SUBJETIVIDADES
e-ISSN: 2359-0777
Universidade de Fortaleza
Estudos Teóricos

https://doi.org/10.5020/23590777.rs.v26i1.e14375

(Im)possíveis do real: Tessituras entre trauma e memória no filme Incêndios

(Im)possibles of the real: Weavings between trauma and memory in the film Incendies

(Im)posibles de lo real: Tesituras entre trauma y memoria en la película Incendios

(Im)possibles du réel : Tissages entre trauma et mémoire dans le film Incendies

Lucas de Oliveira Alves*
Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil
https://orcid.org/0000-0002-7226-9960

Lucienne Martins-Borges
Université Laval, Quebec, Quebec, Canadá
https://orcid.org/0000-0003-4323-116X

Ana Lúcia Mandelli de Marsillac
Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil
https://orcid.org/0000-0002-2716-510X

Gerusa Morgana Bloss
Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil
https://orcid.org/0000-0002-3238-8965

Como citar
Alves, L. O., Martins-Borges, L., Marsillac, A. L. M., & Bloss, G. M. (2026). (Im)possíveis do real: Tessituras entre trauma e memória no filme Incêndios. *Revista Subjetividades, 26*(1), 1-13. https://doi.org/10.5020/23590777.rs.v26i1.e14375

Histórico de publicação
Submetido em: 25/03/2023 **Aceito em:** 07/10/2025 **Publicado em:** 21/01/2026

Resumo

Este artigo analisa o filme Incêndios (Villeneuve, 2010) e reflete sobre alguns conceitos psicanalíticos no diálogo com a obra. Imbuídos na perspectiva lacaniana do Real, aquilo que resta, e é de todo, impossível de simbolizar, discutimos as relações entre trauma e memória no curso de elaborações de eventos que desorganizam estruturas simbólicas orientadoras do laço social. Acompanhando os trajetos das personagens que tecem a trama de *Incêndios*, por meio dos métodos da associação livre e da atenção flutuante, destacamos os significantes (palavras e imagens) que nos permitem perscrutar a instauração do trauma em suas diferentes temporalidades. Outrossim, analisamos como o processo lacunar e anacrônico de reconstrução mnêmica pode oferecer um contorno ao Real de traumas de caráter coletivo e transgeracional, abrindo possibilidades de nomeação e de elaboração psíquica. Nessa articulação entre obra e conceitos, analisamos questões políticas referentes aos modos de opressão que persistem no laço social, em especial, quanto à opressão de gênero, que possui destaque na narrativa.

Palavras-chave: real, trauma, memória, elaboração.

***Autor Correspondente**
E-mail: lukass.oliveira@hotmail.com

CC BY NC

Abstract

This article analyzes the film Incendios (Villeneuve, 2010) in order to reflect on some psychoanalytic concepts in dialogue with the work. Imbued with the Lacanian perspective of the Real, that which remains and is impossible to symbolize at all, we discuss the relationship between trauma and memory in the course of the elaboration of events that disorganize the symbolic structures that guide the social bond. Following the paths of the characters who weave the plot of Incendios, we use the methods of free association and floating attention to highlight signifiers (words and images) that allow us to scrutinize the establishment of trauma in its different temporalities. Furthermore, we analyze how the lacunar and anachronistic process of mnemic reconstruction can offer an outline to the Real of collective and transgenerational traumas, opening up possibilities for naming and psychic elaboration. In this articulation between work and concepts, we analyze political issues relating to modes of oppression that persist in the social bond, especially gender oppression, which is highlighted in the narrative.

Keywords: *real, trauma, memory, elaboration.*

Resumen

Este artículo analiza la película Incendios (Villeneuve, 2010) para reflexionar sobre algunos conceptos psicoanalíticos en diálogo con la obra. Imbuidos de la perspectiva lacaniana de lo Real, aquello que permanece y es en absoluto imposible de simbolizar, discutimos las relaciones entre trauma y memoria en el curso de elaboraciones de acontecimientos que desorganizan las estructuras simbólicas que guían el lazo social. Siguiendo las trayectorias de los personajes que tejen la trama de Incendios, destacaremos, mediante los métodos de la asociación libre y la atención flotante, significantes (palabras e imágenes) que nos permiten escudriñar la instauración del trauma en sus diferentes temporalidades. Además, analizamos cómo el proceso lacunar y anacrónico de reconstrucción mnémica puede ofrecer un contorno a lo Real de los traumas colectivos y transgeneracionales, abriendo posibilidades de nominación y elaboración psíquica. En esta articulación entre obra y conceptos, analizamos cuestiones políticas relativas a modos de opresión que persisten en el vínculo social, en particular la opresión de género, que ocupa un lugar destacado en la película.

Palabras clave: *real, trauma, memoria, elaboración.*

Résumé

Cet article analyse le film Incendies (Villeneuve, 2010) afin de réfléchir à quelques concepts psychanalytiques en dialogue avec l'œuvre. Imprégnés de la perspective lacanienne du Réel, ce qui reste et est tout à fait impossible à symboliser, nous discutons des relations entre trauma et mémoire au cours d'élaborations d'événements qui désorganisent les structures symboliques qui guident le lien social. En suivant les parcours des personnages qui tissent l'intrigue d'Incendies, nous mettrons en évidence, par les méthodes de l'association libre et de l'attention flottante, des signifiants (mots et images) qui permettent de scruter l'instauration du trauma dans ses différentes temporalités. Nous analyserons également comment le processus lacunaire et anachronique de la reconstruction mnésique peut offrir une ébauche au réel des traumatismes de nature collective et transgénérationnelle, ouvrant des possibilités de nomination et d'élaboration psychique. Dans cette articulation entre travail et concepts, nous analysons les enjeux politiques liés aux modes d'oppression qui persistent dans le lien social, en particulier l'oppression de genre qui est mise en évidence dans le récit.

Mots-clés: *réel, traumatisme, mémoire, élaboration.*

Introdução

Desde a sua concepção, a psicanálise investiga criações da cultura de modo a mobilizar conceitos metapsicológicos e promover análises psicossociais de produções humanas. São conhecidas as análises de Freud sobre livros, quadros, esculturas, bem como a inspiração de suas descobertas a diferentes segmentos das artes visuais, entre elas, o cinema. A despeito de Freud não ter se dedicado a refletir sobre as obras da sétima arte, cinema e psicanálise nascem na virada do século XIX para o XX, compartilhando, entre si, algumas semelhanças (Rivera, 2008).

No cinema, o projetor materializa na tela narrativas imagéticas que proporcionam experiências sensoriais, afetivas e criativas. A artesania da psicanálise, de modo similar, dá-se também por palavras e imagens, sejam aquelas trazidas pelos

analisantes em busca de uma narrativa singular, sejam os discursos que circulam na pólis, proporcionando inteligibilidades e sentidos à condição de sujeitos no laço social (Rivera, 2008).

Neste artigo, tramando articulações entre palavras e imagens, buscamos analisar o filme *Incêndios*, sublinhando alguns conceitos psicanalíticos. Trata-se de uma película canadense, dirigida por Villeneuve (2010) e adaptada da peça teatral "A mulher que canta", de WajdiMouawad. A história começa quando dois irmãos gêmeos, Jeanne e Simon, residentes na província de Québec (Canadá), escutam o testamento de sua recém-falecida mãe, Nawal. A mãe estabelece que Jeanne entregue um envelope para o seu desconhecido pai e que Simon entregue outro envelope ao seu irmão (um irmão cuja própria existência era desconhecida até então). Nawal impõe que, se os filhos se recusarem a entregar os envelopes, ela deverá ser enterrada sem caixão, lápide e funeral, com o rosto virado para o chão. Encarregados desta tarefa, os filhos partem em busca do pai e do irmão desconhecidos. Na trama, essa procura se mescla com a história da mãe, apresentada ao espectador em um vai e vem temporal.

A experiência de assistir a esse filme suscitou algumas inquietações relativas à busca da identidade, às memórias e às tentativas de elaborar traumas transgeracionais. Para que fosse possível transmitir e articular algo dessa experiência, fragmentos do filme foram disparadores da discussão teórica e foram norteados pelos conceitos do trauma, do Real e da memória. Na primeira seção, articulamos esses conceitos para que, na sequência, dialoguem com algumas cenas. Assim, a análise e a discussão buscaram atingir os seguintes objetivos: analisar as temporalidades do trauma e a concepção psicanalítica do Real a partir do filme *Incêndios*; discutir as relações entre memória e elaboração do traumático na narrativa do filme *Incêndios*. No que concerne ao método de análise, propomo-nos a fazer leituras de algumas cenas do filme a partir das técnicas da associação livre e da atenção flutuante, orientando-se pelos conceitos acima.

Compreendemos que, na análise de obras da cultura, bem como na associação livre de um sujeito, há um discurso inconsciente que atravessa o dito e o não-dito. O analista, na escuta ou no olhar (entendendo que ambos são modalidades pulsionais e, assim, inconscientes, articuladas às possibilidades analíticas), ocupa-se das entrelinhas da narrativa e dos interstícios das imagens. Desse modo, coloca o inconsciente em análise, revelando como ele se articula a histórias e experiências que transcendem a individualidade de um sujeito ou de uma obra (Autor, 2021a; Rivera, 2008; Rosa, 2004).

Destacamos que, na relação entre pesquisadores em psicanálise e obras da cultura, há um certo redimensionamento das lógicas que operam na escuta de um sujeito em análise. Diante de uma obra cinematográfica, por exemplo, o pesquisador é aquele que tanto mantém a atenção flutuante, de modo a escutar os significantes que dão a tônica da narrativa imagética, quanto faz a associação livre por meio dos significantes destacados, imprimindo algo de sua singularidade na escrita. Além disso, ressaltamos que, embora a associação livre componha o método, e seu princípio seja o da liberdade do dizer sem restrição e censura, no espaço deste artigo, ela será enquadrada a partir de conceitos-chave psicanalíticos, objetivando-se adensar discussões teóricas no diálogo com o filme (Autor, 2021a; Rivera, 2008).

Nessa perspectiva, na análise fílmica que propomos, o escopo consiste em produzir uma leitura possível das dimensões metapsicológicas articuladas à obra. Não se trata de apresentar a verdade sobre o filme, mas de delinear uma análise possível, que nos permita colocar a psicanálise à prova, a partir de uma produção cinematográfica.

A análise e a discussão do artigo dividem-se em três seções. Na primeira, destacamos as relações entre trauma e memória, apresentando algumas conceituações de Freud e Lacan, em diálogo com autores contemporâneos. Na segunda seção, discutimos as temporalidades do trauma e suas relações com o conceito lacaniano do Real, partindo da análise de recortes da história da personagem Nawal. Na terceira seção, uma leitura sobre a construção de memórias, como possibilidade de elaboração de traumas, ocorre por meio da análise dos percursos realizados pela personagem Jeanne em busca de fragmentos da história de sua mãe. Na quarta seção, discutimos questões sociais contemporâneas. Compreendendo que a memória se atualiza e modifica o presente, também com as questões do presente, articulamos caminhos que reconfiguram um diálogo entre a história, o agora e o porvir.

Memórias e Enquadres do Real: Do trauma à trama

Trauma e memória são os principais temas no âmbito do nascimento da clínica psicanalítica. Freud, mobilizado pelo caráter enigmático dos sintomas histéricos, interpôs uma ruptura nas práticas médicas, priorizando a escuta do sujeito em sofrimento em detrimento de sua mera circunscrição ao sintoma. Na busca pela palavra não dita, tanto por seus analisantes quanto por aquela recalcada nos enunciados da cultura, o psicanalista convida a examinar as tramas do inconsciente, instância psíquica organizadora das fantasmáticas e memórias que articulam corpos, expressões subjetivas e sintomas (Birman, 2019).

Na clínica das histerias, fundante da psicanálise, e na escuta de outras neuroses, Freud (1914/1996) observou que os analisantes sofriam de reminiscências inconscientes, memórias de situações traumáticas, comumente envolvendo questões do sexual, da violência e da morte, que se manifestavam na forma dos sintomas histéricos, obsessivos, fóbicos etc. Os sujeitos, ao falarem de seu passado e articularem as memórias que sustentavam seus sintomas, conseguiam diminuir seus sofrimentos, rompendo a barreira do esquecimento, induzida pelos mecanismos de defesa do psiquismo – que Freud nomeou

de recalque. Assim, a clínica psicanalítica estabeleceu uma inextricável relação entre trauma e memória, conceitos que serão desdobrados a partir de articulações com a noção lacaniana do Real.

Em linhas gerais, o trauma, pensado sob o prisma da intersecção dos registros do Real, do simbólico e do imaginário, teorizados por (Lacan, 1961/1985, 1962-1963/2004), é caracterizado por uma invasão do Real na teia simbólico-imaginária, que proporciona a estabilidade e a coesão do sujeito. Observemos, doravante, alguns aspectos da definição do sujeito e do Real para que melhor possamos compreender as nuances do trauma em uma perspectiva freudo-lacaniana.

Em psicanálise, o sujeito difere do indivíduo ou do eu. Desse modo, o sujeito é fundado a partir de uma inscrição na linguagem, estruturada de modo inconsciente. Essa fundação ocorre a partir da percepção, no *infans*, de uma corporeidade que traz a marca da diferença e sedimenta aquilo que virá a se enunciar como eu (registro do imaginário, daquilo que propicia a miragem de uma totalidade da imagem corporal e de uma identidade). O tecido simbólico, oferecido pela cultura e atravessado pela relação com o outro, articula-se por meio da linguagem, das discursividades correntes, dos valores, dos ritos, das instituições e da lei, e permite que o eu se identifique com alguns significantes. Esses significantes, ainda que de modo precário e incompleto, alçam o sujeito a uma posição no laço social, possibilitando a ele enunciar-se a partir de predicativos, de um lugar na história e de seu desejo. O desejo, que se caracteriza pelo desejo de desejar, tendo em vista que o objeto do desejo não é fixo, mas metonímico (ou seja, desloca-se na medida em que é alcançado), lança o sujeito no futuro, a partir das contingências que o encaminharam até o presente (Birman, 2019; Kehl, 2015; Rosa, 2018).

O Real refere-se ao não-sentido, àquilo de inominável da experiência que, paradoxalmente, convoca uma inscrição. Associa-se, notadamente, às dimensões do sexual e da morte, das quais não há registro psíquico que os alcance. Entretanto, o Real o é para cada um, singularmente, e temos notícias de sua dimensão a partir de uma borda que o circunscreve. Quanto a essa borda, circunscrita nos termos do simbólico e do imaginário, as produções culturais são capazes de indicá-la. O Real refere-se a um vazio e, nesse sentido, o simbólico e o imaginário também esbarram na impossibilidade de tudo dizer. A impossibilidade da completude, inerentemente humana, alia-se, assim, à repetição, uma vez que aquilo que retorna é da ordem do não simbolizado (Lacan, 1961/1985, 1962-1963/2004). Dadas essas definições, retomemos à conceituação do trauma.

No trauma, algo se desestrutura na rede simbólica, à medida que os significantes que proporcionam ao sujeito uma articulação narcísica e temporal rompem-se no encontro com o Real. O sem-sentido e a angústia preenchem a cena traumática pelo excesso que comportam e, em um segundo tempo, essa experiência é tomada como traumática. No primeiro tempo, a cena disruptiva e excessiva não é percebida como traumática, mas é recalcada e permanece latente no inconsciente. Em um segundo momento, que pode compreender tanto uma quanto várias cenas posteriores, elementos significantes de situações vivenciadas (palavras e imagens) são associados aos significantes da cena primeva, conferindo-lhe o estatuto de traumática. Ao instaurar-se, o evento traumático atua como um presente estendido, imobilizando o sujeito em suas projeções de futuro. O trauma impõe um silenciamento, seja o contingencial, que antecede sua rememoração e elaboração, seja o que corrói a palavra, gerando sintomas mórbidos (Birman, 2019; Kehl, 2015; Rosa, 2018).

No texto "Recordar, repetir e elaborar", Freud (1914/1996) assevera que a elaboração do traumático convoca um delicado processo de tessitura memorialística. Entretanto, não se trata de resgatar, em algum lugar do psiquismo, as memórias que estariam supostamente preservadas, pois entre a situação traumática e a memória há uma trama, ou seja, uma ficcionalização dos eventos que desembocaram na cena deflagradora do trauma (Freud,1899/1969). Impedida de ser acessada em sua totalidade, tanto pelo recalque como pelas lembranças encobridoras – memórias construídas em uma articulação entre consciente e inconsciente, com a finalidade de encobrir a cena traumática –, a memória resgatada pelo sujeito é eminentemente ficcional (Birman, 2019).

Em psicanálise, o significante ficcional não denota uma mentira, mas, sim, o alicerce da realidade e a verdade da história do sujeito. A descoberta do inconsciente mostrou que, para além da realidade que se descortina diante dos nossos olhos, como a tela de uma realidade compartilhada, há uma Outra cena, uma cena inconsciente que, irremediavelmente, escapa-nos, mas atua como modeladora de nossa percepção da realidade. Essa cena carrega, portanto, uma verdade que contingencia nossas histórias, induzindo-nos a repetir tanto situações prazerosas quanto experiências traumáticas e dolorosas (Birman, 2019; Kehl, 2015; Rosa, 2018).

Nesse sentido, parte da nossa realidade é construída pela ficção que conseguimos criar de nós mesmos e do mundo, endereçando uma narrativa ao Outro – ente que representa a cultura e que nos ampara na rede simbólica. A narração de um evento traumático implica a narração de histórias que ultrapassam o sujeito, comprimindo sua temporalidade, de modo a dirimir suas reverberações mortíferas. A memória, construída nessa narrativa compartilhada, permite a reorganização do sujeito entre os significantes que constituem sua identidade e a ficção de sua história, circunscrevendo os traumas em seus tempos específicos, constituindo bordas simbólicas e imaginárias ao excesso Real, que interpõe o traumático. O recordar, processo ativo de enlace e articulação de memórias, faculta dar um destino ao que o encontro com o Real fomentou, interrompendo suas repetições destrutivas.

Na esteira dessa discussão, Kehl (2015) argumenta:

> O Real, intangível pelas formações da linguagem, só pode ser inconsciente; é desse campo não organizado pelo significante que advém o trauma, em sua dupla inscrição: tanto de gozo quanto de invasão violenta, capaz de destruir a rede de representações que protege a vida psíquica e também a vida em sociedade. Se o trauma, por sua própria definição de Real não simbolizado, produz efeitos sintomáticos de repetição, as tentativas de esquecer os eventos traumáticos coletivos também resultam em sintoma social. Quando uma sociedade não consegue elaborar os efeitos de um trauma e opta por tentar apagar a memória do evento traumático, esse simulacro do recalque coletivo tende a reproduzir repetições sinistras.

A autora nos sinaliza, ao encontro da teoria lacaniana, que, se a nossa realidade é representada a partir de uma linguagem compartilhada, os eventos traumáticos, caracterizados por uma invasão do Real no tecido simbólico, podem ter efeitos sociais e coletivos. Estudos com sobreviventes do *Shoah* ou das ditaduras latino-americanas expõem que há uma certa regularidade na sintomática e nas expressões de sofrimento desses sujeitos. Esse fenômeno demonstra que essas pessoas sofreram traumas de dimensões coletivas, pois foram submetidas, de maneira semelhante, às desarticulações violentas das cadeias organizativas de sua vida social. Além de coletivos, como destaca Butler (2017), alguns traumas podem se manifestar de forma transgeracional, pois aquilo que não é dito por uma geração é transmitido como herança à próxima, como um conteúdo a ser simbolizado; um Real que clama por enquadres de narrativas e memórias no laço social.

Nesse contexto, o Real está na ordem do impossível. Como ressalta Safatle (2020, p. 29): "Impossível é aquilo que, do ponto de vista da situação atual, não tem como existir, não tem como se inscrever. Por isso, é aquilo que força a situação atual a se transformar radicalmente, força uma ruptura de estrutura". Assim, o tempo e o trabalho de memória tornam o impossível contingente. Uma possibilidade de inscrição na história para perdas e lutos que constituem nossos percursos singulares, mas também para narrativas que nos ultrapassam, enredando-nos em um coletivo humano.

Partindo das premissas teóricas apresentadas, buscaremos, nas próximas seções, articular os conceitos introduzidos na análise do filme *Incêndios*. Primeiramente, focaremos em cenas da história de Nawal, de modo a pensar as temporalidades do trauma. Na sequência, refletiremos sobre a construção coletiva de memórias como via para elaboração desses traumas, analisando cenas da busca de Jeanne pela história de sua mãe – história cujas feridas permanecem abertas em sua vida e na de seu irmão Simon. Do trauma à trama, também buscaremos salientar a trama atual de nossa história que se relaciona à trama cinematográfica. O filme permite, assim, outras leituras da história, à medida que nos empresta significantes novos para olharmos para a realidade na qual tecemos a leitura aqui exposta.

Os Tempos do Trauma: o que queima e o que se escreve

O ponto de partida do filme *Incêndios* ocorre em Québec, no Canadá. Após receber a carta-testamento de sua mãe, Jeanne parte sozinha para o Oriente Médio em busca do pai e do irmão desconhecidos. À medida que Jeanne recolhe restos da história da sua mãe, somos apresentados à sequência de acontecimentos que levaram Nawal a emigrar para o Canadá. Em ordem cronológica, intercalada pelos percursos que Jeanne realiza no presente da narrativa (e, mais tarde, pelo seu irmão), somos introduzidos à história de Nawal em uma aldeia no interior do Líbano.

Assistimos a Nawal, uma jovem de família cristã e conservadora, viver uma história de amor proibida com um jovem de outra religião. Quando os irmãos de Nawal descobrem o romance, executam o rapaz com um tiro na cabeça. Grávida do amante, Nawal gesta o bebê, mas é obrigada a entregar o filho para adoção. Um tempo se passa e Nawal vai estudar jornalismo na universidade de Daresh, onde começa a trabalhar no jornal da própria universidade. Alguns anos após, a extrema-direita cristã militarizada avança no país. Escolas e universidades são fechadas e refugiados islâmicos, bem como dissidentes políticos do regime, são perseguidos e mortos.

Com o país tomado pela extrema-direita miliciana, Nawal retorna à cidade natal em busca do filho. Ao chegar no orfanato onde a criança supostamente estaria, ela se depara com uma casa destruída pelas chamas. Na sequência, pega um ônibus para retornar a Daresh, mas o veículo é abordado por um grupo terrorista que atira no veículo e, com isso, várias pessoas são mortas. Na sequência, os terroristas jogam gasolina no ônibus e Nawal está ao lado de uma mãe que abraça sua filha. Ciente de que poderá ser queimada viva, Nawal retira um crucifixo de dentro de sua camisa e se dispõe a salvar a menina, dizendo que ela é sua filha. A mãe da menina, sabendo que essa é a única chance de ter sua filha salva, consente. Nawal, com a menina no colo, manifesta aos terroristas que é cristã e, por essa razão, é poupada. Eles atiram no ônibus até ele entrar em combustão. A criança, desesperada, corre na direção do veículo gritando por sua mãe, mas leva um tiro. Nawal cai de joelhos e fica emudecida diante da cena.

Essa sequência de eventos, do assassinato do pai de seu filho ao momento em que Nawal presencia mãe e filha serem assassinadas, configura-se como um acontecimento potencialmente traumático, pois é atravessado por violências e perdas ocorridas de maneira brutal e abrupta (Costa, 2021). O traumático, como analisamos, é caracterizado por um encontro com

o Real que o psiquismo não tem condições de simbolizar, dado seu caráter imprevisível e imponderável. Lacan (1964/1985), inspirado pela divisão aristotélica de *autômaton* e *tiquê*, reflete que o *autômaton* trata-se do encontro repetitivo com signos de satisfação previamente experimentados e é movido pelo princípio do prazer. Por sua vez, a *tiquê* está além do princípio do prazer e compreende um encontro traumático com o Real, ou seja, um encontro com aquilo que não há representação (ao menos em um primeiro momento) no psiquismo. O *tiquê* impossibilita uma integração com a rede de significantes do aparato simbólico, causando um abalo; um silenciamento. Esse choque do encontro traumático tende a retornar, sobretudo quando os esforços de simbolização são insuficientes para dar uma inteligibilidade ao(s) evento(s) traumático(s).

Lacan (1964/1985) afirma que, por trás do *autômaton*, há sempre o Real, de modo que a nossa busca por prazer estará, irremediavelmente, atravessada por um resto; um núcleo das vivências traumáticas que, de todo, não pode ser simbolizado e que, por isso, impele-nos a ter outros encontros, de aparência casual e acidental, com um Real angustiante e gerador de sofrimento psíquico. Na narrativa de Nawal, a insuficiência dos significantes para dar contorno ao Real de seus traumas faz com que ela tenha uma série de encontros brutalmente violentos, acrescidos de perdas e lutos mal elaborados. As tentativas da personagem de buscar um enquadramento ao horror pela palavra (sua escolha profissional de ser jornalista no ambiente progressista da universidade), frequentemente, falham, pois são ultrapassadas pelos acontecimentos sociais e políticos mórbidos. A interdição da posição de mulher desejante, articulada à posição de mãe (pois ela se tornou mãe do filho do homem que desejou e não daquele que a família lhe impôs), manifesta-se, primeiramente, pela violência familiar e, depois, pela violência que corrói o tecido social de seu país.

Na narrativa, os incêndios que não queimaram o corpo de Nawal foram, aos poucos, transformando suas esperanças e seu desejo em cinzas, corroendo seus recursos simbólicos e sua capacidade de voltar a experimentar signos do prazer, face à insistência sobrepujante dos encontros faltosos e inassimiláveis da ordem do *tiquê*. Nas repetições traumáticas de sua história, o "incêndio" é o significante que alberga a amálgama do sexual e da morte, barrando a possibilidade de associações curativas para suas dores. Talvez, por essa razão, a elaboração de seus traumas só ocorre de forma póstuma, a partir das exigências que ela deixa para seus filhos em testamento.

Quando a possibilidade de ser uma profissional é barrada, Nawal vai em busca de sua maternidade perdida. Ao se deparar com o orfanato em chamas, ela revive um duplo abalo: o tolhimento da posição de mulher desejante (primeiro como amante e, depois, como jornalista) e, novamente, o cerceamento brutal da posição de mãe (do filho apartado no nascimento e agora, possivelmente, morto). Como em um jogo especular e retrospectivo, ela sabe que não conseguirá salvar a mulher que abraça a filha, mas tenta assumir a posição de mãe para resgatar a criança de uma morte certa. Na sequência, ela observa a mulher morrer no ônibus em chamas e a menina levar um tiro na cabeça. Como em um espelho refletindo o passado, a cena do ônibus incendiado, entremeada por uma mãe separada de sua filha e por alguém que morre com um tiro (como o pai do filho de Nawal), condensa dois tempos do trauma impingido à mulher/mãe Nawal.

As contingências de seu tempo obstaculizam a Nawal, bem como a muitas outras mulheres, a criação e a transmissão de uma narrativa acerca das violências que sofreram em seu território. Frequentemente acossadas por forças patriarcais ultrarreacionárias – empenhadas em calar as vozes do feminino –, a escolha pela vida, invariavelmente, implicava a escolha pelo silêncio e pela submissão. Contudo, partindo da perspectiva psicanalítica de que há sempre um espaço de escolha (embora sobredeterminado pelas contingências) que encaminha o sujeito a um encontro com o Real incontornável, é possível abrir uma fresta de responsabilização de Nawal por sua história. Assim, vemos, logo após o evento do incêndio, Nawal se infiltrar na casa de um grupo de comando das milícias cristãs, para, em um momento oportuno, assassinar seu líder. Esse acontecimento a leva a permanecer por 15 anos em uma prisão, onde é reiteradamente torturada e estuprada.

A narrativa não traz informações suficientes sobre quais seriam as possibilidades de Nawal após o episódio do ônibus incendiado. Não sabemos, por exemplo, se, naquele período, ela teria condições de emigrar para outro país, como faria aproximadamente 15 anos adiante. A questão é que Nawal decidiu permanecer e buscar por Justiça. Diante da ausência de reparações históricas e sociais e das injustiças perpetradas contra mulheres, mães e muçulmanos (como o pai de seu filho), perseguidos, assassinados e sem direito a um sepultamento que lhes garantisse um lugar de memória, Nawal assume o risco de se reencontrar com o Real de novos traumas. Impossibilitada de compartilhar seus escritos críticos, ela busca escrever a história em um ato, tentando abrir espaços para que os silenciados tenham voz.

O final da vida de Nawal é apresentado ao espectador pela perspectiva de seus filhos Jeanne e Simon. Ela é lida como uma mulher distante, silenciosa. Seus filhos desconhecem os eventos traumáticos que marcaram sua vida no Líbano e desconhecem também seus amores, desejos, lutas e resistências. Uma lacuna se instaura, então, na vida de Nawal, quando ela emigra para o Canadá. Os não-ditos atravessam sua relação com o mundo. Portanto, sua distância subjetiva conota um aprisionamento às vicissitudes do passado, que não ganharam um registro, e ela está circunscrita ao Real de violências, mortes e lutos que não encontraram ancoragem no simbólico. As ruínas e os restos permanecem em seu país de origem e é para lá que ela encaminha seus filhos, por meio do pedido incontornável no testamento. O que Nawal consegue escrever no testamento não conta sua história, mas convoca um testemunho, o resgate de sua memória, bem como da memória

de outros(as) injustiçados(as). Memórias, portanto, coletivas e transgeracionais. Apenas com a escrita póstuma de sua existência, Nawal terá o reconhecimento de uma posição subjetiva singular e seu corpo terá um destino honrado.

Tecendo Memórias: Escritas (Im)possíveis para o Real

Em *Incêndios*, os irmãos gêmeos Jeanne e Simon são incumbidos de cumprir uma missão: o enterro da mãe com uma lápide. Nesse gesto, a mãe conclama seus filhos a resgatarem uma história transgeracional, incitando-os a, com ela, construir uma memória que lhe permitiria ser enterrada com um nome, com uma identidade e com uma história. Jeanne, carregando apenas uma fotografia da juventude de sua mãe, parte para o país de origem de Nawal, em busca de seu desconhecido pai. No trajeto, ela encontra pistas sobre o paradeiro de seu pai e reconstrói a história de sua mãe. Concluído esse percurso, com a condição de que os filhos encontrassem o pai, cartas escritas por Nawal e deixadas junto com o testamento são entregues ao pai e aos filhos, revelando um segredo.

Para destacar as escritas (im)possíveis para o Real, citamos alguns pontos de enlace que o filme permite: a escrita do nome na lápide; a relação com o contexto e com os tempos do trauma engendrados na trama simbólica; a carta como endereçamento possível de uma história emudecida e vivificada na experiência dos filhos. Apresentamos, assim, uma articulação desses fragmentos, buscando ampliar o olhar sobre eles. Esses elementos indicam, conforme esclarecemos, possibilidades de construção da memória. Uma escrita (im)possível para o Real é, no filme, marcada pela escrita possível de um nome e pelo endereçamento das cartas, em um gesto de transmissão de um legado aos filhos.

Após a leitura do testamento, Jeanne viaja com uma fotografia que um dia viajou com sua mãe. Mãe e filha passam pelos mesmos locais em tempos diferentes – de forma que o que ocorreu já não é possível de ser retomado tal como foi, mas enredado nas dimensões de um tempo, nas possibilidades e nas memórias que compõem o contexto atual. Nesse cenário, a imagem fotografada dispara a busca por uma verdade a ser constituída simbolicamente pela trama, de acordo com as contingências.

Jeanne, de modo análogo a um processo analítico, reconstitui a história de sua mãe (e, por extensão, a sua história) de forma lacunar e anacrônica (Didi-Huberman, 2010). A partir dos restos que Jeanne consegue recolher, portando a imagem e o sobrenome de sua mãe, uma narrativa incompleta passa a ganhar corpo. Aproximamos esses movimentos com o processo de análise, pois a psicanálise investiga uma verdade inconsciente e uma realidade ficcional que se estruturam de modo não-todo. Temos apenas notícias dessa verdade por meio das formações do inconsciente: os restos e rastros que buscamos traduzir e interpretar, como sonhos, atos falhos e produções da cultura.

Dessa maneira, tanto o processo de análise quanto esse filme apontam para vias de construção de um futuro passível de ser construído, desde que realizada a implicação com o resgate do que está, até então, inacessível. O nome de Nawal só pode ser colocado sobre seu corpo quando seus filhos acessarem algumas verdades recalcadas pela violência do trauma. A construção da possibilidade de nomear, portanto, deve percorrer algumas marcas que constituem Nawal. Essas marcas não são ditas; são experienciadas pelos filhos, em suas buscas ativas por tempos e espaços que a mãe percorreu, de forma que puderam sentir também, em seus corpos, o peso da história que estava recalcada.

Há uma epígrafe de Saramago (1997), à qual remetemos ao assistir ao filme: "Conheces o nome que te deram, mas não conheces o nome que tens". Podemos, nesse sentido, aproximar essa epígrafe da busca pelas origens que o filme explicita: o nome da mãe, a ser expresso; o nome dos filhos, destinados a uma busca pela origem da qual eles não sabiam. É importante considerar que o nome próprio carrega uma série de insígnias do Outro, marca um lugar, delimita uma possibilidade de contar-se no discurso, traz à marca uma identificação e, portanto, é uma marca da diferença (Lacan, 1961-1962/2003). Para Lacan, o nome próprio possui a função de implicar o sujeito.

Em suas investigações, Jeanne descobre que sua mãe foi presa após assassinar um líder da milícia cristã e que, na prisão, Nawal foi repetidamente estuprada por um torturador. Nesse espaço, em meio aos gritos de mulheres que são reiteradamente violentadas, Nawal passa a ser conhecida como "a mulher que canta". Entretanto, a mulher que canta é violentada, e a violência, por conseguinte, culmina em seu silenciamento. É também nesse espaço que a foto que Jeanne traz consigo, de sua mãe, foi tirada. Essa foto metaforiza o resto de humanidade, que permitiu a Nawal sobreviver e fazer da condição do refúgio uma contingência possível.

A situação em que Nawal é emudecida, de forma a não poder cantar, também a impossibilita de narrar. O silenciamento, que emerge do trauma (Birman, 2019; Kehl, 2015; Rosa, 2018), retira de Nawal a possibilidade de elaborar, o que possibilitaria simbolizar o vivido (Freud, 1914/1996). Dessa forma, um nome próprio, com suas marcas e condições de enunciação, parece ter sido excluído. Ela deixa de ser Nawal e passa a ser: "a mulher que canta", um nome perdido, a ser descoberto e conhecido pelos filhos.

Nesse contexto, "Há uma correlação entre inscrição, memória e identificação. A transmissão depende dessas relações" (Costa, 2015, p. 54). Das aproximações com a identificação, aproximamo-nos da experiência como possibilidade de narrar o vivido e construir memória. De acordo com Benjamin (1936/1996, p. 197-198):

> A arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente [...]. É como se estivéssemos privados que nos parecia segura e infalível: a faculdade de intercambiar experiências [...]. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheira, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra material e a experiência ética pelos governantes.

As marcas da guerra e da violência repercutem em uma privação do acesso ao que nos humaniza, em um reconhecimento de si e do outro, que passa pelas trocas simbólicas: "Uma memória é dependente das condições de transmissão" (Costa, 2015, p. 54). Recuperar a possibilidade de narrar e, assim, constituir uma memória possível atrelada a um nome próprio é tarefa delegada por Nawal, para que os filhos cumpram. Esse *a posteriori,* que marca essa construção transgeracional, caminha em vias de atribuição de uma identidade e de memória a um nome. De acordo com Costa (2015): "Sempre relacionamos nome e reconhecimento [...]. Essa questão nos traz o tema da identificação, no qual vamos encontrar a condição necessária de dar corpo às palavras" (p. 52). Em razão da impossibilidade de narrar, sucede-se um apagamento da identidade, a qual é retomada pelos filhos, aos poucos, em suas buscas.

À vista disso, assumir um nome próprio relaciona-se com a possibilidade de dizer "eu", de contar a si mesmo no discurso e também de poder, a partir de então, nomear. Essa é condição necessária para que uma experiência se constitua, assim como a construção de uma memória e de um endereçamento singular:

> A memória não se equivale ao acontecido, mas se apoia nele. [...] diz respeito à produção de traços, que ocupam diferentes registros. Inegavelmente, em relação a tudo aquilo que se constitui como repetição e que retorna no laço social, pode-se reconhecer que, apesar de não preservar os enlaces que as narrativas históricas veiculam, a repetição se apoia em traços do acontecido, que são preservados como signos esvaziados de significação. Ao serem esvaziados de significação, nessa face da memória, não preservam uma condição ética (Costa, 2015, p. 55).

À medida que Nawal era calada, o seu nome evanescia. O ato de ser enterrada sem nome na lápide remete-nos a uma ausência de lugar para a tragicidade que a acometeu e a emudeceu. Por outra via, colocar o nome na lápide, a partir de uma integração do que esse nome pode representar a ela, à história e aos próprios filhos, dignifica sua vida e a inscreve no laço social, ganhando sentido à medida que é contada. Seu corpo é enterrado, mas com um nome e uma história, instituindo, assim, uma condição ética à sua memória.

O nome, desdobrado em significações e memórias, permitirá enlaçar Jeanne e Simon às histórias de Nawal, reposicionando também seus nomes. Ambos são herdeiros de cartas, mas, sobretudo, da composição de uma narrativa para sua vida. A postura silenciosa de Nawal denotava, para os filhos, distanciamento e, até mesmo, loucura. A partir da convocação à leitura das cartas, cuja condição é perscrutar os caminhos da vida da mãe, a trama adquire densidade e uma história.

Na busca por restos e rastros da história de Nawal, há marcas do silenciamento. Quanto a esse aspecto, há uma cena emblemática em que Jeanne se aproxima das pessoas e é convidada para tomar chá. Trata-se de um encontro de mulheres. Quando pedem o que quer e ela se apresenta, há reações inesperadas. Até então, falam na língua local e nem tudo é traduzido para Jeanne pela mulher que fala francês e poderia ajudá-la. O que é traduzido para ela é o fato de que ela não é bem-vinda e que não poderiam conceder informações sobre seus parentes. A cena dá a entender que "a mulher que canta" era desonrada perante elas, que demonstraram conhecer a história e não se dispuseram a compartilhá-la.

Assim, algumas testemunhas dos tempos de guerra e de prisão são confrontadas com as possibilidades de narrar, ou não, a história. Essa questão emblemática traz à tona aspectos em relação à memória, esse tecido singular e coletivo que compõe afetos e subjetividades. Pode-se observar que, conforme cada um é convidado a falar, depara-se com o imponderável e com o indizível.

Ao longo do filme, a carta apresenta-se como uma possibilidade de tramar outra simbolização diante do Real. O testamento e as cartas recebidas como herança são entendidos como sagrados. As palavras escritas no papel, em um material frágil, que sucumbiriam a qualquer incêndio, marcam o início e o final de um percurso denso. Ao ler o testamento e ao depararem-se com seu conteúdo, a série de acontecimentos posterior permite que as cartas sejam devidamente destinadas, abertas. As cartas são, portanto, a origem e o término da trama, porém, a mensagem entregue dá-se justamente no percurso de entrega. Há uma composição a ser feita no movimento de fazer jus ao legado da mãe, no que tange às suas vivências. De fato, trata-se de compor com e de tomar posição.

Há um percurso no qual o que está escrito nas cartas irá adquirir sentido só depois, quando caminhos ativos de deslocamento, de busca ativa por um passado que poderá ser ficcionalizado, ressitua o Real. No momento em que Nawal está morta e deixa um legado, as últimas palavras – as da carta – imprimem caminhos possíveis para que ela conte sua história pela voz de outros envolvidos que não poderiam mais permanecer mudos diante dos acontecimentos que marcaram a comunidade.

No longa, somos apresentados a alguns elementos que permitem a Jeanne e Simon percorrer, em retrospectiva, as violências sucessivas que traumatizaram não só a mãe, mas toda uma constelação de pessoas submetidas, direta ou indiretamente, a reiteradas violências. Por meio de palavras e imagens, Jeanne, e mais tarde seu irmão, Simon, bem como todos aqueles que já se foram, constroem uma memória coletiva que intenta elaborar um trauma histórico, social e político. As pessoas que tomam a palavra são testemunhas e, também, autores de uma história.

A carta de Nawal apresenta, assim, quase um roteiro, e a autoria, assim como a escrita de seu nome, é estendida como um convite que se concretiza nos encontros. Poeticamente, as cartas, quando puderam ser lidas, deixaram a mensagem de amor pelos filhos, mesmo em meio aos traumas.

Segundo Benjamin (1936/1996), a experiência deixou de ser compartilhável, pois foi dilacerada pelas violências históricas, sobretudo pela guerra, pela barbárie e pela aceleração dos tempos modernos. Assim, Nawal e seus filhos encarnam, de certa forma, esse fracasso da transmissão, no qual a história deixa de ser contada oralmente e passa a ser legada por meio de vestígios materiais – cartas, imagens e nomes. O gesto de Jeanne e Simon, portanto, refaz, por meio da escuta, do deslocamento e da escrita, uma operação ética que Benjamin reconhece como central: a restauração da possibilidade de narração, que não é a simples repetição do passado, mas sua transfiguração em uma memória viva, capaz de produzir sentido no presente.

O Real, a Cultura e o Trauma na Contemporaneidade

Se considerarmos a perspectiva de Benjamin (1936/1996) sobre a dificuldade de narrar como relacionada ao empobrecimento da experiência, podemos perscrutar alguns elementos que desenvolvemos até o momento neste artigo para relançá-los às questões sociais contemporâneas. Trata-se de um compromisso ético com a partilha do tempo histórico em que vivemos, recorrendo a possibilidades de significação oriundas da cultura (cinema e história). Nesse percurso, Žižek (2003), filósofo esloveno que dialoga com a psicanálise, será um interlocutor para expandir as questões da cultura.

Partamos, assim, da trama desse filme e dos traumas ali expostos para, em seguida, lançarmos luz às violências enfrentadas em nosso tempo com seu potencial traumático. O filme *Incêndios* (Villeneuve, 2010) nos conduz a uma travessia que não é apenas singular ou familiar, mas é também coletiva e histórica. A trajetória das personagens revela como o trauma não se limita ao campo psíquico do sujeito, mas se inscreve nas estruturas sociais, atravessando gerações, territórios e corpos.

Nesse sentido, Žižek (2003), em seu livro "Bem-vindo ao deserto do Real", reflete sobre o Real, levando em consideração o evento do 11 de setembro de 2001, o ataque às Torres Gêmeas (*World Trade Center*). Ao leitor, caberia perguntar: vocês se lembram onde estavam no momento em que aconteceu esse ataque? Amplamente televisionado e divulgado, esse acontecimento marcou uma época. Žižek (2003) escreve:

> A dialética do semblante e do Real não pode ser reduzida ao fato elementar de que a virtualização de nossas vidas diárias, a experiência de vivermos cada vez mais num universo artificialmente construído, gera a necessidade urgente de "retornar ao Real" para reencontrar terreno firme em alguma "realidade real". O Real que retorna tem o *status* de outro semblante: *exatamente por ser real, ou seja, em razão de seu caráter traumático e excessivo, não somos capazes de integrá-lo na nossa realidade (no que sentimos como tal) e, portanto, somos forçados a senti-lo como um pesadelo fantástico* (p. 35).

Žižek (2003) argumenta que, após o ataque, a fantasia que permeava as grandes nações se rompeu: a partir daí, a violência foi escancarada, e o Ocidente não pôde mais fechar os olhos para o que daí se desnudou. Houve a exposição do núcleo de violência que a própria ordem social buscava ocultar: os sujeitos do Ocidente foram confrontados com um Real que já existia, mas que permanecia recalcado – a precariedade, a violência estrutural. O filme *Incêndios* é similar nesse aspecto: a trajetória da família de Nawal está atrelada, de forma significativa, aos horrores de uma guerra civil, à violência e à opressão sofrida pelas mulheres.

Assim, o filme traz à tona aquilo que é explicitado por Žižek (2003): o trauma é constitutivo da ordem social, não é algo que irrompe do exterior. É uma reflexão pertinente para pensarmos as condições específicas em que emerge a violência, que traz as marcas das contingências que compõem sintomas sociais contemporâneos. Dessa maneira, a guerra, os estupros, os deslocamentos forçados, entre outros, são sintomas de uma realidade marcada pela normalização da violência, atrelada à desigualdade e à exploração.

Nesse contexto, *Incêndios* nos permite olhar para a realidade de outra maneira, pensar sobre as especificidades da tragédia da guerra e sobre o horror dos agenciamentos mortíferos que a constituem. Afinal, guerras estão acontecendo, a desigualdade segue e se amplia. Logo, não é possível, a partir desses vislumbres do Real, manter a ilusão de que o horror seria algo que acontece sempre em outro lugar. Passam-se gerações e o horror se perpetua, continuando praticamente o mesmo, porém tendo outras roupagens.

Ao mesmo tempo em que acompanhamos, nesse argumento, um evento ocorrido em 2001, um filme e apontamentos teóricos e fundamentados em importantes autores, somos convocados a observar aquilo que tem se apresentado atualmente.

Elementos da história e da cultura, em uma dialética, confrontam-nos com o presente e com o que dele podemos pinçar. É o confronto com o Real, com aquilo que não cessa de não se escrever, que nos impele, paradoxalmente, a não recuar.

Embora sentido como um *pesadelo fantástico*, é o que segue ocorrendo que está em questão. O cenário global atual é atravessado por guerras (como as da Palestina e da Ucrânia), por crises migratórias massivas, por colapsos climáticos e pelo recrudescimento das violências de gênero e raça. A lógica que rege esses processos é a mesma que *Incêndios* dramatiza: a naturalização da violência como motor da história.

Essa leitura do trauma como índice do real histórico encontra ressonância nas teses de Benjamin (1940/2012), especialmente em "Sobre o conceito de história". Benjamin propõe uma crítica radical à história progressista e às narrativas oficiais, que apresentam o desenvolvimento histórico como uma sucessão linear de avanços. Para ele, essa concepção ignora que cada monumento de cultura é também um monumento de barbárie. A própria cultura é edificada sobre ruínas, violência e silenciamento dos vencidos.

Benjamin alerta que a história dos dominadores naturaliza a catástrofe, tornando-a invisível. Isso ecoa na própria estrutura de *Incêndios*, em que o passado traumático foi, por muito tempo, apagado, interditado e encapsulado no silêncio da mãe. Apenas quando os filhos percorrem os rastros desse passado é que se torna possível visibilizar a continuidade da violência. Tal gesto é análogo ao que Benjamin defende como tarefa do historiador: fazer saltar à vista os restos, as ruínas e os fragmentos esquecidos para interromper a história dos vencedores.

Quando trouxemos à tona a dinâmica das memórias e dos traumas transgeracionais, a ênfase que buscamos articular foi esta: uma ideia de transmissão e de que aquilo que não encontra uma elaboração possível será tarefa daqueles que sucederem. A repetição, intrínseca à própria noção de sintoma (que inclui sintomas singulares e os que apontamos da cultura), não cessará enquanto algum outro destino possível não for tramado a partir da insistência do Real.

O filme nos convoca a pensar sobre a construção possível de uma história – a de Nawal e a de seus filhos –, mas também sobre a história de outros tantos que passaram por situações de sofrimento extremo. Essas são as heranças da colonização, da escravidão, de Auschwitz, das ditaduras, de inúmeros cenários de guerra e de destruição, que trazem, em seu âmago, a tortura, a destituição do sujeito e a morte deliberada. É importante destacar essa intencionalidade destrutiva que permeia relações totalitárias de poder, as quais buscam exterminar vidas, memórias, culturas, histórias e sonhos, pois atingem dimensões simbólicas, imaginárias e reais, desarticulando os laços sociais.

Nas histórias singulares que marcam gerações e que deixam traços a serem revisitados, uma certa reparação é possível, em termos de dignificar a vida. Infelizmente, quando isso não está posto, perpetuam-se tragédias anunciadas que, de tempos em tempos, culminam com a destruição e fragilizam os laços de solidariedade.

A pandemia do coronavírus talvez seja o exemplo mais proeminente de nossos tempos sobre a questão traumática em proporções globais, que indica a necessidade de nomear, de atribuir e enfatizar histórias singulares em meio à morte e ao risco da indiferença com a vida de todos e de cada um. Trata-se de uma tragédia em que as proporções ultrapassaram a capacidade de apaziguamento. No Brasil, essa tragédia teve proporções imensas, em especial, nas populações mais vulneráveis, devido ao descaso dos governantes no período mais agudo de propagação do vírus.

O contexto brasileiro segue a nos confrontar com a necessidade de medidas urgentes de valorização da vida e de prevenção de casos extremos. Ao considerarmos o número de mortes e compararmos com outras guerras, podemos afirmar que vivenciamos, no país, uma espécie de guerra civil, vitimando, em sua maioria, jovens negros (Câmara dos Deputados, 2017). Além disso, cabe lembrar do genocídio do povo Yanomami e sublinhar que muitas mortes ocorrem por ganância e negligência.

Diante desse cenário de violência naturalizada e de apagamento histórico, a articulação entre as ideias de Žižek (2003) e Benjamin aponta para uma urgência: a de práticas coletivas de memória, de escuta dos traumas históricos e de denúncia das estruturas que seguem reproduzindo as mesmas formas de opressão. Como demonstram os movimentos feministas, anticoloniais e de resistência dos povos racializados, a luta pela memória não é um exercício do passado, mas uma disputa ativa pelo presente e pelo futuro.

Considerações Finais

A partir de uma leitura psicanalítica da obra fílmica *Incêndios*, consideramos que a dimensão do traumático presente na narrativa precisa ser lida conforme sua potência histórica e transgeracional, pois é somente na geração seguinte, com os filhos de Nawal, que os traumas podem ser descobertos, historicizados e elaborados. O desvelamento de sua história é também condição *sine qua non* para que Nawal possa ser enterrada com um nome, com uma memória e com uma marca existencial que lhe foi negada reiteradas vezes.

O quanto puderam ser elaboradas pelos filhos e a reverberação dessas marcas é algo que o filme deixa em aberto. Reiteramos, no entanto, o caráter de acesso a fragmentos de uma história, que foram rasurados e que evidenciaram a necessidade de integração, como abertura a outras travessias diante do que ocorreu tanto anteriormente, na história de Nawal,

quanto na construção ficcional e vívida, que perpassa os envolvidos. Há um direito à memória reivindicado postumamente, ao qual os filhos podem, enfim, acessar e compor.

No longa, a língua materna (manifesta no testamento, na fotografia, na língua que Nawal falava em seu país de origem e em seu próprio desconcertante silêncio em vida) é a língua do trauma, mas também a língua da assunção do desejo; é a língua que traduz e que permite a travessia do Real para o simbólico. A memória é viva e revivida, com as marcas que levam a caminhos já conhecidos; com os traços da diferença que se imprimem a cada reconstrução. O filme nos leva, assim, a articulações com memórias singulares, os não-ditos, que se repetem e demandam vivências que as reinscrevem de modo transgeracional. O que clama por uma representação encontrará as vias de uma realização. Nisso, a dimensão traumática que se inscreve em diferentes expressões clama por uma elaboração e por um destino possível.

Na obra fílmica, nomeia-se o que até então não podia ser nomeado e recupera-se o nome próprio em uma representação simbólica de uma transmissão que traz repercussões. Das palavras não-ditas às palavras escritas e endereçadas, o enredo se faz no agir concreto de uma busca pelas origens. Diante desses enigmas aos quais o filme nos convoca, buscamos trilhar um caminho respaldado pela psicanálise, cujo cerne reside na postura de não recuar diante do que insiste. Nesse sentido, tornamo-nos testemunhas do filme e autores dessa escrita que demanda um compromisso ético e político.

O filme despertou-nos, portanto, para a mobilização do que insiste e que, embora circunscrito à narrativa fílmica, expande-se em direção a uma responsabilização social e à crítica, diante de inúmeras formas de violência. O que não é simbolizado tende a repetir-se. Essa premissa é uma tônica que nos guia como integrantes de uma sociedade que pouco busca saber sobre o passado.

Há traumas vividos que seguem visíveis: seja em virtude da repetição que os encadeiam a traumas anteriores não elaborados, seja em razão da visibilidade que segue a premissa de que é preciso lembrar, honrando a memória e os nomes, em direção a alguma Justiça. O mal-estar é parte da vida humana, como bem apontou Freud (1930/2020), em seu texto "O mal estar na cultura", uma vez que somos diversos, incompletos e pulsionais. Ainda assim, é nosso dever ético-político minimizar o referido mal-estar por meio da valorização das singularidades e do respeito à vida. Essas são as premissas do trabalho psicanalítico. Resgatamos tais questões para articular a necessidade de elaboração e de ação no que tange às maneiras de convivermos com maior harmonia, prezando pelo laço social nos níveis macropolítico e micropolítico.

Referências

Benjamin, W. (1996). O narrador: Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In W. Benjamin, *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura* (7ª ed., pp. 197–221). Brasiliense. (Trabalho original publicado em 1936).

Benjamin, W. (2012). Sobre o conceito de história (J. L. N. dos Santos, Trad.). In W. Benjamin, *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura* (pp. 222–232). Brasiliense. (Trabalho original publicado em 1940).

Birman, J. (2019). *Cartografias do avesso: Escrita, ficção e estéticas da subjetivação em psicanálise*. Civilização Brasileira.

Butler, J. (2017). *Caminhos divergentes. Judaicidade e crítica do sionismo.* Boitempo.

Câmara dos Deputados. (2017, 7 novembro). Assassinato de jovens negros no país é três vezes maior do que o de jovens brancos. *Jornal da Câmara*. https://www.camara.leg.br/noticias/526512-ASSASSINATO-DE-JOVENS-NEGROS-NO-PAIS-E-TRES-VEZES-MAIOR-DO-QUE-O-DE-JOVENS-BRANCOS

Costa, A. (2015). *Litorais da psicanálise*. Escuta.

Costa, J. F. (2021). *Violência e psicanálise* (4ª ed.). Zagodoni.

Didi-Huberman, G. (2010). *O que vemos, o que nos olha*. (2ª ed.). Editora 34.

Freud, S. (1969). Lembranças encobridoras. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. 3, pp. 329–354). Imago. (Trabalho original publicado em 1899).

Freud, S. (1996). Recordar, repetir e elaborar. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. 12, pp. 161–174). Imago. (Trabalho original publicado em 1914).

Freud, S. (2020) O mal-estar na cultura. In G. Iannini & P. H. Tavares (Org.), *Cultura, sociedade, religião:* O mal-estar na cultura e outros escritos (pp. 305-410). Autêntica. (Trabalho original publicada em 1930).

Kehl, M. R. (2015). *O tempo e o cão: A atualidade das depressões* (2ª ed.). Boitempo.

Lacan, J. (1985). *O seminário: Livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Zahar. (Trabalho original publicado em 1964).

Lacan, J. (2003). *O seminário: Livro 9: A identificação* [Seminário não publicado]. Centro de Estudos Freudianos do Recife. (Trabalho original ministrado em 1961–1962).

Lacan, J. (2004). *O seminário: Livro 10: A angústia*. Zahar. (Trabalho original ministrado em 1962–1963).

Rivera, T. (2008). *Cinema, imagem e psicanálise.* Zahar.

Rosa, M. D. (2004). A pesquisa psicanalítica dos fenômenos sociais e políticos: Metodologia e fundamentação teórica. *Revista Mal-Estar e Subjetividade*, *4*(2), 329–348.

Rosa, M. D. (2018). *A clínica psicanalítica em face da dimensão sociopolítica do sofrimento* (2ª ed.). Escuta.

Safatle, V. (2020). *Maneiras de transformar mundos. Lacan, política e emancipação.* Autêntica.

Saramago, J. (1997). *Todos os nomes*. Companhia das Letras.

Villeneuve, D. (Diretor). (2010). *Incêndios* [Filme]. Micro_scope.

Žižek, S. (2003). *Bem-vindo ao deserto do real: Cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas* (P. C. Castanheira, Trad.). Boitempo. (Trabalho original publicado em 2002).

Contribuição dos Autores
Alves, L. O.: Conceitualização, Metodologia, Redação – rascunho original, Escrita – revisão e edição.
Martins-Borges, L.: Conceitualização, Metodologia, Supervisão, Escrita – revisão e edição.
Marsillac, A. L. M.: Conceitualização, Metodologia, Supervisão, Escrita – revisão e edição.
Bloss, G. M.: Conceitualização, Metodologia, Redação – rascunho original, Escrita – revisão e edição.

Fonte de Financiamento
Este trabalho não contou com suporte financeiro ou financiamento específico de agências de fomento.

Conflito de Interesses
Os autores informaram que não há conflito de interesses.

Direitos Autorais
Os autores detêm os direitos autorais relativos ao artigo e concedem à Revista Subjetividades o direito de primeira publicação. O trabalho é publicado em Acesso Aberto (*Open Access*) sob a Licença Internacional Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 (CC BY-NC 4.0).

Uso de Inteligência Artificial
Os autores declaram que não foi utilizado nenhum recurso de Inteligência Artificial na elaboração deste artigo.

Verificação de Similaridade
A Revista Subjetividades mantém a prática de submeter todos os artigos aprovados para publicação à verificação de similaridade pelo software *iThenticate* da *Turnitin*, através do serviço *Similarity Check* da *Crossref.*

Disponibilidade de Dados
Todo o conjunto de dados que dá suporte aos resultados deste estudo poderá ser disponibilizado mediante solicitação.

Revisão por Pares
Este conteúdo foi avaliado conforme o processo de revisão por pares duplo-cego (*double-blind peer review*). A divulgação das informações dos pareceristas e do Relatório de Revisão por Pares (*Peer Review Report*) é feita somente após a conclusão do processo avaliativo e com o consentimento voluntário dos respectivos pareceristas e autores.

Editora-chefe Responsável
Regina Heloisa Maciel
Universidade de Fortaleza, Fortaleza, Ceará, Brasil
https://orcid.org/0000-0003-2933-7021

Editores Associados
Kaline da Silva Lima
Universidade de Fortaleza, Fortaleza, Ceará, Brasil
https://orcid.org/0000-0001-6127-5815

Leônia Cavalcante Teixeira
Universidade de Fortaleza, Fortaleza, Ceará, Brasil
https://orcid.org/0000-0002-4997-5349

Lucas Guimarães Bloc
Universidade de Fortaleza, Fortaleza, Ceará, Brasil
https://orcid.org/0000-0002-8528-131X