” (FREUD, 1919/2019, p. 33). Camila, na sessão relatada acima, também diz repetidamen-

4. Para uma análise de *Jogo de cena*, ver Tardivo (2018).

te “que vergonha”, surpreendendo-se com a potência do próprio relato, sentindo-se flagrada, tomando contato com o estrangeiro em si mesma.

Podemos fazer menção, também, a uma sequência de outro filme dirigido por Coutinho – *Edifício Master* (2002). Nesse documentário, diretor e equipe alugaram um quarto do edifício, em Copacabana, no Rio de Janeiro, e entrevistaram diversos moradores, dentro de suas casas. Uma dessas conversas seria determinante para o tema do filme *Jogo de cena* (2007):

Seguindo diferentes tons e estilos, cada conversa se dá dentro daquela moldura que produz a mistura de espontaneidade e de teatro, de autenticidade e de exibicionismo, de um fazer-se imagem e ser verdadeiro, dualidade que está bem resumida na fala de Alessandra, a garota de programa de *Edifício Master*, exemplo notável de intuição do que está implicado no efeito-câmera. Ela diz “eu sou uma mentirosa verdadeira”, depois de uma sedutora performance em que explicou como se pode mentir quando se fala a verdade ou ser verdadeiro quando se mente (XAVIER, 2004, p. 181).

Ora, a contemporaneidade é marcada por um “relativismo absoluto”, isto é, por uma “miséria simbólica: uma impossibilidade de afirmar qualquer valor como válido” (MINERBO, 2019, p. 292). Isso se deve à crise das instituições deflagrada na pós-modernidade, período no qual “ficamos órfãos das narrativas que elas [as instituições] criam e sustentam. É fundamental acreditar em alguma coisa que possa dar sentido às nossas vidas” (MINERBO, 2019, p. 292). Uma das implicações dessa conjuntura é o trânsito banalizado do artifício ao real, propiciado pela profusão de imagens e informações, de modo a agirmos “como *falsas consciências esclarecidas*, ou seja, como consciências que desvelaram reflexivamente os pressupostos que determinam suas ações ‘alienadas’ [...] mas mesmo assim são capazes de justificar racionalmente a necessidade de tais ações” (SAFATLE, 2008, p. 96-97, grifo do autor). Muitas vezes estamos cientes de que nossas ações são alienadas, mas ainda assim não renunciamos a elas, procurando nos desculpar com o outro, com o sistema etc., de modo que as relações que estabelecemos sejam predominantemente desimplicadas, esvaziadas.

Em direção oposta, a profusão de imagens e relatos, nos filmes de Coutinho, não está a serviço da banalização entre o real e o artifício. Ao problematizar os limites entre realidade e ficção, seu cinema empreende um resgate da reflexão: “o falar de si apenas convence se a performance conseguir um efeito de autenticidade, não como ilusão de não encenação, mas como ‘autenticidade

produzida na encenação” (XAVIER, 2013, p. 611). Com efeito, a ambiguidade é potencializada, em vez de, por meio de um relativismo absoluto, ser falsamente resolvida.

Analogamente, na sessão com Camila, relatada acima, os riscos implicados no *setting on-line*, bem como em outros vínculos importantes, também virtuais, que ela estabeleceu no período da quarentena, parecem ter favorecido essa atmosfera: da capacidade para estar na incerteza, no jogo com o jornalista, no jogo com o analista, no jogo com a amiga, Camila emerge tal qual personagem real, tendo de se haver com o fato de ser uma “mentirosa verdadeira”. Uma personagem, portanto, pública a si mesma, em uma experiência de estranhamento: “Ai, que vergonha!”.

Essa conjuntura não deve ser uma especificidade do *setting on-line*. Algo nessa direção poderia ocorrer tanto em uma conversa frente a frente, quanto com a paciente no divã. Como não atendemos Camila no modelo presencial, não temos parâmetros comparativos nesse sentido. Gostaríamos, contudo, de levantar algumas questões: a partir do mergulho em modalidades remotas de relações durante a pandemia, Camila não teria estabelecido novos circuitos transferenciais – a relação com o jornalista, com a amiga, com o analista –, de modo a favorecer o surgimento de caminhos simbólicos? Isolada, tendo de se esconder, ela não teria podido se expor mais livremente? As janelas do mundo virtual não teriam favorecido o processo de apropriação de Camila acerca de sua própria história?

Trabalho do negativo

Os movimentos de expansão realizados por Camila e o abrandar das dores em seu corpo nos remetem ao trabalho do negativo (GREEN, 2010). Por meio da negativização dos objetos causadores de dor, ao transformar o excesso de presença ou o excesso de ausência decorrentes das falhas e dos traumas vividos em ausência disponível, isto é, em uma concavidade resultante do objeto uma vez presente, mas que *a posteriori* se deixa faltar, seu corpo pode funcionar com menos dor. Camila, assim, segue abrindo espaços, disponibilizando-se a novos vínculos e articulações entre o vivido.

Nessa medida, gostaríamos de chamar a atenção, também, para a possibilidade de a capacidade negativa na situação analítica favorecer o trabalho do negativo, uma vez que:

o negativo [...] permite refletir não somente sobre os aspectos negativistas, mas também sobre aqueles que, como o negativo de uma fotografia, são uma etapa necessária para o surgimento do positivo, da representação (GREEN; URRIBARRI, 2019, p. 139-140).

Green (2010) considera não apenas os aspectos desestruturantes, destrutivos e patológicos oriundos do trabalho do negativo, mas também sua função estruturante, tendo em vista a importância de os objetos deixarem-se esquecer, isto é, a função constitutiva marcada pela falta, pelo objeto reconhecido em sua falha – o objeto negativizado. Dessa perspectiva, as desconexões que Freud encaminha pela via da pulsão de morte podem ser constitutivas, na medida em que dizem de uma presença em forma negativa – à qual Green dá o nome de estrutura enquadrante. A partir dela, como propusemos na vinheta clínica, o sujeito pode se constituir sobre bases mais consistentes, criativas e singulares, mas isso só ocorre quando há possibilidade para o esquecimento, para o silêncio – para o trabalho do negativo, sendo o termo “negativo” considerado em sua acepção substantiva.

Ao articular o intrapsíquico e o intersubjetivo ao enquadre, Green propõe que a situação analítica reproduza as condições necessárias ao simbolizar e ao sonhar. É assim que, sendo o registro simbólico produto da negatividade, as privações próprias à situação analítica (silêncios, ausência de estímulos, associação livre, atenção flutuante) podem favorecer os processos de simbolização:

Tento imaginar o movimento da sessão como um efeito do encontro analítico determinado pelo enquadramento – imaginar a irrupção pulsional e o contrainvestimento, o trabalho do negativo que provoca um deslocamento associativo em direção a elementos mais ou menos significativos. *A escuta analítica busca a inteligibilidade do material fora de toda linearidade, numa rede de sentido arborescente determinada por sua conflitualidade radical* (GREEN; URRIBARRI, 2019, p. 76, grifo nosso).

Também no sentido substantivo, o termo “negativo” é caro ao cinema. Embora, nos dias de hoje, praticamente só se filme em digital, o cinema originalmente se valia da película, contendo os negativos das imagens capturadas na filmagem. No processo de revelação, o negativo transformava-se em positivo, e esse aspecto artesanal contribuía para evocar a imaginação do espectador. Em sua última fase, Eduardo Coutinho filmava em digital. Apesar disso, a linguagem que interessava a ele não primava pelo imediatismo. Em direção opos-

ta, seus documentários convidavam à sensibilidade e à reflexão. Desse ponto de vista, o negativo do cinema e o da psicanálise podem ser considerados análogos: tanto nos filmes quanto na situação clínica há um vazio, isto é, uma concavidade que, enquadrada⁵, pode ser preenchida de vida.

O Infamiliar

Vivemos a possibilidade de retorno aos atendimentos presenciais. Ainda assim, boa parte dos analistas também segue atendendo remotamente. Alguns analisandos preferem permanecer no formato *on-line*. Não é possível precisar ainda sobre quais balizas a clínica psicanalítica irá se assentar no período pós-pandemia. O que podemos afirmar por ora é que a psicanálise terá de se reinventar. E, reinventando-se, ela empreende um retorno às origens.

Como sabemos, foi a partir das observações clínicas e considerações sobre sua vida pessoal, abordadas sobretudo na correspondência com Fliess, que Freud formulou e – ora conservando aspectos, ora superando-os – reformulou os primeiros conceitos psicanalíticos e desenvolveu as modalidades da técnica. Ao propor uma terapêutica calcada nas emoções e nos afetos, Freud subverteu o modelo médico vigente para instaurar uma ética singular. Essa ética provocou – e provoca – estranhamento, porque, entre muitas outras formas de descrevê-la, toma em consideração o objeto, o inquietante. Como vimos na discussão do caso e do filme *Jogo de cena*, trata-se do infamiliar como o que temos de mais originário (FREUD, 1919/2019).

É provável que estejamos, também nós, em um momento crucial em que nos vemos reescrevendo a história da psicanálise, conservando e superando aspectos, de modo a praticá-la no sentido forte do termo, isto é, repensando continuamente seus alcances e limites. Não é aleatório, nessa direção, que já há algum tempo a psicanálise dividida em escolas esteja perdendo espaço para uma psicanálise plural, com teorias ressignificadas e construídas por meio da experiência com os analisandos (FIGUEIREDO, 2012).

Talvez possamos extrair da dolorosa experiência da pandemia aprendizados significativos. Como Freud (1919[1918]/2016) já havia afirmado, a psicanálise se vê tendo de expandir o seu alcance, fundindo seu ouro puro com as demandas atuais. Antes da pandemia da Covid-19, os atendimentos remotos

5. Interessante atentar para mais esse aspecto da analogia entre a psicanálise e o cinema: o enquadramento da câmera e o enquadramento na clínica.

eram, quando muito, exceções. Uma clínica psicanalítica exclusivamente *on-line* era inimaginável. Mas, a partir do isolamento e dos riscos em relação à sua própria continuidade, a psicanálise tem a oportunidade de se reinventar, não apenas se tornando acessível a um público maior, como também diversificando suas possibilidades ao público que já podia acessá-la.

Tramitação

Recebido 08/07/2022

Aprovado 15/05/2023

Referências

- BION, W. R. (1970). *O aprender com a experiência*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- BIRMAN, J. Escrita e ficção em psicanálise. In: PASSOS, C.R.P.; ROSENBAUM, Y. (Org.). *Interpretações – crítica literária e psicanálise*. Cotia: Ateliê, 2014. p. 89-117.
- BLEGER, J. (1967). Psicanálise do enquadre psicanalítico. *Revista Fepal – mudanças e permanências*, 2002. Disponível em <<http://www.fepal.org/images/2002REVISTA/bleger.pdf>>. Acesso em: 02 fev. 2022.
- COLÓQUIO PSICANÁLISE E CINEMA: OS SONHOS, OS CHISTES E A FABULAÇÃO, 16 nov. 2020. São Paulo: IPUSP, 2020.
- COUTINHO, E. O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade. In: OHATA, M. (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013a. p. 21-47.
- _____. O olhar no documentário: carta-depoimento para Paulo Paranaguá. In: OHATA, M. (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013b. p. 15-21.
- FERENCZI, S. (1909). *Transferência e introjeção*. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. 87-123. (Obras completas Sándor Ferenczi, 1).
- _____. (1928). *Elasticidade da técnica psicanalítica*. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. 29-42. (Obras completas Sándor Ferenczi, 4).
- FERRAZ, F. C. Vida e morte da palavra. *Ide*. São Paulo, v. 37. n. 59, p. 15-31, 2015.
- FERRO, A. Estar na linha: qual elasticidade e qual invariância para o *setting* psicanalítico? In:
- STAAL, A. de; LEVINE, H.B. (Org.). *Psicanálise e vida cotidiana – desamparo coletivo, experiência individual*. São Paulo: Blucher, 2021. p. 163-171.

- FIGUEIREDO, L. C. *As diversas faces do cuidar*. São Paulo: Escuta, 2012.
- _____. *A mente do analista*. São Paulo: Escuta, 2021.
- FREUD, S. (1919[1918]). *Caminhos da terapia psicanalítica*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. (Obras incompletas de Sigmund Freud – Fundamentos da clínica psicanalítica).
- _____. (1919). *O infamiliar*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. (Obras incompletas de Sigmund Freud – O infamiliar).
- _____. (1926). *A questão da análise leiga. Conversas com uma pessoa imparcial*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. (Obras incompletas de Sigmund Freud – Fundamentos da clínica psicanalítica).
- GREEN, A. *O trabalho do negativo*. São Paulo: Artmed, 2010.
- GREEN, A.; URRIBARRI, F. *Do pensamento clínico ao paradigma contemporâneo – diálogos*. São Paulo: Blucher, 2019.
- KRENAK, A. *O amanhã não está à venda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. E-book.
- KUPERMANN, D. *Por que Ferenczi*. São Paulo: Zagodoni, 2019.
- _____. A catástrofe e seus destinos: os negacionismos e o efeito vivificante do “bom ar”. In: STAAL, A. de; LEVINE, H.B. (Org.). *Psicanálise e vida cotidiana – desamparo coletivo, experiência individual*. São Paulo: Blucher, 2021. p. 143-159.
- MINERBO, M. *Neurose e não neurose*. São Paulo: Blucher, 2019.
- OHATA, M. O cineasta dos outros. In: _____. *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 5-11.
- SAFATLE, V. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- SALLES, J. M. Morrer e nascer – duas passagens na vida de Eduardo Coutinho. In: OHATA, M. (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 365-375.
- SILVA, N.H.L.P. da. Campo digital e o uso de tecnologias em consultas terapêuticas on-line. In: ANTÚNEZ, A.E.A.; SILVA, N.H.L.P. da (Org.). *Consultas terapêuticas on-line na saúde mental*. Santana de Parnaíba: Manole, 2021. E-book.
- TARDIVO, R. *Cenas em jogo – literatura, cinema, psicanálise*. Cotia: Ateliê/Fapesp, 2018.
- XAVIER, I. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. *Comunicação e Informação*, Goiânia, v. 7, n. 2, p. 180-187, 2004.
- _____. O jogo de cena e as outras cenas. In: OHATA, M. (Org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 604-627.