

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO  
DOUTORADO

Moisés Fernandes Lemos

**PSICANÁLISE E CINEMA: EM BUSCA DE UMA APROXIMAÇÃO**

GOIÂNIA  
2014

Moisés Fernandes Lemos

## **PSICANÁLISE E CINEMA: EM BUSCA DE UMA APROXIMAÇÃO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Faculdade de Educação, da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Doutor em Educação.

**Linha de pesquisa:** Fundamentos dos Processos Educativos.

**Orientador:** Prof. Dr. Cristóvão Giovani Burgarelli.

GOIÂNIA  
2014

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
GPT/BSCAC/UFG**

L555 Lemos, Moisés Fernandes.  
p Psicanálise e Cinema [manuscrito]: em busca de  
uma aproximação / Moisés Fernandes Lemos - 2014.  
157 f.

Orientador: Prof. Dr. Cristóvão Giovani Burgarelli.  
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Goiás,  
Faculdade de Educação, 2014.  
Bibliografia.

1. Cinema. 2. Psicanálise. 3. Inconsciente. 4.  
Linguagem. 5. Sonhos. I. Título.

CDU: 159.964.2:791

# ***MOISÉS FERNANDES LEMOS***

## **Psicanálise e cinema: em busca de uma aproximação**

Tese defendida no Curso de Doutorado em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Goiás, para a obtenção do grau de Doutor, aprovada em 25 de março de 2014, pela Banca Examinadora constituída pelos professores:



---

Prof. Dr. Cristóvão Giovani Burgarelli (Orientador) – UFG  
Presidente da Banca

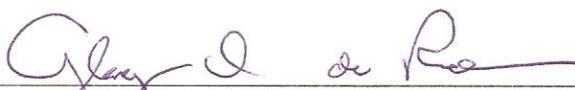
---

Prof. Dr. Lisandro Magalhães Nogueira – Cinemateca Brasileira



---

Profª Drª Suely Aires Pontes – UFRB/BA



---

Profª Drª Glacy Queirós de Roure – PUC/GO



---

Profª Drª Susie Amâncio Gonçalves de Roure – UFG

*Amar é dar o que não se tem a alguém que não o quer.*

J. Lacan (1960/1992)

*Aos fantasmas que participaram de minha constituição subjetiva.*

*Aos meus filhos, Heitor e Hugo, que suportam meu projeto de vida.*

## AGRADECIMENTOS

À Tereza Cristina, por suportar-me nos momentos difíceis, em que nem eu mesmo suportaria. Mais uma vez, obrigado pelo amor incondicional, que provou superar o imponderável. Obrigado também pela leitura de meus rascunhos.

Ao Newton Fernandes, à Maria Imaculada Nogueira e à tia Anita Avelar, eu os agradeço pelo suporte, desde a época da graduação. Sem suas participações essa caminhada seria bastante difícil, ou impossível. Obrigado também pela ajuda na leitura da trilha sonora.

Ao professor Dr. Cristóvão Giovani Burgarelli, que mesmo deslocado de sua área de conhecimento aceitou o desafio da interlocução e orientou esta tese na interface com o cinema. Obrigado pela disponibilidade para orientação nos horários imponderáveis, pois até mesmo durante seu período de férias esteve comigo. A realização deste estudo deve-se também ao seu conhecimento, paciência e compreensão frente aos vários percalços que eu encontrei no caminho entre a apresentação do projeto e a realização do estudo.

Aos professores Dr. Lisandro Magalhães Nogueira, Dr.<sup>a</sup> Rita Márcia Magalhães Furtado e Dr.<sup>a</sup> Suely Aires Pontes, pelas contribuições por ocasião do exame de qualificação.

Aos professores Dr.<sup>a</sup> Glacy Queirós de Roure, Dr. Lisandro Magalhães Nogueira, Dr.<sup>a</sup> Susie Amâncio Gonçalves de Roure, Dra. Sônia Xavier de Almeida Borges, Dr.<sup>a</sup> Suely Aires Pontes e Dr. Tiago Ribeiro Nunes, membros da banca examinadora, pelas arguições e contribuições quando da defesa da tese.

À professora Dr.<sup>a</sup> Anita Cristina Azevedo Resende, presença emblemática no Programa de Pós-Graduação, pelo inesperado carinho, incentivo e interesse na discussão de meu objeto de estudos.

À professora Dr.<sup>a</sup> Sílvia Rosa da Silva Zanolla, pela contribuição teórica e pelo carinho ao longo do curso.

À Marisa Aparecida Elias, interlocutora de diversos contextos, pelo ombro amigo nos momentos de alegria e de tristeza.

Aos professores Dr.<sup>a</sup> Fernanda Bello e Dr. Maurício Campos, colegas de Programa, pelo prazer da realização compartilhada.

Aos amigos e colegas de trabalho: Dr. Crispim Antônio Campos, Dr.<sup>a</sup> Elzilaine Domingues Mendes, Dr.<sup>a</sup> Emilse Terezinha Naves, Me. Maura Ribeiro Alves, Dr.<sup>a</sup> Tânia Maia Barcelos, que marcaram presença nos menores detalhes, sem mesmo se darem conta de suas contribuições.

Às auxiliares de pesquisa Andrea Aparecida Fernandes e Gessiara de Jesus Pereira, pelo apoio na realização deste estudo.

À Daisma Vaz, pelo suporte na análise da fotografia do filme *A Liberdade é Azul*.

Ao professor Dr. Manoel Rodrigues Chaves, diretor do Campus da UFG, em Catalão, pelo empenho na liberação de recursos financeiros necessários à minha qualificação.

Ao Programa de Pós-Graduação em Educação da FE/UFG, pela oportunidade de realizar este trabalho.

À Universidade Federal de Goiás, pela liberação da bolsa de estudos “Pro-Qualificar”, necessária na realização de meus estudos.

## RESUMO

Considerando a desafiadora relação entre a psicanálise e o cinema, produtos da mesma época, mas constituídos como áreas de estudo distintas, o presente trabalho pretendeu responder às seguintes indagações: Como produzir uma aproximação entre as áreas, psicanálise e cinema? Qual a importância da linguagem na aproximação pretendida? Tendo em vista a relação já existente entre as duas áreas e que a teoria psicanalítica tornou-se um método de análise fílmica na década de 1960, o que pode ela apreender da relação com o cinema? Sendo assim, este estudo, especificamente, objetivou: a) discutir teoricamente a implicação tanto do cinema quanto da psicanálise com os estudos linguísticos; b) pensar uma possível inter-relação entre psicanálise, cinema e arte; c) interrogar o que a teoria psicanalítica – considerada inclusive como método de análise fílmica – apreende de sua relação com o cinema; d) compreender a história e a evolução do cinema, sobretudo nos momentos em que há uma aproximação com a história da psicanálise. Trata-se de um estudo teórico que recorre a conceitos fundamentais da área da psicanálise e busca articulá-los a processos transcorridos fora da situação analítica. Na obra freudiana, nos textos de seus comentadores bem como na elaboração de Lacan, buscou-se pesquisar os conceitos de inconsciente, identificação e sublimação, pensando-os como pontos de articulação entre psicanálise e cinema. O filme *A Liberdade é Azul*, de Krzysztof Kieslowski, foi tomado em análise, situando-se como um modo de exemplificar o que, em nosso projeto de investigação, denominamos de *aproximação*. A pesquisa nos possibilitou refletir sobre alguns problemas caros às duas áreas, abrindo espaços para novos questionamentos. O estudo transitou por um percurso árduo, implicando a retomada de uma parte complexa da teoria freudiana, relativa a várias reformulações no decorrer de sua trajetória. Também, a retomada lacaniana da teoria de Freud levantou uma série de indagações, ampliando a compreensão do tema. Enfim, embora a pesquisa não seja conclusiva, ela permitiu-nos conhecer melhor como se deu o desenvolvimento conceitual da interface psicanálise e cinema, bem como situar algumas lacunas quanto a essa perspectiva teórica as quais poderão nos conduzir a novas investigações e reformulações.

**Palavras-chave:** cinema, inconsciente, linguagem, psicanálise, sonhos.

## ABSTRACT

Considering the challenging relationship between psychoanalysis and the cinema, both products from the same period although constituted as separate fields, this study intends to answer the following questions: How to produce an approach between psychoanalysis and the cinema field? What is the importance of the language in the intended approach? In view of the existing relationship between these fields and that the psychoanalytic theory has become a method of film analysis in the 1960s, what can be inferred from its relationship with the cinema? Therefore, this study overall goal this produce an approximation between psychoanalysis and the cinema field nowadays. It specifically aims to: a) analyze the importance of the language in the intended approach b) contemplate the psychoanalytic thinking of art c) ask what psychoanalytic theory as a method of film analysis infers by its relationship with the cinema; d) understand both the history and the evolution of the cinema, especially at times when there is an approximation to the history of psychoanalysis. It is a theoretical study of sociocultural processes, elapsed outside the analytic situation, which made use of Freud's both work and writings of his commentators, especially Lacan to articulate psychoanalysis and the cinema field nowadays. The movie *Three Colors: Blue*, by Krzysztof Kieslowski, is taken into analysis, as an example of the extended psychoanalysis as it proves itself suited to our research project. Because our object of study and the nature of our research are qualitative it is impossible to cover everything, considering that the fullness of the subject is inaccessible. However, this research enables us to think about the field in analysis making room for new questions. The study moves through an arduous journey, implying the recapture of a complex part of Freudian's theory related to several changes in the course of his career. The Lacanian recapture of Freud's theory raises a number of questions, expanding the understanding of the topic. Finally, although the research is not conclusive, it allows us to better understand how the conceptual development of the interface psychoanalysis and the cinema. It is evident that there are gaps in the theory and open concepts, lacking research and reformulations.

**Keywords:** cinema, dreams, language, psychoanalysis, unconscious.

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO .....	11
1.1. Um pouco de história .....	15
1.2. Algumas considerações sobre o método .....	24
1.3. O método em Freud .....	26
1.4. O percurso do trabalho .....	31
2. CAPÍTULO I – APONTAMENTOS SOBRE O CINEMA: HISTÓRIA E LINGUAGEM.....	33
2.1. Teorias do cinema .....	38
2.2. Cinema e linguagem .....	41
2.3. Os emblemas de uma relação complexa.....	44
2.4. A teoria psicanalítica como método de análise fílmica.....	46
2.5. O cinema de Krzysztof Kieslowski .....	51
2.5.1 A trilogia das cores .....	52
2.6 Um impasse, uma escolha .....	58
3. CAPÍTULO II – SOBRE O INCONSCIENTE E OS SONHOS.....	61
3.1 A contundência do inconsciente .....	61
3.2 A interpretação psicanalítica dos sonhos .....	70
4. CAPÍTULO III – POR UM FUNDAMENTO EM DOIS CONCEITOS: IDENTIFICAÇÃO E SUBLIMAÇÃO.....	86
4.1 Sobre a identificação .....	87
4.2 A sublimação em Freud e Lacan .....	96
4.3 As reações do espectador fílmico .....	114
5. CAPÍTULO IV – POR UMA APROXIMAÇÃO ENTRE A PSICANÁLISE E O CINEMA .....	121
5.1 Pela defesa de um ideal.....	121
5.2 O drama de Julie.....	124
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	142
7. REFERÊNCIAS.....	146
8. ANEXOS .....	153
Anexo A: A filmografia de Krzysztof Kieslowski.....	154
Anexo B: Relação de prêmios e indicações .....	156

# 1. INTRODUÇÃO

*Não há ciência do homem porque o homem da ciência não existe, mas apenas seu sujeito.*

*J. Lacan<sup>1</sup>*

Como áreas do saber e fatos culturais a psicanálise e o cinema constituem-se como processos de subjetivação de forte apelo popular, influenciando os hábitos e os valores da sociedade em geral. Desde suas origens, guardadas as devidas especificidades, essas áreas desenvolveram-se sobremaneira, impactando o estilo de vida das pessoas e influenciando nos laços sociais.

O cinema está diretamente relacionado com o desejo, com o imaginário, com o simbólico; ele se utiliza de jogos de identificação e de mecanismos próprios ao que Freud descreveu como aparelho psíquico. Então, de saída, já podemos encontrar nesse ponto algumas condições essenciais para uma interlocução com a psicanálise. Podemos, por exemplo, compreender a relação entre essas áreas como uma tarefa necessária, capaz de esclarecer o que chamamos de processos subjetivos.

Falar de processos subjetivos pressupõe uma pesquisa sobre o conceito de sujeito, termo embaraçoso de definir, se tomado a partir da psicanálise. Para Elia (2010, p. 13) o sujeito, como conceito, não existe no universo psicanalítico. Ele se constitui como uma categoria advinda da ciência moderna, quando esta se diferenciou da Filosofia; seu surgimento, portanto, é contemporâneo ao da ciência. O sujeito se constitui como uma suposição; nós não o encontramos na realidade, mas supomos que ele exista. Ele não é inato, não é parte do corpo e, embora possa ser pensado com base em uma raiz social, não podemos reduzi-lo a uma perspectiva cultural ou sociológica. Para a psicanálise, ele só pode ser concebido a partir do campo da linguagem, visto que o inconsciente se estrutura como linguagem. Da falta **fundante**, ele se constitui (ELIA, 2010; LACAN, 2008b).

---

<sup>1</sup> LACAN, J. (1966). Ciência e verdade. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008b, p. 873.

Considerando que a categoria seja herdeira da *Idade Moderna*, “a aparição do sujeito no cenário do pensamento se faz por meio da angústia e da incerteza em relação ao que se dera até então como um mundo mais ou menos compreensível para o entendimento do homem” (ELIA, 2010, p. 11). Essa angústia qualifica uma época marcada por dúvidas e incertezas decorrentes da ousadia humana, que abriu mão da comodidade do sagrado, do conhecimento como clarividência divina, em nome de um saber racionalista.

Depois de Descartes, segundo os pressupostos da ciência moderna, para que essa ciência se estabelecesse haveria de atender algumas condições básicas como: a necessidade da objetivação das condições de análise, a experimentação e manipulação variáveis, o controle dos procedimentos, a quantificação dos resultados, a réplica do estudo e a neutralidade frente ao objeto investigado, dentre outras. Com o advento da ciência moderna, a investigação dos processos subjetivos não estaria mais alicerçada no estudo das faculdades mentais, como previa a filosofia, mas seria decorrente da análise do agir humano, havendo, portanto, a necessidade de separação entre o sujeito que investiga e o objeto que é investigado.

Nesse universo racionalista, como nomear a categoria sujeito em psicanálise, de modo que o conceito de inconsciente não seja tomado numa redução? O saber do inconsciente não é erudito, mas ele não se confunde com o senso comum. Ele se origina de estudos e pesquisas sistemáticas realizadas na clínica freudiana, comunicáveis por meio de constructos próprios. Todavia, nós não temos acesso direto aos conteúdos inconscientes, portanto é inadequado nos referirmos à separação entre sujeito e objeto. Na verdade o sujeito do inconsciente atravessa a obra freudiana de ponta a ponta, sem, contudo, se estabelecer deliberadamente como sujeito: Freud nunca escreveu sobre a teoria do sujeito (ELIA, 2010; NOGUEIRA, 2004).

Portanto, aderir-se ao campo regido pelo inconsciente, segundo Elia (2010), pressupõe a aceitação de duas premissas, aparentemente opostas:

- a) – o saber marcado pelo inconsciente não é erudito, não é de especialista, não é sequer culto: é um saber leigo;
- b) – o saber marcado pelo inconsciente não é imediatamente acessível ao leigo, e, pelo fato de não ser erudito, não se confunde com o senso comum. (p.7)

Coube a Lacan (2008b) introduzir a categoria sujeito na psicanálise, pois ela não aparece no texto freudiano, conforme acima mencionado, e tampouco foi apresentada por outros pós-freudianos. Lacan nos apresenta, essencialmente, o sujeito do inconsciente. Para ele, a psicanálise opera sobre o sujeito da ciência, haja vista não existir outro sujeito que não o sujeito do inconsciente. Lacan desqualifica a fala consciente do sujeito, entendendo o próprio ato de falar como a condição inconsciente para qualificar o sujeito. Para ele, o sujeito se constitui nesse domínio verbal, pois a fala divide o sujeito, ou seja, ali onde ele fala ele não é.

Contudo, esse sujeito do inconsciente manifesta-se na prática freudiana desde o começo de seus estudos, como podemos perceber por meio destas duas noções básicas: a resistência e a transferência.

“Podemos dizer que onde há resistência, há sujeito” (ELIA, 2010, p. 28), e a fala permite que esse sujeito apareça nos lapsos, nos tropeços das intenções conscientes. Ou seja, quando há o reconhecimento de uma produção que o sujeito desconhecia como parte dele, ele se constitui como sujeito. Então, na tentativa de resistir à satisfação das pulsões, evitando um desprazer e, se possível, buscando a satisfação pulsional, o sujeito se constitui.

Também, ao observamos a clínica freudiana, a transferência pode ser tomada como indicativo da constituição do sujeito. Frente a um suposto fracasso clínico, em que seus pacientes confundiam a proposta do tratamento, Freud pôde perceber esse fenômeno essencial à psicanálise: a transferência. Por esse processo, desejos inconscientes, em determinadas condições, são atualizados na relação analítica. Trata-se de protótipos infantis vividos, intensamente, com uma sensação de atualidade, na relação com o analista (LAPLANCHE; PONTALIS, 1986). Dessa maneira, as pulsões recalcadas encontrariam representação na figura do analista, permitindo a manifestação do sujeito do inconsciente.

A descoberta do inconsciente inspirou numerosas tentativas de explicação, interpretação ou crítica de obras de arte (dentre elas o cinema) antes mesmo das contribuições do movimento denominado “Segunda Semiologia”. No conjunto de disposições psicológicas do sujeito espectador coube destaque a identificação com a câmara (identificação primária), em que sua posição voyeurista é relacionada à pulsão escópica. Contudo, a grande abordagem analítica da relação psicanálise e cinema foi centrada na questão do olhar, mais especificamente sobre o papel dos olhares representados na atualização do fenômeno denominado sutura

(identificação secundária), ou seja, no fechamento do enunciado fílmico e com seu espectador. Portanto, a identificação e a representação são também importantes no entendimento da relação entre essas áreas (AUMONT; MARIE, 2009).

Sendo assim, ao tomar a psicanálise e o cinema como áreas distintas, mas produtos da mesma época, o presente estudo pretende responder às seguintes indagações: Como produzir uma aproximação entre psicanálise e cinema? Qual a importância da linguagem na aproximação pretendida? Considerando a relação já existente entre essas áreas campos e que a teoria psicanalítica tornou-se um método de análise fílmica na década de 1960, o que pode ela apreender da relação com o cinema? Por outro lado, que efeitos podemos notar na história e na evolução do cinema, sobretudo nos momentos em que há uma aproximação com a história da psicanálise?

Para a discussão dessas questões, a palavra e a imagem, objetos de estudo dos referidos campos e significantes que perpassam nossa realidade cotidiana, serão por nós estudados numa articulação com os conceitos de representação-coisa e representação-palavra, conforme estabelecidos por Freud (1915a/1987), no texto *O inconsciente*. Outro ponto aproximativo, que também merecerá nossa atenção, é elaboração freudiana a respeito dos sonhos e de sua interpretação. Tomando-os como formações do inconsciente, pretendemos explicitar sua estrutura e seu modo de funcionamento, na expectativa de lançar luzes na relação possível entre as duas áreas aqui estudadas.

No que tange aos aspectos sociais, psicanálise e cinema transformaram-se em vultosas realidades seja como método de investigação do psiquismo, como produção cultural ou como indústria do entretenimento, influenciando as práticas educativas, de tal maneira que suas contribuições, aliadas à tecnologia hoje disponível, podem ampliar os horizontes na compreensão dos processos subjetivos. Essa produção de sentidos implica a inclusão do inconsciente presente nas relações cotidianas, nos processos midiáticos e televisivos, às vezes negligenciados pela educação, visto que há, na contemporaneidade, uma predominância das pesquisas científicas focadas nos processos racionalistas.

Antes de darmos o próximo passo, é oportuno apresentar a relação de pertencimento deste estudo com o Programa que o abriga. Esta tese de doutorado constitui-se como efeito de um projeto de pesquisa que foi, desde a nossa entrada no *Programa de Pós-Graduação em Educação* da Universidade Federal de Goiás,

recebido pela linha de pesquisa denominada *Fundamentos dos Processos Educativos* como parte integrante das pesquisas em torno da temática *Linguagem, psicanálise e educação*, sendo que, após o desenvolvimento inicial do trabalho, ele se tornou um braço do projeto de pesquisa *Entraste: subjetividade, arte e clínica* (2013-2016), coordenado pelo Prof. Dr. Cristovão Giovanni Burgarelli. Foi no âmbito desse projeto que buscamos aprofundar nossos estudos sobre a articulação sujeito-linguagem-arte, mais especificamente o conceito de sujeito para a psicanálise, a inter-relação entre subjetividade, arte e cinema e, por fim, os conceitos de inconsciente, identificação e sublimação como pontos de aproximação entre psicanálise e cinema.

### 1.1 Um pouco de história

Observamos, no final do Século XIX e no início do Século XX, uma efervescência científica, social e cultural de grandes proporções. Alicerçados nas promessas positivistas, ou em oposição a elas, são engendrados fatos sociais de grande repercussão mundial, cabendo destaque para a invenção do cinematógrafo, dos *irmãos Lumière*, e a propositura da psicanálise, por Freud, dentre outros.

No que tange, especificamente, à propositura da psicanálise, *Sigmund Freud*, médico neurologista vienense – ao proceder, em colaboração com *Josef Breuer*, consagrado médico da época, a uma investigação sistemática de aspectos “misteriosos e obscuros” decorrentes do funcionamento do psiquismo, tais como fantasias, sonhos, esquecimentos e a produção de sintomas – propõe um método capaz de liberar representações recalçadas, levando, conseqüentemente, à eliminação catártica dos sintomas. Como decorrência dessa parceria, eles publicam, em 1893, *Estudos sobre a histeria*, obra considerada o marco inicial da Psicanálise.<sup>2</sup>

O termo psicanálise foi usado pela primeira vez em um artigo sobre a etiologia das neuroses, em 1896, denominado *Observações sobre as psiconeuroses de defesa*. Para Laplanche e Pontalis (1986), Freud empregou o termo para nomear uma disciplina fundada por ele, podendo distinguir nela três níveis: a) um método de investigação que consiste na evidenciação de significados de conteúdos

---

<sup>2</sup> Logo após essa publicação, por divergirem quanto à importância da sexualidade na etiologia das neuroses, Freud e Breuer rompem a amizade e a parceria profissional, afastando-se em definitivo.

inconscientes; b) um método psicoterápico baseado na interpretação da resistência, das transferências e do desejo; e c) um conjunto de teorias psicológicas e psicopatológicas em que são sistematizados os dados introduzidos pelo método psicanalítico de investigação.

No entanto, pode-se afirmar, sem grande margem de erro, que, do ponto de vista metapsicológico, o método psicanalítico é estabelecido, em 1900, com a publicação da obra *A interpretação dos sonhos* ([1899]1900), que traz a primeira teoria do funcionamento psíquico (teoria topográfica) e, conseqüentemente, a propositura do inconsciente como instância psicológica. A partir da publicação dessa obra, a psicanálise afasta-se de suas bases biológicas, até então usadas para explicar o funcionamento psíquico, e aproxima-se da psicologia, entendida como estudo da subjetividade humana. Em decorrência dessa mudança de parâmetros, observa-se que as resistências iniciais ao pensamento freudiano vão, paulatinamente, diminuindo e começa um processo lento e gradual de aceitação de suas teorias.

Outro desdobramento da elaboração do conceito de inconsciente foi o abandono do método catártico, que levava à eliminação apenas temporária dos sintomas, pois eles eram gradativamente recobrados sem uma explicação plausível. Desde então, baseado na primeira teoria do aparelho psíquico, Freud passa a fazer uso preferencial da regra da associação livre para obter o material recalcado, ou seja, ele postula que a condição necessária para uma consistente remissão dos sintomas seja o acesso aos conteúdos inconscientes.

Nos artigos sobre técnica, Freud (1912 e 1913) postula recomendações àqueles que exercem a psicanálise, descrevendo o devido uso da *associação livre* ou *regra fundamental*. Essa regra pressupõe que o paciente fale indiscriminadamente todos os pensamentos que lhe vierem à mente, sem se preocupar com sua origem ou conteúdo. Ao psicanalista caberia abster-se de qualquer tipo de atividade que não fosse a de interpretar, excluindo quaisquer gratificações externas, sexuais ou sociais, como condição para o êxito do tratamento. Ele deveria evitar trazer para a sessão dados de sua vida pessoal, visto que o trabalho de análise centrava-se nas dificuldades do analisando, diferindo, sobremaneira, de uma conversa coloquial. Noutras palavras, ele deveria manter-se neutro frente ao discurso do paciente, como condição para exercer seu trabalho.

Sua atenção deveria manter-se flutuante, e não privilegiando os pontos centrais, ou o todo, do discurso do analisando.

Não obstante, o psicanalista não poderia perder de vista seu amor à verdade, sem confundi-lo com o desejo de certeza. Para que o trabalho do psicanalista atinja seus objetivos, ele deve atuar sem memória, sem desejo e sem compreensão prévia do assunto trabalhado e, por meio da fala, levar o analisando a se implicar nas tramas de seu discurso, desvelando a estrutura de seu psiquismo. Sendo assim, em consonância com a regra da livre associação, caberia ao psicanalista atentar-se às recomendações de Freud e sustentar seu desejo de escuta como pré-requisito para conduzir um tratamento.

Segundo Lemos (2006) quando foram superadas as dificuldades iniciais e os rompimentos com os colaboradores de primeira hora, a psicanálise foi, gradativamente, ao longo do Século XX, sendo aceita e difundida ao ponto de ser considerada por alguns como a ciência mais importante do século. Ela revolucionou o pensamento humano, influenciando praticamente todas as áreas do conhecimento. Entretanto, é inegável que, após mais de um século de existência, a psicanálise já não desperte tanto interesse, nem escandalize na mesma proporção de quando da propositura do inconsciente, da interpretação dos sonhos e da sexualidade infantil, mas ela continua disponibilizando meios para entender o mal-estar na cultura contemporânea.

Naquela oportunidade, a *Segunda Revolução Industrial*, demarcação histórica de uma nova era, proporcionou avanços e invenções em uma escala nunca antes experimentada, sendo que um deles possibilitou, em 1827, a criação da máquina fotográfica. Partindo dessa descoberta, em 1895, na França, os *irmãos Lumière* colocaram a fotografia em movimento e criaram o cinematógrafo, dando origem a uma espécie rudimentar de cinema, quando comparado às modernas máquinas de projeção hoje existentes. Os avanços não param por aí; como aliado da indústria cultural e em decorrência do empreendedorismo de seus criadores, o cinema ganha, rapidamente, dimensões continentais, chegando ao alcance do grande público.

Cousins (2013, p. 22) discorda de os créditos da invenção do cinema serem creditados somente a um inventor. Para ele,

a invenção dessa maravilha foi complicada, uma espécie de corrida caótica. Os corredores eram homens de nomes desconhecidos: Thomas Edison, George Eastman, W. K. L. Dickson, Louis Le Prince, Louis e Auguste Lumière, R. W. Paul, Georges Méliès, Francis Doublier, G. A. Smith, Willian

Friese-Greene e Thomas Ince. Quando um obtinha uma vantagem, outro ultrapassava, e então um terceiro disparava à frente com uma nova invenção.

Por um lado, a efervescência em torno das novas descobertas; por outro, as críticas ao avanço da técnica e aos efeitos do cinema na cultura, como por exemplo a de Walter Benjamin, em seu texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, publicado originalmente em 1936, quando discorre, dentre outros aspectos, sobre as consequências da reprodutibilidade técnica na autenticidade das obras de arte. Para esse autor, “orientar a realidade em função das massas e as massas em função da realidade é um processo de imenso alcance, tanto para o pensamento como para a intuição” (BENJAMIN, 1936/2010, p. 170).

Tendo em vista que um dos princípios fundamentais do cinema seja a exposição maciça de sua arte, o sucesso da produção fílmica não estaria em sua autenticidade, mas estaria diretamente relacionado à exposição. Nesse sentido, já observava Benjamin (1936/2010, p. 173), “a exponibilidade de uma obra de arte cresceu em tal escala, com os vários métodos de sua reprodutibilidade técnica, que a mudança de ênfase de um pólo para outro corresponde a uma mudança qualitativa comparável à que ocorreu na pré-história”, quando o valor de culto conferido preponderantemente aos desenhos das cavernas transformou-se em valor de obra de arte.

Considerando, portanto, que o cinema, após ser consolidado como indústria do entretenimento, seja capaz de produzir e modificar, em larga escala, valores e costumes, pensamos que, por meio de nossos estudos e questionamentos a respeito da imagem em movimento, possamos também fazer avançar nossas questões em torno do conceito de inconsciente. Além de podermos observar, nesses duas áreas, seus efeitos nas relações sociais, acreditamos que ao estudar o funcionamento do cinema estamos também estudando o funcionamento do inconsciente e vice-versa. São esses aspectos que mais nos animam em nossa proposta de aproximação.

Faz parte da história inicial do cinema sua aproximação tanto como o teatro quanto com a literatura. Andrew (1989, p. 22) afirma que “[...] pelo fato de o cinema, em sua infância, ter sido economicamente obrigado a registrar desempenhos teatrais, ele nunca superara o teatro na busca de sua própria essência”. Também,

no que tange a essa relação, Benjamin traça um paralelo entre o papel do ator de teatro e do ator de cinema, observando que

[...] o ator de teatro ao aparecer no palco, entra no interior de um papel. Essa possibilidade é muitas vezes negada ao ator de cinema. Sua atenção não é unitária, mas decomposta em várias sequências individuais, cuja concretização é determinada por fatores puramente aleatórios, como o aluguel do estúdio, disponibilidade dos outros atores, cenografia etc. (BENJAMIN, 1936/2010, p. 181)

Quanto à aproximação entre cinema e literatura, podemos realçar como principal ponto a consideração de que tanto a palavra escrita, objeto da literatura, quanto a imagem, objeto do cinema, são significantes. Sabemos, conforme Kon (2001, p. 99), que “na literatura moderna o homem é feito de linguagem, sendo tanto o objeto como o sujeito dos saberes possíveis”. Sua origem antecede aos seus limites, estando ele implicado numa historicidade inédita, que vai para além das soluções do exercício de consciência. O mesmo vale para o cinema, mas devemos de considerar ainda que, no cinema, ator, obra e público perdem sua autenticidade e sua autonomia em função da reprodutibilidade técnica, pautada na perspectiva da exposição e do lucro (BENJAMIN, 1936/2010), embora a prática de o cinema tomar as obras clássicas literárias como roteiros para seus filmes não represente, necessariamente, qualidade ou sucesso de público. Portanto, considerar as diferenças de cada arte é razoável, pois estamos tratando de saberes distintos, sujeitos a análises mais amplas que a mera adaptação aos recursos midiáticos da indústria cultural.

Como podemos observar na breve argumentação acima apresentada, as críticas aos primeiros passos/rumos do cinema são complexas e diversas. Não obstante, ao falar na *sétima arte* (cf. ANDREW, 1989) é comum ouvir a expressão “sucesso de público e de crítica”, demonstrando que ela foi uma expressão artística bastante criticada, desde seu início. Prova disso é que, após apenas vinte anos da criação do cinematógrafo, as críticas ao cinema já se constituíam em uma área do saber: a *teoria do cinema*.

Para Jakobson (1970, p. 153), em pouco tempo nós “assistimos à gênese de uma nova arte. Ela cresce a olhos vistos”. Todavia, a passos largos ela desvincula-se da influência das artes precedentes, passando a influenciá-las. O cinema cria suas próprias normas, suas leis para subvertê-las logo após, criando hábitos e valores próprios. Dessa maneira, ele torna-se um poderoso instrumento de

propaganda e de educação, um fato social cotidiano, de massa, que nesse sentido ultrapassa, rapidamente, todas as demais artes.

No que se refere ao aspecto histórico da construção da teoria do cinema, segundo Andrew (1989), há que se considerar a distinção clássica entre a teoria formativa e a teoria realista ou fotográfica. Num primeiro momento prevalece, quase homogeneamente, a fase formativa. Essa corrente visou estabelecer as diferenças entre o cinema e outras manifestações artísticas, buscando a maturidade da forma de expressão. Vários trabalhos foram publicados, nessa abordagem, cabendo destaque os trabalhos de *Hugo Munsterberg*, *Rudolf Arnheim*, *Sergei Eisenstein* e *Lotte Einser*, dentre outros.

Hugo Munsterberg, psicólogo e conceituado filósofo neokantiano, foi o primeiro a escrever uma obra tomando a produção cinematográfica à luz dos conhecimentos da psicologia, chamada *The Photoplay: a psychological study*, publicada em 1916. Nela, o autor concebe o processo cinemático como um processo mental, no qual

[...] o cinema é a arte da mente, assim como a música é a do ouvido e a pintura, a do olho. Toda a sua tecnologia e sociologia se originam dessa crença. Todas as invenções e usos do cinema foram desenvolvidos para moldar e criar filmes a partir da mente humana. É a mente a fonte do cineasta e a substância dos filmes. (MUNSTERBERG, *apud*, ANDREW, 1989, p.27)

Segundo Andrew (1989), as teorias de *Arnheim* foram desenvolvidas no campo da crítica da arte e da psicologia da percepção, também associadas à *Escola Gestaltista de Psicologia*. No entanto, elas gozaram de mais aceitação e respeito que a obra de *Munsterberg*, que pouco influenciou a teoria do cinema. Ele limitou seu interesse ao cinema, apenas como forma de arte. Para ele seria impossível pensar sem recorrer a imagens perceptivas, uma vez que o pensamento seria algo eminentemente visual. Ele considerava que toda percepção era também pensamento, todo processo de raciocínio era também intuitivo, toda observação era também invenção. Sendo assim, pode-se afirmar que sua teoria do cinema é, essencialmente, fundamentada na psicologia da forma, relacionando a produção fílmica aos processos cognitivos superiores.

*Sergei Eisenstein* (2002), teórico, crítico e cineasta russo, um dos principais destaques na *teoria formativa do cinema*, da *Escola de Cinema de Moscou*, utilizou conceitos de condicionamentos de *Ivan Pavlov* para a criação de recursos básicos a

serem utilizados no cinema. Mas, também, em sua obra, utilizou, abundantemente, os princípios da *psicologia genética*, de *Jean Piaget*, e ainda os princípios sócio-interacionistas de *Lev Vygotsky*. No entanto, a importância dessa obra está no fato de abrir caminho para uma possível explicação do psiquismo, por meio de uma manifestação artística.

Para Andrew (1989), *Bela Balázs* foi, indiscutivelmente, o mais brilhante autor da *teoria formativa do cinema*. Ele empenhou-se ao máximo para evitar o reducionismo simplista que essa teoria tendia a fazer, buscando soluções que explicassem os aspectos mais sutis da experiência fílmica. Suas primeiras obras sobre o tema datam de 1922, mas foi no período entre 1930 e 1940 que suas ideias ganharam notoriedade, quando ministrava cursos na *União Soviética*. Após anos, sua obra nos parece pouco original, mas ela merece destaque pelo valor histórico da produção.

*Lotte Eisner* (1985), jornalista e crítica literária, ao estudar as influências do teatro de *Max Reinhardt* e do *expressionismo*, no cinema alemão, aponta para o contraste da relação figura-fundo e claro-escuro dominante nos anos compreendidos entre 1910-1930, necessariamente associados à *psicologia da forma*, uma das grandes influências da referida abordagem *gestaltista* em psicologia. Esses princípios foram observados na construção dos cenários, marcantes nas produções dessa época.

Em oposição à teoria formativa, a teoria realista surgiu em meados do Século XX, procurando estabelecer uma relação com as sociedades, a política, a realidade e retratando uma relação de diálogo e conhecimento, ou seja, procurando mostrar “a vida como ela é”, da forma mais realística possível. Nessa fase e nessa abordagem teórica, cabe destaque os trabalhos de *Siegfried Kracauer*, *André Bazin* e *Jean Mitry*.

*Siegfried Kracauer*, expoente da teoria realista, apresenta-nos seus postulados de forma direta e acadêmica, desafiando os leitores a refutá-lo. Na obra *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão* (1988), ele faz uma análise sociológica daquele povo, ao longo dos tempos, relacionando o conteúdo das produções cinematográficas à política social da *Alemanha*. Os estudos de suas contribuições são importantes para entender o pensamento de *André Bazin*, autor essencial na aproximação entre psicanálise e cinema.

*André Bazin* foi o primeiro crítico a desafiar a teoria formativa, estabelecendo-se, inquestionavelmente, como o maior expoente da teoria realista do cinema. Foi editor da revista dos *Cahiers du Cinéma*, uma das principais revistas da história nessa área. Ele foi pioneiro no uso do método psicanalítico na análise fílmica. Seus ensaios sobre o tema datam da década de 1950, sendo indispensável a apresentação e discussão de suas contribuições para o desenvolvimento deste trabalho, o que será feito, pormenorizadamente ao longo do estudo.

As pesquisas de *Jean Mitry* merecem destaque por demarcar o cinema contemporâneo. Ele começou a trabalhar com a área durante prevalência da vanguarda francesa e permaneceu próximo da produção cinematográfica após sua queda. Sua experiência com o cinema o manteve ligado à feitura dos filmes, e suas características e anotações pessoais contribuíram para que ele escrevesse uma valiosa obra sobre a história do cinema. Foi um dos principais autores a trabalhar com a história do cinema, constituindo-se numa referência necessária aos estudos a respeito do Cinema contemporâneo.

Nesse contexto, influenciadas por uma ou por outra corrente de pensamento, surgiram várias teorias do cinema. Segundo Andrew (1989), a mais conhecida é a *teoria do auteur*, que em absoluto não é uma teoria, e sim um método crítico, que baseando-se em princípios teóricos busca a compreensão geral do cinema; partindo de casos isolados, de diretores ou filmes, em que o diretor é também o produtor, tem-se mais autonomia para produzir suas obras. Como irmã de sangue da *teoria do auteur*, surge também a *crítica de gênero*, que organiza a história do cinema, valorizando nos filmes os recursos técnicos, o método e os materiais usados, detalhes da iluminação, dos cenários e tantos outros.

No tocante à crítica ao cinema, como instituição cultural, ela surgiu na década de 1930 e ganhou corpo na década seguinte com o estudo das *fichas filmográficas*, que, segundo Aumont e Marie (2009, p. 22), “era um estudo consagrado a um único filme, relativamente detalhada, que podia chegar a uma quinzena de páginas”. Essas fichas geralmente eram escritas por estudantes de escolas profissionais ou por críticos e animadores pedagógicos. Seu objetivo principal era fornecer aos amantes do cinema uma documentação que permitisse situar o filme e seu autor, alimentando discussões após as projeções.

Alguns desses estudos ficaram famosos, como as fichas de *André Bazin* – redigidas por volta de 1954, para a revista *Peuple et Culture* – e os escritos de

atores, diretores e produtores hoje reconhecidos, como *Jean Collet*, *Gilbert Salachas*, *Claude Miller*, *Chris Marker* e *Jean-Luc Godard*, dentre outros. As *fichas filmográficas* eram, quase sempre, compostas por três partes, a saber: a) uma parte informativa, fazendo referências ao gênero, à biofilmografia dos realizadores e às condições de produção e distribuição dos filmes; b) uma parte descritiva e analítica, apresentando uma lista das sequências ou do resumo dos filmes, que constituía o corpo das fichas; c) uma parte destinada à enumeração das questões suscitadas pelos filmes, como sugestões para moderações e debates.

Não obstante, a grande e sistemática teorização do filme ocorre, conforme Aumont e Marie (2009), entre 1965 e 1970, num contexto universitário ou parauniversitário, em estreita ligação com os primórdios de uma teoria moderna do cinema, também conhecida como análise estrutural, constituindo-se num ponto de partida a propósito de sua relação com os conceitos e métodos das ciências sociais, onde cabe destaque o movimento denominado “Segunda Semiologia”, o qual abre perspectivas para uma interlocução com a psicanálise.

Na verdade, para esses autores, a análise estrutural foi logo ultrapassada, sendo tomada, hoje, apenas como um mito condutor da análise fílmica. Uma explicação para a rápida superação dessa metodologia de estudo pode ser a referida aproximação com as ciências sociais, que tomaram a produção cinematográfica como um discurso do sujeito, cabendo, portanto, maior coerência na aplicação de métodos, na produção de uma linguagem própria, na consistência e sistematização de seus resultados.

Com o desenvolvimento da teorização do cinema, observado a partir da comentada aproximação, buscou-se superar o fato de que as abordagens semiótico-linguísticas deixavam de lado um ponto essencial do funcionamento dos filmes, os efeitos subjetivos, exercidos pela linguagem da produção cinematográfica, independentemente do estilo fílmico. Passou-se, então, a somar esforços para uma compreensão mais lógica do fenômeno cultural, por meio da produção de uma teoria do sujeito.

Nesse sentido, várias tentativas foram realizadas, como a releitura da teoria marxista, empreendida por *L. Althusser*, e a análise psicanalítica, cabendo aqui destaque, pela natureza do presente estudo, a última. Essa árdua e profícua relação será discutida em capítulo próprio, destinado à análise da relação do cinema com a psicanálise. No momento, a título de introdução, nós apresentamos apenas algumas

tentativas pioneiras de relacionar o conhecimento dos aspectos psicológicos aos estudos do cinema.

Após essa breve contextualização, parece-nos claro que diversas disciplinas, como a psicologia, a filosofia, o jornalismo e a sociologia, se propuseram a analisar as produções cinematográficas, assim como a psicanálise. Todavia, a leitura psicanalítica do cinema porta as suas particularidades. No item a seguir pretendemos sinalizar sobre o como abordá-las, e já de início ressaltamos que, conforme o objetivo deste trabalho, nos interessa muito mais a elaboração dos conceitos freudianos e o modo como eles vão-se articulando do que o que poderíamos chamar, no caso dessa aproximação com o cinema, de resistência (imaginária) de Freud à sétima arte.

## **1.2 Algumas considerações sobre o método**

Método, termo de origem grega, é definido, etimologicamente, como caminho orientado para um fim. Para N. Abbagnano (1982, p. 640), conceituado autor da área filosófica, “o método tem dois significados fundamentais: 1) toda pesquisa ou orientação de pesquisa; 2) uma técnica particular de pesquisa”. Conforme o autor, o primeiro significado não é distinto da investigação ou doutrina, sendo o segundo mais restrito, pressupondo um procedimento de investigação ordenado, repetível e autocorrigível, que garanta a obtenção de resultados válidos. Portanto, por um lado, a psicanálise atende, ao primeiro significado do termo. Por outro, ela não pode, nem pretende, ser considerada uma ciência empírica, conforme prevê a segunda definição.

Mesmo que a segunda acepção do termo não seja atendida, há em Freud uma preocupação rigorosa e persistente quanto aos resultados científicos das investigações psicanalíticas (1912; 1913; 1923a; 1923b). Segundo Alberti e Elia (2008, p 785), “a grande preocupação de Freud era que se pudesse verificar o vínculo da psicanálise com a ciência, e tal preocupação era a verdadeira razão de sua evidente insistência na importância da ciência para a psicanálise”. Ainda segundo Alberti e Elia (2008, p. 788), “a psicanálise é filha da ciência na medida em que se atém às determinações criadas por Descartes, segundo as quais há um pensável e um impensável, um dizível e um indizível, um conceituável e um impossível de conceituar”.

Mas Freud não foi o único responsável pela mudança na concepção de ciência. Havia na época um clima favorável a mudanças, um novo *Zeitgeist*, um novo clima, fortalecendo o discurso científico nos diferentes campos. Quando da enunciação dos critérios de cientificidade de um campo, eles advogam em favor de Freud, pois a psicanálise propõe e sustenta postulados teóricos num campo específico do conhecimento, com terminologia e objeto próprios, em que os resultados são decorrentes de rigorosa observação, explicados teoricamente e sustentados na prática clínica. Nas palavras de Freud (1923a[1922]/1987, p. 307), a psicanálise “se atém aos fatos de seu campo de estudo, procura resolver os problemas imediatos da observação, sonda o caminho à frente com o auxílio da experiência, acha-se sempre pronta a corrigir ou modificar suas teorias”, ampliando o conceito de ciência moderna.

Sendo assim, estariam estabelecidas, cientificamente, as condições básicas para a busca da verdade, haja vista que toda ciência, até as mais exatas, têm nos seus primórdios uma fase especulativa ou conceitual. Portanto, a crítica ao caráter especulativo da psicanálise não justifica sua exclusão do campo científico. Com a aplicação da regra da livre associação de ideias ao paciente e a manutenção da atenção flutuante, por parte do analista, temos configurada a via régia de acesso ao inconsciente, condições necessárias à investigação do psiquismo.

Atendo-nos à atualidade, observamos que muito se tem produzido em pesquisas ditas psicanalíticas, mas nota-se que a polêmica persiste: é a psicanálise uma ciência? Qual, então, seria seu método? Para Nogueira (2004, p. 83), “a metodologia científica em psicanálise confunde-se com a própria pesquisa, ou seja, a psicanálise é uma pesquisa” [...]. Tomando a psicanálise, fundamentalmente, como uma relação entre falantes, ela é uma ciência, no entanto, ela vai para além das demais ao incluir no seu campo de estudo o sujeito do inconsciente, inacessível a outras formas de investigação. Então, “a psicanálise aplicada é o tratamento psicanalítico. Aquilo que escapa ao tratamento psicanalítico é a teoria psicanalítica, quer dizer, aquilo que o psicanalista pode aprender através da investigação humana” [...]. Quando da aplicação da *livre associação* não há separação entre sujeito e objeto: há a transferência, como fenômeno humano, passível de investigação científica. O inconsciente seria admitido como hipótese e não como objeto. Haja vista que, “quando o analisante associa livremente, ele já está construindo a realidade inconsciente” (NOGUEIRA, 2004, p. 94) e possibilitando,

consequentemente, a representação de um conteúdo interno que não seria conhecido de outra maneira.

Nessa distinção dos campos científicos, constatada a existência do inconsciente; a psicanálise diverge de todos os outros campos do conhecimento, ou seja, quando Freud (1923b) se opõe à *res cogitans* cartesiana, princípio fundamental da investigação científica contemporânea, com a propositura do *wo Es war, soll Ich werden*<sup>3</sup>, ele abre uma fenda no centro do racionalismo, inaugurando um saber, diametralmente, oposto a todos os outros, um saber que não se sabe, um saber originado no inconsciente.

No que tange às representações, concordamos com Alberti e Elia, quando afirmam:

Há um mundo, que é o das representações, com o qual o cientista trabalha. Tais representações estão submetidas a leis específicas de cada ciência e não podem ser transpostas para outros campos. Entretanto, no que concerne à psicanálise, a operação não se reduz a uma diferença que a particularizaria como uma ciência entre outras, todas passíveis de inscrição em um mesmo registro metodológico. A psicanálise não cabe, inteiramente, no universo da representação. (ALBERTI; ELIA, 2008, p. 788)

Não cabe no universo da representação porque nem tudo que é da ordem do inconsciente pode ser representado; haverá sempre um resto, um resto não analisável. Assim sendo, se tomarmos o sujeito como um significante ele seria reduzido a traço mnêmico, e sua representação como traço (eu) faria dele uma figura gramatical que pode ser tanto sujeito como objeto. Então, a hipótese do inconsciente, mesmo subvertendo radicalmente a concepção de ciência, traz consequências à ampliação da própria concepção de ciência.

### 1.3 O método em Freud

O *método da associação livre* é essencialmente o método de investigação clínica adotado por Freud. No entanto, ele utilizou vários caminhos para transmitir e fazer consistir a psicanálise, quais sejam: a) a escrita de casos clínicos; b) análise de casos da arte e da literatura; c) situações que estão para além do princípio de prazer. Com a publicação de casos clínicos, como *Ana O (Bertha Pappenheim)*, O

---

<sup>3</sup> Traduzido por Lacan (2008a, p. 878) como “lá onde [Isso] era, deve o [eu] advir”.

*Homem dos Lobos* (Sergueï Pankejeff), *Caso Katharina* e *Caso Emmy von N.* (Fanny Moser) e *Caso Dora* (Ida Bauer), dentre outros, Freud divulga sua prática, ao mesmo tempo em que desenvolve a teoria e a técnica psicanalítica. Foi a partir do estudo desses casos que ele nos apresentou importantes conceitos, como cena primária, catarse, sexualidade infantil, sintoma transferência bem como detalhes técnicos do tratamento da histeria e da neurose obsessiva.

Por meio da análise de casos de arte e da literatura, como quando da publicação de *Delírios e sonhos na "Gradiva" de Jensen* (1907/1987) e de *Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância* (1910/1987), Freud teve que se fazer romancista, alcançando o grande público. No entanto, "os estudos de casos literários publicados por Freud são psicanálise tanto quanto seus relatos clínicos" (PORGE, 2009, p. 34), ou seja, essa foi mais uma maneira que Freud encontrou de buscar o reconhecimento da psicanálise, sem perder de vista sua cientificidade, pois para Freud (1910/1987) os poetas são possuidores de um conhecimento privilegiado acerca do inconsciente.

Ao analisar as obras de arte e literárias, Freud valorizava e mergulhava nos mitos, nas lendas, nas obras de arte em geral e nos grandes clássicos, sendo *Shakespeare* e *Goethe* suas reconhecidas fontes de inspiração. Segundo Mendes (2013, p. 28-29), "Freud analisou muitos mitos e extraiu deles várias características comuns, dentre elas o fato de os mitos falarem dos desejos inconscientes e incestuosos". Contudo, para Mendes e Viana (2010) a principal consequência da utilização desses recursos é observada na elaboração da teoria psicanalítica, merecendo relevo a influência do conceito de catarse na elaboração da técnica psicanalítica e o empréstimo do mito *Édipo Rei* para construir o conceito do *complexo de Édipo*.

Para Chnaidermann (1989, p. 11), "[...] o que busca a arte é, exatamente, dar forma para o que não pode ser nomeado, para algo que parece não acabar no discursivo. É esse processo de construção de uma forma que a arte nos desvela. E é a busca da palavra como forma que perpassa o trabalho psicanalítico". Freud percebeu essa inter-relação do ato criativo com a psicanálise, haja vista que ambas se referem a algo comum: o inconsciente. Utilizou a análise de obras artísticas e literárias como forma alternativa para a elaboração de seus conceitos, dando a essas obras importante destaque na busca de soluções, para além da mera reprodução dos dados observados. Tomando esse caminho, "Freud não estabelece

uma separação entre a finalidade terapêutica e a finalidade didática e científica” (PORGE, 2009, p. 51), mas a partir da livre associação ele elabora, com seus pacientes, os pilares para a edificação de uma nova ciência, cabendo aos relatos de casos tornarem seus postulados transmissíveis.

O relato de casos está, diretamente, associado ao projeto científico de Freud. Na psicanálise, tratamento e pesquisa caminham juntos, podendo o divã de Freud ser comparado a um grande laboratório, pois foi por meio da escuta de seus pacientes que ele elaborou a teoria e a técnica psicanalítica. No entanto, com o relato de casos Freud ultrapassa os limites da comunicação de procedimentos e resultados de pesquisa, colocando-se para além da verdade científica, mas também inaugurando um novo modo de transmitir um saber. Nas palavras de Porge (2009, p. 37), “o relato de caso não tem como finalidade somente transmitir uma verdade, mas também um saber”; ao adotá-lo como meio de transmissão da clínica psicanalítica Freud privilegia a verdade em detrimento da exatidão, contudo sem perder de vista a cientificidade da psicanálise.

Conforme comenta Vorcaro (2010, s/p), “Freud decanta a clínica e transmite, dela, o caso. E interessa ressaltar que o caso não se limita ao paciente, mas refere-se ao encontro que a clínica promove.” Ao introduzir esse terceiro, advindo do encontro analisante-analista, Freud abre a perspectiva de um novo saber. Para Vorcaro, a função do caso clínico na pesquisa em psicanálise é mostrar a oposição entre o método psicanalítico e o método científico: “o caso clínico tem por função problematizar a generalização necessária à teoria, explodindo a imaginarização de universalidade da teoria, sempre avessa à presença do singular surpreendentemente implicado no inconsciente” (2010, s/p).

Na transmissão da psicanálise, ao teorizar sobre as situações que estão para além do princípio de prazer, Freud nos apresenta uma importante mudança na teoria psicanalítica. No texto *Além do princípio do prazer* (1920[1919]/1987), o autor retoma o fenômeno da compulsão à repetição, concebendo-o como derivado da natureza das pulsões e suficientemente poderoso ao ponto de desprezar o princípio de prazer, fato explicável apenas por meio das enigmáticas tendências masoquistas do ego. Porge (2009) comenta que o argumento relativo à introdução da pulsão de morte e a compulsão à repetição conduz Freud a expor as razões para mudanças radicais na prática, haja vista que a repetição substitui a lembrança e, mais ainda, que ela é da alçada da pulsão de morte. Como consequência dessa guinada,

com a ausência da certeza empírica, Freud recorre à “especulação psicanalítica”, visando melhor orientar-se na prática

Nessa obra Freud questiona também os sonhos traumáticos, pois eles reduzem o enfermo à doença, fazendo-os despertar aterrorizados. Dessa maneira esses sonhos tornam-se uma exceção à regra que os classificava como a realização de um desejo. Portanto, caberia questionar a teoria, proposta até esse momento, para o aparelho psíquico, pois ela não pode ser tomada preponderantemente a partir desse além do princípio de prazer, haja vista que a pressuposição quantitativa da busca do prazer e da evitação da dor não consegue responder a todos os processos psíquicos.

Ao discorrer sobre essa questão Freud afirma:

Deve-se, contudo, apontar que, estritamente falando, é incorreto falar na dominância do princípio de prazer sobre o curso dos processos mentais. Se tal dominância existisse, a imensa maioria de nossos processos mentais teria de ser acompanhada pelo prazer ou conduzir a ele, ao passo que a experiência geral contradiz completamente uma conclusão desse tipo. (FREUD, 1920[1919], p. 19)

Como a realização imediata das pulsões, tendo em vista apenas a quantidade de prazer alcançada, não era a melhor alternativa, essa situação exigiu de Freud novos esforços para compreender em toda amplitude os investimentos pulsionais. Então, ao ressaltar a importância da qualidade dos investimentos pulsionais, ele promove uma virada na concepção do funcionamento do aparelho psíquico. Nessa concepção, ele possibilita a hipótese de as pulsões não se vincularem ao objeto (mundo externo) e se voltarem para o próprio eu, ou ainda a de se verem energeticamente desvinculadas de qualquer objeto, seja ele do mundo interno ou externo, inaugurando a hipótese da pulsão de morte. Haveria também uma tendência primária do organismo à redução completa das tensões; uma tendência à não-vinculação da energia psíquica a um objeto corresponderia à pulsão de morte.

O conceito de pulsão de morte em Freud costuma ser reduzido e mal entendido quando se é confundido com o princípio de nirvana<sup>4</sup>, noção a que Freud recorre e que pressupõe uma tendência do organismo à cessação dos investimentos pulsionais. No entanto, em *Além do princípio do prazer* (1920/1987), Freud não está se referindo apenas à cessão das pulsões. Ele nos alerta para a qualidade dos

---

<sup>4</sup> Princípio de funcionamento do sistema neurônico, em que os neurônios tendem a evacuar completamente as quantidades de energia que recebem, ou deixá-la no nível mínimo.

investimentos e dessa forma abre perspectivas de investigação de processos que estejam para além da busca do prazer, como as produções culturais, entre as quais podemos situar o cinema.

Lacan revisa os casos clínicos de Freud sob novas perspectivas, perseguindo insistentemente o objetivo de livrá-los dos reducionismos, como o da noção de verdade oculta, que se manifestaria por meio da cultura. Os casos clínicos de Freud tiveram o mérito de expor a oposição entre teoria e prática, sem, contudo, resolver seus impasses. Para esse autor a busca de solução dos problemas relativos à teoria deveria ser enfrentada a partir do tratamento e da prática, enquanto que os problemas da técnica terapêutica, que dizem respeito à verdade, seriam procurados no discurso do paciente e na relação transferencial, ou seja, a partir de um saber que não se sabe, como verdade de ficção. Considerando os pressupostos lacanianos, não é possível solucionar as tensões advindas da letra freudiana com os recursos previstos pelo mestre. Sua solução torna-se possível somente por meio da linguagem, com a análise da estrutura do significante.

Conforme comenta Porge (2009), Lacan modifica o estatuto da verdade do sujeito, por meio de um trabalho sobre o estilo, que tem para ele valor formador. Ao estabelecer seu estilo, Lacan (1988) se afasta do relato de caso e aproxima-se da poesia; sem, contudo, admitir o direito de fazer poesia com nossas análises, pois segundo Lacan (1988) publicar o relato de caso poderia implicar uma exposição desnecessária dos analisantes. Já no início de seu ensino, considerando que a verdade tem uma estrutura de ficção, Lacan entrelaça a ficção do mito com a literatura. Ele ressalta que o mito tem uma fórmula discursiva, não transmitida na definição de verdade. Segundo ele, a verdade só encontra apoio em si mesma, mas é como palavra que ela progride. No entanto, ela não pode se apreender, tampouco impedir o movimento de acesso à verdade objetiva. A palavra pode apenas se exprimir, e isso se constitui num estilo mítico.

Para Porge (2009), o que está em questão implica uma mudança de foco, do que se fala para o modo como se fala. A verdade fala aquilo que é essencial menos o verdadeiro, pois, para Lacan (2003/1973, p. 315), “a verdade só se sustenta em um semidizer”. Ela não serviria de nada, exceto para criar o lugar onde denuncia um não saber, ou seja, um saber que não se sabe, o inconsciente. Com esse posicionamento, Lacan se afasta da forma literária do romance, adotada por Freud na transmissão da psicanálise, para se aproximar da poesia, fazendo do relato o

lugar a partir do qual se aprecia a questão da verdade. Concluindo, Porge (2009) lembra que Freud passa pelo relato de caso em seu valor fundador de transmissão da verdade, confinando com a verdade como ficção, enquanto que Lacan modifica seu estatuto, passando por um trabalho sobre o estilo, que tem para ele valor formador. Se para Freud a referência maior é o romance, para Lacan passa a ser a poesia.

Porque tem como objetivo pensar conseqüentemente sobre o conceito de inconsciente, esta aproximação que buscamos entre psicanálise e cinema diz respeito também à aproximação entre clínica, arte e processos socioculturais. Assim como Freud recorreu aos mitos, às obras de arte e à literatura para estabelecer a psicanálise, faremos uso da obra freudiana e textos de seus comentadores para articular psicanálise e cinema na contemporaneidade. Para tal nos propomos a percorrer os passos apresentados nos itens seguintes.

#### **1.4 O percurso do trabalho**

Nosso objetivo com o capítulo I é caracterizar o cinema, como uma área de estudos, por meio de alguns apontamentos sobre sua história e sua relação com a linguagem, possibilitando uma aproximação com a psicanálise. Destaque especial será conferido ao período de 1960 a 1970, como auge do imperialismo semiótico, período em que se tentou definir o estatuto do cinema como linguagem, constituindo-se no cerne do projeto filmolinguístico. Será aqui destacado o retorno de *Christian Metz* a *Ferdinand de Saussure* como recurso para ir ao íntimo da metáfora linguística e dirimir a dúvida se o cinema é uma língua ou uma linguagem. Outra razão para discorrermos sobre esse período é o fato de nessa época a teoria psicanalítica ter sido, historicamente, adotada como método de análise fílmica. Por fim, o capítulo objetiva situar o cinema de *Krzysztof Kieślowski*, tendo em vista o nosso desafio, no último capítulo: a análise do filme *A liberdade é azul*, que será tomado como um exemplo, ou testemunho, de uma aproximação possível entre as duas áreas.

No capítulo II serão abordadas as contribuições de Freud e Lacan relativas ao conceito de inconsciente. Partindo da elaboração freudiana sobre os sonhos e sua interpretação, buscaremos articular tal conceito aos estudos sobre as reações dos espectadores no cinema. Nosso entendimento é que as duas áreas estão abordando

situações que dizem respeito a processos subjetivos de origem inconsciente. Tanto o sonho quanto a cena fílmica põem em operação o inconsciente, e isso será tomado como fundamental à nossa proposta de aproximação.

Continuaremos, no capítulo III, nossa busca de fundamentos para nosso empreito de articulação com os conceitos psicanalíticos. Para tanto, analisaremos as noções de identificação e de sublimação em Freud e Lacan. Com isso pretendemos ampliar nossa leitura das representações dos processos subjetivos, facultando o entendimento das reações fílmicas. O processo de identificação entre os fãs e seus ídolos é fato comum, todavia, pretendemos, com as contribuições psicanalíticas, buscar melhor entendimento para essa situação. Considerando que a sublimação seja um dos destinos da pulsão, na companhia de Freud e Lacan pretendemos rever as nuances desse conceito e sua possível relação com as reações dos espectadores.

No capítulo IV, o filme *A Liberdade é Azul*, de *Krzysztof Kieślowski*, será tomado como objeto de estudo, na interface psicanálise e cinema. Nosso objetivo não é aplicar o método psicanalítico na produção de um trabalho diagnóstico ou uma tentativa de explicar determinada configuração psicológica do diretor ou de sua produção, à luz de contribuições psicanalíticas (psicobiografia). Nosso interesse é pela psicanálise em extensão, que possibilita o estabelecimento de relações entre os dispositivos do cinema como espetáculo e a estrutura do sujeito, sem, contudo, destinar-se à produção de uma teoria do sujeito propriamente dita. Nessa tentativa de leitura nos será de fundamental importância a teoria lacaniana, que, partindo da linguística busca tirar consequências da lógica do significante; também os estudos de *Zizek* (2009), que estabelecem uma relação entre a psicanálise lacaniana e a produção fílmica; e ainda a obra de *Martins* (1996), que analisa os filmes da *Trilogia das Cores*, utilizando, inclusive, entrevistas com *Krzysztof Kieślowski* e sua equipe de produção.

À guisa de conclusão tentaremos responder às dúvidas que percorreram o nosso trabalho de elaboração desde o início, avaliando até que ponto produzimos uma possível aproximação entre psicanálise e cinema. Nesse momento, pelo menos estes dois pontos serão destacados como perspectivas para novas empreitadas: a partir dos estudos nessas duas áreas avançar com uma teoria da linguagem e, a partir da articulação entre arte e psicanálise, avançar com relação ao conceito de sublimação.

## CAPÍTULO I

### APONTAMENTOS SOBRE O CINEMA: HISTÓRIA E LINGUAGEM

*O princípio de subjetividade nunca cessou de reconhecer a certeza de sua existência nas ruínas.*

V. Safatle<sup>5</sup>

Alguns críticos e historiadores situam a criação do cinema como associada ao *mito da caverna*, de Platão; das sombras projetadas no fundo da caverna adviria a inspiração para o invento do projetor de imagens, que o cinema soube tão bem explorar, tornando-se uma das formas de arte mais acessíveis ao espectador, independentemente de conhecimento e condições prévias. Alegorias à parte, nós lembramos, com Cousins (2004/2013, p. 8), que “a inovação impulsiona a arte” e nesse sentido, como invento predecessor do cinema, cabe destaque, em 1827, para a criação da máquina fotográfica, pois foi do princípio da fotografia em movimento que surgiu o cinema.

Cabe ressaltar que o cinema nasce mudo, sendo esse um fator positivo em sua difusão. Cousins (2004/2013, p. 18) afirma que a “ausência de barreiras de linguagem assegurou que o nascimento do cinema fosse realmente internacional e que os filmes da primeira década fossem mostrados pelo mundo todo”. Embora, como dissemos na introdução, não se trata de pensarmos num único inventor nem numa localização exata de sua origem, muitos historiadores consideram a data de 28 de dezembro de 1895 como o nascimento do cinema. Nessa data os *irmãos Lumière*

[...] exibiram um programa curto com seus filmes documentários (e a ficção *L'Arroseur Arrosé*) para um público pagante em uma sala no Boulevard des Capucines, em Paris. Entre esses, incluía-se um filme hoje famoso em plano único chamado *A Chegada de um Trem à Estação de La Ciotat* (*L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat, França*). (COUSINS, 2004/2013, p. 23)

---

<sup>5</sup> SAFATLE, W. *A paixão do negativo: Lacan e a dialética*. São Paulo: Editora UNESP, 2006, p. 298

Em contraposição, Martta (2008) afirma que o nascimento do cinema ocorreu no dia 28 de dezembro de 1902, às 21h, no *Salão Indien*, localizado no *Grand Café*, de *Paris, Boulevard des Capucines*, 14. Se por um lado há divergência quanto à data do nascimento, por outro há concordância em relação aos créditos e ao local da primeira exibição: coube aos *irmãos Lumière* a primeira projeção de um filme, no referido café, em Paris. A câmera foi colocada nos trilhos, possibilitando o aumento de tamanho da imagem à medida que a máquina se aproximava, até parecer que ela atravessaria a tela, invadindo a sala de projeção. As pessoas se abaixavam, gritavam ou lamentavam para sair da sala, demonstrando o poder de emocionar o público do cinema, desde sua origem.

Os *irmãos Lumière* perseguiram a reprodução da vida como ela é, do ponto de vista científico, aliando-se a um ideal do realismo integral, observado no final do *Século XIX*, na Europa. Pouco tempo, depois *Georges Méliès* criou pequenos filmes como *A viagem à lua* (1902), abrindo margem para a fantasia, a imaginação e a criação e exploração comercial do invento. Todavia, conforme Cousins (2004/2013), foi *Gui Blaché*, cineasta de origem francesa e diretora de *A fada dos repolhos* (*La fee aux choux*, França, 1896), a primeira pessoa a investir na criação de um estúdio cinematográfico, o *Solax*, no *Estado de Nova York*, para onde emigrou-se em 1907, dando início à exploração de uma atividade que hoje movimenta bilhões.

A *Primeira Guerra Mundial* redefiniu o mundo e teve um impacto duradouro sobre a produção cinematográfica, com os *Estados Unidos da América* (EUA) tornando-se a força dominante nesse setor. Para essa mudança de eixo na produção cinematográfica concorreram diversas variáveis, dentre as quais a liberdade de produção e expressão e as condições sócio-econômicas. Mas pode se importante ressaltar que, conforme Cousins (2004/2013, p. 32) “a mídia do cinema nasceu não narrativa e não industrial. Tinha mais a ver com ação e novidade, era mais como um circo [...]”.

Para a evolução do cinema as imagens não podiam permanecer estáticas e as filmagens frontais como eram práticas no cinema daquela época. Elas careciam de movimento e de mudanças de planos, cabendo a *Georges Méliès* (1898) perceber a magia, a coreografia, a graça ou a poesia do corte em múltiplos planos, de maneira que eles tornassem elementos fundamentais na evolução da arte, pois “[...] os planos, cortes, close-ups e movimentos de câmera são elementos técnicos causadores de emoção da produção cinematográfica em seus primórdios” e a

emoção é essencial ao cinema, haja vista que, segundo Martta (2008, p.24), “socializar emoções e sensações é o forte do cinema, por isso é o gênero dramático preferido das massas”.

O primeiro filme de longa metragem foi *The true story of the Kelly Gang* (1906), de *Charles Tait*, produzido na Austrália, demonstrando a rapidez com que o cinema evoluía. Com os cortes dos planos e com o *replay* o cinema aprendeu a seguir o fluxo da ação de um espaço para outro, liberando o filme de outras artes, como o teatro, por exemplo, e enfatizando o movimento. Já o primeiro *flash-back* reconhecido pelos historiadores data de 1909, no filme americano *The yiddisher boy*, com a lembrança de uma briga de rua ocorrida há 25 anos.

No período de 1903 a 1918 muitos dos ingredientes de contar história do cinema ocidental se estabeleceram: a edição de continuidade dos close-ups, a montagem paralela, a iluminação expressiva, a atuação mais sutil e a edição de campo/contracampo, ampliando, sobremaneira, os recursos técnicos do ramo de atividade cinematográfico. Em 1918, conforme Cousins (2004/2013), o cinema tinha seus primeiros artistas profissionais: *Yakov Protazanov* e *Yevgeny Bauer*, na Rússia, *Victor Sjöstrom* e *Mauritz Stiller*, na Suécia e *David Wark Griffith* e *Charles Chaplin*, nos Estados Unidos, caminhando rumo à sua independência artística. A partir de então, os espectadores passaram a se interessar também pela vida dos artistas, tornando-se essa variável um capítulo à parte na evolução do cinema, a qual abriu margem para a interatividade dos fãs com seus ídolos e para a efetiva exploração comercial do invento. Sendo assim, não era mais

apenas no rosto dos atores, mas também em seus pensamentos que o público estava interessado. Como o cinema ainda era mudo, os atores não podiam ser ouvidos, mas os cineastas e roteiristas começaram a entender que o público seria atraído para dentro do filme se conseguisse entender o que os atores poderiam estar sentindo e sentir com eles. (COUSINS, 2004/2013, p. 44)

As empresas de produções cinematográficas independentes instalaram-se na costa leste dos *EUA*, fugindo do pagamento de direitos autorais dos equipamentos de produção e buscando isenção fiscal. Instalaram-se no sul da *Califórnia*, na sonolenta cidade de *Los Angeles*, a cidade dos anjos, onde *Laemmle* abriu o *Universal Studios*, em 1915, e vinte anos mais tarde o vendeu por cinco milhões de dólares (Cf. COUSINS, 2004/2013). Hoje Hollywood tornou-se a capital do império

cinematográfico, demonstrando a pujança da indústria e as oportunidades do mercado, no melhor estilo estadunidense.

À época, no entanto, a Rússia reagiu a tal propagação. Com sua entrada na *Primeira Guerra Mundial*, em 1914, suas portas foram fechadas e nenhum filme estrangeiro foi exibido no país por três anos. Por outro lado, seus primeiros diretores notabilizaram-se na técnica da montagem, destacando-se na produção de documentários e elevando ao máximo a preocupação com a forma do filme. Nesse sentido, futuramente, esses pioneiros influenciarão a *Escola de Cinema de Lodz* e, mais especificamente, nosso diretor *Krzysztof Kieślowski*, que, além do estilo do cinema do leste europeu, teve nos documentários suas primeiras reconhecidas realizações.

O período de 1918 a 1928 é marcado pelo uso de técnicas cada vez mais sofisticadas, ampliando suas capacidades. Foi possível criar risos, tornar mais presente o modo como vimos e ouvimos a vida das pessoas bem como mostrar o dinamismo das cidades e o modo como seus moradores se comportam. Seria certo dizer então que, ao se fazer um filme, uma novela etc., uma narrativa é contada, e de certa forma isso faz ver seus efeitos em questões mais abstratas sobre a vida, a ciência e o futuro, cujos componentes passaram também a ser considerados nas produções fílmicas. São contadas grandes histórias de aventura e romance da época, muitas herdadas da literatura, voltadas a entreter o espectador. Elas são psicologicamente mais claras e passaram a ser feitas para envolver o público e ser mais românticas que a vida real, abrindo caminho às propulsões às identificações imaginárias. Tratava-se de histórias mais acessíveis, sobre pessoas reais, talvez mais glamorosas e excitantes que a vida do público em geral, facultando a identificação do espectador com seu ídolo do cinema.

Por sua vez, já na década de 1920, a loucura tornou-se tema frequente do inovador cinema alemão, haja vista que diretores como *Robert Wiene*, *Fritz Lang* e *F. W. Murnau* estavam interessados nas manifestações inconscientes dos seres humanos. Nesse período foram produzidos vários filmes com essa temática, merecendo destaque os filmes *O Gabinete do dr. Caligari*, de *Robert Wiene* (1919), que retrata a loucura, e *Dr. Mabuse*, de *F. Lang* (1922), que discorre sobre a manipulação e o jogo com as emoções das pessoas. São temas inovadores, se comparados às comédias românticas populares dessa mesma época.

Com Cousins (2004/2013), podemos afirmar, portanto, que o período de 1918/1928 pode ser considerado a década de estabelecimento do cinema, com grandes indústrias, grandiosos e consagrados estúdios e ainda brilhantes diretores, cada qual construindo seu estilo. A partir daí, surgiram vários procedimentos cinematográficos, responsáveis pela expansão mundial da estética do cinema. Também, nessa mesma década, deu-se o lançamento do filme *O Martírio de Joana D'Arc*, pela *Warner Bros*, com forte apelo emocional, em que os espectadores acompanhavam os balbucios da atriz em sua comunicação com Deus, e ainda o filme *O cantor de jazz*, que tinha uma pequena trilha sonora. Essas duas produções (ambas de 1927) inauguram uma mudança radical no cinema: poucas e pequenas seqüências sonoras e uma canção contribuíram para enterrar o cinema mudo, dando início a uma nova era, a era do cinema falado.

Nesse novo estágio do cinema os desafios foram outros, nem por isso o período foi mais fácil. Muitos temiam pela introdução do som nas produções filmicas. Alguns achavam que o som tiraria o cinema do segmento da arte, situando-o na área das invenções tecnológicas. No âmbito dessas mudanças, Cousins destaca algumas inovações de caráter técnico, com ressonâncias no espectador:

Os filmes se desenvolviam, em grande medida, em ambientes fechados, porque os cineastas precisavam de silêncio para registrar vozes. Então algo aconteceu: os cineastas descobriram que o som podia tornar seus filmes mais intimistas ao deixar que os personagens expressassem sonoramente seus pensamentos. Eles usaram o som como um ímã para puxar as pessoas para dentro de seus filmes, para as cenas e para as interações emocionais. (COUSINS, 2004/2013, p. 144)

O período de 1928 a 1945 é caracterizado como o período do romance hollywoodiano, com a indústria entrando de vez em sua era dourada e com vários diretores e atores fenomenais. No entanto, pelas dimensões de nosso trabalho, faremos aqui um recorte na história do cinema, para retomar nosso objeto de estudo, ou seja, não nos ateremos à cronologia da história do cinema, mas apenas aos períodos que nos são mais caros. Ressaltamos, ainda, o que nos interessa ressaltar nos movimentos cinematográficos acima mencionados, que acompanharam o desenvolvimento e a ascensão do cinema: o fato de que eles estão relacionados às teorias do cinema, que merecem ser abordadas, ainda que brevemente, para não perdermos de vista os objetivos deste estudo.

## 2.1 Teorias do cinema

Os movimentos cinematográficos que questionaram o cinema na fase de seu estabelecimento constituíram-se em duas destacadas correntes teóricas: a teoria formativa e a teoria realista. Cada uma delas ditava ao meio as tendências a serem observadas nas produções fílmicas, a partir de seus postulados constituintes.

A teoria formativa foi a primeira a ser destacada. Conforme Andrew (1989), ela surge associada ao formalismo nas teorias da arte, notadamente, em dois períodos de produção. O primeiro período, entre 1920 e 1935, é caracterizado pelo momento em que os intelectuais abandonaram a equivalência do cinema à diversão circense, com destaque para as escolas de cinema e os diretores soviéticos. Com ela o cinema passa a ser considerado uma forma de arte equivalente a outras artes estabelecidas havia séculos, sendo elevado à condição de fenômeno sociológico e objeto de discussões estéticas, que buscavam seu aperfeiçoamento e suas capacidades expressivas. O segundo período de destaque dessa teoria inicia-se em 1960. Ele é fortemente marcado pelo interesse acadêmico no cinema, sendo ressaltado o estudo dos efeitos resultantes de diversas técnicas da produção fílmica. São seus expoentes, ainda na primeira fase, os teóricos e diretores *H. Munsterberg*, *R. Arnheim*, *B. Balázs*, *S. Eisenstein* e *Pudovkin*,

As teorias realistas do cinema, em oposição à escola formativa, conforme Andrew (1989), são formuladas e desenvolvidas de maneira sistemática em meados do Século XX. Essa abordagem procurava retratar a realidade da forma como ela é, sendo, portanto, bastante influenciada pelos documentários e fatos sociais. Nela destacaram-se cineastas como *D. Vertov*, *S. Kracauer* e *A. Bazin*. Sua influência pode ser constatada no final dos anos de 1950 a 1970, marcadamente, pelo interesse acadêmico nas produções fílmicas, tentando retratar a vida e as relações sociais com o maior realismo possível.

Nós encontramos ainda uma terceira teoria ou abordagem do cinema: a abordagem compreensiva. Ela não é, classicamente, adotada na história do cinema, mas França (2002, p. 46) justifica sua utilização com um forte argumento: ela “reúne as abordagens que privilegiam os processos significativos desencadeados pelas estratégias produtivas ou os efeitos de sentidos constitutivos da recepção estética”. Seus teóricos de maior destaque são *J. Mity*, *C. Metz*, *A. Ayfre* e *H. Agel*. Aceitamos tal classificação, mesmo ela não sendo clássica, pois as contribuições

principalmente de *C. Metz* são fundamentais para o entendimento da relação entre as duas áreas aqui estudadas, psicanálise e cinema, e nos permitem tomar a linguagem como ponto relacional entre elas. Essas abordagens concentram os esforços dos pioneiros da teoria do cinema, desde a criação do cinematógrafo até o final dos anos de 1980.

Embora não faça muito sentido discutir as produções fílmicas de forma sectária, fechadas em uma perspectiva, haja vista que a produção de um filme envolve aspectos relativos a vários pressupostos, constituindo-se em um desafio para além das abordagens estanques, Stam (2003), grande estudioso da história do cinema, opta por discorrer sobre os questionamentos e suas abordagens, contextualizando-as em função das correntes teóricas, filosóficas e sociais clássicas já existentes. Nesse sentido, e no período que nos afeta, o autor discute, dentre outras, as contribuições da *Escola de Frankfurt* relativas ao cinema. Uma das principais preocupações dessa escola era procurar explicar por que a revolução avistada por *Karl Marx* não ocorreu, na esfera do cinema, da forma que ele previu. Sendo assim, ela estudou o cinema como parte do processo capitalista, em uma abordagem dialética e com várias faces, ou seja, atravessada por questões políticas e estéticas, dentre outras.

Observa-se, entretanto, no cinema alemão, desde a década de 1920, o advento do cinema de vanguarda. Entre as consequências desse estilo, podemos tomar como exemplo o início de aproximação que houve entre *Salvador Dalí* e *Luis Bruñel*, prevendo a produção de cinema mais crítico. A partir desse contato, *Luis Bruñel* lança o filme experimental *Um Cão Andaluz* (1926), fortemente influenciado pelos pressupostos surrealistas. Mas a parceria entre cinema e surrealismo foi sempre cheia de controvérsias, manifestando frustrações e esperanças, bem ao estilo desse movimento artístico e literário que se notabilizou por contestar os valores estabelecidos. Suas principais críticas ao cinema surgiram quanto ao fato de ser ele produto de uma indústria em que predominava o modo estadunidense de ser e também quanto à qualidade das produções, que era, em parte, de valor questionável. Enquanto alguns teóricos procuravam definir o que era a arte cinematográfica, outros negavam ao cinema o *status* de arte. Alguns dos estudiosos dessa escola entendiam que, por meio da *indústria cultural*, o capitalismo estava lançando meios para sua própria destruição, o que definitivamente não ocorreu.

Segundo Stam (2003), a *Escola de Frankfurt* teve grande influência sobre as teorias que surgiram após o desenvolvimento da concepção de *indústria cultural*, apresentando em geral um impacto em longo prazo sobre a ideia de arte, pois com tal concepção põem-se em questão os riscos em agregar a atividade artística à atividade industrial, ou seja, a subordinação da atividade artística aos investimentos do capital. Já, com o advento do estruturalismo e o avanço da metodologia das ciências humanas, o cinema configurou-se como um desafio. Como a Linguística, fundada a partir do *Curso de Linguística geral*, de Ferdinand de Saussure, já se destacava como modelo para as várias áreas, também os estudos sobre o cinema se depararam com a necessidade de repensar tudo a partir de seus pressupostos.

Stam (2003, p. 126) comenta também sobre a influência que Lévi-Strauss exerceu sobre essa abordagem. Ele “entendeu a ideia do binarismo como princípio organizador dos sistemas fonéticos e da cultura humana em geral”, buscando as razões para o entendimento dos sistemas fonéticos na cultura primitiva dos índios brasileiros. Especificamente no cinema, essa abordagem estrutural se afastou de qualquer associação crítico-valorativa que quisesse celebrar a regra artística do meio ou de cineastas e filmes individuais, constituindo-se como um movimento social em oposição à valorização do cinema de autor, haja vista que as ideias de um diretor são engendradas no seio de uma realidade social mais ampla que o ato criativo de um diretor, estando estruturada para além de sua própria existência.

Quanto à teoria do cinema nos anos 1960 e 1970, em consonância com seu tempo, ela teve como ponto de partida as realizações da teorização de esquerda. Esse período foi produtivo quanto aos movimentos de renovação e tinha um caráter essencialmente político, com a cultura cinematográfica se movendo na direção da politização da estética. Por conseguinte, um termo que estava sempre presente nos debates da esquerda cinematográfica era a noção de *ideologia*. Esse termo, segundo Stam (2003), pode ser compreendido em conformidade com três principais sentidos: a) como um sistema de crenças características de determinado grupo e/ou classe; b) como um sistema de crenças ilusórias, e ainda c) como um processo geral dos sentidos e ideais.

A ideologia age por intermédio do que Althusser denomina *interpelação*, como um pressuposto básico para compreender a ideologia, não como uma forma de falsa consciência decorrente de perspectivas parciais e distorcidas produzidas por diferentes posições de classe, mas como um traço objetivo da ordem social que

estrutura a própria experiência. Dessa forma, o pressuposto althusseriano admite como função primária da ideologia reproduzir um sujeito que consente aos valores que mantêm uma ordem social opressiva e tem um papel ativo nesse processo. Na constituição desse sujeito caberia destaque a forma como o cinema leva as pessoas a se ajustarem ao sistema capitalista, pois esse processo de ajustamento se refere a um procedimento na relação entre o sujeito e seu discurso.

## 2.2 Cinema e linguagem

Os anos 1960 e 1970 podem ser considerados o auge das pesquisas estruturais fundamentadas na semiologia, cujo cerne, no caso dos estudos filmolinguísticos, consistia em definir o estatuto do cinema como linguagem. Prova que esse assunto estava em voga a publicação, em pouco espaço de tempo, de vários estudos importantes relativos à linguagem cinematográfica. Somando-se aos esforços de *S. Kracauer* e *A. Bazin*, *C. Metz* propôs um paradigma metodológico para analisar a relação cinema e linguagem, que buscava complementar, ou superar, o paradigma ontológico proposto pelos primeiros.

Para Stam (2003), o mais influente dos textos publicados nessa época foi *A significação do cinema*, de *C. Metz*. Seu principal objetivo era ir ao íntimo da metáfora linguística, tendo como base a discussão de *F. Saussure* sobre o objeto do estudo linguístico. Com Metz, o objeto dos estudos semiológicos seria os discursos, os textos, e não o cinema em sentido institucional. Sendo assim, a questão que orientou seu trabalho inicial foi verificar se o cinema era uma língua ou uma linguagem. Por fim, a partir de seu exame criterioso das formas fílmicas, pôde desenvolver a ideia de que o cinema se organiza como uma narrativa, cujo estudo requer uma abordagem semiológica. Trata-se, para ele, de levar em consideração uma infinidade de manifestações possíveis, e não uma unidade puramente articulatória, como os fonemas, na língua, ou a segmentação de elementos plásticos e composicionais da imagem fixa. É o plano que passa, então, a ser privilegiado como objeto de estudo.

*A linguagem cinematográfica* (Cf. STAM, 2003) está na encruzilhada de todos os problemas que a estética do cinema se coloca desde sua origem. Para provar que o cinema era de fato uma arte, era preciso dotá-lo de uma linguagem específica. A noção de *linguagem cinematográfica* serviu para postular a existência do cinema

como meio de expressão artística. Sendo assim, a ideia constante dos teóricos era opor-se a qualquer tentativa de assimilação da *linguagem cinematográfica* pela linguagem verbal. Com esse objetivo, a expressão *linguagem cinematográfica* apareceu nos escritos dos primeiros teóricos do cinema, Ricciotto Canudo e Louis Delluc, entre os formalistas russos bem como entre os críticos franceses. O cinema nascia da necessidade de encontrar a nova linguagem. A característica essencial dessa linguagem é sua universalidade, haja vista que o cinema nasce mudo, ou seja, o cinema nasce como uma arte totalmente não verbal. Contudo, o filme convoca a leitura, que por sua vez convoca um trabalho de interpretação.

As gramáticas do cinema desenvolveram-se essencialmente no momento em que a promoção artística do cinema começa a ser reconhecida mais globalmente. Quando comparado a outras manifestações o cinema era uma arte “total” dotada de uma linguagem. Para conhecer melhor essa linguagem parecia necessário explorar suas principais figuras. Os esforços dos pioneiros desse campo de estudo demonstraram que o modelo das gramáticas cinematográficas não prescindia das gramáticas normativas da linguagem verbal, mas também que linguagem cinematográfica não é confrontada com a língua, mas com a literatura. O objetivo da gramática cinematográfica seria permitir a aquisição de um bom estilo cinematográfico. Portanto, para eles a gramática cinematográfica estuda as regras que antecedem a arte de transmitir corretamente ideias por uma sucessão de imagens animadas, formando um filme.

*Jean Mitry, Christian Metz e Marcel Martin* concordam (Cf. STAM 2003) que a linguagem cinematográfica constituiu-se, historicamente, em decorrência da contribuição artística de cineastas como *D. Griffith* e *S. Eisenstein*, pioneiros do cinema mudo. O cinema a princípio não era dotado de uma linguagem, era apenas o registro de um espetáculo anterior ou a simples representação do real. Quando o cinema quis contar histórias e transmitir ideais, ele teve que determinar uma série de procedimentos expressivos, que aos poucos foram incorporados às inovações técnicas. O conjunto desses procedimentos traz consigo a noção de linguagem, linguagem cinematográfica, que é determinada pela própria história e pela narratividade do filme.

Percebe-se, então, que, quando aplicado ao cinema, o conceito de linguagem é bastante ambíguo; o próprio Metz discordava da noção de linguagem cinematográfica da forma que era proposta, haja vista que o cinema-linguagem,

quando se limita a ser simples veículo de ideais ou de sentimentos, caminha para a sua própria destruição como arte. Essa força de comunicação poderia se constituir como uma crítica, mas seria errôneo concluir que a linguagem cinematográfica envelhece. O que evolui na linguagem cinematográfica são as escolhas estilísticas dos diretores, as convenções predominantes de filmagem. Portanto, o filme deixando de ser linguagem e espetáculo torna-se estilo e contemplação, e o que aparece na tela volta a ser semelhante ao que foi filmado.

Para Stam (2003), Jean Mitry define o cinema como uma forma estética que utiliza a imagem como meio de expressão, cuja sequência é uma linguagem. O erro dos teóricos anteriores está no fato de colocarem *a priori* a linguagem verbal como a forma exclusiva da linguagem, excluindo a linguagem fílmica em função das diferenças. Contudo, existem linguagens de material de expressão único – homogêneas – e outras que combinam muitos materiais – heterogêneas. Sendo assim, o código linguístico tem um ponto de vista duplo: o do analista que o constrói e o da história das formas e das representações.

A linguagem cinematográfica faz parte das linguagens não especializadas. Nenhuma zona de sentido lhe é propriamente atribuída, seu material de conteúdo é indefinido. Algumas linguagens são constituídas de códigos de manifestação universal; outros códigos podem ter uma especificidade múltipla, ou seja, podem intervir em todas as linguagens cujo material da expressão compreende o traço pertinente a elas. Os códigos estão diretamente ligados a um tipo de material expressivo próprio do cinema, e a imagem mecânica se move, se multiplica, e é colocada em sequência. Portanto, o filme é o lugar de encontro de um enorme número de códigos não específicos e de um número reduzido de códigos específicos.

Ao tomar o produto fílmico como um texto, o filme se equivale a um discurso significante: analisa-se seu sistema interno e estudam-se todas as configurações significantes que nele é possível observar. A abordagem semiológica pode incluir duas condutas diferentes: a) a conduta que estuda o filme como mensagem de um ou vários códigos cinematográficos, tratando-se do estudo da linguagem cinematográfica ou de uma de suas figuras; b) a conduta que estuda o sistema textual próprio a um filme.

Conforme Stam (2003), a análise de um filme implica referências concretas ao objeto. Essas mesmas referências implicam uma transcrição das informações

visuais e sonoras trazidas pela projeção. A transcrição não é automática, sempre há certa zona de percepções visuais e sonoras, escapando à descrição e à transposição para a escrita, que dependem do espectador. Então, o objetivo dos percursos de leitura é esclarecer o funcionamento significativo do filme e dar um aspecto concreto às figuras de linguagem cinematográfica. Todas as condutas tentam circunscrever a própria materialidade do objeto fílmico, existindo uma maneira radical de superar a heterogeneidade da linguagem crítica e da linguagem objeto de análise, que é o próprio filme.

### 2.3 Os emblemas de uma relação complexa

A articulação entre psicanálise e cinema foi, desde o começo, marcada por polêmicas e controvérsias. Nesse sentido, cabe destacar os episódios que envolveram S. Freud, no início, e J. P. Sartre, um pouco mais tarde, ou seja, cada um em seu tempo, que passamos a seguir a comentar.

O primeiro contato de Freud com o cinema se deu, segundo Lacoste (1992), quando de sua viagem aos *Estados Unidos da América – EUA* – em 1909, para proferir as famosas conferências na *Universidade de Clark*. Naquela oportunidade, o invento foi lhe apresentado como uma novidade que poderia ser usada no pretense ensino e difusão da psicanálise. Sua reação, pelo que consta, foi de indiferença tamanha, que mais tarde confessaria não se lembrar do título do filme a que assistiu. Não obstante, o cinema, usufruindo do avanço tecnológico, foi se firmando como arte e meio de expressão capaz de superar o confronto inicial criado entre duas concepções de linguagem (teatral e cinematográfica), apresentando imagens expressivas de conteúdos latentes e conteúdos manifestos, aproximando-se assim da concepção psicanalítica de psiquismo.

Um pouco mais tarde, gozando da aceitação e popularidade alcançadas pela psicanálise, em 1924, Freud recebe a visita de *Samuel Goldwyn*, fundador da *Paramount* e criador da *Companhia Metro Goldwyn Mayer*, propondo parceria num filme de tema romântico, em que ele (Freud) receberia a importância inicial de cem mil dólares americanos pela difusão e uso de conceitos psicanalíticos no cinema. Mesmo *Samuel Goldwyn* tendo atravessado o *Oceano Atlântico* só para fazer a proposta, ela foi recusada, e Freud manteve-se resistente ao uso da psicanálise associada à *sétima arte* (LACOSTE, 1992).

Em 1925, *Karl Abraham*, então presidente da *Associação Internacional de Psicanálise – IPA* – e *Hanns Sachs*, psicanalista do círculo de Freud, vêm a proposta de se usar o cinema como promissora forma de difusão da psicanálise, e depois de muita insistência e desentendimentos, convencem Freud a aceitar a proposta apresentada pela *Universum Film Aktiengesellschaft – UFA* –, produtora estatal alemã. O processo ocorrido entre a apresentação da proposta e a aceitação do projeto por Freud foi muito delicado, estremecendo as relações de Freud com Abraham. Tal projeto só foi aceito com a supervisão e acompanhamento da *Policlínica Psicanalítica de Berlim*, sob a supervisão de *Hanns Sachs*, encarregada de elaborar prévio roteiro, que após aprovação foi entregue ao competente cineasta *George W. Pabst*, representante do cinema expressionista alemão, que naquele momento trabalhava no estilo *novo realismo*.

Segundo Lacoste (1992), o filme foi produzido e aceito pela crítica da época com ressalvas, estreando com o título *Segredos de uma alma*, também traduzido como *Mistérios de uma alma*. Para se ter noção dos cuidados tomados pela *Associação Internacional de Psicanálise – IPA* – frente a essa resistência de Freud, na entrada dos cinemas era entregue aos espectadores uma separata de 32 páginas, em que *K. Abraham* e *H. Sachs* explicavam os conceitos psicanalíticos usados para desenvolvimento do filme. Os cuidados tomados pelos psicanalistas eram tamanhos, que demonstravam a insegurança e a divergência deles frente aos resultados a serem alcançados. É provável que esse episódio tenha trazido em seu bojo um pouco dos receios de Freud frente à difusão e à popularização da psicanálise, mas isso é tema para outro momento, não sendo aqui discutido.

Outro fato importante e emblemático na história dessas duas áreas estudos foi quando, em 1958, *Jean Paul Sartre* foi convidado por *John Huston* a escrever um roteiro sobre a vida do pai da psicanálise, sobre o jovem Freud. Sartre escreveu o roteiro, mas ele ficou muito longo para exploração comercial, o que o levou a divergir do produtor quanto aos cortes propostos – Sartre não assinou o texto. Mais tarde o roteiro original foi publicado, recebendo no Brasil o título *Freud além da alma: roteiro para um filme* (SARTRE, 2005), em alusão ao filme produzido em 1924. O roteiro final do filme de *John Huston* foi assinado por *Charles Kaufmann* e *Wolfgang Reinhardt*, sendo o filme lançado, em 1961, nos Estados Unidos da América, com o mesmo título do livro de Sartre, contando com o ator *Montgomery Clif* no papel principal. Esses fatos demonstram, acima de tudo, que as tentativas de

aproximação entre psicanálise e cinema são passíveis de análise. Apresentam pontos comuns de investigação, mas persiste a especificidade de cada área, com seus objetos, que, no entanto, podem aliar-se no entendimento do psiquismo humano, tanto é que houve, na década de 1960, uma aproximação entre a psicanálise e o cinema, quando se tornou comum a teoria psicanalítica ser adotada, de forma sistemática e persistente, como método de análise fílmica. Nós analisaremos esse momento histórico, importante para a consecução de nossos objetivos.

#### **2.4 A teoria psicanalítica como método de análise fílmica**

A adoção da teoria psicanalítica como método de análise fílmica começa no final dos anos de 1960 e início dos anos de 1970, tendo seu auge na década de 1980, ocorrendo, portanto, a passagem da semiótica linguística à semiótica psicanalítica (segunda semiologia). Embora, segundo Stam (2003, p. 184-185), essa mudança faça parte de uma trajetória coerente rumo a uma *semio-psicanálise*, ela, ainda hoje, é bastante questionada. Para esse autor, “a linguística e a psicanálise não foram escolhidas por razões arbitrárias de modismo, mas por serem consideradas duas ciências que lidavam diretamente com a significação”. Nesse sentido, as contribuições de Jacques Lacan foram uma influência decisiva nesse processo, por colocar a linguagem no centro das discussões psicanalíticas. “Se o inconsciente era visto, classicamente, como um reservatório pré-lingüístico e instintivo, Lacan o entendia como um efeito da entrada do sujeito na ordem linguística (simbólica). A linguagem era a própria condição do inconsciente.” (p. 185)

Segundo Aumont e Marie (2009), a referida passagem decorre de um contexto social mais amplo, do desenvolvimento de outras ciências sociais (particularmente da releitura althusseriana da teoria marxista de ideologia). Os estudiosos desse campo perceberam que nas análises fílmicas precedentes um ponto essencial do funcionamento da análise fílmica não tinha sido precisamente contemplado: os efeitos subjetivos que se exercem na linguagem e pela linguagem. Então, onde ficava o sujeito nessa análise? Portanto, a inclusão da semio-análise do cinema em uma teoria do sujeito seria um movimento lógico, pois há o deslocamento do foco dos interesses da relação entre a imagem fílmica e a realidade para o dispositivo cinematográfico, no sentido não apenas da base instrumental da câmera,

mas também pela inclusão do espectador como um sujeito. Havia uma aceitação do freudismo, não sem distorção e insipidez, mas noções como inconsciente e Édipo já estavam presentes em praticamente todos os meios, de modo que não causavam tanta estranheza, ou seja, já se admitia que nem tudo era consciência.

Para Aumont e Marie (2009), a referida mudança deveu-se a uma série de razões, que resumidamente apresentamos a seguir:

- a) – com a divulgação e aceitação dos conceitos freudianos, o texto fílmico passa a ser tomado como algo além do texto manifesto, podendo ser referido também à discursividade (assinada por um autor);
- b) – a psicanálise freudo-lacaniana interessava-se pela produção de sentido na relação com o sujeito falante e pensante, em que se trabalhava mais diretamente a relação entre sentido latente e sentido manifesto;
- c) – qualquer teoria do sujeito se interessava pela questão do olhar e do espetáculo, pela relação do espectador com suas produções imaginárias, ora representadas nas produções fílmicas;
- d) – havia integração entre certos elementos da teoria lacaniana com a teoria da ideologia, de Althusser, por exemplo; o mecanismo de constituição do sujeito estaria relacionado ao conceito de ideologia marxista;
- e) – a teoria lacaniana do sujeito apoiava-se em modelos linguísticos.

Conforme Stam (2003), nesse contexto favorável, J. L. Baudry foi o primeiro teórico a utilizar a teoria psicanalítica para caracterizar o dispositivo cinematográfico, como máquina, tecnológica, institucional e ideológica, com intensos efeitos subjetivos. Para ele, o cinema não apenas representa o real, mas convoca fortes efeitos subjetivos. O cinema nos atingiria tanto com estímulos visuais quanto auditivos, transformando o sujeito personificado e socialmente situado em um espectador. Portanto, um assunto que passou a chamar atenção foi o processo de identificação no cinema, visto que, no cinema, o espectador pode se identificar tanto aos personagens quanto a outros pontos da narrativa. Sendo assim, pode-se pensar numa ruptura com a solidão do sujeito contemporâneo, havendo um compartilhamento de fantasias, como uma alegria momentânea vinda do mundo exterior, podendo as imagens encontrarem ressonância em conteúdos interiores.

Conforme Aumont e Marie (2009), a relação da teoria do cinema com a psicanálise apresentava algumas ambiguidades, pois a propositura do inconsciente

não deixava de inspirar numerosas tentativas de explicação, de interpretação ou de crítica das obras de arte, em iniciativas mais próximas da clínica psicanalítica, contudo, sem o enquadramento necessário para tais deduções. Para eles, a teoria psicanalítica, com o método de análise fílmica, utilizava, essencialmente, dois tipos de trabalho: 1) as psicobiografias; 2) as leituras psicanalíticas do filme. As primeiras consistiam, basicamente, na realização ou designação de um diagnóstico do diretor, tendo como referência (material clínico) sua obra, analisada na totalidade ou em parte. O processo diagnóstico, geralmente, levava em consideração a biografia do diretor ou apenas sua obra, contudo o objetivo era o mesmo: explicar uma produção artística por meio de determinada constituição psíquica, quase sempre doentia, de seu realizador. Já as segundas se constituíam pela caracterização dessa ou daquela personagem a partir de alguma característica nosográfica. Mais uma vez se buscava um diagnóstico, não de uma pessoa real, mas do personagem criado ou interpretado por ela. Ambos os trabalhos acima implicavam a realização de uma espécie de psicanálise aplicada. Embora Freud tenha usado desse artifício para apresentar e divulgar as principais noções da psicanálise, seu uso indiferenciado seria imprudentemente caminhar por um terreno escorregadio, pecando pela falta de rigor e mau uso da técnica.

A utilização da psicanálise no estudo de filmes guarda relação essencial entre a semiologia do cinema e a teoria psicanalítica. Veja bem, estamos falando da teoria e não da prática clínica da psicanálise, como análise. O estudo dos planos de filmagem, plano a plano, e as primeiras análises textuais dos filmes tinham mostrado fenômenos advindos dos significantes fílmicos, que afetavam diretamente o espectador. Portanto, nada mais lógico que apreciar a inserção desse espectador no texto fílmico a ser analisado. A base teórica para tal apreciação implicaria a sua descrição, segundo dois grandes eixos: 1) a teorização do “dispositivo”, noção que se propunha a dar conta de um fato fundamental, independentemente, de qual fosse o filme; 2) a teorização das marcas da presença do sujeito espectador no texto fílmico, ocorrendo esse processo por meio da noção de sutura.

O primeiro eixo envolvia o conjunto das condições técnicas da produção e da visão do filme atribuída ao sujeito espectador, enquanto sujeito, com suas condições psicológicas que antecederiam à realização ou assistência do filme. Esse processo se dá de duas maneiras: por meio da identificação primária ou identificação do espectador em relação ao seu olhar, ou por meio de uma posição *voyeurista* do

espectador, dando vazão à pulsão escópica, a ser discutida no próximo capítulo. Já o segundo eixo, mesmo se constituindo uma noção controversa, designava um tipo particular de filme e de relação com o espectador e com toda a cadeia do discurso fílmico, na forma de um tipo particular de campo-contracampo, consistindo em pano de fundo de numerosas análises de filmes.

A sutura centrou-se de forma particular na questão do olhar principalmente, dos olhares representados na tela. Trata-se de uma metáfora, em que a sutura representaria o fechamento do enunciado fílmico, partindo do princípio de que o campo instaurado pressupõe, implicitamente, um campo ausente no qual se encontra o espectador. Sendo assim, conforme comenta Aumont e Marie (2009, p. 156), “a sutura é um caso de figura limite excepcional [...] em que o significado não é extraído da soma significativa de uma imagem, mas da própria relação entre duas imagens onde o espectador tem acesso a um sentido verdadeiramente fílmico”.

Já a noção de dispositivo é pouco propícia para fornecer a base de uma análise fílmica, pois ela visa definir uma postura do espectador, a qual pode mudar de situação para situação, em função de sua subjetividade. Por outro, as análises concretas, como é o caso da sutura, podem concentrar em problemas mais particulares, de forma qualitativamente desigual, favorecendo os aspectos técnicos da produção ou muito particulares do espectador, não se reduzindo à compreensão do tipo de identificação ocorrida entre ele, o espectador, e o texto fílmico.

Para Aumont e Marie (2009), as primeiras análises fílmicas estabelecidas a partir da psicanálise interessavam-se pela representação e pela inscrição no texto fílmico de *estruturas profundas* da constituição do sujeito, notadamente aquelas relativas ao Édipo e à castração. Para eles, em alguns casos, há uma perfeita demonstração da nova interdependência entre a análise realizada e a teoria que a fundamentou. Esses autores indicam como exemplos dois artigos de análise fílmica: 1) a análise do filme *A Grande Esperança*, de John Ford, publicada nos *Cahiers du Cinéma*, em 1970, com destaque especial para a discussão da questão da lei paterna e da relação de Lincoln com as mulheres; 2) a análise do filme *Intriga Internacional*, de Alfred Hitchcock, realizada por Raymond Bellour, em 1979, demonstrando também, de forma considerada brilhante, a presença do Édipo e da lei paterna, análise que não será aqui reproduzida, com toda a riqueza de detalhes, dadas as dimensões de nosso estudo.

Uma contribuição importante da teoria psicanalítica para a análise do texto fílmico, conforme Aumont e Marie (2009), diz respeito às identificações secundárias, em que o fenômeno da identificação, de forma mais contingente, mais evanescente, dependente de cada espectador, com sua função ficcional, recobrando um aspecto que a crítica do cinema conhece há muito tempo:

[...] que o filme suscita no espectador afetos, simpatia, antipatia e que esses afetos são freqüentemente dirigidos às personagens enquanto tais (daí a idéia, rebatida nos debates de cineclubes, e singularmente simplificadora, de que nos identificaríamos necessariamente com esta ou aquela personagem – de preferência o ‘bom’, enquanto o ‘mau’ suscitaria a nossa aversão). (AUMONT; MARIE, 2009, p. 153)

É claro que a identificação do espectador com o texto fílmico dependerá de sua leitura, ou seja, da forma que ele é compreendido pelo espectador, sendo difícil chegar a uma teorização prévia das identificações secundárias. Todavia, nota-se que a relação de identificação com os personagens vai depender de os papéis facilitarem, ou não, tal ou tal modalidade de identificação, haja vista que a identificação é um fenômeno subjetivo em todos os sentidos da palavra. Analisar essa identificação é diferente de quantificá-la em índices absolutos; podemos, no máximo, apontar alguns elementos textuais que induzem a uma forma de identificação.

Para Aumont e Marie (2009) as identificações secundárias têm como suporte privilegiado certos elementos da narração, sendo eles: as personagens, ou mais precisamente seus traços constitutivos, e as situações ou acontecimentos, que no cinema são elementos narrativos que se tornam pretexto para as identificações, na medida em que são projetados e visualizados. Embora não quantificáveis, as reações do público espectador nos dão indícios dessas identificações e de sua eficácia, não se podendo, também, desconsiderar o risco de cairmos nas armadilhas que acompanham os estudos das intenções.

No que diz respeito à relação entre narrador, personagem e espectador, Aumont e Marie (2009, p. 154) mencionam a “hipótese de certa homologia de situação entre espectador e personagem, particularmente, quando se trata de uma personagem na posição de narrador”. Assim, haveria uma identificação com o ator principal nos filmes de ação, por exemplo, especialmente por meio do olhar para a câmera e pela voz em off, como figuras estilísticas envolvidas no texto fílmico, pois o espectador tem a impressão de que o ator olha e fala, diretamente, para seu lugar

na sala de cinema. Em algumas situações estilísticas o personagem é tão envolvente que convida o espectador a participar do filme, ajudando-o na solução dos enigmas. Nesse caso, recorre-se ao seguinte artifício: o personagem está presente na produção e ausente na projeção, enquanto que o público espectador está ausente na produção, mas presente na projeção.

Outra destacada contribuição da teoria psicanalítica para a análise do texto fílmico está relacionada à similaridade entre as condições técnicas de produção e exibição dos filmes e a produção de sonhos e reações do espectador. Como temos um capítulo destinado às formações do inconsciente, dentre elas os sonhos, deixaremos, propositalmente, essa discussão para um momento mais oportuno.

## 2.5 O cinema de Krzysztof Kieslowski

*Krzysztof Kieslowski* nasceu em 27 de junho de 1941 e morreu em 13 de março de 1996, na cidade de Varsóvia, Polônia. Ele era cristão, católico e comunista, características aparentemente contraditórias, que marcaram profundamente sua produção. O diretor fez sua formação na conceituada *Escola de Teatro e de Cinema de Lodz*, berço de grandes cineastas como *Andrzej Wajda*, *Roman Polanski*, *Krzysztof Zanussi* e *Jerzy Skolimowski*. Formou-se em 1968, apresentando, como trabalho de conclusão de curso, o documentário *De La ville de Lodz (Z miasta Lodzi)*<sup>6</sup>, obra dedicada à cidade, na tentativa de mostrá-la como de fato ela era. Este foi também seu primeiro filme profissional. Sua obra pode ser dividida em duas fases: uma polonesa e outra francesa. (Cf. MARTINS, 1996.)

Na fase polonesa o diretor dedicou grande parte de sua produção aos documentários, tomando como tema frequente a vida de trabalhadores e soldados. A narrativa documentarista, conseqüentemente, influenciou seus primeiros filmes como *La cicatrice* (1976) e *L'amateur* (1979), seu primeiro filme de longa-metragem de ficção. Seu enredo retrata a situação de um operário de uma grande fábrica, residente de um lugarejo perto de Cracóvia, que compra uma máquina soviética de 8mm para filmar as imagens da filha que vai nascer, mas a relação com a filmadora muda sua vida.

---

<sup>6</sup> A filmografia de Krzysztof Kieslowski será apresentada, como anexo, no final deste estudo.

*Krzysztof Kieslowski* torna-se referência para estudiosos de Cinema ao receber o *Grande Prêmio do Festival de Cinema de Moscou* daquele ano (1979). No entanto, foi em 1984, com o filme *Sans Fin (Bez Konca)* e com a série de dez médias-metragens, *O Decálogo* (1988/1989), inspirada nos *dez mandamentos bíblicos* e produzida para a *Televisão Estatal Polonesa*, que ele se torna conhecido do grande público, tendo sua obra internacionalizada. Como decorrência da aceitação de *O Decálogo* pela crítica especializada, dois filmes da série foram transformados em longas-metragens: *Não Matarás* (1987) e *Não Amarás* (1988), recebendo vários prêmios em diversos festivais. Nesse período, começa a fase francesa de sua produção. Sua forma de contar a história é modificada; ele passa a usar uma quantidade mínima de diálogos, destacando, em contrapartida, o poder da imagem e das cores, ou seja, deixa-se contaminar pela poesia imagética, em detrimento de outros recursos, desenvolvendo, marcadamente, um estilo próprio.

Observamos, com Martins (1996), que, com o desenvolvimento de seu estilo, o diretor apresenta seus personagens ao público por meio de um roteiro propositalmente cheio de lacunas, de forma que o expectador possa preenchê-las e participar ativamente do desenrolar da história. O acaso, a eventualidade, pequenos acontecimentos da vida quotidiana, coincidências, alteram radicalmente os caminhos dos personagens, levando o expectador ao inesperado. Esse estilo foi aprimorado nos últimos quatro filmes, produzidos na França, *La Double Vie de Véronique* (1991) e a *Trois couleurs: Bleu; Trois couleurs: Blanc; Trois couleurs: Rouge*, todos realizados em 1993 e lançados em português respectivamente com os seguintes títulos: *A dupla vida de Verônica, A Liberdade é Azul, A Igualdade é Branca e a Fraternidade é Vermelha*, os quais deram aceitação popular e sucesso comercial a *Krzysztof Kieslowski*.

### **2.5.1 A Trilogia das Cores**

Como um dos filmes (*A Liberdade é Azul*) de *A Trilogia das Cores* vai constituir-se como objeto pontual desta presente pesquisa, e ele foi uma das últimas realizações do diretor, nós demos aqui especial atenção à trilogia. Ela foi inspirada no slogan da *Revolução Francesa: Liberdade, Igualdade e Fraternidade* e nas cores da bandeira daquele país. A obra foi solicitada a *Kieslowski* em comemoração aos duzentos anos da *Revolução Francesa* e ao projeto de *Unificação Europeia*, prevista

para o final do Século. No ambiente psicológico criado por esses fatos históricos, o diretor se propôs a transpor para os dias atuais os ideais humanistas da *Revolução Francesa*, ambientados no final do *Século XX* e representados pelas palavras liberdade, igualdade e fraternidade.

Ao discorrer sobre a relação dos episódios dessa trilogia com os *slogans* da *Revolução Francesa*, Martins afirma o seguinte:

De fato, o cinema de Kieslowski não impõe uma interpretação ou representação qualquer, mas uma experimentação, e neste sentido seria deslocado fazer uso de simbologias ou de referências ocultas. Seus personagens, indivíduos quaisquer, não rememoram situações antigas, lembranças que viessem a ilustrar estes valores. Por outro lado, os títulos dos episódios (*Bleu*, *Blanc* e *Rouge*) associados às cores da bandeira francesa invocam uma memória. (MARTINS, 1996, p. 19)

O diretor não estabelece uma relação direta entre esses valores e um filme em específico, numa relação predicativa, conforme pressupõe os títulos em português. Todos os valores são trabalhados inespecificamente nos três filmes, todavia a liberdade é mais enfatizada em *Bleu*, a idéia de igualdade em *Blanc*, e os sentimentos de fraternidade em *Rouge*.

Segundo Kieslowski (1994), *A Liberdade é Azul* é um drama, uma tragédia pessoal da personagem principal, Julie, interpretada por *Juliette Binoche*, que perde seu marido e sua filha num acidente de carro. O enredo do filme gira em torno do seguinte questionamento: onde está nossa liberdade de escolha? Nós somos de fato pessoas livres para escolher nossos caminhos? Frente às suas perdas pessoais, Julie se depara com várias necessidades quotidianas de escolhas, implicando posicionamentos éticos, a serem mais discutidos no capítulo IV, do presente estudo. Julie tenta, insistentemente, livrar-se das lembranças e fantasmas do passado, pois os vínculos afetivos são armadilhas que a prendem a uma realidade dolorosa a ser negada, a todo custo.

Como recurso técnico, no melhor estilo *Kieslowskiano*, o drama pessoal de Julie é, obsessivamente, filmado em *close-ups*, mostrando o mundo do ponto de vista da personagem, que se apegua aos pequenos detalhes do quotidiano como forma de negar o vínculo a um passado do qual ela não quer se lembrar. Trata-se de uma bela mulher, sensível, inteligente, amada e iluminada, por sinal brilhantemente iluminada pelo diretor de fotografia, que, circunspecta à sua própria dor, encontra na música os meios para dar continuidade ao seu projeto de vida.

Para além da cor da bandeira da *França*, como relacionar o azul ao texto fílmico? Para Zizek, (2009), o azul significa os aspectos racionais e tranquilizantes do psiquismo – representa a tentativa de neutralidade de Julie frente à tragédia de sua vida. Ele aparece no drama da personagem como um vínculo ao passado, como por exemplo na possível leitura de que o azul do lustre ao quarto de sua filha se relaciona à cor da piscina, onde a personagem (Julie) ao nadar coloca-se numa posição fetal, que pode significar impotência frente às suas perdas e ao seu vazio interior.

Nesse contexto, aliados à música, companheira de solidão, os acasos e as pequenas situações sociais desempenham uma função essencial no desenrolar da trama. Imagine, possível leitor, diversas pessoas, em diferentes lugares, pensando na mesma situação, sincronizadas no mesmo projeto, conforme pressupõe a unificação europeia? Então, na concepção do diretor caberia à música simbolizar a integração dos povos de diferentes culturas, atualizando um dos valores humanistas da *Revolução Francesa*.

*A Igualdade é Branca*, produção classificada pelo próprio *Kieslowski* como uma comédia, questiona o ideal de igualdade segundo *slogan* da *Revolução Francesa*. A cor branca é costumeiramente relacionada à paz, à igualdade entre os homens. Por conseguinte, esse filme, ao contrário de *A Liberdade é Azul*, é apoiado numa narrativa mais leve e bem humorada, ainda que apresente vários momentos intimistas (KIESLOWSKI, 1994). Para Siqueira (2011a), o filme desenvolve-se em torno da história de um casal em separação, formado por uma jovem francesa e por um polonês, que, impotente diante dos dilemas pessoais, fora de sua terra natal, vê, contra sua vontade, seu casamento malograr, haja vista que ele não consegue, sexualmente, consumá-lo. Sem alternativas, o polonês Karol (*Zbigniew Zamachowski*) decide voltar à Polônia após se divorciar de sua esposa Dominique (*Julie Delpy*), com quem vivia em Paris. Após voltar à terra natal, Karol consegue ganhar muito dinheiro e decide se vingar dela de uma maneira bastante diferente e criativa: simula a trama da própria morte, responsabilizando Dominique pelo crime. O julgamento do suposto crime é realizado na Polônia, e agora é Dominique que é penalizada, presa e limitada em sua defesa por não entender o idioma polonês, igualando-se a Karol nas dificuldades enfrentadas pelos estrangeiros em culturas alheias.

Segundo o próprio autor, essa obra aborda sutilmente a dificuldade de cidadãos estrangeiros, de diferentes países, adaptarem-se ao projeto de Unificação da Europa, conforme pode ser observado nos inquéritos judiciais quando os personagens são interrogados fora dos países de origem. Nessa situação a língua falada torna-se um fator limitante à comunicação, levando, conseqüentemente, ao litígio, mesmo havendo amor entre os personagens: se os argumentos de Karol não podem ser ouvidos e compreendidos, onde estaria a igualdade? A igualdade existiria para aqueles que são iguais, não para aqueles que são diferentes.

A questão ética abordada pelo diretor em *A Liberdade é Azul* volta a ser questionada neste filme, ainda que o *slogan* aqui trabalhado não seja a liberdade, e sim a igualdade. Uma situação que explora esse tema é, por exemplo, a cena que Mikolaj (*Janusz Gajos*) comunica a Karol sua intenção de dar cabo à própria vida. Karol é contratado para matá-lo, realizando a fantasia de Mikolaj. O disparo é feito com uma bala de festim, sem o conhecimento do autor do tiro. Como desdobramento dessa cena, Mikolaj descobre que na verdade não queria morrer, livrando-se da angústia por que se deixou afetar. Ele recompensa Karol com sua amizade, oferecendo sociedade nos vultosos negócios.

A mendicância de Karol no metrô de Paris é outra situação que coloca em discussão os problemas éticos e sociais decorrentes do projeto de unificação europeia: após a separação, deprimido e sem emprego, Karol perambula pelo metrô de Paris, a pedir uns trocados, como tantos casos em que a ficção se mistura com a realidade. Os meios questionáveis de seu enriquecimento e ainda a simulação da própria morte, incriminando Dominique, são outros exemplos da exploração do dilema ético na trama, colocando em questão a impossibilidade de igualdade entre os homens.

No que tange ao estilo fílmico, Kieslowski abusa, novamente, de *closes* e planos mais fechados, que destacam as reações dos personagens e nos aproximam deles, além de utilizar o *close* para destacar o simbolismo dos objetos, por exemplo um copo de vodka ou uma lista telefônica. A ausência de som é usada de forma emblemática em alguns momentos, dando autenticidade e dramaticidade às cenas. A cor predominante do filme, o branco, associa-se ao slogan igualdade, e o acaso interfere na vida dos personagens. Há situações em que as imagens falam mais que as palavras, e as sensações transmitidas ao espectador valem mais que qualquer outra coisa (SIQUEIRA, 2011a).

Krzysztof Kieslowski encerra sua *A Trilogia das Cores* com o longa-metragem *A Fraternidade é Vermelha*. Ele aborda o tema da amizade por meio da retratação da relação sincera entre um juiz aposentado e uma jovem modelo. O filme apresenta um fechamento para a trilogia com destaque para a narrativa, sem desconsiderar outros recursos técnicos. No desenrolar da trama o diretor perpassa os três filmes; entrecruzam cenas dos três filmes e as amarra com elegância e maestria, deixando o espectador com a sensação de que toda a jornada, a que realmente valeu a pena assistir, fez diferença.

A modelo Valentine (*Irene Jacob*) atropela um cachorro e descobre, através do endereço em sua coleira, que o cão pertence a um juiz aposentado (*Jean-Louis Trintignant*). Quando vai devolver o animal, ela descobre também que o juiz tem o estranho hábito de escutar as conversas telefônicas de seus vizinhos, o que provoca repulsa na moça. Mas, com o passar do tempo, eles acabaram desenvolvendo uma bela amizade, que passaria por cima dos defeitos de cada um (SIQUEIRA, 2011b).

Sem desprezar a importância do acaso nas vidas de seus personagens, nesse filme o diretor dá importância maior às suas histórias de vida, estabelecendo uma relação entre passado e futuro. Os movimentos de câmera são muito elegantes, como os *travellings*, por exemplo quando a tomada da cena da rua percorre a via, indo até os apartamentos de Valentine e Auguste (*Jean-Pierre Lorit*), no início do filme. Outros exemplos desse movimento de câmera podem ser observados na cena que Valentine sai chorando da casa do juiz e, ainda, nos curiosos planos subjetivos que acompanham o som através dos fios de telefone na abertura do longa-metragem. O jogo de luzes e sons nas cenas em que ela adentra na casa do juiz é um espetáculo à parte, digno dos melhores filmes de suspense.

O filme estabelece uma relação mais direta e consistente entre as cenas que envolvem os sentimentos, as ações humanas e o *slogan* fraternidade, quando comparado aos demais episódios da trilogia. Salvar a cadela do juiz é apenas uma dessas passagens. A cor vermelha é explorada em abundância, e o diretor não deixa de valorizar os closes e o papel do acaso na vida, características marcantes em seu estilo. No final do filme, *Kieslowski* salva sete dos personagens de um naufrágio no Canal da Mancha: os três casais dos filmes e um personagem anônimo, onipresente e onisciente, que tudo vê, mas não interfere diretamente nos desígnios do destino, dando a entender que ainda resta esperança para a humanidade.

Trata-se de um filme sofisticado, emblemático, denso e profundo. Sua produção conta com um orçamento generoso, não sendo nada econômico nas filmagens. *Kieslowski* (1994), quando indagado sobre a imperfeição de seus personagens, diz que as pessoas são interessantes justamente por serem falhas; se fossem perfeitas não teria o menor sentido em contar suas histórias em seus filmes. Questionado quanto aos seus valores pessoais e à identificação com sua própria obra, afirma identificar-se com o personagem do juiz aposentado, de *A Fraternidade é Vermelha*, em vários aspectos: nos valores, nos posicionamentos e na forma de enfrentar a vida. Se ele tivesse que ser lembrado por meio de sua obra, afirma que, certamente, este seria o filme mais pessoal que ele realizou.

Ao terminar a filmagem de *A Fraternidade é Vermelha* (1993), *Kieslowski* anuncia sua aposentadoria devido ao fato de estar cansado de fazer cinema e a problemas de saúde. No Festival de Cannes, em 1994, numa entrevista ao crítico brasileiro Ewald Filho (1994, s/p), ao comentar sobre o assunto, ele diz o seguinte: “não sou fã de cinema, é só minha profissão e se tenho a oportunidade de parar, eu paro”, confirmando que sua decisão de se aposentar estava tomada. Então, o diretor paralisa o ritmo frenético das filmagens, muda-se para o campo, nos arredores de Varsóvia, mas se nega a cumprir as orientações médicas relativas ao seu problema cardíaco.

Mesmo após alterar seu ritmo de vida e decidir pela aposentadoria, ele começa a escrever o roteiro da trilogia *Paraíso, Purgatório e Inferno*, baseado na *Divina Comédia* de *Dante Alighieri*, no entanto faleceu, em 1996, com 54 anos de idade, em decorrência de problemas cardíacos, sem concluir esses filmes. Em 2002, *Tom Twyker* filma o roteiro de *Paraíso*, idealizado pelo diretor polonês, com o qual ele recebe a indicação póstuma ao *European Film Awards* de melhor roteiro.

Ao analisar a complexidade da obra *Kieslowski*, relacionando-a com suas escolhas pessoais, como, por exemplo, a aposentadoria, Zizek (2009, p. 53) afirma que “após ter terminado *A Fraternidade é Vermelha*, ele retirou-se para o campo para passar os dias que lhe restavam pescando e lendo, ou seja, para realizar a fantasia de uma vida tranquila de aposentado, livre da carga da vocação”, no entanto ele falha nas duas escolhas, à semelhança, portanto, do fracasso cuja dimensão perpassa toda sua obra. Embora *Krzysztof Kieslowski* seja, então, um dos

diretores mais produtivos e premiados de sua geração<sup>7</sup>, marcando definitivamente seu lugar na história do cinema, não se trata de tomá-lo como dono ou sabedor de sua obra, mas sim de, a partir dos elementos significantes dessa obra, elementos formais, tomá-la, pelo menos em parte, como um ponto de elucidação do que estamos chamando aqui de aproximação entre psicanálise e cinema.

## 2.6 Um impasse, uma escolha

Frente à trilogia de *Krzysztof Kieslowski*, nosso primeiro impasse foi decidir como tomar em análise a obra do diretor. Então, surgiram alguns questionamentos: Como entender a proposta de um diretor ao nos apresentar uma trilogia? A *Trilogia das Cores* pode ser considerada uma unidade discursiva indivisível? A análise de apenas um dos episódios reduziria a compreensão e a qualidade da obra? No entanto, um ponto mais central passou a nos conduzir: mais do que comentar as posições não conclusivas dos especialistas quanto a essa trilogia, interessa-nos tomá-la em sua dimensão significativa, sendo que nessa via qualquer episódio, ou qualquer outro fragmento, não se desassocia dos feixes de significantes que a constituem.

Ao comentar as produções em série, Weschenfelder (2009, p. 11) levanta uma suspeita sobre a qualidade da narrativa nas trilologias cinematográficas, pois, segundo ele, geralmente, elas se mostram “vacilantes” e fugidias (grifo do autor). Para ele, “a trilogia no cinema, muito própria à produção norte-americana, caracteriza-se como uma vertente intrínseca ao modelo cinematográfico industrial”. Por conseguinte, a proposta estaria fundamentada na lógica capitalista, em que a produção seriada de filmes e em larga escala seria usada como um recurso para reduzir os custos dos produtos culturais, nos moldes de uma linha de produção *hollywoodiana*.

Martins (1996), comentadora da obra de *Krzysztof Kieslowski* no Brasil, ao discorrer sobre as trilologias, afirma:

Esta simultaneidade de presenças em estado de potência não permite dar relevo a um elemento, a um corpo e suas relações, a um fato, a um lugar. Dentro do mundo das séries existe uma infinidade de possibilidades de

---

<sup>7</sup> *Krzysztof Kieslowski* ganhou 62 prêmios e recebeu 24 indicações em consagrados festivais de cinema. Uma relação dos principais prêmios e indicações recebidas por ele será apresentada no final deste trabalho.

elementos, de relações entre corpos, de lugares, que se movimentam e que se tocam uns nos outros numa regularidade corrente. Os encadeamentos dentro dos episódios são bastante frágeis. (MARTINS, 1996 p. 57)

Sendo assim, esse traço de fragilidade ocorre em todas as trilogias, estando presente também na obra de *Kieslowski*? Nesse sentido, há que levar em consideração que nosso diretor seja um cineasta recorrente às narrativas em série para desenvolver determinado discurso, pois, além da *Trilogia das Cores*, ele realizou *O Decálogo* (1989) no formato de série para a televisão, com base nos dez mandamentos cristãos, e concebeu a trilogia *Paraíso, Purgatório e Inferno*, baseada na *Divina Comédia* de *Dante Alighieri*, que não foi produzida em decorrência de sua morte prematura.

Para Martins (1996), as trilogias são, geralmente, centradas em personagens, guardando semelhança com as narrativas televisivas. A autora comenta que

[...] elas estão sempre ligadas no seu interior por algum tipo de unidade, um elemento que retorna regularmente e que permite identificá-lo sem dificuldade: os mesmos heróis, o mesmo lugar, um mesmo ritmo dramático. Essas narrativas são estruturadas com começo, meio e fim. Existe a preocupação com uma progressão lógica dos acontecimentos e o estágio da história é insistentemente contextualizado para o espectador, por meio de *flash-backs*, diálogos ou letreiros. (MARTINS, 1996, p. 59)

Fundamentados nessa autora agora temos elementos para um contraponto: nos filmes de *Krzysztof Kieslowski* há entrecruzamento de algumas cenas em quantidade e qualidade suficientes para desqualificar seus filmes? Os *flash-backs*, raramente são usados e, ao contrário de outras trilogias, os personagens mudam de episódio para episódio, assim como mudam o cenário, o tempo histórico e a narrativa. A *Trilogia das Cores* caracteriza-se como uma produção autoral em que cada filme é um fragmento do mesmo discurso, porém formulado com diferentes personagens, cenários e outros elementos. Weschenfelder (2009, p. 27) afirma que “cada filme é independente, possui sua própria história, ainda que sempre se remeta ao mesmo discurso [...] formulado textualmente por três vezes, em três histórias diferentes”.

Outra referência na tomada de decisão quanto à melhor maneira de analisar a *Trilogia das Cores* foram as entrevistas realizadas com o diretor (KIESLOWSKI, 1994). Nelas ele deixa claro que o projeto original previa a produção, concomitante, dos três filmes, apesar do trabalho desmedido que essa situação provocara. Se a

trilogia foi concebida a partir do *slogan* da *Revolução Francesa*, em comemoração a um evento histórico, não fazia o menor sentido produzir os filmes em separado. Todavia, ele não afirma, em nenhum momento, que sua trilogia seja indivisível, prejudicando a compreensão de sua obra. Enfim, ele não dá indicativos de como devemos assistir aos seus filmes. Então, considerando as dimensões deste estudo, decidimos por trabalhar, nesta tese, apenas com o primeiro episódio da série, o filme *A Liberdade é Azul*, conforme será visto no capítulo 5.

Nos próximos capítulos, 3 e 4, como condição fundamental para nossa proposta de aproximação entre psicanálise e cinema, vamos estudar e discutir os conceitos de inconsciente, identificação e sublimação, considerando-os em sua articulação tanto com a estrutura dos sonhos (inconsciente) quanto com as reações do espectador fílmico (identificações e sublimações).

## CAPÍTULO II

### SOBRE O INCONSCIENTE E OS SONHOS

*O motor do sonho é o desejo inconsciente.*

S. Freud<sup>8</sup>

Considerando que a proximidade entre sonhos e as reações dos espectadores fílmicos seja um tópico privilegiado na aproximação entre os estudos da psicanálise e do cinema e que ambas as noções estejam diretamente relacionadas às formações do inconsciente, nós iniciamos nossa proposta, propriamente dita, ressaltando a importância do conceito de inconsciente bem como do funcionamento de da interpretação dos sonhos, noções fundamentais ao edifício da psicanálise.

Primeiramente, faz-se oportuno deixar claro que não pretendemos fazer aqui uma discussão exaustiva do conceito de inconsciente ou da metapsicologia freudiana, mas tão somente caracterizar o inconsciente e uma de suas formulações, os sonhos, por meio da leitura de Freud, na fonte, aliada a algumas contribuições da releitura lacaniana. Um corte teórico será necessário, sem prejuízo ou desmerecimento da obra tomada como uma elaboração que se refaz constantemente, haja vista que a psicanálise, que não é uma teoria fechada, exige de quem a ela se dirige uma posição subjetiva. É com essa ressalva que trabalharemos neste capítulo, especificamente, o conceito de inconsciente e a abordagem psicanalítica dos sonhos.

#### 3.1 A contundência do inconsciente

O inconsciente pode ser tomado como a pedra fundamental da psicanálise, sobre a qual se assentam as demais contribuições e conceitos metapsicológicos da

---

<sup>8</sup> FREUD, S. [1900] A interpretação dos sonhos. In: *Coleção das obras psicológicas completas de Sigmund Freud da ed. standard brasileira*. Rio Janeiro: Imago, 1987, v. 5, p. 367.

construção do edifício psicanalítico. Sua propositura foi acompanhada de grande repercussão nas diversas áreas do conhecimento, pois ao apresentá-lo como substantivo Freud destrona o primado da consciência. O autor contrapõe-se à filosofia e à ciência ocidental, advogando que o homem não é dono de sua própria casa, que esse homem não domina sua própria razão, como quase todos pensadores acreditavam naquela época.

O conceito foi apresentado por Freud, de forma substantivada, primeiramente, em *A Interpretação dos Sonhos* (1900/1987), quando da teorização do aparelho psíquico.<sup>9</sup> No entanto, foi na produção dos textos metapsicológicos que ele dedicou-se ao tema, escrevendo sobre ele o artigo denominado *O Inconsciente* (FREUD, 1915a/1987), momento em que o autor explora o assunto de forma detalhada, tomando-o em sua dimensão empírica. Esse artigo gerou muitas polêmicas, não havendo consenso entre psicanalistas e estudiosos do assunto quanto ao posicionamento teórico de Freud. Os maiores questionamentos recaem sobre a impropriedade do uso de objetos físicos para se referir a objetos mentais, levando ao equívoco de entender o inconsciente como uma descoberta.<sup>10</sup> Há que se ressaltar na argumentação freudiana a ousadia de questionar a correlação direta entre consciência e psiquismo e ainda a pretensão de dar um caráter positivo ao inconsciente (PONTES, 2003). Contradições à parte, como esse texto (FREUD, 1915a/1987) é essencial à psicanálise e também bastante caro ao nosso estudo, ele será tomado em análise, antes de darmos sequência às nossas indagações relativas às duas áreas de estudos aqui em questão.

Freud (1915a/1987, p. 191) começa o texto constatando que “[...] a essência do processo de repressão não está em destruir a idéia que representa um instinto,<sup>11</sup> mas em evitar que se torne consciente”. O processo de recalque não é totalmente exitoso, produzindo efeitos que ultrapassam essa barreira e se fazem representados na consciência, de tal maneira que o reprimido deve permanecer no inconsciente,

---

<sup>9</sup> O termo foi antes usado por Freud em *Estudos sobre a histeria*, mais especificamente no caso *Frau Emmy von N.*, numa nota de rodapé, sem, contudo, apresentar a contundência de sua substantivação, verificada quando proposto como parte de um sistema psíquico.

<sup>10</sup> Quando Freud propõe um aparelho psíquico composto por diversos sistemas, ele toma como modelo a neurologia e traz para o cerne da psicanálise o mental como efeitos de relações materiais entre estruturas, evidenciando seu propósito de fazer da psicanálise uma ciência natural. Nesse texto Freud não busca apenas descrever, mas tenta explicar o funcionamento da mente humana, tendo a física como modelo a ser seguido (Cf. PONTES, 2003, p. 24).

<sup>11</sup> Na busca da melhor tradução para os termos e conceitos freudianos, no presente estudo *trieb* (instinto) e repressão serão tomados, respectivamente, como pulsão e recalque, embora as citações estejam conforme a fonte consultada.

mas não abrangendo toda a sua existência. Nas palavras de Freud “[...] O alcance do inconsciente é mais amplo: o reprimido é apenas uma parte do inconsciente”.

Para Freud (1915a/1987) nós conhecemos o inconsciente de maneira indireta, como uma representação consciente, que sofreu a transformação necessária à sua aparição na consciência, pressupondo um processo de superação das resistências do indivíduo. Portanto, nossa consciência dos fatos psíquicos pode apresentar inúmeras lacunas como as observadas nos sonhos, parapraxias e sintomas psíquicos. Sendo assim, os conteúdos da consciência seriam muito pequenos, para explicar todos os atos psíquicos, quando considerados os conteúdos latentes e as dimensões presumidas do inconsciente. Noutras palavras, a consciência seria apenas uma função do sistema psíquico, e não sua totalidade. Falamos em dimensões presumidas, pois elas são inacessíveis à consciência, mas com o auxílio do trabalho analítico podem ser transformadas em processos mentais conscientes. O inconsciente é atemporal e não está sujeito às transformações advindas do tempo; dispensa pouca atenção à realidade, sendo regulado pelo princípio do desprazer-prazer.<sup>12</sup>

Referindo-se ao inconsciente como uma realidade, Freud (1915a/1987) justifica sua existência nas lacunas do psiquismo e na incapacidade da consciência de explicar toda a dimensão do ato psíquico. Para ele alguns pesquisadores tendem a tomar, equivocadamente, a consciência como equivalente ao mental, forçando ao abandono prematuro da pesquisa psicológica. Com Freud os estados latentes são incontestáveis, diferindo dos estados conscientes precisamente pela sua ausência de consciência. Portanto, ele não hesita em tratá-los como objetos da pesquisa psicológica, acessíveis por meio de analogias, declarações de pacientes, ações observáveis e inferências, legitimando a conexão entre os atos mentais conscientes e inconscientes. Daí a importância que ele atribui aos atos falhos, esquecimentos, tropeços na fala, sonhos, sintomas, bem como à relação transferencial do paciente com o analista.

Segundo Laplanche e Pontalis (1986), quando da primeira apresentação da teoria do aparelho psíquico, Freud se referiu ao inconsciente como um dos sistemas ou instâncias do psiquismo, constituído por conteúdos recalçados, não

---

<sup>12</sup> O processo primário de funcionamento psíquico, proposto por Freud na teoria topográfica, é regulado, nos primeiros anos de vida, pelo princípio do desprazer-prazer: em seus atos primeiro o indivíduo evita o desprazer e, se possível, busca o prazer. Não há ainda a inscrição do princípio de realidade no psiquismo.

representados no sistema pré-consciente e consciente, em decorrência da ação do recalçamento ou censura. Suas características essenciais são: a) seus conteúdos são representantes das pulsões; b) são regidos pelo processo primário de funcionamento psíquico, notadamente, pela condensação e deslocamento; c) procuram voltar à consciência e à ação, depois de sofrer as deformações do recalçamento; d) representam desejos infantis fixados no inconsciente. Então, do ponto de vista dinâmico, antes de 1920, o inconsciente é visto como o embate entre o que impulsiona e o que resiste; como o conflito entre os conteúdos inconscientes que buscam a realização na consciência e as ações do recalçamento que impedem sua representação ou descarga motora, que tendem a aliviar a pressão interna do aparelho psíquico.

Na segunda tópica (*Isso*, *Eu*, *Supereu*), ou seja, na segunda teoria do aparelho psíquico, o termo inconsciente é usado na forma adjetiva, qualificando os conteúdos do *Isso* e, em parte, os conteúdos do *Eu* e do *Supereu*. Nela Freud complementa a concepção de inconsciente como forma substantivada de um sistema ou instância psíquica, qualificando notadamente o *Isso*. Suas características essenciais são atribuídas a este, enquanto o *Eu* e o *Supereu* são em parte pertencentes ao sistema pré-consciente/consciente e em parte inconscientes. Dessa maneira Freud amplia a influência do inconsciente no psiquismo, dando mais importância aos aspectos incognoscíveis nos desígnios dos atos humanos. A segunda tópica não suplanta a primeira (consciente, pré-consciente, inconsciente), mas a complementa, aumentando a complexidade do aparelho psíquico, ao mesmo tempo em que nos fornece elementos para sua compreensão.

Resta-nos abordarmos a definição de inconsciente do ponto de vista econômico. Nela tendemos a procurar a fonte de excitação, que busca ser representada na consciência e a presumir a quantidade de energia psíquica (libido) que seria consumida em sua produção final, ou seja, numa ação motora que pudesse aliviar aquela excitação. Nesse sentido podemos pensar na produção de uma fantasia, por exemplo, que não sofrendo todos os efeitos do recalçamento eclodisse na consciência, possibilitando, parcialmente, a superação de conflitos endopsíquicos, como no caso dos sintomas neuróticos. Dessa maneira, sonhos, fantasias, atos falhos e sintomas, dentre outras formulações do inconsciente, se apresentariam como alternativas viáveis ao alívio das pressões internas do aparelho psíquico, ainda que o conflito psíquico não seja totalmente solucionado e a pressão

erradicada.

Para Freud (1915a/1987, p. 203), a antítese entre consciente e inconsciente não se aplica às pulsões, haja vista que “um instinto nunca pode tornar-se objeto da consciência – só a idéia que o representa pode”. Portanto, falar de pulsões inconscientes seria improcedente. No entanto, como entender as emoções ou afetos? Freud (1915a/1987, p. 204) nos afirma que “[...] suprimir o desenvolvimento do afeto constitui a verdadeira finalidade do recalque e seu trabalho ficará incompleto se essa finalidade não for alcançada”. Portanto, para que a condição mental do indivíduo seja preservada, é necessário o controle da afetividade e da mobilidade pelo sistema consciente, o que, certamente, trará desdobramento na esfera inconsciente.

Uma pulsão afetiva ou emocional, devido ao recalque de seu representante original, é obrigada a se ligar a outra ideia que não esteja no âmbito desse sentimento de “tensão”, sendo então considerado pela consciência como manifestação apropriada dessa ideia. Contudo, o afeto a ela relacionado nunca foi inconsciente, ele foi recalcado na origem, sendo representada na consciência apenas parte da pulsão original. Noutras palavras, o afeto é experimentado na consciência como representação de coisas ou palavras, correspondendo aos processos de descarga, cujas manifestações finais são percebidas como sentimentos. Para Freud (1915a/1987), o recalco pode inibir uma pulsão, impedindo-a de se transformar numa manifestação de afeto, como ocorre com as pulsões de outra ordem. No entanto, podem existir estruturas afetivas inconscientes que sejam recalçadas na origem, gerando, conseqüentemente, angústia.

Para ilustrar essa situação, Freud (1915a/1987) toma como exemplo a histeria de angústia. Nesses casos há o surgimento da angústia sem que o indivíduo saiba o que teme. Supõe-se que determinada pulsão amorosa se encontre presente no inconsciente, exigindo ser transportada para o sistema pré-consciente, mas a catexia a ele dirigida, a partir do último sistema, retrai-se da pulsão (como se tratasse de uma tentativa de fuga), e a catexia libidinal inconsciente da ideia rejeitada é descarregada sob a forma de angústia.

O inconsciente, para Freud, é regido por dois mecanismos básicos, característicos do processo primário de funcionamento psíquico, denominados condensação e deslocamento. Pelo processo de deslocamento uma ideia pode ceder a outra sua cota de catexia; pelo processo de condensação ela pode

apropriar-se de toda a catexia de várias outras ideias, possibilitando às pulsões barradas pelo recalçamento representação na consciência. Nesse sentido, para Freud (1915a/1987, p. 215), “os processo inconscientes se tornam cognoscíveis por nós sob as condições de sonho e neurose [...]”, nos dando as condições necessárias para o entendimento de como funcionam os processos inconscientes dos atos psíquicos.

Enfim, sem pretender esgotar o assunto, apresentamos algumas considerações sobre o conceito de inconsciente em Freud. Interessa-nos, a partir de agora, relacioná-las à elaboração efetuada por Lacan em seu trabalho que ele mesmo denominou de “retorno a Freud”.

Para começo de discussão (Cf. PONTES, 2003), havemos de deixar claro que a obra de Lacan não é um continuísmo de Freud. Ela apresenta sérias divergências teóricas e clínicas com relação a seu antecessor. Lacan diverge de Freud, por exemplo: quanto ao entendimento da formação e manifestação de precoces mecanismos psicóticos; quanto à relevância especialíssima dedicada aos desejos e ao discurso dos pais e educadores na formação do psiquismo da criança; quanto ao modo de se aproximar da filosofia e da teoria da linguagem e do discurso; quanto ao resgate da importância da figura paterna na constituição do psiquismo, pela via da teoria do significante.

O desenvolvimento da obra lacaniana sofreu diversas influências, mas, resumidamente, podemos dizer que ele foi influenciado pela filosofia hegeliana, pela linguística de Ferdinand de Saussure e Roman Jakobson e pelo estruturalismo de *Levi-Strauss*, pela psicologia concreta, de *George Politzer*, além, é claro, da influência de *Sigmund Freud*. *George Politzer* nos apresentou uma crítica radical à psicanálise de Freud, principalmente no que tange à metapsicologia e ao conceito de inconsciente, que não pode ser negligenciada. Essa obra influenciou de forma crucial a obra lacaniana, notadamente, a primeira fase do pensamento de Lacan.

Conforme Pontes (2003), o posicionamento de Lacan é variável, de acordo com o período de elaboração do pensamento: nos textos anteriores a 1953 parece que Lacan opta pela exclusão do conceito, fazendo uso do inconsciente apenas em seu sentido adjetivo ou adverbial; após esse período ele apresenta o inconsciente como um conceito distinto da formalização freudiana, ou seja, no período compreendido entre 1953 e 1966, período que nos interessa, ele mantém o inconsciente como fundamental à psicanálise, mas altera radicalmente seu sentido

associando-o à linguagem. Pontes (2003, p. 83-84) comenta que, considerando as críticas politzerianas,<sup>13</sup> no que tange ao inconsciente, Lacan viu-se, num primeiro estágio de seu pensamento, frente a um dilema: “ou abrir mão do conceito de inconsciente tal como explicitado na psicanálise de Freud ou elaborá-lo de uma forma que dispense conotações abstratas ou realistas”.

Nas *Formulações sobre a causalidade psíquica* (1946/2008a), a convite de Henry Ey, Lacan se propôs a diferenciar a loucura da organogênese e da psicogênese, recusando a compreendê-la como uma condição orgânica. Contudo, o autor não a explica exclusivamente a partir dos fundamentos psicanalíticos, nem recorre ao inconsciente em sua argumentação. Sendo assim, ao diferenciar o que é subjetivamente experimentado e aquilo que pode ser objetivamente constatado, Lacan prefere usar o termo personalidade. Por exemplo, ainda no texto *Formulações sobre a causalidade psíquica* (LACAN, 1946/2008a, p. 184), ao discorrer sobre estruturas psíquicas, Lacan nos afirma: “[...] resta-me dizer que a consideração destes levou-me a completar o catálogo das estruturas – simbolismo, condensação e outras que Freud explicitou – como sendo, direi, as do *modo imaginário*, espero que logo se *renuncie a usar a palavra inconsciente* para designar aquilo que se manifesta na consciência”. Portanto, no texto referenciado grifamos a notória resistência de Lacan ao conceito inconsciente.

Para Pontes (2003), influenciado por Hegel, Lacan nos propõe, na explicação da paranóia, uma “fórmula geral da loucura” que está presente na constituição de todo sujeito. Essa fórmula demonstra como o desenvolvimento dialético do ser humano se expressa sempre numa identificação sem mediação com o outro, ganhando então o adoecimento psíquico uma importante significação do ponto de vista social, em que acontecimentos singulares e particulares da vida do sujeito estão diretamente relacionados à maneira como ele adoece. Se a mediação e os fatores sociais estão no cerne do adoecimento, não seria necessário recorrer ao inconsciente para explicar a interioridade da ocorrência dos delírios. Então, nessa fase do desenvolvimento de sua teoria, em consonância com as críticas de Politzer (Cf. PONTES, 2003), Lacan substitui o inconsciente como pedra fundamental da psicanálise e apresenta em seu lugar noções como personalidade, complexo e imago, abordando o psiquismo humano e dotando a psicanálise de conceitos que

---

<sup>13</sup> Conforme Pontes (2003), se considerada a pertinência da crítica de George Politzer, ao propor a psicologia concreta, a psicanálise deveria extinguir o conceito de inconsciente.

possibilitem uma orientação rumo ao concreto.

Foi somente a partir de seu encontro com a antropologia de *Levi-Strauss* que Lacan se propôs a manter o conceito de inconsciente em sua teoria, modificando radicalmente seu sentido ao desvinculá-lo dos pressupostos da psicologia clássica. A aproximação de Lacan com o pensamento de Levi-Strauss lhe permitiu conceber a narrativa do paciente como a construção do mito, e não a partir da realidade concreta dos fatos, como consideravam os psicanalistas freudianos. Foi a partir do inconsciente do antropólogo que Lacan pôde “pensar a psicanálise como uma prática de eficácia simbólica que permite ao analista tomar a palavra em seu sentido criador, de modo a reduzir a importância da realidade ou da verdade factual” (PONTES, 2003, p. 89), articulando elementos da ordem simbólica, linguagem e inconsciente. A partir dos pressupostos straussianos, em seu tempo, Lacan pôde retornar à letra freudiana, estabelecendo com ela rupturas e diferenças cruciais.

Segundo a mesma autora, essa nova abordagem do inconsciente pressupõe três condições básicas, influenciando sobremaneira a concepção lacaniana de inconsciente:

- 1) não é necessária qualquer vinculação a uma realidade efetivamente vivida pelo paciente;
- 2) a construção da narrativa do paciente permite organizar e contextualizar suas vivências numa perspectiva psicológica, histórica e social;
- 3) a temporalidade da narrativa não está associada à temporalidade dos eventos de modo que não se trata de uma significação prévia ocorrida no momento da vivência, mas da construção *a posteriori* do sentido do mito individual. (PONTES, 2003, p. 90-91)

Sendo assim, a contundência da nova concepção do conceito estaria no rompimento da articulação entre inconsciente e interioridade psíquica, de forma que a interpretação da objetividade da análise histórica coincidia com a subjetividade da experiência vivida<sup>14</sup>, pois não se trata de duas realidades, mas de uma versão interior e outra exterior. Nesse contexto a linguagem instrumental teria mero papel na comunicação da reduplicação da realidade interior e da realidade narrada. Contudo se a linguagem for tomada no sentido simbólico, conforme Pontes (2003, p. 92), “teremos a possibilidade de utilizá-la como dado objetivo, concreto, desvinculando o mental/psíquico de sua tradicional associação com a noção de interioridade. Ou seja, a própria concepção de linguagem vinculada ao conceito de

---

<sup>14</sup> Proposto por Levi-Strauss (Cf. PONTES, 2003, p. 91).

inconsciente”.

Pontes comenta ainda que, influenciado por Ferdinand de Saussure e Roman Jakobson, Lacan concebe a linguagem apoiado na linguística estrutural. No entanto, sua abordagem do tema não se constitui uma importação de conceitos do modelo freudiano, tampouco da influência mais recente, da linguística estrutural, mas uma concepção de linguagem em que a fala tem papel preponderante. Sua concepção de linguagem pode ser discutida a partir de duas proposições ilustrativas: a) a linguagem institui o outro – assim procedendo concede ao significante função determinante na constituição do sujeito; e b) o significante remete a outro significante – inverte o algoritmo de Saussure, dizendo que o significante tem primazia sobre o significado e rompendo com a proporcionalidade entre os dois elementos.

Lacan toma a linguagem como autônoma e considera o significante e o significado como duas ordens distintas, separadas por uma barra, uma barreira que resiste à significação. Conforme Pontes (2005, 179), a partir dessa retomada e, ao mesmo, subversão da linguística, “a teoria lacaniana relaciona inconsciente e linguagem de modo a realizar seu intento inicial: criar uma nova conceituação de inconsciente”, advindo daí o aforismo lacaniano “o inconsciente é estruturado como uma linguagem” (LACAN, 1964/1996). Ele não se constitui como um depósito de memórias; ele se estrutura como um tropeço do significante, pelos efeitos do desconhecimento do sujeito em relação ao seu próprio discurso. Como o inconsciente não obedece a um ordenamento cronológico e a noção de memória é anterior à consciência, a inconsciência é a característica essencial do funcionamento do aparelho psíquico. Sendo assim, conforme LACAN (1957/2008b), o que existe de primordial no inconsciente são os elementos do significante.

Entendemos que aqui já tenha ocorrido a grande virada na noção de inconsciente. Se em Freud de fato há alguma brecha para pensá-lo como inato, incognoscível, com Lacan essa possibilidade de redução se desfaz devido à inserção da linguagem. No ensaio *Posição do inconsciente*, Lacan (1964[1960]/2008d, p. 848) resgata as condições históricas da noção de inconsciente, ressaltando a importância da linguagem, mais especificamente, do discurso em sua constituição.

Os psicanalistas fazem parte do conceito do inconsciente, posto que constituem seu destinatário. Por conseguinte, não podemos deixar de incluir

nosso discurso sobre o inconsciente na própria tese que o enuncia, a que a presença do inconsciente, por se situar no lugar do Outro, deve ser buscada, em todo discurso, em sua enunciação. (LACAN, 1964[1960]/2008d, p. 848).

Com a introdução da linguagem na concepção de inconsciente, aliando-se a isso o fato de este conceito ter sofrido contundentes alterações, ele passa a influenciar, sobremaneira, as produções fílmicas, seja na elaboração de roteiros, seja na concepção de enredos, seja até mesmo na construção de cenários. A oposição entre inconsciente e consciente, latente e manifesto, claro e escuro foi explorada, abundantemente, como fenômeno psíquico, pela indústria cinematográfica.

### **3.2 A interpretação psicanalítica dos sonhos**

Na antiguidade, o interesse pelos sonhos vinha associado à busca de sentidos designados por deuses, ou seja, associados ao destino de cada um, que era estabelecido por divindades e forças externas, alheias às escolhas humanas. Freud também, em sua época, interessou-se pela produção onírica, mas ele não foi o primeiro a escrever sobre sonhos. Antes dele, conforme Costa (2006) vários autores já haviam investigado o assunto. No entanto, sua obra *A Interpretação dos Sonhos* (1900/1987) traz a primeira teoria do funcionamento do psiquismo (teoria topográfica) e, conseqüentemente, a propositura do inconsciente substantivado como instância psicológica, abrindo dessa forma margem para compreensão dos sonhos como criação inconsciente do sonhador.

Considerando os sonhos, portanto, como um importante ponto de articulação ente cinema e inconsciente, vamos, neste item, com o objetivo de desenvolver nossa proposta de aproximação entre as duas áreas de estudos aqui consideradas, dar especial atenção ao texto freudiano, até mesmo abusando de sua companhia. É também nosso propósito situar as contribuições lacanianas relativas aos sonhos, destacando suas afinidades e divergências em relação à letra freudiana, em conformidade com nossa postura, quando da discussão do tópico anterior.

No capítulo VII, de *A Interpretação dos Sonhos*, ao discorrer sobre a psicologia dos processos oníricos, Freud relata um sonho de um pai que passara durante um bom tempo ao lado de seu filho enfermo e que após sua morte resolve ir

descansar em um cômodo ao lado, deixando um senhor com o corpo do filho à luz de algumas velas. “Após horas de sono, o pai sonhou que seu filho estava de pé junto à sua cama, que o tomou pelo braço e lhe sussurrou em tom de censura: pai, não vês que estou queimando?” (FREUD, 1900/1987, p. 541) A aparente simplicidade do material a ser interpretado do sonho chama a atenção de Freud, que, ao contrário de se contentar com sua aparente clareza, afirma que, nem mesmo fazendo uma detalhada investigação dos sonhos, ou de qualquer outra função psíquica, será possível chegar a conclusões sobre o funcionamento do instrumento anímico, e nos alerta para a possibilidade de sobredeterminação de imagens e pensamentos em sua construção, o que dificultaria bastante sua interpretação. Uma imagem, uma cena, uma representação onírica abrem margem para uma gama de interpretações, ficando sempre uma parte do sonho que não conseguimos interpretar, de forma que seja impróprio apontar apenas uma linha interpretativa dos sonhos.

Na seção A do referido capítulo VII, da mesma obra, Freud discorre sobre o esquecimento dos sonhos. O tema levanta algumas dificuldades que até então não eram consideradas no trabalho de interpretação, dentre elas o fato de não se ter nenhuma garantia de conhecer realmente os sonhos, como eles ocorreram de verdade. Se, por um lado, é certo que o esquecimento, os lapsos, os traumas, as lembranças encobridoras e, conseqüentemente, as lembranças e recordações reveladoras foram muito exploradas no cinema ao longo de sua história, pois não é raro encontrarmos filmes que buscam nesses eventos psíquicos o recurso principal para a construção de seu enredo, por outro, é necessário que acompanhem Freud na explicação do esquecimento dos sonhos, passando da abordagem artística para uma tentativa de explicação psicanalítica dos sonhos.

Em primeiro lugar, Freud nos diz: “o que nos lembramos do sonho é aquilo em que exercemos nossa arte interpretativa e já foi mutilado pela infidelidade de nossa memória, que parece singularmente incapaz de reter um sonho e bem pode ter perdido exatamente as partes mais importantes de seu conteúdo” (FREUD, 1900/1987, p. 544). Portanto, é comum que procuremos lembrar nossos sonhos, mas, muitas vezes, não conseguimos recordar nada além de um único fragmento, pois ele já sofreu os efeitos do recalçamento, mostrando-se fragmentado na representação consciente, o que impede sua compreensão. Em segundo lugar, conforme Freud (1900/1987), nós temos todas as razões para suspeitar que nossas

lembranças dos sonhos não sejam apenas fragmentadas, mas positivamente inexatas e falseadas. Deve-se duvidar da questão da conexão desse sonho, ou mesmo se ele foi tão coerente como os relatos que dele foram feitos; duvidar se, na tentativa de reproduzi-lo, não preenchemos suas lacunas com material novo que nunca esteve lá, ou ainda se não o arredondamos tanto que não há possibilidade de determinar qual seu conteúdo original.

No entanto, em seu texto, Freud recomenda desconsiderar tais advertências e interpretar o sonho como um todo, dos componentes mais ínfimos e incertos aos que são preservados com mais nitidez e certeza. Nesse momento ele apresenta alguns exemplos de sonhos, para nos falar dessa necessidade de considerar os elementos do sonho como um todo (um dos sonhos apresentados é o famoso sonho da injeção de Irma).<sup>15</sup> O autor adverte que, se esses fatores não forem considerados, ou considerados tardiamente, eles se transformam em razões para que o trabalho em andamento seja interrompido.

Em seguida, Freud nos afirma que existe distorção com relação aos sonhos, mas que, diferente de outros autores, ele não as considera como distorções arbitrárias. Segundo ele, outros pesquisadores

[...] subestimaram a extensão do determinismo nos eventos psíquicos. Não há neles nada de arbitrário. De modo bastante geral, pode-se demonstrar que, se um elemento deixa de ser determinado por certa cadeia de pensamentos, sua determinação é imediatamente comandada por outra. (FREUD, 1900/1987, p. 546)

Dessa maneira, as modificações a que os sonhos são submetidos, na redação, estão geralmente associados ao material que as substituem e servem para indicar o novo caminho para esse material. Nesses casos pode ocorrer o deslocamento da cadeia de pensamentos originais, passando os eventos psíquicos a serem comandados por outra, que não a original.

Ao analisar o material onírico, Freud desenvolve uma técnica com seus pacientes, que consiste em pedir para que eles repitam o sonho, pois, ao fazer isso, raramente eles empregam as mesmas palavras. Na verdade Freud utiliza a mesma técnica usada para trabalhar os sintomas, a associação livre, visto que ambos os conteúdos (sintomas e sonhos) sejam inconscientes. Segundo o autor, são nessas

---

<sup>15</sup> Irma, de quem Freud tratava, era uma amiga da família. Seu verdadeiro nome era *Emma Eckstein*. Numa carta endereçada a Fliess, datada de 12 de junho de 1900, Freud identifica esse sonho como responsável pela inauguração da psicanálise.

partes que se encontra o simbolismo ou ponto central desse sonho. A partir dessas distorções ele começava a interpretação do sonho, decompondo-o em palavras-chave e pedindo aos pacientes para livre associarem a partir dessas palavras, de tal maneira que ele pudesse desvelar os conteúdos inconscientes manifestos nos sonhos, ou seja, para Freud, o que, geralmente, atrai a atenção do analista é a parte que o paciente abandonou. No conteúdo negligenciado encontram-se as razões mais profundas do sonho.

Como ter certeza que escolhemos o caminho certo na interpretação do sonho? O paciente relatou o sonho tal qual o ocorrido? Noutras palavras, a interpretação do sonho pode ser exata? Para Freud, a dúvida sobre a exatidão do relato do sonho também é um derivado da censura onírica, da resistência à irrupção dos pensamentos oníricos na consciência. “Assim, quando um elemento indistinto do conteúdo do sonho é, além disso, atacado pela dúvida, temos aí uma indicação segura de estarmos lidando com um derivado mais ou menos direto dos pensamentos oníricos proscritos.” (FREUD, 1900/1987, p. 548) Assim, o relato do sonho nunca é exato ou tal qual o ocorrido. Ele apenas nos fornece elementos, na condição de formações do inconsciente, para interpretarmos os conteúdos de origem inconsciente, que foram recalcados.

Então, para dar continuidade ao processo de análise dos sonhos, frente às inúmeras dificuldades, uma alternativa é abandonar as incertezas, passando a tratar tudo como certeza completa, pois a psicanálise é desconfiada, e uma de suas regras é que tudo que interrompe o processo do trabalho analítico é uma resistência. Essa consideração é importante, pois para Freud não é necessário que se reconstrua um sonho todo; geralmente, com um fragmento dele, pode-se chegar aos pensamentos fragmentados pelo processo onírico.

[...] o esquecimento dos sonhos permanece inexplicável enquanto não se leva em consideração o poder da censura psíquica. Entretanto, sou de opinião que a extensão desse esquecimento costuma ser superestimada; e de maneira similar se superestima o grau em que as lacunas do sonho limitam nosso conhecimento dele. (FREUD, 1900/1987, p. 549)

Uma prova de que o esquecimento do sonho é tendencioso e serve aos propósitos do recalçamento é fornecida quando, durante o trabalho de interpretação do sonho, alguma parte esquecida vem à tona. Esta é geralmente a parte mais

importante, corroborando a posição de Freud segundo a qual é ela a parte mais exposta à resistência e tende a coincidir com o umbigo do sonho.

Para Freud existem algumas provas que confirmam que o sonho é produto da resistência; por exemplo, uma paciente que já entra no consultório afirmando não lembrar nenhum vestígio do seu sonho; portanto, é como se ele nunca tivesse acontecido. Mas, com algumas explicações, por meio do incentivo e da pressão na testa (herança do uso da hipnose, desprezada com a evolução da técnica psicanalítica), em seguida ela afirma lembrar o que sonhou. Outro exemplo é lembrar o sonho depois de alguns dias, ou ainda, acordar durante a noite após um sonho, interpretá-lo, em seguida dormir e não conseguir lembrar nem de um, nem de outro.

Continuando na investigação das razões para o esquecimento dos sonhos, Freud relata: “[...] uma observação que pude fazer é que os sonhos não são mais esquecidos do que outros atos mentais e podem ser comparados, sem nenhuma desvantagem, com outras funções mentais, que concernem à retenção da memória” (FREUD, 1900/1987, p. 553). Mas, logo adiante, ele afirma que, a rigor, os problemas considerados primitivos, esquecidos, são mais fáceis de serem solucionados do que os imediatos. Se tomarmos o sonho como a realização de um desejo primitivo, seu esquecimento, para Freud, não se constitui num problema. No entanto, a interpretação de um sonho não é algo simples, passível de rápida interpretação; ela exige persistência.

Perguntado se é possível interpretar todos os sonhos, a resposta de Freud é negativa, já que na interpretação dos sonhos têm-se como oponentes as forças psíquicas, que são responsáveis por sua distorção. A prática de interpretar é que levará a uma dominação de nossas próprias resistências internas. É possível ver a resistência em um sonho e, ao levar a diante a interpretação, observa-se, muitas vezes, que uma série de sonhos vem interligada, baseada em um fundo comum, ou seja, ela é sobredeterminada, conforme discutimos nas páginas precedentes. Ao investigar o sonho como um fato psíquico fica mais fácil observar nele os efeitos da resistência, então, se procedermos com persistência e astúcia, abriremos uma margem maior para a interpretação do inconsciente.

Freud destaca ainda que

[...] mesmo no sonho mais minuciosamente interpretado é freqüente haver um trecho que tem de ser deixado na obscuridade; apercebemo-nos de que

há nesse ponto um emaranhamento de pensamentos oníricos que não se deixa desenredar e que, além disso, nada acrescenta ao nosso conhecimento do conteúdo do sonho (FREUD, 1900/1987, p.556)

Trata-se do umbigo do sonho, ou seja, da parte não analisável do sonho, apesar de todos os esforços do analista; do material recalçado, que mesmo incompreensível, insistirá em fazer-se representado no consciente, gerando novas produções oníricas. Considerando que o sonho seja oriundo do inconsciente, esta seria uma maneira de demonstrar que os conteúdos inconscientes são mais amplos que a consciência, ou seja, que o psiquismo seja constituído preferencialmente pelos conteúdos inconscientes.

Pensando na resistência que leva ao esquecimento, a pergunta que está posta é a seguinte: como o sonho pode chegar a se formar em face dessa resistência? Para Freud (1900/1987, p. 556), “[...] o estado de sono possibilita a formação de sonhos, porque reduz o poder da censura endopsíquica”, possibilitando a formação do sonho. Conforme foi dito anteriormente, quando da utilização da técnica psicanalítica, o analista pede para o paciente abandonar qualquer tipo de reflexão e falar o que lhe vier à mente, no entanto o analista sabe de antemão que o paciente não conseguirá abandonar as representações inerentes ao tratamento, pois o que ele falar estará relacionado com sua enfermidade (geralmente a parte mais inocente é verbalizada).

Nesse mesmo capítulo VII, na seção B, que trata da questão da regressão, Freud apresenta um pequeno resumo sobre as conclusões alcançadas até aquele momento. Por meio dessas conclusões, ele abre caminhos para novas especulações e postulados psicológicos explicativos. Freud nos traz como característica mais geral do processo de sonhar o fato de que “[...] um pensamento, geralmente um pensamento sobre algo desejado, objetiva-se no sonho, é representado como uma cena, ou, segundo nos parece, é vivenciado” (FREUD, 1900/1987, p.565). E em seguida indaga ao leitor: como descobrir um lugar para ele (o sonho) na trama dos processos psíquicos? Logo o autor destaca dois aspectos da forma assumida por esse sonho. “Um deles é o fato de o pensamento ser representado como uma situação imediata em que o ‘talvez’ é omitido, e outro é o fato de que o pensamento se transforma em imagens visuais e em fala” (FREUD, 1900/1987, p.565). A partir daí, ele justifica seu posicionamento por meio da apresentação de alguns sonhos, dentre os quais o sonho da injeção de Irma.

Os sonhos se valem do presente, e o presente é o tempo em que os desejos se representam como realizados. Não obstante, Freud (1900/1987, p. 566) faz uma ressalva: “os sonhos se diferenciam dos devaneios em sua segunda característica, ou seja, no fato de seu conteúdo de representações transmudar-se de pensamentos em imagens sensoriais a que se dá crédito e que parecem ser vivenciadas”. Ele lembra que nem todos os sonhos transformam representação em imagem sensorial. A discussão que se traz é a questão da localização psíquica desse sonho, ressaltando que não se trata de uma questão anatômica. “Com base nisso, a localização psíquica corresponderá a um ponto no interior do aparelho em que se produz um dos estágios preliminares da imagem” (FREUD, 1900/1987, p.567), melhor facultando seu entendimento.

O aparelho psíquico é retratado como instrumento composto, a cujos componentes ele deu o nome de “instâncias”, ou “sistemas”, destacando que não há necessidade de que os sistemas se disponham numa ordem espacial. “Bastaria a excitação atravessar o sistema numa dada seqüência temporal” (FREUD, 1900/1987, p.567). Então, Freud questiona em qual desses sistemas devemos situar o impulso para a formação dos sonhos e responde que é no sistema *Ics*, como todas as outras estruturas de pensamento, forçando para avançar ao *Pcs*, como princípio organizador do psiquismo e, a partir daí, como condição para ganhar acesso à consciência.

Para Pontes (2003), o que é questionável nessa posição de Freud é justamente a necessidade da argumentação em torno da seqüência espaço-temporal, haja vista que ela pressuponha uma ordem fixa de conteúdos psíquicos. Segundo a hipótese freudiana, a atividade psíquica percorre o aparelho de modo a deixar marcas de sua inscrição, dando a entender que o inconsciente seja situado no tempo e no espaço. Dessa maneira, ele reforça a premissa imprecisa de que o inconsciente ocupe um lugar previamente determinado no aparelho psíquico, o que não é verdade.

Pensando na questão da regressão, na excitação no sonho, ele afirma:

[...] em vez de se propagar para a extremidade motora do aparelho, ela se movimenta no sentido da extremidade sensorial e, por fim, atinge o sistema perceptivo. Se descrevermos como ‘progressiva’ a direção tomada pelos processos psíquicos, que brotam do inconsciente durante a vida de vigília, poderemos dizer que os sonhos têm caráter ‘regressivo’. (FREUD, 1900/1987, p.572)

É, portanto, pertinente destacar que essa regressão é uma das principais características psicológicas dos processos oníricos, ou seja, haveria uma tendência de volta à inconsciência. Constatada essa característica, cabe ainda questionar: o que a modifica para que uma regressão não possa ocorrer durante o dia? Para Freud (1900/1987, p. 574), “durante o dia, há uma corrente contínua que flui do sistema- $\psi$  das percepções em direção à atividade motora, mas essa corrente cessa durante a noite e não pode mais construir obstáculo a uma corrente de excitação que flui em sentido oposto”. Mas esse é um processo que pode ocorrer em algumas patologias (quadros específicos, que não serão aqui discutidos, dada a delimitação de nossos objetivos).

Já na seção C desse mesmo capítulo, encontramos a tese de Freud, talvez a mais controversa em relação aos sonhos, segundo a qual os sonhos são realização de desejos.<sup>16</sup> Freud inicia a seção voltando ao sonho do pai, com o filho pegando fogo, justamente para falar dessa característica da realização do desejo desse pai, que já havia sido constatado logo no início, que é a vontade de prolongar mais esse sonho de forma que o filho ainda estivesse vivo. Essas características seriam observadas em todos os indivíduos, mas nas crianças esse disfarce é bastante notório, haja vista que os conteúdos inconscientes tendem a ameaçar suas estruturas rudimentares do psiquismo, ainda em construção, sendo, conseqüentemente, censurados de maneira notória na lembrança dos sonhos.

Outra questão que surge é quanto à origem do desejo que se realiza no sonho. Freud traz três origens possíveis: a) pode ter sido despertado por motivos externos durante o dia, que não tenha sido satisfeito; b) talvez tenha surgido durante o dia, mas tenha sido recalçado; c) pode não ter nenhuma ligação com a vida diurna, mas à noite emerge da parte suprimida da nossa psique. Todos os desejos parecem ter igual importância e poder na produção nos sonhos, mas Freud traz outros pontos em sua argumentação que o levam a uma conclusão diferente, dizendo que “[...] as moções de desejos que restam da vida consciente de vigília devem ser relegadas a uma posição secundária com respeito à formação dos sonhos” (FREUD, 1900/1987, p.583), destacando a importância dos aspectos inconscientes na produção onírica.

---

<sup>16</sup> Com a propositura da segunda teoria do aparelho psíquico, em *O Ego e o Id* (1923/1987), Freud admite que nem todos os sonhos sejam a realização de um desejo, exemplificando a exceção com a produção dos sonhos traumáticos.

Freud ainda apresenta uma classificação de pensamentos que persistem durante o sono:

[...] o que não foi levado a uma conclusão durante o dia, devido a algum obstáculo fortuito; o que não foi tratado devido à insuficiência de nossa capacidade intelectual, o não resolvido; o que foi rejeitado ou suprimido durante o dia. A estes devemos acrescentar um poderoso grupo que consiste naquilo que foi ativado em nosso *Ics* pela atividade do pré-consciente no decorrer do dia e por fim, o grupo das impressões diurnas que foram indiferentes e que, por essa razão, não foram tratadas. (FREUD, 1900/1987, p.584)

Após apresentar algumas teses necessárias à interpretação, pensando nos resultados do trabalho com os sonhos, Freud admite que na maioria dos sonhos seja possível identificar um ponto central marcado por uma intensidade sensorial peculiar – esse ponto central é, geralmente, a representação direta da realização do desejo.

Os elementos situados nas proximidades da realização do desejo muitas vezes nada têm a ver com seu sentido, mas revelam ser derivados de pensamentos aflitivos que são contrários ao desejo. Assim, o poder que tem a realização de desejo de promover a representação difunde-se por certa esfera ao seu redor, dentro da qual todos os elementos – incluindo até os que não possuem seus recursos próprios – adquirem força para se fazerem representar. (FREUD, 1900/1987, p.591)

Outro ponto que comprova a riqueza da interpretação dos sonhos é a necessidade de incluir, num trabalho de interpretação, a transferência para o analista de representações recalçadas presentes nas neuroses, demonstrando o entrelaçamento de alguma impressão recente em sua trama, sendo esse elemento, frequentemente, do tipo mais banal. Assim, observa-se que os restos diurnos, entre os quais se pode agora incluir as impressões indiferentes, não apenas tomam emprestado algo do *Ics*, quando conseguem participar da formação do sonho, mas também oferecem ao inconsciente algo indispensável – ou seja, o ponto de ligação necessário para uma transferência. Ao tomar como exemplo elementos da vida anímica infantil, Freud observa que tudo que sabemos sobre os sonhos expressa a realização de um desejo inconsciente, pela via rápida da regressão, em que “o sonho é um ressurgimento da vida anímica infantil já suplantada”. (FREUD, 1900/1987, p.596)

Continuando nessa linha de raciocínio ele afirma:

[...] tudo o que sabemos até agora sobre os sonhos é que eles expressam a realização de um desejo do inconsciente, é como se o sistema dominante,

pré-consciente, aquiescesse nisso depois de insistir num certo número de distorções. Enquanto o desejo do *Ics* consegue encontrar expressão no sonho, depois de sofrer toda sorte de distorções, o sistema dominante se recolhe num desejo de dormir, realiza esse desejo, promovendo as modificações que consegue produzir nas catexias no interior do aparelho psíquico, e persiste nesse desejo por toda a duração do sono. (FREUD, 1900/1987, p. 598-599)

Esse desejo, geralmente, vai funcionar como um facilitador na formação do sonho, oferecendo certo apoio para a representação de desejos do inconsciente, pois durante o sono seu acesso à consciência seria facilitado pela redução do recalque. Com a representação do sonho na consciência diminuiria a pressão interna do psiquismo, reduzindo, conseqüentemente, a excitação do aparelho psíquico.

Na seção E,<sup>17</sup> por sua vez, são trabalhados os processos primário e secundário e o recalque. Nessa parte há, primeiramente, uma exposição quanto aos argumentos de que o autor se utiliza na sua elaboração. Dois deles são da ordem da negativa, isto é, são para ser negados. São eles: a) a visão de que o sonho é um processo sem sentido; b) a visão de que é um processo somático. Em seguida, Freud apresenta algumas teses afirmativas e se dedica a desenvolvê-las.

A primeira tese, de que os sonhos dão prosseguimento às ocupações da vida de vigília foi, segundo ele, totalmente confirmada com a descoberta dos pensamentos oníricos ocultos. A segunda, partindo-se da refutação de que o processo onírico se ocupa de pormenores insignificantes, afirma que os sonhos apanham os desejos irrelevantes que restam do dia anterior e que estes vão marcar sua importância somente depois de se subtrair deles a atividade de vigília. A terceira tese que se confirma é o fato de os sonhos serem hipermnésicos. Embora leve em consideração a participação dos estímulos sensoriais externos, o processo onírico privilegia o fato de que os acontecimentos distorcidos e mutilados pela nossa memória também foram aceitos. Freud encontrou nos pensamentos oníricos, provas de uma função intelectual altamente complexa, que opera com quase todos os recursos do aparelho psíquico. Para ele, é também verdade que descrevemos os

---

<sup>17</sup> Como não interessa diretamente aos objetivos que perseguimos em nosso passo-a-passo desta leitura, apenas sinalizamos o de que se trata nas seções D e F. Na primeira, Freud discorre sobre o ciclo vigília-sono, ressaltando a função dos sonhos no despertar e o papel, no psiquismo, dos sonhos de angústia e repetição. Na segunda, ele estabelece uma relação entre o inconsciente e a consciência-realidade.

sonhos como absurdos, mas os exemplos nos ensinam quão sensatos podem ser os sonhos, mesmo quando nos parecem absurdos (FREUD, 1900/1987).

O autor continua expondo as questões que conseguiram comprovações e que são características dos sonhos, afirmando:

[...] não temos divergências de opinião quanto às funções a serem atribuídas aos sonhos: a tese de que os sonhos agem como válvula de segurança da vida anímica; a visão de que a alma tem plena liberdade de ação em seu funcionamento nos sonhos; a atividade inconsciente tem grande participação na formação dos pensamentos oníricos e, por fim, não abandonamos a relação existente entre os sonhos e os distúrbios psíquicos, mas estabelecemo-la mais firmemente em novas bases. (FREUD, 1900/1987, p. 618)

Os sonhos, portanto, guardam relação direta com nossa vida cotidiana e formam uma sequência, originada na vida psíquica, chegando-se a uma cadeia de pensamentos racionais suprimidos em função do processo de recalque e da prevalência dos conteúdos inconscientes na constituição desse parêntese. No entanto, o texto freudiano se preocupa também com uma enumeração de processos anormais a que os pensamentos oníricos, antes formados por bases racionais, são submetidos no decurso do trabalho do sonho, quais sejam:

1) As intensidades das representações individuais tornam-se passíveis de descarga *en bloc* e passam de uma representação para outra, de modo que se formam certas representações dotadas de grande intensidade [...]. Temos aí o fato da 'compressão' ou 'condensação', que se tornou conhecida no trabalho do sonho [...]. O efeito do trabalho de condensação é a obtenção das intensidades necessárias para forçar a irrupção nos sistemas perceptivos. 2) Graças, também, à liberdade com que as intensidades são transferíveis, formam-se 'representações intermediárias', semelhantes a compromissos, sob a influência da condensação [...] onde a ênfase principal recai sobre a seleção e a retenção do elemento de representação 'correto' [...]. Eles são encarados como exemplos de 'lapsos de linguagem'. 3) As representações, que transferem umas às outras suas intensidades, mantêm entre si as mais frouxas relações. São vinculadas por um tipo de associação que é desdenhado por nosso pensamento normal e relegado ao uso nos chistes. Em particular, encontramos associações baseadas em homônimos e parônimos, que são tratadas como tendo o mesmo valor que as demais. 4) Os pensamentos mutuamente contraditórios não fazem qualquer tentativa de anular uns aos outros, mas subsistem lado a lado. Combinam-se freqüentemente para formar condensações como se não houvesse nenhuma contradição entre eles, ou chegam a formações de compromisso que nossos pensamentos conscientes nunca tolerariam, mas que são amiúde admitidos em nossas ações. (FREUD, 1900/1987, p. 540- 541)

Assim sendo, a característica principal desses processos é o fato de tornar móvel e passível a descarga de energia catexizante, possibilitando ao conteúdo do

sonho se ligar às catexias e ser tratado como coisa de segunda categoria. Portanto, dois tipos fundamentalmente diferentes de processos psíquicos participam da formação dos sonhos. Um deles produz pensamentos oníricos racionais, e o outro, irracionais, levando Freud à seguinte questão: que esclarecimentos podem ser oferecidos sobre a origem dos sonhos?

Para se chegar a uma resposta, o autor destaca a importância de seus estudos principalmente sobre a psicologia das neuroses, já que, segundo ele, na produção dos sonhos utilizamos dos mesmos processos psíquicos irracionais, que regem a produção dos sintomas histéricos. Sendo assim, ele afirma sentir-se autorizado a transpor para o sonho as conclusões da histeria:

Uma cadeia de pensamento normal só é submetida a esse tratamento psíquico anormal que vimos descrevendo quando um desejo inconsciente, derivado da infância e em estado de recalçamento, se transfere para ela. Segundo essa tese, construímos nossa teoria dos sonhos sobre o pressuposto de que o desejo onírico que fornece a força propulsora provém invariavelmente do inconsciente. (FREUD, 1900/1987, p.624)

Na tentativa de explicar a concepção freudiana de “recalçamento”, temos uma exposição de um “arcabouço psicológico”, ressaltando que já anteriormente Freud já havia explorado a questão de um aparelho psíquico primário cujas atividades são reguladas pelos esforços de evitar o acúmulo de excitação e de mantê-lo, tanto quanto possível, sem excitação. Quanto ao princípio do desprazer-prazer, ele fornece ao processo do pensamento seus mais importantes indicadores, suscitando dificuldades numa ‘identidade de pensamento’. Portanto, pensar que a liberação da energia psíquica visa à regulação exclusiva do princípio do desprazer-prazer é restringir o desenvolvimento do afeto na atividade do pensamento ao mínimo exigido para que ele atue como sinal. Em contrapartida Freud leva em consideração outro aspecto, que segundo ele, é um fato.

Os processos primários acham-se presentes no aparelho anímico desde o princípio, ao passo que somente no decorrer da vida é que os processos secundários se desdobram e vem inibir e sobrepor-se aos primários; é possível até que sua completa supremacia só seja atingida no apogeu da vida. Em consequência do aparecimento tardio dos processos secundários, o âmago de nosso ser, que consiste em moções de desejo inconscientes, permanece inacessível à compreensão e à inibição pelo pré-consciente. Esses desejos inconscientes exercem uma força compulsiva sobre todas as tendências anímicas posteriores, uma força com que essas tendências são obrigadas a aquiescer, ou que talvez possam esforçar-se por desviar a dirigir para objetivos mais elevados. (FREUD, 1900/1987, p. 629)

A realização desses desejos não mais geraria um afeto de prazer; sendo precisamente essa transformação do afeto que constitui a essência daquilo que chamamos “recalcamento”. O princípio do desprazer-prazer assume o controle e faz com que o *Pcs* (Pré-consciente) se afaste dos pensamentos de transferência. Eles ficam entregues a si próprios, recalçados. É assim que a presença de um reservatório de lembranças infantis subtraídas desde o princípio do *Pcs* torna-se a condição necessária do recalcamento (FREUD, 1900/1987).

Por mais que surjam alterações na interpretação dos sonhos, segundo Freud, elas continuam expressando a verdade dos processos primários, secundários e inconscientes, que atuam na formação dos sonhos, sendo que seus processos observáveis estão diretamente relacionados à formação dos sintomas histéricos. “[...] o sonho não é um fenômeno patológico; ele não pressupõe nenhuma perturbação do equilíbrio psíquico e não deixa como seqüela nenhuma perda de eficiência.” Para Freud (1900/1987, p. 632), os sonhos, como manifestações inconscientes, são encontrados tanto nas pessoas normais quanto nas anormais, sendo sua interpretação a via mais indicada para o conhecimento das atividades da vida psíquica.

Após esta síntese do capítulo VII de *A Interpretação dos Sonhos*, vale dizer que a forma como Freud abordou os sonhos implicou mudanças radicais, com notáveis consequências, no pensamento humano. Essas consequências são decorrentes principalmente do entendimento de que o sonho seja uma produção singular (individual, nos termos de Freud) relacionada à satisfação de um desejo inconsciente infantil. No entanto, cabe perguntar: a concepção freudiana dos sonhos continua atualizada na contemporaneidade? Ela nos oferece suporte para fundamentar nossa proposta de aproximação entre psicanálise e cinema?

Segundo Costa (2006), a abordagem freudiana dos sonhos não só continua atual como avança em relação às pesquisas e aos interesses anteriores, pois ela supera a dicotomia destino versus indivíduo e, principalmente, aponta para a produção inconsciente dos processos oníricos. Nas palavras da autora:

O trabalho analítico deu outro sentido aos sonhos, resgatando-os da aparente dicotomia que a contraposição destino versus indivíduo lhes deu ao longo de séculos [...]. Ele tomou o sonho como uma produção individual e inconsciente, em que [...] ao invés de predizer o futuro, o sonho mostrava uma realização do desejo infantil recalçado. (COSTA, 2006, p.8-9)

Não obstante, essa abordagem precisou de tempo para que seus desdobramentos pudessem gerar as consequências no racionalismo positivista, na posição da ciência e em sua concepção do determinismo biológico, havendo até hoje dificuldades técnicas nos desdobramentos desse posicionamento teórico, mas isso não impede seus efeitos para diversas áreas do saber, em diferentes contextos; para cinema, por exemplo.

Ao considerar as contribuições psicanalíticas relativas ao sonho, pretendemos também considerar, neste trabalho, o retorno de Lacan a Freud, ampliando suas descobertas sobre o funcionamento psíquico e, conseqüentemente, convocando necessárias mudanças na teoria psicanalítica. Lacan (1957/2008b, p. 513), ao se referir à obra *A Interpretação dos Sonhos*, afirma que, com esse texto, Freud abre “a via régia para o inconsciente”, que poderá ser então depreendido, lido, na “letra do discurso” freudiano. Nesse discurso, embora possamos ver uma recorrência da fisiologia e da lógica, é a “estrutura da linguagem” que se põe “no princípio da significância do sonho” (p. 514). Para Lacan, portanto, se Freud nos diz que o “sonho é um rébus”, as imagens oníricas “só devem ser retidas por seu valor de significante” (p. 514), e não como imagens naturais.

A partir desse fundamento, Lacan poderá pensar as consequências do que escreve Freud sobre os mecanismos de condensação e deslocamento – organizadores da linguagem onírica. Nomeando-os, respectivamente, como metáfora e metonímia, são usadas em sentido figurado para explicar as operações de substituição (metáfora) e de combinação (metonímia), ressaltando a dimensão da letra no entendimento dos processos inconscientes. Contudo, esses processos não ocorrem separadamente e ultrapassam a simples categorização em figuras de linguagem. A metáfora refere-se a um não-sentido da cadeia significante, como resultado da justaposição de significantes, portanto ela se produz pelas relações de similaridade com a metonímia. Toda metonímia é decorrente de uma operação metafórica interrompida por ação do recalque, assim como toda metáfora advém de uma operação metonímica.

Lacan (2009), na lição denominada *Lituraterra*, em 12 de maio de 1971, retoma sua elaboração sobre a teoria do significante para demarcar uma distinção fundamental entre ela e a sua elaboração a respeito da *escrita*, que requer, por sua vez, o conceito de letra. Esse seu intento visa à articulação entre simbólico e real, pois explicita que, para além de sua função significante, quando tomada como uma

escrita, a linguagem evoca o gozo, que é da dimensão de *das Ding*, isto é, de *a Coisa*, impossível de se representar, mas ao mesmo tempo insistente em que, por via de algum retorno, uma pauta significativa possa escrever esse impossível. Para ele, a letra, em sua unicidade material, precipita-se rompendo a rede do semblante e sinalizando para uma *dit-mansão* do ser para além daquilo que a linguagem pode articular como conteúdo (cf. BURGARELLI, 2005, p. 77).

Comentando sobre as propriedades do sonho, Lacan afirma:

[...] o sonho se parece com o jogo de salão em que se deve, estando na berlinda, levar os espectadores a adivinharem um enunciado conhecido, ou uma variação dele, unicamente por meio de uma encenação muda. O fato de o sonho dispor da fala não modifica nada, visto que, para o inconsciente, ela é apenas um elemento de encenação como os demais. (LACAN, 1957/2008b, p. 515)

Os sonhos são vistos por Lacan não apenas como uma linguagem simbólica, mas como signo de um objeto que move o desejo, indo mais-além de nossa falta radical, experimentada nas relações primárias e acarretando a perda de uma referência mais direta a ciclos naturais.

Costa (2006), discutindo sobre essas questões, comenta sobre o que Lacan denominou como letra.

[...] denominou de letra, na posição do inconsciente, o lugar do encontro de elementos heterogêneos: a expressão da junção entre corpo e linguagem. Ela se inscreve na borda entre esses elementos. Por isso, também essa aproximação entre o sonho e uma escrita pictográfica, porque esta contém traços da imagem do corpo [...], noutras palavras, é pelos seres falantes, que emprestam seus corpos aos símbolos criados pela cultura, que língua e real continuam a fazer pontes e constituir enlaces. (COSTA 2006, p. 29)

Além de produtos simbólicos esse corpo grita, produzindo sintomas que nos conduzem ao inconsciente. Nesse sentido, o estudo da angústia (e da repetição) nos sonhos produziu desdobramentos na obra freudiana, desde a concepção de prevalência do princípio do desprazer-prazer no psiquismo, em que a angústia era pensada como uma espécie de *escoamento* de uma libido não-canalizada, a alguma representação que permitisse, como substituta, a realização do desejo. Assim, numa primeira proposição, pelo recalque de uma representação pulsional insuportável para a consciência, a libido, que a ela estava ligada, ficaria sem suporte e seria transformada diretamente em angústia. Noutras palavras, o império do princípio do desprazer-prazer estaria ligado à realização do desejo, e a energia psíquica

precisaria de escoamento, caso contrário provocaria angústia, como efeito do recalçamento. Numa segunda proposição, a relação temporal se inverte: não é mais o recalçamento que produz angústia, mas a angústia que é motora do recalçamento e, do ponto de vista econômico, há uma mudança de sentido.

Portanto, a proposta lacaniana supõe duas coisas: primeiro, é necessária a experiência da falta para que o sujeito possa livrar-se de um atrelamento muito alienante, resultante de suas relações primárias. Segundo, a angústia é sinal de que essa experiência da falta pode não acontecer. Logo, de certa maneira, a angústia é a promotora de movimentos de separação, de simbolização. Simbolização que está, diretamente, relacionada à sublimação, um dos destinos das pulsões largamente explorados nas produções fílmicas, o que justifica nossos esforços na tentativa de evidenciar um pouco mais os conceitos da metapsicologia freudiana, haja vista que, conforme Lacan (1957/2008b, p. 518) “na análise do sonho, Freud não pretende dar-nos outra coisa senão as leis do inconsciente em sua extensão mais geral”.

## CAPÍTULO III

### POR UM FUNDAMENTO EM DOIS CONCEITOS: IDENTIFICAÇÃO E SUBLIMAÇÃO

*A sombra do objeto recai sobre o ego.*

*S. Freud<sup>18</sup>*

Para Safatle (2006, p. 270), a relação entre psicanálise e arte (e o cinema, por que não? – destaque nosso) é sempre uma tarefa de psicanalistas, havendo nela “dois campos de exposição fenomenal de conceitos metapsicológicos: a clínica e a análise das produções culturais”. As elaborações freudianas relativas à arte não se referiam a um tratamento dos realizadores e de suas produções, nem de uma teoria psicanalítica da arte, mas de ilustrações clínicas, que visavam, antes de qualquer coisa, evidenciar os achados da psicanálise, tornando-os acessíveis ao grande público. Portanto, nessa matéria o artista, a partir de sua posição, precedia ao psicanalista, mas dele não prescindia.

Considerando as ponderações de Safatle (2006), neste capítulo damos continuidade à discussão dos fundamentos que consideramos fundamentais para a nossa proposta de aproximação entre psicanálise e cinema. Vamos nos ater, portanto, nestes dois conceitos: identificação e sublimação, consideradas aqui como processos psíquicos subjetivos capazes de permitir a realização parcial da pulsão. Em conformidade ou não com os ditames da cultura, o sujeito é convocado, no jogo das pulsões, a se haver com a impossibilidade de uma satisfação total, tendo em vista o caráter das pulsões, cuja satisfação está barrada desde a origem.

Uma abordagem conhecida é que esses processos facultam a passagem do princípio de desprazer-prazer ao princípio de realidade, sem grandes transtornos. Quanto a isso, por exemplo, todos nós sabemos bastante sobre a identificação entre

---

<sup>18</sup> FREUD, S. [1917/1915]. Luto e melancolia. In: *Coleção das obras psicológicas completas de Sigmund Freud da ed. standard brasileira*. Rio Janeiro: Imago, 1987, v. 14, p. 28.

os fãs e seus ídolos do cinema. No entanto nos interessa investigar o conceito psicanalítico de identificação, dentro do referencial teórico aqui estabelecido, estabelecendo, inclusive, as diferenças com relação à leitura que temos da linguagem popular. O mesmo se dará com a sublimação, cuja abordagem pretende caminhar desde o entendimento que ela seja um dos destinos da pulsão, presente por exemplo na relação do espectador com os filmes, até os principais impasses situados por Freud e Lacan com relação a esse conceito.

Discutiremos também as reações dos espectadores frente ao texto fílmico, destacando a similaridade dos pressupostos implícitos na criação e as técnicas de projeção de um filme com os sonhos. Assim procedendo, pensamos estabelecer a base conceitual de nosso estudo, podendo interrogar o que a teoria psicanalítica, como método de análise fílmica, depreende de sua relação com o cinema. Então, vejamos como, na psicanálise, se estabeleceram esses conceitos, embora a tarefa de aproximação entre os campos psicanálise e cinema fique em nosso encargo.

#### **4.1 Sobre a identificação**

No cotidiano é comum ouvir alguém dizer que fulano se identificou com beltrano, ao ponto de imitar seu comportamento e reproduzir seus hábitos e estilo de vida, tornando-se quase uma cópia fiel da outra pessoa. Há filhos que se identificam com os pais, no modo de vestir, de andar, de cortar o cabelo, nos valores e nas escolhas profissionais; muitos desejam ser iguais aos pais quando adultos. É comum observarmos as atitudes de fãs que se identificam com seus ídolos, extrapolando os limites do razoável. Alguns fãs fazem, inclusive, cirurgias plásticas, alterando seus traços físicos para ficar mais parecidos com a figura idolatrada. Esses fãs podem associar entre si, formando fãs clubes e verdadeiras comunidades constituídas em torno de um objetivo comum: a existência de outra pessoa. Esse comportamento imitativo, meio irracional, quase mimético, é bastante encontrado no mundo das artes, seja na música, na poesia ou no cinema.

No meio cinematográfico, ídolos são produzidos e reproduzidos pela indústria cultural de massa a cada grande lançamento, espalhando-se rapidamente pelos diversos “cantos do mundo”. Vários são os exemplos dessa situação, e dentre eles podemos citar: os homens másculos e durões dos filmes do *Velho Oeste*, de *John Ford*, influenciando a geração de 1950 e anos subsequentes; *James Dean* e sua

motocicleta em *Juventude Transviada* (1955), ditando o comportamento de várias gerações de adolescentes; *John Travolta* em *Os Embalos de Sábado à Noite* (1977) e *Grease, nos Tempos da Brilhantina* (1978), lotando as discotecas e impondo, numa velocidade astronômica, um novo estilo de dança, sem considerar os padrões da cultura local; *Leonardo Di Caprio*, com *Titanic* (1997), que se tornou o sonho de consumo de nove entre dez adolescentes. É óbvio que nossos exemplos não foram escolhidos pela qualidade técnica das produções fílmicas, mas pelas reações causadas no grande público, confirmando o impacto do cinema no comportamento social, influenciando pessoas, independentemente, de classe, raça, ideologia, nível de instrução ou credo religioso. Mas como entender esse fenômeno de crítica e público que se tornou o cinema? Pensamos que uma das maneiras de compreendê-lo seja investigando-o à luz das contribuições psicanalíticas, como estamos tentando proceder agora ao destacar em nosso trabalho o processo de identificação.

Numa concepção geral, segundo Laplanche e Pontalis (1986), o substantivo identificação pode ser tomado num sentido transitivo, relacionado ao verbo identificar ou num sentido reflexo, correspondendo ao verbo identificar-se, cabendo-nos, portanto, diferenciar suas duas acepções:

- a) A ação de identificar-se, reconhecer como idêntico; por exemplo, a identificação de uma pessoa na multidão ou ainda a identificação de uma pintura, por um perito (sentido transitivo).
- b) O ato pelo qual uma pessoa se torna idêntica à outra, ou pelo qual dois seres se tornam idênticos, por assimilarem-se (sentido reflexivo).

Embora, Freud tenha usado o termo nas duas acepções, a identificação para a psicanálise corresponde à segunda delas, sendo que o processo de identificação pode dar-se tanto por meio de um movimento ativo e consciente de um sujeito que deseja tornar-se idêntico a outro, quanto por meio de um movimento ativo de assimilação do outro, na totalidade ou em parte, mas sem que a pessoa tenha consciência de seus atos. Para Laplanche e Pontalis (1986, p. 295), a identificação pode ser entendida como um “processo psicológico pelo qual um indivíduo assimila um aspecto, uma propriedade, um atributo do outro e se transforma, total ou parcialmente, segundo o modelo dessa pessoa. A personalidade constitui-se e diferencia-se por uma série de identificações.”

Encontramos, em Freud, deferentes modalidades de identificação, todas inconscientes, mas basta fazermos menção aqui a apenas duas delas, a saber:

- a) *Identificação primária*: forma originária de laço afetivo imediato, situado anteriormente a qualquer busca do objeto, pois o sujeito, o eu e o outro ainda não são independentes. Esse tipo de identificação é marcado pela oralidade primitiva, pelo processo de incorporação, no qual a criança coloca o objeto como um outro autônomo e desejável, correspondendo ao *narcisismo primário (fase do espelho*<sup>19</sup>). Lacan (1946/2008a, p.182), ao discorrer sobre essa fase, nos afirma que “o primeiro efeito que aparece da *imago* no ser humano é um efeito de *alienação* do sujeito. É no outro que o sujeito se identifica e até se experimenta a princípio”. Sendo assim, essa modalidade de identificação pode nos fornecer elementos para entender as reações do espectador fílmico, comparando-as às reações das crianças, conforme comentaremos um pouco mais adiante.
- b) *Identificação secundária*: em que há uma regressão à fase edípica. Portanto, ela pode ser tomada como a regressão a uma escolha de objeto abandonada, cuja solução ocorre por meio da identificação com as figuras parentais. Para Lacan, nesse processo, o Édipo assinala uma transformação radical do ser humano, passando da relação dual do imaginário para o registro simbólico, como condição para instaurar sua singularidade.

Retomando nossos argumentos, embora existam distinções entre os tipos de identificação, nós afirmamos que a identificação implica um movimento ativo, mas a pessoa tem sempre consciência disso? Ela tem noção das transformações que ocorrem em seu psiquismo em decorrência da identificação com o outro? O processo de identificação admite duas modalidades, ambas ativas, no entanto, uma se dá de maneira voluntária e consciente, enquanto a outra se dá de forma espontânea e irrefletida, ou seja, o sujeito não tem consciência dos efeitos que ela causa em seu psiquismo. Esse é o tipo de identificação, imaginária, que particularmente nos interessa; quando se dá a alienação de um sujeito à imagem do outro.

Segundo Násio (1997, p. 101), embora, a identificação seja um conceito central em Freud, sua definição encontra-se permeada de problemas. “Freud propõe

---

<sup>19</sup> A noção de fase do espelho foi elaborada por J. Lacan, em 1936. Ela é caracterizada pela indistinção entre o sujeito e o objeto e ocorre, aproximadamente, entre os 6 e os 18 meses de vida. Frente às limitações motoras, a criança coordena o mundo à sua volta pelo olhar, descobrindo a si e aos semelhantes numa relação especular. A identificação com a imagem é própria do imaginário, precedendo o acesso ao simbólico.

o nome de identificação para qualificar a relação de intricação entre duas instâncias inconscientes – o eu e o objeto”. Assim, ele modifica o esquema tradicional da identificação em que A se identifica com B, tomando-o como modelo e modificando-se em função do outro. Por conseguinte, Freud promove uma mudança radical na compreensão do processo de identificação, quando “transplanta o esquema tradicional, deslocando-o do espaço psicológico e tridimensional para o espaço inconsciente” (p.101). Dessa forma, ele apresenta uma inovação no entendimento da identificação e ao diferenciá-la do senso comum abre novas perspectivas para a compreensão desse processo. Talvez aqui o grande problema seja conceituar objeto, pois com Freud ele passa a designar não uma pessoa exterior que se percebe conscientemente, mas a representação psíquica inconsciente desse outro.

Freud começa a usar o termo identificação na análise de sonhos das históricas, fazendo sua distinção com relação ao que seria imitação. O autor ressalta que “a identificação não é, portanto, simples imitação, mas a apropriação por causa de uma etiologia idêntica; exprime um ‘exatamente como se’ e está afeita a uma comunhão que persiste no inconsciente” (FREUD, 1900/1987, p. 75). Todavia, o conceito de identificação está diretamente associado à questão do complexo de Édipo, noção central em Freud, mais especificamente ao processo de identificação com as figuras parentais, quando os investimentos nos pais são abandonados e substituídos por identificações. Esse processo, resumidamente, ocorre da seguinte maneira: em um primeiro momento o menino rivaliza-se com o pai pelo amor da mãe, mas, frente à impossibilidade de possuí-la, ele se identifica com o opositor, assimilando suas características. Com a menina, o processo é um pouco mais complexo, pois primeiro ela toma a mãe como objeto de amor, mas ao se perceber desprovida de pênis, responsabiliza a mãe pela suposta castração, passando a odiá-la e a desejar o pai. Todavia, ameaçada de perdê-lo na disputa com a mãe, em um segundo momento, a menina se identifica com a oponente na busca do amor do pai; sendo interdita ela volta a identificar-se com a mãe e, simbolicamente, passa a fazer jus ao amor do pai, do qual deseja um bebê. Sendo assim, no caso da menina, há identificação em dois momentos específicos de sua vida.

Um pouco mais tarde, em *Totem e Tabu* (1913/1987), Freud discorre sobre uma modalidade específica de identificação, a identificação primária, conforme acima referida, usando outro argumento, sem, contudo, modificar o período do desenvolvimento no qual ela ocorre: a primeira infância. Ao idealizar o mito da horda

primitiva, o autor imagina um pai autoritário, invejado e temido, que mantém para si, por meio da força, o acesso à comida e às mulheres. Então, revoltados com essa situação, os filhos associam-se num complô, matam e devoram o pai, incorporando suas qualidades num ritual canibalístico. Pelo ato da absorção, eles realizam a identificação com o pai, apropriando-se de sua força e atributos. Todavia, movidos por forte comoção e arrependidos do crime, eles o elevam ao status de pai, pai simbólico, venerado e adorado no grupo. Conseqüentemente, como proteção contra o incesto e a ameaça do parricídio, os filhos teriam se organizado em sociedade. Os antropólogos e estudiosos da área social não concordam com o mito freudiano, mas, para Freud, não importa se historicamente ele corresponde, ou não, à realidade, e sim o fato de ele mostrar-se útil ao desenvolvimento da metapsicologia, dotando a psicanálise de conceitos necessários à sua edificação. O texto freudiano pressupõe um retorno libidinal à fase oral, desenvolvida nos primeiros anos de vida, sendo a identificação constituída a partir de um período muito primitivo do desenvolvimento humano em que os condicionantes sociais teriam pouco efeito frente às descargas pulsionais.

No ensaio *À Guisa de Introdução ao Narcisismo* (1914/2004), Freud associa a escolha objetal à própria pessoa, ou seja, ela se identificaria consigo mesma e investiria a pulsão em seu próprio corpo. Dessa maneira, o autor amplia sua teoria pulsional, acrescentando a ela novos e prováveis destinos das pulsões, dentre os quais a possibilidade de autorrealização da pulsão. Esse tipo de identificação pressupõe um estado de carência similar às reações do espectador fílmico, implicando a possibilidade de restauração do objeto ausente ou perdido no eu. O sujeito nesse estado tenderia a valorizar a solidão e a relação fantasmática, evitando uma relação com o objeto. Em condições similares o espectador fílmico encontraria refúgio na identificação com os personagens, sublimando suas pulsões nas produções culturais.

Em *Luto e Melancolia* (1917[1915]/1987), Freud nos apresenta a identificação, também, relacionada à fase oral, em que o objeto perdido é assimilado por incorporação, em um processo característico dessa fase, muito parecido com o ritual canibalístico, verificado em *Totem e Tabu* (FREUD, 1913/1987). Na melancolia o investimento pulsional é liquidado, e a energia redirecionada ao objeto abandonado, que se identifica com o ego. Então, com Freud, afirmamos que, nesses casos,

a catexia objetal provou ter pouco poder de resistência e foi liquidada [...] mas serviu para estabelecer uma *identificação* do ego com o objeto abandonado. Assim a sombra do objeto caiu sobre o ego, e este pôde, daí por diante, ser julgado por um agente especial, como se fosse um objeto, o objeto abandonado. Dessa forma, uma perda objectal se transformou numa perda do ego, e o conflito entre o ego e a pessoa amada, numa separação entre a atividade crítica do ego e o ego enquanto alterado pela identificação. (FREUD, 1917[1915]/1987, p. 281)

Um pouco mais tarde, Freud destina o capítulo VII do ensaio *Psicologia de Grupo e a Análise do Ego* (FREUD, 1921/1987) ao conceito identificação. Nesse texto Freud nos diz:

A identificação é conhecida pela psicanálise como a mais remota expressão de um laço emocional com outra pessoa. Ela desempenha um papel na história primitiva do complexo de Édipo. Um menino mostrará interesse especial pelo pai; gostaria de crescer como ele, ser como ele e tomar seu lugar em tudo. Podemos simplesmente dizer que toma o pai como seu ideal. (1921/1987, p. 133)

Freud retoma nessa obra alguns argumentos já apresentados em nosso estudo, entretanto evidencia não se tratar de uma posição passiva ou feminina do menino, mas de uma identificação masculina com o pai, condição necessária ao desenvolvimento de sua sexualidade. Contudo, ao contrário de pensarmos a identificação como um processo linear, podemos dizer com Freud (1921/1987, p. 133), que ela “na verdade, é ambivalente desde o início; pode tornar-se expressão de ternura com tanta facilidade quanto um desejo do afastamento de alguém”. Está relacionada, portanto, à instabilidade da primeira organização da libido, regida pelo princípio do desprazer-prazer, próprio ao processo primário de funcionamento psíquico.

Dada à complexidade desse processo admite-se que a identificação ocorra de diversas maneiras sendo que, nessa obra, Freud estabelece três modalidades de identificação, quais sejam:

[...] primeiro, a identificação constitui a forma original de laço emocional com um objeto; segundo, de maneira regressiva, ela se torna sucedâneo para uma vinculação de objeto libidinal, por assim dizer, por meio de introjecção do objeto no ego; e, terceiro, pode surgir com qualquer nova percepção de uma qualidade comum partilhada com alguma outra pessoa que não é objeto de instinto sexual. Quanto mais importante essa qualidade comum é, mais bem-sucedida pode tornar-se essa identificação parcial, podendo representar assim o início de um novo laço. (FREUD, 1921/1987, p. 136)

Então, resumindo, a identificação pode ganhar diferentes contornos,

dependendo da situação vivenciada; ela pode ser um vínculo afetivo, um substituto de um vínculo sexual e, por último, até mesmo, a capacidade de uma situação dramática, caracterizando-se como modalidades específicas de identificação, denominadas por Freud como identificação primária, identificação regressiva e identificação histérica. No entanto, novamente, guardadas as dimensões deste estudo, não adentraremos nas especificidades de cada caso, para não nos afastar de nosso objetivo principal.

Para que ocorra a identificação não há necessidade de incidência total com a pessoa tomada como modelo; em certos casos a identificação dá-se por meio da assimilação de um ou mais de seus traços. Sendo assim, o termo identificação deve ser diferenciado dos termos incorporação, introjeção ou interiorização, os quais, segundo Laplanche e Pontalis (1986), são protótipos da identificação, ou ainda algumas modalidades desse processo psíquico, vividas e simbolizadas como uma operação corporal (referência à fase oral, devorar, incorporar, etc.).

Veamos, agora, que releitura Lacan faz da noção de identificação em Freud, pois certamente ele promove uma reviravolta no conceito, contribuindo para diminuir os problemas nele encontrados. Segundo Lacan (2008d), a identificação designa o nascimento de uma nova instância psíquica, a produção de um novo sujeito, em que seu agente é o objeto, e não mais o eu. Portanto, a função preponderante da identificação, que, com Freud, era dedicada ao eu (ego), com Lacan passa a ser destinada ao objeto. Essa posição representa uma reviravolta de grandes proporções na discussão do tema, exigindo a ampliação do arcabouço teórico psicanalítico, como forma de enfrentar seus desdobramentos.

Para Násio (1997), nós temos três modalidades de identificação, em Lacan: a identificação simbólica do sujeito com um significante, que estaria na origem do sujeito do inconsciente; a identificação imaginária do eu, com a imagem do outro; e a identificação fantasística do sujeito com o objeto enquanto emoção, diretamente relacionada à produção de uma fantasia.

*A identificação simbólica:* para compreendermos essa modalidade de identificação, antes de qualquer coisa, nos cabe perguntar: o que é o significante? [...]“o significante representa na ordem formal e abstrata o fato concreto de um equívoco que surpreende e confunde o ser falante” (NÁSIO, 1997, p. 112). Pode ser uma palavra, um gesto, um tropeço, um sonho, um silêncio ou qualquer manifestação humana. Todavia, ele só produz sentido na presença de outro

significante, nunca se apresentando sozinho. Conforme Lacan (1964[1960]/1988, p. 854), “o registro do significante institui-se pelo fato de um significante representar um sujeito para outro significante. Essa é a estrutura, sonho, lapso e chiste, de todas as formações do inconsciente.”

Não existe uma personificação para o sujeito do inconsciente; ele não designa a parte consciente do falante, tampouco é a sua inconsciência. Para Lacan, o sujeito do inconsciente é uma função, advinda de uma experiência concreta de um equívoco, que produz um efeito formal na repetição. Ele é um traço ausente de minha história, que, no entanto, a marca de forma indelével, consistindo-se em algo para além da relação de significantes. Sendo assim, a identificação simbólica designaria a produção do sujeito do inconsciente, de um sujeito a menos na vida de alguém, em que o traço ausente a marcaria para sempre.

*A identificação imaginária:* o momento inaugural dessa modalidade de identificação estaria no *estágio do espelho*, a que nos referimos anteriormente, no qual de um arcabouço vazio a criança seria captada por uma visão global, estabelecendo o contorno de uma *imagem* única de si, a qual dá origem ao eu-imaginário. Para a psicanálise lacaniana, o mundo não se compõe de seres, mas é composto, essencialmente, por imagens. Portanto, a relação entre interno e externo é abolida, e o eu situaria aparentemente na imagem externa. Todavia, não se trata de qualquer imagem, o eu se identifica com as imagens nas quais ele se reconhece; imagens que evocam a figura humana do outro, seu semelhante. E ainda: “a única coisa que prende, atrai e aliena o eu na imagem do outro é justamente aquilo que não se percebe na imagem, a saber, a parte sexual desse outro” (NÁSIO, 1997, p. 117). Dessa conotação sexual, relativa à possibilidade do prazer, adviria o eu, que “só se forma nas imagens pregnantes que lhe permitem, de perto ou de longe, voltar-se sobre si mesmo e confirmar sua natureza imaginária de ser sexual”, só admitindo o prazer como advindo de si mesmo.

*A identificação fantasística:* essa forma de identificação é representada pela fórmula  $s \diamond a$ , em que o losango indica a própria operação da identificação com o objeto. Nesse caso, a fantasia inconsciente pode manifestar-se por palavras ou mais diretamente sob a forma de uma ação, cabendo distinguir o afeto e a tensão dominante na origem de cada fantasia. O objeto *a* (noção a que Laca dedica muitas elaborações) coincidiria com o excesso de energia constante, não conversível em fantasia, mas que se constituiria como causa de outras fantasias. Por conseguinte, a

fantasia é uma formação psíquica, cuja função seria responsável por entreter sem permitir a consumação total da pulsão, ou seja, sua função seria impedir o gozo hipotético intolerável, que significa a descarga total da pulsão. Para Násio (1997, p. 119), “a fantasia é uma defesa, uma proteção do eu da criança contra o medo do aniquilamento representado pela descarga total de suas pulsões”. Então, no momento da identificação fantasística, há uma identificação do sujeito com o objeto, de maneira que toda a tensão da descarga da pulsão não chega a se realizar, ou seja, no momento crítico a pulsão, não é consumada, ficando parte da energia sexual investida na fantasia e disponível para outras fantasias futuras.

Como o processo de identificação pode afetar o espectador fílmico? Como entender a identificação dos fãs com o ídolo do cinema? Considerando que, para Freud, a identificação seja um processo relativo aos primeiros anos de vida, regidos pelo processo primário de funcionamento psíquico, uma provável explicação para a identificação, enquanto fenômeno social de massa seria o estado regredido do psiquismo que o cinema mobiliza. A atmosfera criada nas salas de cinema, em que as luzes são apagadas, o som e a temperatura ambiente são controlados, as poltronas, geralmente, são confortáveis, contribuem para a regressão a um estado alterado do psiquismo, induzindo a regressão à primeira infância. Então, a voracidade dos fãs é perfeitamente explicável pela referida regressão pulsional.

Se tomadas pela lógica do significante, as experiências fílmicas podem muito bem contribuir para que o espectador entre em contato com registros de sua história inacessíveis de outra forma, haja vista que um significante só faz sentido numa cadeia de significantes. Ainda que o traço ausente jamais seja encontrado, essas situações podem contribuir para a manutenção do estado psíquico do público assistente. No que tange à identificação imaginária, o espectador pode muito bem identificar-se com um traço do ator e vivenciar uma fantasia, na qual ele seja o personagem principal a contracenar com seu ídolo, haja vista que para a psicanálise lacaniana esse tipo de identificação prioriza as imagens, imagens essas bastantes pertinentes ao se referir à sétima arte. Retornando às imagens pregnantes do eunarcísico, o espectador daria vazão aos seus conteúdos pulsionais, sem, contudo, ver-se ameaçado pela consumação total da pulsão, sem que o gozo pleno e intolerável, represente um risco para os padrões culturais.

Por último, considerando que o afeto e a tensão estejam relacionados às fantasias e que elas sejam uma defesa contra a descarga pulsional, o

entretenimento constitui-se em uma alternativa viável aos investimentos pulsionais. Portanto, o cinema, como representante da indústria cultural de massa, traz em seu bojo os condicionantes necessários à conformidade social, estabelecidos a partir de uma renúncia pulsional, renúncia essa que discutiremos a seguir.

#### **4.2A sublimação em Freud e Lacan**

Os filósofos, dos gregos até Kant, fazem uso do termo sublimação como um conceito do campo das belas-artes, para designar uma produção que sugere grandeza, elevação, ou seja, tudo aquilo que pertence a uma ordem superior e em determinadas situações. O conceito pode ser associado ao belo. Entretanto, há diferença entre o belo e o sublime: ambos os termos pertencem à ordem estética, mas a beleza pressupõe a materialização, sendo o belo observável, tocável, tangível, aplicável às coisas finitas; enquanto que o sublime não se encontra em lugar nenhum, transcende à materialidade, é intangível. Fazendo uso das palavras de Kehl (2002, p. 159), poderíamos pensar que esse sublime “como tudo aquilo que tenta lançar uma ponte entre a Coisa, objeto vazio da pulsão, e o saber inconsciente que a anuncia”.

Também, anteriormente às contribuições freudianas, a sublimação tinha ainda um segundo significado, advindo da química, que designava um processo de passagem de um corpo diretamente do estado sólido ao estado gasoso, do gelo ao vapor. Sendo assim, o termo é usado por Freud de maneira metafórica, indicando o caráter incorpóreo da operação sublimatória, ou seja, quando a pulsão sexual é realizada por meio de fins mais elevados, sem sua efetivação nas atividades sexuais primitivas (CRUXÊN, 2004; KAUFMANN, 1996; LAPLANCHE, PONTALIS, 1986; KEHL, 2002).

O termo sublimação é citado pela primeira vez, por Freud, na *Carta 61*, endereçada a Fliess, na qual ele discute a estrutura histórica (FREUD, 1897/1987), contudo não apresentava ainda o sentido que a consagrou. Quando Freud retomou a idéia de cura pela reprodução da cena de sedução, ele concebe a sublimação como uma medida de proteção, impedindo a manifestação do trauma associado a essa cena.

No ensaio *Fragments da Análise de um Caso de Histeria*, mais conhecido como *Caso Dora* (1905[1901]/1987, p. 53), o autor volta a fazer menção ao conceito

de sublimação, ao descrever as perversões sexuais em diferentes estágios do desenvolvimento. Nesse texto, Freud defende que as perversões não são bestialidades nem degenerações, mas estão previstas no desenvolvimento da sexualidade da criança “cuja supressão ou redirecionamento para objetivos mais elevados – sua ‘sublimação’ – destina-se a fornecer energia para um grande número de nossas realizações culturais”. Conforme Guimarães (2010), nesse momento, podemos observamos uma estreita relação entre a sublimação, o seu caráter assexual e a cultura. O fato de ela ser apontada como fornecedora de energia para as realizações culturais contrasta com a capacidade da libido de fixar-se em qualquer objeto, inutilizando seus efeitos.

Como essa referência ao conceito de sublimação pareceu-lhe inconsistente, Freud, um pouco mais tarde, acrescenta a ela uma nota de rodapé, destinando o leitor aos *Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade* (FREUD, 1905/1987), onde o leitor encontra o termo de forma mais detalhada e precisa. Na obra indicada (FREUD, 1905/1987), o autor caracteriza a sublimação ao descrever o período de latência. Ele levanta a hipótese de que a energia envolvida nas moções sexuais infantis não cessa durante essa fase, mas que, na totalidade ou em sua maior parte, é desviada do uso sexual e voltada para outros fins. Com esse desvio e por sua orientação para novas metas, sublimação, ela adquire poderosos componentes para todas as realizações culturais, constituindo-se como modo de defesa contra as intensas pulsões sexuais. Trata-se de uma função psíquica que protege contra a vazão excessiva da pulsão sexual, sem, contudo, descaracterizar sua origem, que continua sendo sexual e inconsciente.

Portanto, desde o início, Freud já admitia a possibilidade da sublimação das pulsões sexuais, principalmente por meio do olhar (pulsão escopofílica), não implicando a realização pulsional conforme o esperado para os primeiros estágios de vida, em que ela só podia ser realizada de uma forma padrão, prevista no desenvolvimento humano. Da maneira agora concebida, por meio dos processos sublimatórios, a pulsão seria desviada para outro objeto que não o original, prioritariamente aqueles relacionados às atividades culturais. Para Freud, o processo sublimatório envolveria “as forças utilizáveis para o trabalho cultural provindas, em grande parte, da repressão daquilo a que se chamam elementos perversos da excitação sexual” (FREUD, 1905/1987, p.141). Há aqui, portanto, um salto em relação à concepção de corpo, pois o que antes era visto como uma função

essencialmente biológica passa a ser tomado como uma função psíquica, admitindo-se, inclusive, a troca de objeto e objetivos da pulsão, distinguindo assim o homem dos outros animais. O homem troca o objetivo e a meta sexual, podendo, inclusive, postergar sua realização, coisa que outros animais jamais poderão fazer.

No texto *Fantasia Históricas e sua Relação com a Bissexualidade* (FREUD, 1908a/1987, p. 165), o autor admite a possibilidade de o sujeito permanecer abstinente, caso não se obtenha outra forma de satisfação sexual, “se não consegue sublimar sua libido – isto é, se não consegue defletir sua excitação sexual para fins mais elevados”. A sublimação comparece, então, como uma forma superior de realização da pulsão sexual. Guimarães (2010, p. 123) destaca que “a sublimação enquanto reorientação pulsional dos fins sexuais para novos fins impede, assim, o desenvolvimento da sexualidade comandado pelo princípio do prazer com alheamento do princípio de realidade, de maneira a se apresentar como um estimado processo para o trabalho da civilização”. Quando o processo secundário de funcionamento psíquico, regido pelo princípio de realidade, é posto em questão, o indivíduo é, paulatinamente, dotado de recursos para o enfrentamento das exigências pulsionais, ajustando-se aos ditames da cultura, sem se deparar com tantos conflitos.

Em *Caráter e Erotismo Anal* (1908b/1987, p. 177), Freud, ao discorrer sobre a energia envolvida nas excitações das zonas erógenas, afirma que “de modo geral, só uma parcela (da energia) é utilizada na vida sexual; outra parte é defletida dos fins sexuais e dirigida para outros – um processo que denominamos de ‘sublimação’”. Todavia, a pulsão, em sua totalidade, não pode ser sublimada, havendo um resto inconsciente a desencadear novas pulsões, o que abre margem para outras possibilidades de realizações (dentre elas a continuidade de realização da pulsão sexual), não modificando na totalidade as características inconscientes da natureza humana, ou seja, ele continua sendo um animal movido pelas pulsões sexuais, todavia, dotado dos recursos necessários à sua sublimação.

No artigo *Moral Sexual ‘Civilizada’ e Doença Nervosa Moderna* (1908c/1987, p.193), Freud se refere à sublimação como “a capacidade de trocar seu objetivo sexual original por outro, não mais sexual, mas psiquicamente relacionado com o primeiro”. Para Guimarães (2010), nesse texto torna-se mais visível a relação do sujeito com a cultura, visto que o mecanismo sublimatório proporciona o desvio das forças pulsionais de sua finalidade sexual, reorientando essa energia para novos

fins, havendo, portanto, certa plasticidade da pulsão, em conformidade com o meio culturante.

Dois anos depois, no belo ensaio *Leonardo da Vinci e uma Lembrança de sua Infância* (1910/1987), Freud relaciona a criação artística à sublimação das pulsões sexuais infantis. Ele reconstitui importantes momentos da constituição psíquica de *Da Vinci* ao associá-los à sua história psicosssexual, destacando a contundência da privação sexual do artista em sua produção. Nessa obra Freud confirma seu entendimento referente à noção de sublimação. Diz ele:

A observação da vida cotidiana das pessoas mostra-nos que a maioria conseguiu orientar uma boa parte das forças resultantes do instinto sexual para sua atividade profissional. O instinto sexual presta-se bem a isso, já que é dotado de uma capacidade de sublimação: isto é, tem a capacidade de substituir seu objetivo imediato por outros desprovidos de caráter sexual e que possam ser mais altamente valorizados. (FREUD, 1910/1987, p. 72)

Portanto, nessa fase do desenvolvimento de sua teoria, Freud concebe a sublimação como um desvio da pulsão sexual para fins mais elevados, como condição para o desenvolvimento intelectual e cultural, implicando, para tanto, uma restrição da atividade sexual, conforme já aparecia nas primeiras referências ao termo, ou seja, seu pensamento pouco mudou desde sua apresentação, ainda que a noção seja agora importante à sua teorização. Nesse texto de 1910, ele associa a capacidade de sublimação, diretamente, à atividade profissional, à criação, tomando-a como uma atividade mais elevada que a realização das pulsões sexuais. Há a troca do sensível por algo da ordem do inteligível, implicando nesse processo que se converte em ganho civilizatório para a humanidade. Se pensarmos em sua origem, a natureza da energia sublimada continua sexual, mas, se tomarmos como referência o tipo de satisfação obtida e o objeto que a proporciona, ela é transformada em uma energia não sexual (Cf. CRUXÊN, 2004).

Frente aos grandes rompimentos observados no movimento psicanalítico, Freud começa a publicar os chamados textos metapsicológicos, estabelecendo sua concepção e ensinamentos relativos à teórica e técnica da psicanálise. Neles detectamos os indícios da revisão da primeira teoria do aparelho psíquico, consolidada um pouco mais tarde com a publicação de textos como *Além do princípio do prazer* (1920[1919]/1987) e *O Ego e o Id* (1923/1987), onde é apresentada a segunda teoria do psiquismo, ficando, indiretamente, mais estabelecida sua concepção do processo sublimatório.

No artigo *À Guisa de Introdução ao Narcisismo* (FREUD, 1914/1987), ele apresenta inovações importantes no tocante ao nosso conceito, pois nele se inicia a revisão da teoria pulsional adotada até então, haja vista que a referida teoria mostrou-se insuficiente para explicar o autoerotismo e o narcisismo, ou seja, o fato de a pulsão ser direcionada e realizar-se no próprio corpo. Nesse texto Freud assim conceituava o termo em discussão: “a sublimação é um processo que ocorre na libido objectal e consiste no fato de a pulsão se lançar em direção à outra meta, situada em um ponto distante da satisfação sexual; a ênfase diferente e afastada da finalidade sexual” (FREUD, 1914, p. 112). Aqui se destacam não mais as trocas de metas e objetos pertinentes à sublimação, mas a pulsão em si e seus prováveis destinos, verificáveis no próximo texto, *Pulsões e Destinos da Pulsão*, tendendo a uma visão mais consolidada da pulsão, conforme brevemente comentada neste trabalho, quando da discussão do método em Freud.

Foi no texto *Pulsões e Destinos da Pulsão* (1915b/2004) que Freud nos apresentou os possíveis destinos das forças pulsionais sexuais, quais sejam: 1) a transformação em seu contrário; 2) o redirecionamento contra a própria pessoa (processos que geralmente convergem ou coincidem); 3) o recalque; e 4) a sublimação. Há nesse texto uma mudança importante no enfoque freudiano; ele prioriza as pulsões sexuais em detrimento das pulsões do eu ou de autoconservação. Embora Freud fale apenas das pulsões sexuais, evitando a descrição do embate entre as pulsões de vida (*eros*) e as pulsões de morte (*thanatos*), como são vários os destinos da pulsão, ainda pode haver aqui um conflito, contrapondo o avanço das pulsões ao modo de defesa contra elas mesmas.

Ao tratar da *transformação em seu contrário* como um dos destinos da pulsão, ele admite duas possibilidades de manifestações: a) por meio do redirecionamento da atividade para a passividade, por exemplo os pares de opostos sadismo/masoquismo e voyerismo/exibicionismo; b) por meio da inversão do conteúdo, como por exemplo pode ser encontrada no caso de transformação do amor em ódio. Quanto às primeiras oposições, Freud (1915b/2004, p. 156) diz que elas são “as mais conhecidas entre as pulsões sexuais que se manifestam de forma ambivalente”; nesses pares, a transformação em contrários só se refere às metas da pulsão (a meta ativa. torturar, ficar olhando, é substituída pela passiva, ser torturado, ser olhado). Já quanto às segundas, ele diz que “o amar admite não apenas um par de opostos, mas três. Além da oposição amar – odiar, existe outra, amar – ser

amado, e, ademais, se tomarmos o amor e o ódio em conjunto, poderemos opô-lo ao estado de indiferença.” Então, para compreendermos melhor os diversos pares de oposições do amar, é oportuno nos lembrarmos de que toda vida psíquica é dominada por três polaridades: sujeito (Eu) – objeto (mundo exterior); prazer – desprazer; ativo – passivo.

Com relação ao *redirecionamento contra a própria pessoa*, Freud nos convoca a pensar, mais uma vez, no par sadismo/masochismo:

[...] o masochismo é um sadismo voltado contra o próprio eu [...] a exibição inclui a contemplação do próprio corpo. A observação analítica também mostra, sem deixar margem de dúvidas, que o masochista compartilha o gozo [*mitgenießt*] implicado na agressão contra a sua pessoa e que o exibicionismo se compraz com seu próprio desnudamento. ‘O essencial nesse processo é, portanto, a troca de objeto sem alteração da meta’. (FREUD, 1915b/2004, p. 152)

Observamos, nesse caso, que o processo de redirecionamento da pulsão contra a própria pessoa se dá no par de opostos, que, segundo Freud, ocorre da seguinte forma: a) o sadismo consiste em violência, em exercício de poder contra outra pessoa tomada como objeto (exemplo de voz ativa); b) nesse caso o objeto é deixado de lado e substituído agora pela própria pessoa (esse direcionamento transforma, ao mesmo tempo, a meta pulsional ativa em passiva – voz reflexiva média – por exemplo, neurose obsessivo-compulsiva, em que encontramos o redirecionamento contra a própria pessoa, sem fazer-se acompanhar da passividade perante outra pessoa); c) novamente outra (*fremde*) pessoa é procurada como objeto, a qual, devido à transformação ocorrida na meta, tem então de assumir o papel de sujeito (voz passiva), masochismo, cuja satisfação ocorre pela via do sadismo original (o Eu passivo se transporta, fantasisticamente, ao seu lugar anterior, o qual havia sido deixado ao encargo de outro (*fremd*) sujeito que agora o ocupa). (Cf. FREUD, 1915b/2004, p. 153.)

Nessa situação a pulsão sádica parece perseguir em paralelo à sua meta genérica (ou até mesmo no interior dessa meta), a qual visa a uma ação dirigida bastante específica além de humilhar e subjugar: infligir dores. Em síntese, o processo se dá assim: primeiro infligir dor do sadismo original; depois, sentir dor como meta masochista (importância da fantasia); e, por fim, retroativamente a meta sádica de infligir dores, sendo que “nós mesmos, em nossa identificação com o

objeto que sofre, poderemos fruí-las (*geniesst*), de modo masoquista” (FREUD, 1915b/2004, p. 154).

Quanto ao processo que se dá no par de opostos voyeurismo–exibicionismo, ele nos diz que podem ser consideradas as mesmas etapas que foram encontradas no caso anterior: a) o ato de ficar olhando como atividade voltada para um objeto estranho (*fremd*); b) a renúncia ao objeto, a reorientação da pulsão de olhar agora voltada em direção a uma parte do corpo e, com isso, a transformação da atividade em passividade e a escolha de uma nova meta, a de ser olhado; c) a introdução de um novo sujeito, ao qual nos mostramos, e a possibilidade de sermos contemplados por ele. No entanto, há uma importante diferença com relação ao caso do sadismo: trata-se do fato de que a pulsão de olhar contém uma fase ainda anterior àquela apresentada no item “a”. No início de sua atividade, a pulsão de olhar é autoerótica, isto é, tem um objeto, mas o encontra no próprio corpo. Somente mais tarde há a troca desse objeto por outro, com características análogas, situado em outro corpo, conforme previsto na referida fase. (FREUD, 1915b/2004)

Para Freud (1915b/2004, p. 156), existe uma relação entre o narcisismo e os destinos da pulsão. Na fase inicial de desenvolvimento do Eu, durante a qual as pulsões sexuais se satisfazem de maneira autoerótica, a etapa preliminar da pulsão de olhar “pertence ao narcisismo, ou seja, é uma formação narcísica, ao passo que a pulsão de olhar passiva manterá o objeto narcísico aprisionado”. De maneira similar, pode-se dizer que “a transformação do sadismo em masoquismo significaria um retorno ao objeto narcísico”. “Em ambos os casos, por meio da identificação, o sujeito narcísico sofre uma troca por outro Eu estranho (*fremd*).” Contudo, “os destinos pulsionais de redirecionamento contra o próprio Eu e de transformação de atividade em passividade são dependentes da organização narcísica do Eu e carregam a marca dessa fase”.

Considerando, portanto, a relação entre os dois últimos textos freudianos aqui referenciados e buscando concluir essa síntese relativa aos destinos da pulsão, recorreremos, novamente, ao momento em que Freud (1915b/2004, p. 159) deduz: “[...] os destinos da pulsão consistem essencialmente em que as moções pulsionais estão submetidas às influências das três grandes polaridades que dominam a vida psíquica: atividade – passividade (biológica); Eu – mundo exterior (real); prazer – desprazer (econômica)”.

O recalque, que se constitui em um dos pilares da construção do edifício da psicanálise, recebeu um artigo específico onde Freud trabalha detalhadamente os aspectos teóricos e técnicos a ele concernentes. Podemos dizer, resumidamente, que sua função seja impedir a realização da pulsão, mantendo no inconsciente suas representações, tais como imagens, pensamentos, recordações. Nesse sentido, o recalque se opõe à sublimação, haja vista que o primeiro se contrapõe ao movimento das pulsões, barra sua realização, enquanto que o segundo se constitui, em consonância com os ditames da cultura, na consumação de um destino possível da pulsão, facultando, ainda que parcialmente, sua realização, ou seja, ele se transforma num mecanismo de defesa contra a possibilidade de a pulsão ser recalçada.

Na obra freudiana, a elaboração sobre a sublimação teria a mesma relevância da que foi dedicada ao recalque, mas, por razões desconhecidas pelo grande público, o artigo que a abordaria especificamente não foi publicado. Existem boatos sobre sua provável existência, impossíveis de serem esclarecidos, mesmo que corroborados por grandes especialistas no assunto.<sup>20</sup> Segundo Kaufmann, (1996), o termo sublimação continua um conceito que carece de maior esclarecimento, como forma de evitar dúvidas e o uso indevido, o que não diminui sua importância no corpo teórico da obra psicanalítica.

Em *Além do Princípio do Prazer* (1920[1919]/1987), Freud não se refere diretamente à sublimação nem menciona tal conceito. Contudo, esse artigo modifica nossa compreensão quanto a ela, pois traz importantes alterações na teoria das pulsões. Nesse momento, Freud revisa três destacados aspectos de sua teoria: a) detalha o uso da palavra *angst* (geralmente traduzida como *medo*, mas no Brasil foi traduzida também como *ansiedade* e *angústia*, em conformidade com a tradução francesa e inglesa; *schrek* (susto), *angst* (medo) e *furcht* (receio/temor));<sup>21</sup> b) retoma o fenômeno da compulsão à repetição como derivado da natureza das pulsões, considerando-o suficientemente poderoso ao ponto de desprezar o princípio de prazer; e c) introduz a noção de pulsão de morte, como forma de enfrentar o problema da destrutividade. Ele contrapõe a pulsão de morte às pulsões de vida,

---

<sup>20</sup> Esses boatos são corroborados por A. Strachey, editor da Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Rio de Janeiro: Imago, 1987, que admite a existência do texto extraviado.

<sup>21</sup> A distinção ente medo e angústia será revisitada e aprofundada pelo autor em *Inibição, Sintoma e Ansiedade* (1926/1987). Ressaltamos também aqui que a Coleção Standard das Obras Completas de Sigmund Freud, da editora Imago, (tradução em português) mantém assim o título deste artigo.

concebendo-a como tendência à completa redução das tensões, ou seja, reconduzindo o ser vivo ao estado inorgânico, estágio entendido como anterior à vida na evolução dos organismos vivos. (Cf. FREUD, 1920[1919]/1987; HANNS, 2006.)

Com essa noção de pulsão de morte, Freud introduz um elemento novo e radical na teoria das pulsões, que não aparecia nas classificações precedentes: a destrutividade como tendência ao inorgânico. O fenômeno da repetição dificilmente era explicado somente pelo princípio do desprazer-prazer, ou seja, pela evitação da dor e pela busca do prazer. Careciam também de melhores esclarecimentos as noções de ambivalência e agressividade, não abordadas suficientemente na teoria freudiana. Se, por um lado, podemos afirmar que o ódio já estava entre as preocupações do autor, desde o início, não sem algumas confusões quanto ao seu entendimento no funcionamento psíquico, por outro, é também verdade que Freud amplia consideravelmente sua teoria ao incluir nela a noção de pulsão de morte e seus desdobramentos. Com a introdução do narcisismo na explicação dessa teoria, há uma tendência a não distinguir as pulsões sexuais e as pulsões do ego, levando, temporariamente, a um monismo pulsional. No entanto, neste momento, Freud retoma o grande dualismo pulsional, necessário à coerência de seu pensamento. Sendo assim, ele admite a existência de algo para além do princípio de prazer, segundo o autor, da ordem do campo especulativo, à espera de melhor explicação, fundamental na manutenção dos pressupostos psicanalíticos.

Não há consenso entre os discípulos e sucessores de Freud quanto à necessidade dessa teoria. Muitos a consideram uma teoria desnecessária, alegando estarem impressionados com a pequena alteração que ela promove na nova teoria das pulsões, pois ela pouco modifica a descrição dos conflitos defensivos, assim como não altera a evolução das fases pulsionais. Contudo, essa não é nossa compreensão; não há como negar que ela introduz uma nova concepção: faz da tendência à destruição um dado irredutível, conforme pode ser observado nos casos de sadomasoquismo.

Foi com o texto *O Ego e o Id* (1923/1987) que Freud “completou sua revisão teórica”, apresentando-nos sua segunda teoria do aparelho psíquico (isso, eu e supereu). A passagem da primeira teoria do aparelho psíquico (inconsciente, pré-consciente, consciente) para a segunda ocorre por meio da retomada de alguns conceitos e da alteração e introdução de outros, sendo fundamental para tais

mudanças a noção do narcisismo, haja vista que a ideia de investimento do eu pela libido, não permite mais a manutenção de um suposto conflito pulsional entre as pulsões sexuais e as pulsões do ego, conforme antes comentado. Embora o objetivo da propositura da segunda tópica não tenha sido suplantar a primeira, mas sim ampliá-la, sanando as possíveis falhas na explicação do funcionamento psíquico, há, com a nova teoria, um deslocamento temático: sua ênfase não recai mais sobre o material recalcado, mas sim sobre o recalcador. Noutras palavras, enquanto a primeira tópica era voltada para a economia da libido, a segunda está voltada para um confronto da libido com algo que lhe é externo: a exigência de renúncia imposta pela cultura e executada pelo superego.

Sabemos que das estruturas da segunda tópica a única que o indivíduo nasce com ela é o Isso, reservatório de pulsão, entendida como energia, cheio de desejos e pulsões, as quais estão sempre ativas. Assim sendo, ele não é influenciado pela realidade, nem a ela se conforma. Seguindo nessa linha argumentativa, movido pelo princípio do desprazer-prazer, ele exige a satisfação imediata das pulsões sexuais. Para complicar ainda mais a situação do Isso, é também dele que derivam as outras duas estruturas psicológicas (Eu e Superego). Então, há aqui na teoria um problema a ser solucionado: como explicar os mecanismos defensivos e dentre eles a sublimação?

Frente à necessidade de responder a esse e a outros questionamentos, deixando mais clara a relação entre as instâncias da segunda tópica e as duas categorias pulsionais, observando-se que elas não coincidem com o dualismo pulsional, Freud foi instigado a se posicionar sobre o assunto. Nesse sentido, ele argumenta que não se pode limitar uma ou outra das pulsões fundamentais às instâncias psíquicas, atribuindo ao Eu (ego) um papel mediador, conforme observado nas afirmações abaixo relatadas:

A transformação da libido do objeto em libido narcísica, que assim se efetua, obviamente implica um abandono de objetivos sexuais, uma dessexualização - uma espécie de sublimação, portanto. Em verdade, surge a questão, que merece consideração cuidadosa, de saber se este não será o caminho universal à sublimação, se toda sublimação não se efetua através da mediação do ego, que começa por transformar a libido objetual sexual em narcísica e, depois, talvez, passa a fornecer-lhe outro objetivo. (FREUD, 1923/1987, p. 44)

A noção de papel mediador do Eu é bastante controversa, não resolvendo os impasses da teoria pulsional, haja vista que o aparelho psíquico seja regido essencialmente pelo inconsciente, sendo insignificante o papel da razão nesse processo. Por conseguinte, parece-nos que aqui esteja um dos limites da teoria da pulsão em Freud, pois, mesmo com a noção de pulsão de morte, ele não supera a ideia de energia, que por sua vez exige a pressuposição de uma fonte ou de uma causa primária, o que certamente não será encontrada no aparelho psíquico. Com Lacan, em seu tempo, quando já será possível situar essa discussão a partir de uma teoria da linguagem, isso avança consideravelmente. Poderão, por exemplo, ser pensadas as consequências do pôr em tensão o limite entre o psíquico (linguagem) e o somático (corpo), tomando como fundamento que o conceito de pulsão sinaliza para o fato de que a linguagem ressoa (faz ecos) no corpo.

Em outras três oportunidades, Freud volta a discorrer, sistematicamente, sobre a sublimação: no *O Futuro de uma Ilusão* (1927/1987), no *O Mal-Estar na Civilização* (1930[1929]/1987) e nas *Novas Conferências Introdutórias sobre a Psicanálise* (1933[1932]/1987).

No primeiro texto, marcado por seu tom pessimista do período entre as duas grandes guerras, Freud faz uma reflexão acerca da natureza e do desenvolvimento da civilização, numa espécie de inventário psíquico, em que cabem destaques as ideais religiosas, a busca de garantias e as perspectivas de futuro. Numa análise progressiva da civilização, ele as toma como noções de inquietude e ilusão, resgatando teses relativas ao nascimento da religião e ao papel do exercito, com os seus líderes emblemáticos e autoritários, como representantes dessa ilusão. Em seguida, em contraposição a tais ilusões, Freud afirma: a “arte oferece satisfações substitutivas para as mais antigas e mais profundamente sentidas renúncias culturais, e, por esse motivo, ela serve, como nenhuma outra coisa, para reconciliar o homem com os sacrifícios que tem de fazer em benefício da civilização” (FREUD, 1927/1987, p. 25).

Entendemos que, por meio desse artigo, ao interpretar a ilusão e a crença, Freud toma como referência a psicologia coletiva e o psiquismo individual, fazendo da sublimação uma espécie de contrailusão essencial ao processo civilizador. Frente à tamanha agressividade e destrutividade observada no contexto das guerras, o autor deposita na sublimação uma perspectiva mais promissora para o futuro. Todavia, considerando que o processo primário de funcionamento psíquico, sob a

régia do princípio desprazer-prazer, marcadamente dominado pelas pulsões sexuais, não pode jamais ser racionalizado, essa possível saída constitui-se também num impasse, pois, situando-se radicalmente na dimensão do inconsciente, suas consequências, paradoxais, somente se transmitirão a despeito.

No segundo ensaio, *O Mal-Estar na Civilização* (FREUD, 1930[1929]/1987), de forma instigante, Freud começa o texto falando da civilização, dos sentimentos de culpa nela constituídos e da felicidade como supérfluas, chamando, inclusive, essas suas reflexões de passatempo de velho. Para ele, há na cultura um provável triunfo da pulsão de morte, apesar dos esforços desesperados de *Eros* no sentido de impedi-lo. Sendo assim, no desenvolvimento da obra, Freud fala pouco sobre a felicidade, partindo rapidamente para seu oposto, a infelicidade, por entender que sua origem esteja no social. A civilização é vista como a substituição do poder individual pelo poder de uma comunidade, em consonância com a renúncia das pulsões sexuais. Caberia ao processo civilizador impedir a manifestação da agressividade oriunda nas pulsões sexuais, impondo proibições e estabelecendo exigências, como forma de reduzir as influências do Isso (Id) em nossos atos cotidianos. O mal-estar observado na civilização contemporânea seria constituído a partir desse embate pulsional. (À frente, quando tomarmos, como exemplo de nossa proposta de aproximação entre cinema e psicanálise, o drama *A Liberdade é Azul*, voltaremos a esse ponto.)

Nesse texto, o autor nos apresenta, provavelmente, sua noção de sublimação mais conhecida e comentada, qual seja:

A sublimação do instinto constitui um aspecto particularmente evidente do desenvolvimento cultural; é ela que torna possíveis às atividades psíquicas superiores, científicas, artísticas ou ideológicas, o desempenho de um papel tão importante na vida civilizada. Se nos rendêssemos a uma primeira impressão, diríamos que a sublimação constitui uma vicissitude que foi imposta aos instintos de forma total pela civilização. Seria prudente refletir um pouco mais sobre isso. Em terceiro lugar, finalmente - e isso parece o mais importante de tudo - é impossível desprezar o ponto até o qual a civilização é construída sobre uma renúncia ao instinto, o quanto ela pressupõe exatamente a não-satisfação (pela opressão, repressão, ou algum outro meio?) de instintos poderosos. (FREUD, 1930/1987, p.118)

Lidar, portanto, com a não-satisfação, com o mal-estar, é uma marca do humano. Quanto a isso Guimarães (2010, p. 124) faz uma observação interessante: “alguma parcela dos impulsos libidinais persiste como hostilidade ou agressividade nas relações humanas”, e o trabalho seria responsável por vincular os homens e

deslocar esses componentes, mas, nem por isso o desenvolvimento do capital e o avanço tecnológico seriam os principais males da cultura, pois a agressividade reinou desde os tempos primitivos. Atribuir os desígnios da pulsão de morte e o mal-estar da cultura somente à variável avanço do capitalismo seria uma imprudência.

No terceiro texto, *Novas Conferências Introdutórias sobre a Psicanálise* (1933[1932]/1987), mais especificamente nas Conferências XXXII e XXXIII, Freud introduz a diferenciação da sublimação entre os sexos, sem, contudo, promover alterações na teoria. Reportamo-nos a esses textos para confirmar que o autor mantém neles seu posicionamento, tomando a sublimação como uma renúncia pulsional, em que haja uma troca de fim sexual por outro ideal e social, havendo, portanto, um ganho moral a partir do qual se edificam as realizações da cultura.

Após esse recorte da teoria freudiana, em que uma parte complexa da teoria da psicanálise é posta em questão, cabe perguntar: há em Freud uma teoria do sublime? Encontramos em Freud os fundamentos para subverter a teoria do sublime, conforme pensada até Kant, o que seria o mesmo que dizer que há uma teoria do sublime a ser depreendida nos textos freudianos. Por um lado, Freud utiliza o termo ao longo de toda sua obra na tentativa de explicar atividades alimentadas pelo desejo, do ponto de vista econômico e dinâmico, que não visam, manifestadamente, a alvos sexuais; por outro, é certo depreender, também do conjunto de sua obra, que esse desejo é sexual, pois insistentemente ele leva suas dicotomias aos extremos e prioriza, no caso desse estudo, as pulsões sexuais e a pulsão de morte, permitindo-nos pensar como fundamento a predominância do *Isso*, do qual dependem os desejos inconscientes. Não é possível, portanto, atrelar o conceito de sublimação à dimensão estritamente intelectual das atividades cinema, escultura, literatura, poesia, pintura, teatro, etc.; ao contrário, essa dimensão somente poderá ser tomada como um dos efeitos de uma dimensão mais ampla.

Considerando que a discussão sobre a sublimação seja polêmica e carente de mais pesquisas, alguns dos sucessores de Freud esforçaram-se na busca de solução da celeuma relativa ao conceito, e dentre os mencionados esforços cabe destaque o trabalho de *Jacques Lacan*, que, direta ou indiretamente, influenciou os estudos de pensadores no mundo todo. Conforme Safatle (2006, p. 269), um dos pontos privilegiados na teoria lacaniana é que “uma reflexão sobre o pensamento psicanalítico da arte se impõe, na medida em que a formalização estética pode nos

fornecer protocolos para um pensamento do que se apresenta como resistência à apreensão conceitual e à repetição fantasmática”.

Nessa discussão, Safatle diz que há em Lacan dois regimes de recurso psicanalítico à arte. O primeiro nos remete à interpretação do material estético como desvelamento da gramática do desejo, pensada a partir dos conceitos de falo e nome-do-pai, principalmente, tomando a arte como campo legitimador da metapsicologia, em que caberia ao psicanalista mostrar a distinção entre os campos do imaginário e do simbólico. Comenta que, para Lacan, o destaque não recai sobre o papel criativo do psicanalista, mas isso não o impede de servir-se da literatura para “mostrar a amplitude dos conceitos metapsicológicos” (p. 273), deixando em aberto a contribuição desses recursos para a compreensão da obra como acontecimento singular. Já segundo gira em torno do problema do estatuto próprio ao objeto estético em sua irreduzibilidade. Conforme Safatle (2006, p 273), Lacan se põe à procura de “coordenadas que lhe permitam compreender a especificidade da formalização estética e seus modos de subjetivação”, e por meio das mencionadas reflexões torna-se possível encontrar um verdadeiro programa de definição de fenômenos estéticos em Lacan, o qual nos traz reflexões mais amplas sobre a sublimação, como por exemplo suas reflexões encontradas n*O seminário, livro 7: a ética da psicanálise* (1959-1960/1988).

Nesse seminário, Lacan chama a atenção para a contradição de Freud ao estabelecer o conceito de sublimação. Para ele, os postulados da sublimação não poderiam implicar a satisfação direta e, ao mesmo tempo, necessitar do selo internalizado da aprovação social. Aprofundando-se em sua análise, Lacan recorre ao termo *Das Ding*, a Coisa, ou seja, o objeto perdido de uma satisfação mítica. Para ele, a Coisa está presente na cultura sob a forma de um mal radical, exterior e íntimo. Comenta que, na obra kleiniana, simbolicamente, ela é representada pelo corpo materno em relação ao qual a criança dirige sua destrutividade, buscando a reparação do mal causado. Por um lado, ele não concorda com a redução da noção de sublimação a um esforço reconstitutivo do sujeito em relação à fantasia lesada do corpo materno, carecendo o conceito de melhor explanação. Por outro lado, não discorda radicalmente da posição de Klein, mas explora o tema apresentando outras facetas.

Lacan (1959-1960/1988, p. 135) toma a sublimação como uma modalidade discursiva situada historicamente, pois “não há avaliação correta possível da

sublimação na arte se não pensamos nisto – que toda a produção da arte, especialmente das belas-artes, é historicamente datada”. A arte não é única, e os valores agregados aos objetos de arte dependem do contexto e da época nos quais eles foram criados, aproximando a situação de um dilema ético: “julgar essa sublimação enquanto criadora de tais valores, socialmente reconhecidos”. De acordo com Safatle (2006, p. 281), podemos dizer que a sublimação é “um movimento que transforma o impossível a escrever em uma espécie de escritura do impossível”, permitindo a apresentação do que há de real no objeto.

A dessexualização não é, para Lacan, a base explicativa para os processos de desvio da pulsão sexual para outros objetos ou metas, haja vista que “o objeto sexual, acentuado como tal, pode aparecer na sublimação” (1959-1960/1988, p. 191). Conforme Safatle (2006), a possibilidade de desvio, sem os efeitos do recalçamento, indicaria que a pulsão sexual não se confunde com a substância da relação sexual, como função biológica reprodutiva, presente na organização genital. Ela estaria, portanto, isenta dos efeitos do recalçamento, visto que a função sexual seja polimorfa, ou seja, seu objeto pode mudar de situação para situação, sem prejuízo do prazer proporcionado.

Considerando que o alvo da pulsão seja a negação do desejo, para Safatle (2006, p. 283), “a pulsão pode se satisfazer no gozo de um objeto que traga em si sua própria negação”, pois ela pode ser tomada como uma contradição das condições objetivas. Nessa direção, Lacan afirma que “a pulsão de morte é uma sublimação criacionista” (1959-1960/1988, p. 251), já que a sublimação se vincula, necessariamente, à negação do objeto da pulsão de morte. Safatle comenta ainda que “a sublimação [...] necessita de uma figura da negação que possa suportar a irreduzibilidade da negação ontológica no interior do pensamento”, e a relação da sublimação com o negativo “marca exatamente um retorno ao primado do objeto na clínica” (2006, p. 284), dando forma ao objeto imaginário na contradição entre a fantasia e o vazio da Coisa.

Como exemplo de sublimação, Lacan refere-se ao estabelecimento das regras do amor cortês, em que a dama amada jamais estava acessível ao amor do poeta trovador, mas na condição de objeto de amor tornava possível a manifestação de um sentimento intenso se constituindo a partir do trabalho em torno do vazio, do inacessível, do impossível de ser representado. Noutras palavras, como algo que eleva o objeto, colocando-o na mesma categoria do impossível, da Coisa. Adverte

também para uma dificuldade na constituição do objeto do desejo, que, tanto para o agente sublime, quanto para a cultura, ele provém de uma vez, conferindo dignidade ao que originalmente foi objeto externo, ou seja, condensado na forma da Coisa.

Enquanto que para Freud a sublimação é um mecanismo de defesa vinculado ao *princípio do desprazer-prazer*, ou seja, ela é regida pelo *processo primário* de funcionamento psíquico, Lacan a situa como um destino pulsional que pode trazer sofrimento psíquico, pois a sublimação nos remete à insistência do real, ou seja, no processo criativo, o sujeito seria forçado a se confrontar com o para-além do princípio do prazer. Nesse contexto, a obra de arte teria uma função organizadora capaz de se desfazer, podendo o temor do artista advir de sua destruição. Ele a coloca no lugar de uma balança, que oscila do confortável ao profundamente desconfortável. Assim, a sublimação estaria mais diretamente relacionada à pulsão de morte, cujo conceito difere, conforme Safatle, entre Freud e Lacan.

[...] no lugar de morte como retorno à origem inorgânica, morte pensada a partir do modelo objetivo de uma matéria indiferente inanimada, Lacan procura a possibilidade de satisfazer a pulsão por meio de uma 'morte simbólica' ou 'segunda morte'. Na verdade, ele quer salvar a força do negativo como função ontológica do que há de real no sujeito, sem com isto ser obrigado a entrar no cortejo próprio ao desejo bruto de morte. (SAFATLE, 2006, 276-277)

Lacan (1958/2008c) analisa também a plasticidade das pulsões, lembrando que nem toda sublimação é possível no indivíduo, ou seja, sempre há alguma coisa que não pode ser sublimada. Haveria, portanto, uma exigência libidinal de certa dose de satisfação direta, sem a qual resultaria em danos e perturbações graves ao psiquismo. Ele argumenta que, no caso de sua vinculação à aceitação social, caberia melhor determinar o que seja a referida aceitação, haja vista que a cultura está diretamente relacionada aos hábitos de um povo e circunstancialmente delimitada. Então, a sublimação não poderia ser tomada somente como algo positivo e esperado no processo analítico, equivalente a uma satisfação direta, em que a própria pulsão se saturaria de maneira que só teria por característica receber a estampilha da aprovação coletiva. Sendo assim, a definição de sublimação em Lacan pressupõe a vinculação da pulsão ao objeto, permitindo a apresentação do que há de real nesse objeto. Não pode ser pensada sem levar em consideração o vazio da Coisa, *das Ding*.

No melhor estilo lacaniano, ele se refere ao conceito assim: “[...] a fórmula mais geral que lhes dou da sublimação é esta, ela eleva um objeto [...] à dignidade da Coisa” (LACAN, 1959-1960/1988, p. 140-141). Conforme comenta Safatle (2006, p. 289), podemos observar que “o tempo da estética lacaniana é o momento histórico no qual a arte aparece como maneira sensível de sustentar o que não pode encontrar determinação para se afirmar positivamente em uma realidade totalmente fetichizada”, pois a arte se organiza em torno do vazio. Segundo ele, a sublimação é apresentada por Lacan em conformidade com três protocolos: a subtração, o deslocamento no interior da aparência e a literalização. Cada um desses protocolos incide sobre um problema específico: “o estatuto da presença e da ausência no objeto estético (a Coisa), a relação da arte com a irreducibilidade da aparência (semblante) e a resistência do material na formalização estética (a letra)”, sendo que essas questões convergem na produção lacaniana de um pensamento estético e, conseqüentemente, na constituição da noção de sublimação.

Como exemplo da primeira situação, temos a mulher no amor cortês, esvaziada de todo traço imaginário da individuação. Portanto, conforme Safatle (2006, p. 290), dessa mulher “resta uma imagem infinitamente reprodutível, impessoal, inexpressível, indiferente ao ponto de ser fria e cruel; imagem dessensibilizada [...]”. Ele ainda comenta: “[...] para que a coisidade que marca a singularidade do objeto possa aparecer, faz-se necessário, primeiramente dessensibilizar a imagem e liberar o objeto das amarras do imaginário”. Pela dessensibilização do material o sujeito se libera do aprisionamento do material natural, “é pela destruição da imagem que a negatividade da Coisa pode vir à luz sob a forma de objeto”. Essa é uma condição necessária, visto que “sem a destruição da imagem idealizada, não há sublimação, mas apenas fetichismo” (p. 293).

No segundo protocolo – o deslocamento no interior da aparência – Lacan retorna ao problema da visibilidade da imagem estética, conforme já proposto a respeito do lugar da mulher no amor cortês. Ao afirmar que o mimetismo e o *trompe l'oeil* são equivalentes da função exercida pela pintura, Lacan indica que o reconhecimento da irreducibilidade da aparência, na lógica do imaginário, é tomado como momento de formalização estética, ressaltando a importância da aparência (Cf. SAFATLE, 2006). Não obstante, a arte pode ser absorvida pela dimensão do simulacro e dos jogos de aparência que se reenviam, pois, para Lacan (1959-

1960/1988, p. 163), “o que procuramos na ilusão é algo através do qual a própria ilusão se transcende, se destrói, mostrando que está lá apenas como significante”.

Segundo Safatle (2006, p. 297), foi no terceiro protocolo da sublimação, a literalização, que Lacan pôde organizar os problemas vinculados à resistência do material através da letra. O autor pergunta: mas por que a letra? E nos responde que em Lacan “a essência do significante consiste em articular-se com o imaginário a fim de produzir um sistema estruturado, fechado e totalizante”, em que um conjunto de elementos múltiplos tem relações como parte de um sistema, chegando a uma *escritura serial* (grifo do autor). Em Lacan o material utilizado pela linguagem pode produzir relações próprias à instância sistêmica do significante. O escrito, que se mostra como um limite à simbolização e resistência à interpretação, “também é literalização do que inicialmente apareceu como o ponto vazio da coisa. Essa rasura é modo de presença, maneira de formalizar a negação que vem da não-identidade do material.” (SAFATLE, 2006, p. 297) Ainda conforme Safatle (2006, p. 298), podemos afirmar que “uma obra de arte parece ser sempre obra da perda da crença na força comunicacional da língua. Perda que se inscreve nos dispositivos de sua produção. Nesse sentido, a escritura da letra só pode se realizar como escritura de ruínas”, sendo esse o destino de toda formalização estética, pois toda subjetividade reconhece sua certeza a partir da existência das ruínas.

Tentemos agora uma síntese, na tentativa de concluir este item. Com Freud, podemos, para pensar a questão da sublimação, recorrer à sua elaboração sobre a constituição do psiquismo, em que o *processo primário*, regido pelo impositivo *princípio do desprazer-prazer*, evolui com a aquisição do *processo secundário*, desenvolvido sob a batuta do *princípio de realidade* e seus condicionantes sociais, concorrendo, portanto, ambos na busca do difícil equilíbrio entre as inegociáveis demandas do Isso e os imperativos do Supereu. Já com Lacan essa questão ganha novos contornos, devido sobretudo ao estatuto que Lacan atribui ao objeto, modificando radicalmente o conceito de pulsão. A sublimação, então, para ele, não diz respeito a uma energia deslocada, e sim à relação com o objeto, isto é, tem a ver com a dimensão de *não ser* do sujeito. Pensar o cinema, portanto, como indústria do entretenimento, como função social, ou ainda como arte, requer articulações diferentes com o conceito de sublimação aqui discutido.

### 4.3 As reações do espectador fílmico

A interação entre o público e a evolução da estética dos filmes é fato inconteste, assim como as evidências de que o filme promove variadas reações em seus espectadores. Particularmente nos interessa refletir, com este item, a relação do espectador com o filme e para tal no propomos a pensá-la como uma atividade que pode ser discutida a partir das contribuições dos conceitos psicanalíticos, de modo especial os que abordamos no decorrer desta tese.

Na introdução de nosso estudo, mencionamos *Hugo Münsterberg* como a primeira pessoa a escrever uma obra, publicada em 1916, relacionando a psicologia ao cinema – *The Photoplay: a Psychological Study*. Segundo Aumont, Bergala, Marie e Vernet (1994/2011), nesse estudo *Münsterberg* interessou-se, basicamente, pela recepção do filme pelo espectador, entendendo-a como uma propriedade do cérebro, decorrente do “efeito fi” e de alguma retenção pela *resistência retiniana*. Embora o estudo tenha primado pela concepção de um tipo de cinema e, em especial, pela reprodução técnica, com essa obra *Münsterberg* estabeleceu condições básicas para a teorização moderna dos efeitos do filme no espectador. A tese central veiculada nesse texto refere-se à contação de uma história, superando as formas do mundo exterior e ajustando-as aos acontecimentos do mundo interior, como atenção, memória, imaginação e emoções.

Assim, da simples ilusão de movimento a toda uma gama complexa de emoções, passando por fenômenos psicológicos, como atenção ou memória, o cinema é feito para dirigir-se ao espírito humano, imitando seus mecanismos: falando psicologicamente, o filme não existe nem na película, nem na tela, mas somente no espírito que lhe proporciona sua realidade. (AUMONT, et. al. 1994/2011, p. 225)

Outro teórico pioneiro no estudo da relação entre psicologia e cinema, que também mencionamos, *en passant*, na introdução de nosso estudo, foi *Rudolph Arnheim*. Conforme comenta Aumont, et. al. (1994/2011), esse autor insiste na tese de que nossa visão não pode ser reduzida a questão de estímulos na retina, sendo um fenômeno mental com ressonâncias em todos os campos da percepção. Embora os efeitos da produção fílmica digam respeito à reprodução mecânica (fotográfica) do mundo, sua percepção e sua arte encontram-se fundamentadas nas capacidades de organização de nosso espírito. Dessa maneira,

[...] um filme pode reproduzir automaticamente sensações análogas às que afetam nossos órgãos dos sentidos (nossos olhos, no caso), mas faz isso sem o corretivo dos processos mentais: o filme tem a ver com o que é materialmente visível e não realmente com a esfera (humana) do visual. (AUMONT, et. al. 1994/2011, p. 226)

Esses estudos pioneiros, por mais rudimentares e ingênuos que nos pareçam, estabeleceram bases importantes para o entendimento das reações dos espectadores, demonstrando como os mecanismos íntimos da representação estão associados aos fenômenos psicológicos essenciais. Mas, como influenciar e impressionar o espectador fílmico? É claro que, por inúmeras razões, todo cineasta se interessa pelos efeitos que seus filmes causam no público espectador. Por exemplo, o cinema soviético como meio de expressão, comunicação, educação e propaganda do Estado foi pioneiro nesse campo, ao analisar e explorar o potencial do cinema na transmissão da ideologia socialista, usando, para tanto, os recursos da montagem, sequência das imagens, com eficiência, desde o início da década de 1920.

Se por um lado nos faltam elementos para calcular os efeitos reais da ação exercida por um filme sobre o espectador, por outro não temos como negar uma série de estímulos elementares que provocam efeitos previsíveis no público, por exemplo, quando coincide o movimento com as bordas do quadro, manipulando o tempo e o ritmo de exibição de cada plano, dosando a tensão de cada cena, de forma a torná-los mais perceptíveis, ao mesmo tempo em que causam uma pressão emocional sobre o espectador e confundem fantasia e realidade.

Aumont, et. al. (1994/2011) constatam que essa reflexão não foi conclusiva, pois as teorias psicológicas subjacentes, na busca racional de uma verdade, apresentavam um caráter mecânico, principalmente em sua versão norte-americana, reduzindo a amplitude das reações ao condicionamento dos espectadores. Outro fator que precipitou o fim dessa forma de abordagem, ocorrido na década de 1930, foi o surgimento do cinema falado, que proporcionou a passagem para a linguagem verbal, introduzindo nessas discussões variáveis linguísticas, sociológicas, ideológicas e psicológicas, próprias de uma teoria do sujeito.

Com o fim da *Segunda Guerra Mundial*, o interesse pelo espectador volta à tona, tendo em vista, principalmente, o poder do impacto emocional das imagens, usadas na prática do cinema de propaganda, seja ela da iniciativa pública ou privada. Sendo assim, o interesse por esse fenômeno aumentou e vários periódicos

associados à análise fílmica passaram a ser publicados, principalmente na *França*. Os esforços desses estudiosos da análise fílmica estavam voltados pelas condições psicofisiológicas da percepção das imagens dos filmes, aplicando sobre elas métodos que permitissem observar as reações de um espectador nas mais variadas condições, notadamente, naquelas que tangem à qualidade e fidedignidade da fotografia, condição essencial para sua perfeita percepção das imagens. “Essas observações levaram a concluir que a percepção visual não é um simples registro passivo de uma excitação externa, mas que consiste em uma atividade do sujeito que a percebe”. (AUMONT, et. al., 1994/2011, p. 233) Dessa constatação originaram inúmeros estudos com várias categorias de espectadores, por exemplo, crianças, adolescentes, povos primitivos, etc. Um deles demonstrou que a influência do filme no espectador prolonga sua duração para além da projeção da película, exercendo influência profunda no público, por uma espécie de impregnação de modelos de comportamento. Um exemplo dessa reação é a expectativa criada na veiculação de um cartaz ou na projeção do trailer de um filme antes da exibição dos filmes a que escolhemos assistir. Esse tipo de estratégia antecipa o interesse do espectador pelo lançamento do filme, garantindo o retorno da indústria cinematográfica.

Para Metz (1980a, p. 141), “face ao sonho que é engajado pelo lado do princípio do prazer, o estado fílmico repousa mais sobre o princípio de realidade [...]”, ou seja, “[...] o processo alucinatório só pode estabelecer, em regime normal, mas nas condições econômicas do sonho”. Então, guardadas as devidas proporções e considerando as condições técnicas projetivas das salas de cinema, a ausência ou atrofia das atividades motoras, o filme promove a passividade do espectador colocando-o numa situação regressiva, similar à infantilização, ou seja – conforme sustentam alguns autores – no centro de uma neurose artificialmente criada, promovendo e aumentando os efeitos de projeção-identificação. Dessa maneira, frente à ausência-presença da imagem, “a percepção do mundo pela mentalidade arcaica e pela mentalidade infantil, cuja característica comum é de, a princípio, não estarem conscientes da ausência do objeto e de acreditarem na realidade de seus sonhos tanto quanto na de suas vigílias” (AUMONT, et. al., 1994/2011, p. 236).

Já avançando com seus comentários para outra perspectiva histórica, Aumont, et. al. (1994/2011) nos diz que a década de 1950 é dominada pelo modelo da linguística, em que a atenção estava, primeiramente, voltada para a leitura de seus códigos, quase excluindo a figura do sujeito. Todavia, num segundo momento

dessa perspectiva, inicia-se um movimento de redescoberta do sujeito, ainda que seja por meio do *vazio* no próprio texto, desembocando em trabalhos que tratam a questão do espectador fílmico, de um ponto de vista metapsicológico, como os trabalhos dos autores como *Jean-Louis Baudry* e *Christian Metz*.

Essa abordagem da teoria do espectador está sujeita a diversas críticas, pois se constitui a partir de aspectos bastante subjetivos, como, por exemplo, estado de abandono, de solidão, de carência. Nesse sentido, conforme comenta Aumont, et. al. (1994/2011, p. 242), “o espectador de cinema é sempre mais ou menos um refugiado para quem se trata de reparar alguma perda irreparável, mesmo à custa de uma regressão passageira, socialmente regulada, no tempo de uma projeção”.

Lacan (1946/2008a) nos propõe a fase do espelho como etapa crucial à constituição do sujeito. Essa fase é caracterizada pela indistinção entre o sujeito e o objeto, e ocorre, aproximadamente, entre os 6 e os 18 meses de vida, conforme mencionado numa nota de rodapé da página 91. Frente às limitações motoras, a criança coordena o mundo à sua volta pelo olhar, descobrindo a si e aos semelhantes numa relação de espelho. Segundo Lacan (1946/2008a, p.187): “é em função desse atraso do desenvolvimento que a maturação precoce da percepção visual adquire seu valor de antecipação funcional. Daí resulta, por um lado, a acentuada prevalência da estrutura visual no reconhecimento muito precoce [...] da forma humana”.

Embora Lacan já se preocupasse com esse tema em 1946, para Aumont, et. al. (1994/2011) foi *J. L. Baudry* que constatou que haveria uma analogia dupla entre a situação da criança na *fase do espelho* e do espectador fílmico. A primeira diz respeito ao espelho e à tela, estruturados como uma espécie de moldura, limitando e isolando o objeto do mundo ao mesmo tempo em que o toma como objeto total. Para *C. Metz* (1980b) a tela é equivalente, de certa maneira, a um espelho primordial, embora, ela não reflita o próprio espectador, o que a diferencia da fase do espelho e conseqüentemente a criança e o espectador. Fundamentando-se no texto lacaniano, acima referenciado, Baudry nos propõe a segunda analogia. Ela diz respeito ao estado de impotência motora da criança e a postura do espectador, determinada pelas condições técnicas de exibição do filme. A prematuridade biológica da criança é que determina a constituição imaginária do eu. Sua imaturidade neurológica e sua desorientação motora e espaço-temporal levam-na a criar uma imagem corporal, na fase do espelho, maturando, precocemente, a

organização visual. Também, no cinema, com a inibição da motricidade, o papel preponderante passa a ser da função visual, característica essencial ao espectador fílmico.

Como se o dispositivo colocado pela instituição cinematográfica (a tela que nos remete à imagem de outros corpos, a posição sentada e imóvel, o investimento exagerado da atividade visual centra na tela em virtude da escuridão ambiente) imitasse ou reproduzisse, parcialmente, as condições que presidiram, na primeira infância, a constituição imaginária do eu quando da fase do espelho. (AUMONT, et. al., 1994/2011, p. 246-247)

Outro conceito com que os realizadores fílmicos, constantemente, se põem a haver é o de Complexo de Édipo, que se encontra relacionado com o que já discutimos, páginas anteriores, sobre a identificação. A identificação secundária implica o resgate da identificação com o pai ou com a mãe, ou seja, com a fase triangular edipiana do desenvolvimento da sexualidade. Conforme proposta por Freud, a ambivalência dessa fase é carregada de medos, frustrações e sentimentos hostis incontroláveis, os quais são abundantemente explorados no cinema, possibilitando a identificação do espectador, de alguma maneira, com as reminiscências de sua infância. Pelo dispositivo cinematográfico, esse sujeito reencontra algumas características e condições vividas no imaginário, relativas à cena primitiva, ocorridas na primeira infância. Sendo assim, o espectador vivencia o mesmo sentimento de exclusão diante da tela de cinema e dos vários planos e cortes, identificando-se com os personagens que participam da cena da qual ele fora excluído. Dessa forma se reproduz a mesma pulsão de *voyeur*; a impotência motora, em que predomina a visão e a audição.

Para os teóricos do cinema está em questão o fato de as experiências culturais, como o teatro e o cinema, desempenharem um papel importante no processo das identificações secundárias, levando o espectador a se implicar com a superação de suas dificuldades emocionais, ou seja, dessas identificações poderá advir o ideal do eu, justapondo sentimentos e ideais diversos na constituição de um sujeito.

No começo, admitiam a existência dos fenômenos da identificação primária e secundária, no entanto, tinham desses fenômenos uma compreensão bastante diferente da compreensão psicanalítica, dedicando-lhes pouca ou quase nenhuma atenção. O termo identificação era muito vago, servindo para justificar a existência do espectador, o qual durante a projeção compartilhava seus sentimentos,

esperanças, desejos e angústias com o este ou aquele personagem, tomando-se momentaneamente por ele. A identificação primária era vista como a identificação com o sujeito da visão, como condição para que se estabelecesse a identificação secundária, ou seja, a identificação com o personagem.

Com as confusões surgidas quanto ao emprego do conceito e os avanços observados no estudo desse fenômeno, Christian Metz (1980b) propôs chamá-lo de o fenômeno fílmico de *identificação cinematográfica primária*, para definir a identificação do espectador com seu próprio olhar. Conforme Aumont, et. al. (1994/2011), a identificação primária no cinema é

aquela pela qual o espectador se identifica com seu próprio olhar e se sente como foco da representação, como sujeito privilegiado, central e transcendental da visão. É ele que vê essa paisagem a partir desse ponto de vista único, seria possível dizer também que a representação dessa paisagem se organiza por inteiro para um lugar preciso e único que é precisamente o de seu olho. (AUMONT, et. al. 1994/2011, p. 260)

Esses autores se referem à identificação secundária como a identificação com o representado, enquanto que a identificação primária seria a identificação com o representante, consigo mesmo. Então, a capacidade do espectador de identificar-se com sua visão, com o olho da câmera que viu a cena antes que ele, sem a qual o filme não faria o menor sentido, “não seria senão uma sucessão de sombras, de formas, de cores, literalmente, ‘não identificáveis’ em uma tela” (AUMONT, et. al. 1994/2011, p. 259). Dessa primeira modalidade de identificação adviria a concepção de que “a identificação secundária no cinema seja fundamentalmente uma identificação com o personagem, com o representado, como figura semelhante na ficção, como foco dos investimentos afetivos do espectador”, constituindo-se como um mero efeito da simpatia entre espectador e personagem. Sendo assim, essa modalidade de identificação é extremamente ambivalente e permutável, haja vista que as reações do espectador podem mudar durante a projeção de um filme.

Certo é que não podemos negligenciar as diferenças teóricas entre as elaborações que advêm da psicanálise ou do cinema; independentemente uma da outra elas existem. Não obstante, essas teorias concorrem para que possamos pensar a constituição subjetiva bem como vários conceitos e noções concernentes a essa questão. Aumont, et. al. (1994/2011) dizem-nos, por exemplo, da esperança de uma articulação do olhar com o desejo, a qual poderia desempenhar um papel central na aproximação da teoria do cinema com a teoria psicanalítica. Segundo

eles, dessa forma, “seria possível justificar o estado ou a atividade do espectador de cinema com os instrumentos teóricos elaborados pela psicanálise” (p. 283).

No próximo capítulo, havemos de nos debruçar sobre o filme *A Liberdade é Azul*, de *Krzysztof Kieslowski*, com o objetivo de elucidar o que desenvolvemos até aqui sobre a possível relação, aproximação, entre psicanálise e cinema. Embora sem garantia de uma resposta fechada, colocaremos em questão em que medida esses pressupostos teóricos possibilitam o estabelecimento de dispositivos do cinema como arte, ou então, como tais dispositivos se põem em relação com o que psicanálise elabora sobre o inconsciente e sobre a estrutura do sujeito.

## CAPÍTULO IV

### POR UMA APROXIMAÇÃO ENTRE A PSICANÁLISE E O CINEMA

*Toda arte se caracteriza por certo modo de organização em torno do vazio [da Coisa]*

*J. Lacan<sup>22</sup>*

Ao desenvolver um dos primeiros movimentos conscientemente inovadores do cinema, nos primórdios do cinema de vanguarda, em 1917, Louis Delluc nos alerta para o uso das ideias de *Sigmund Freud* como potencial influência no cinema. Essa iniciativa encontrou respaldo no cinema alemão, com a produção do filme *Segredos de uma alma*, também traduzido para o português como *Mistérios de uma alma*, além de fundamentar a narrativa de vários outros filmes do mesmo período. A história registra inúmeras iniciativas nesse sentido, nem sempre fiéis à teoria psicanalítica, mas que nos instigam a indagar sobre o que aproxima esses campos.

Conforme comenta Aumont e Marie (2009), na década de 1970, sob a égide do desenvolvimento das ciências sociais, que opõem os defensores de uma abordagem crítica dos textos de natureza tradicional e aqueles que admitem apenas o texto manifesto, a psicanálise torna-se objeto de acalorados debates. Nesses textos são abordados os efeitos subjetivos na linguagem fílmica, que, com o suporte das leituras semiótico-linguísticas, propõem uma teoria do sujeito, aspectos negligenciados em outras aproximações. É também nessa direção que nos situamos ao defender, com este trabalho, uma aproximação entre a psicanálise e o cinema.

#### **5.1 Pela defesa de um ideal**

Segundo Caldas (2007), as iniciativas de aplicação dos conceitos psicanalíticos à arte e aos artistas são bastante conhecidas. Contudo, as que tiveram êxito e causaram consequências foram aquelas que privilegiaram a intenção de, por meio da arte, avançarem também no campo teórico. As iniciativas pioneiras

---

<sup>22</sup> LACAN, J. (1959-1960). *O seminário 7: a ética na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1988, p. 153.

de Freud são tidas como importantes recursos para pensar sobre o funcionamento do sistema inconsciente, de forma geral, e sobre a angústia frente ao *estranho*. Todavia, Lacan adota uma perspectiva oposta à freudiana, ou seja, em vez de aplicarmos a psicanálise, interpretando a obra de arte, aplicamos a arte à psicanálise, esperando depreender algo dessa relação.

Conforme Telles (2010, p. 92), Freud constatou “que o inconsciente pode ser detectado em toda e qualquer manifestação do psiquismo humano, desde os mais simples e rudimentares até as mais complexas produções culturais como a arte, a religião e a filosofia”. Também para Bonança (2009, p. 101), os conflitos estão presentes nas relações sociais, e os meios de comunicação como a literatura, o cinema e o teatro os colocam em cena, de forma que “a arte, para a psicanálise, exerce uma função importante, e por que não dizer, constituinte da teoria. Um drama apresentado na obra de ficção, a partir da teoria psicanalítica, possibilita uma reflexão sobre a desordem contemporânea.”

Droguett (2004, p. 28) comenta que, em termos de evolução da linguagem, o desenvolvimento do cinematógrafo Lumière para as novas tecnologias da comunicação representou o desejo humano de reproduzir a realidade por meio da realização de uma ilusão do mundo. Diz que “os filmes são diversão e arte, mas também refletem as correntes e atitudes existentes numa determinada sociedade, sua ideologia”. Obras como *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*, de Siegfried Kracauer, os filmes de Sergei Eisenstein e a maioria dos filmes realizados na *Escola de Cinema de Moscou*, sem mencionar aqueles produzidos a serviço do cinema norte-americano, expressam a relação do cinema com a organização social em grupo.

A sétima arte está estreitamente relacionada à organização social, à linguagem, ao desejo, à brecha entre o real e o imaginário, de maneira que, nos jogos do imaginário e do simbólico, ficam registradas evidências do meio externo. Por exemplo, detalhes como o filme, a sala de projeção ou a escrita, aliados às formações do inconsciente, transformam nossos sentimentos em variadas reações fílmicas, haja vista que, para Droguett (2004, p. 24) a sedução dos pequenos detalhes imagéticos tem “um poder inigualável de capturar imaginariamente o real e armazená-lo, ultrapassando a realidade”. Capturar em unidade cênica de imagens aquilo que mais se resiste a ser revelado: a natureza humana.

Outro aspecto que justifica a desafiadora relação entre a psicanálise e o cinema é a associação entre os processos oníricos e as reações fílmicas. Considerando, de forma inequívoca, que os sonhos expressam as formações do inconsciente, tornando-se uma via de acesso inconsciente, e que “o cinema nos aproxima de nosso próprio desconhecimento, de nossa própria divisão, a aproximação entre as duas elaborações já está posta, restando-nos verificar o que depreender dela (cf. NEVES, 2005, p. 28). Conforme o Droguett (2004, p. 78), “a obra cinematográfica não é um objeto, no sentido psicanalítico, é um significante. Defrontar-se com ela é ser compelido a produzir sentido, ser reenviado a outros significantes, ser sujeito de um discurso e – por que não? – significar-se também.”

Os sonhos, assim como os textos fílmicos, são originais e intraduzíveis, pois operam na lógica do inconsciente e jamais são explicáveis na totalidade. Então, “o cinema tornou-se o inconsciente visual da época em que vivemos, pois faz o ser humano mergulhar no mal-estar ou bem-estar da cultura” (DROGUETT, 2004, p.130). Sendo assim, a relação entre os campos psicanálise e cinema, mais que um desafio é uma necessidade.

Entretanto, o que podemos depreender dessa relação? Como abordar um texto fílmico? A análise aplicada, com uso de conhecimentos psicanalíticos obtidos na clínica para ampliar a compreensão da sociedade e de seus produtos culturais, conforme iniciada por Freud, tem sido muito criticada. Hoje a tendência é verificar o que a arte nos ensina, mas, entre a maioria dos autores, não existe a preocupação de constituir um método de abordagem da área cinema, sistematizando e assimilando esses conhecimentos. Embora essas iniciativas sejam questionáveis, Telles (2010) sintetiza as contribuições de *Glen O. Gabbard*, em várias linhas interpretativas, para abordar, psicanaliticamente, os filmes:

a) filme como explicação da mitologia cultural vigente; b) filme como reflexo do inconsciente de seu criador; c) filme como expressão simbólica de momento específico do desenvolvimento psíquico; d) aplicação dos mecanismos do sonho ao filme; e) análise da condição do expectador; f) apropriação de conceitos psicanalíticos pelo criador do filme; e g) análise de um personagem [...]. (TELLES, 2010, p. 99-100)

Na análise do filme *A Liberdade é Azul*, como expressão da psicanálise em extensão, nosso próximo desafio, não adotaremos, exclusivamente, uma das linhas interpretativas acima comentadas. Nosso propósito é caminhar com os teóricos que

fundamentaram nosso estudo, verificando o que depreender da relação entre cinema psicanálise, sem, contudo, desembocar na psicanálise aplicada.

## 5.2 O drama de Julie

O filme, *A Liberdade é Azul* (1993) é o primeiro episódio da *Trilogia das Cores*, de Krzysztof Kieslowski. O próprio *diretor* (KIESLOWSKI, 1994a) o classifica como um drama, o drama de Julie (*Juliete Binoche*), que numa tragédia pessoal, perde o marido e a filha, ainda criança de cinco anos, num acidente de carro. O filme foi inspirado no *slogan* da *Revolução Francesa* “liberdade” e na cor azul, da bandeira da *França*. Conforme Zizek (1993, p. 62), trata-se de “um drama, que conta, em última análise, a história do nascimento do desejo feminino a partir de um estado de luto e melancolia”. Enfim, trata-se de uma história apresentada a partir do universo feminino.

Primeiramente temos a tela totalmente preta, sem nenhuma informação adicional. Após alguns segundos são apresentados os créditos, com os nomes dos realizadores e da personagem principal, *Juliette Binoche*, como Julie. Surge a primeira cena: um carro transitando num túnel, identificado pelas luzes do teto que nos orientam, dando a dimensão da velocidade do veículo. Dele o espectador vê apenas uma roda do veículo em movimento. Uma mão de criança balança pelo vão do vidro traseiro segurando um papel azul (primeira referência à cor azul, parte do título do filme). O papel escapa da mão da criança, anunciando que lhe escapa a vida. A câmera dá um longo close no rosto da criança, que se debruça entre os bancos dianteiros. O carro sai do túnel, entra numa autovia, para, e a criança sai para urinar. O motorista, um homem, sai do veículo, erguendo os braços, espreguiçando. Uma voz feminina chama pelo retorno da criança. Há um corte no plano de filmagem, a câmera foca um vazamento de fluido de freio na roda dianteira direita do carro. É possível a associação entre os “vazamentos” da criança e do carro: o principal elemento da constituição do homem é a água. O líquido, assim como a fugacidade da vida que nos “escorre pelas mãos”. Agora o espectador vê que além do motorista e da criança há uma mulher no banco do passageiro. Parece-nos tratar de uma jovem família, que descontraidamente, conversa entre si; contudo, a conversa não é ouvida pelo espectador. A família retoma a viagem, a neblina é intensa. Um jovem *skatista* joga bilboquê, alheio a tudo, na margem da mesma

estrada. Ele erra a jogada diversas vezes, no entanto, durante o tempo em que o carro passa, ele deixa de jogar e observa o movimento, participando da cena. Logo depois, ele acerta a jogada e abre um sorriso. Ao mesmo tempo em que olha orgulhoso para o brinquedo, ele ouve um barulho: aconteceu um acidente logo adiante. O *skatista* abraça seu equipamento e corre para observar o ocorrido. Logo em seguida ele joga fora o skate e se aproxima do carro, que bateu numa árvore, a única árvore que existia à margem da rodovia. Assim começa o filme.

A câmera dá um close numa pluma que balança à mercê do vento. O plano de fundo é desfocado, assim como a vida: já não há projeto de vida, nem família feliz. Um médico entra em cena certificando-se de que Julie esteja consciente e a comunica da morte de seu marido. A câmera dá um close na pupila de Julie, e espelhado em seu globo ocular observamos o médico e o ambiente. É da profundidade do olho da mulher que percebemos o mundo (referência ao universo feminino). Então, ela pergunta pela filha e fica sabendo que ela também morreu no acidente. O que restou de sua vida? Restou uma jovem mulher, que pode recomeçar? Podemos interpretar que, a partir de agora, o grande problema de Julie é se deparar com o “puro-mulher” e ter que se haver com um gozo não fálico. Fazendo uso dos comentários de Žižek (2009), o plano do olho representa a morte simbólica de Julie, a suspensão de seus elos com o ambiente. Depois do acidente, a vida de Julie transforma-se na “noite do mundo”.

Uma vidraça do hospital é quebrada, a plantonista anda apressada por um longo corredor para verificar o que havia ocorrido. Ela aciona a segurança, enquanto Julie rouba as chaves do armário de medicamentos e tenta ingerir vários comprimidos. Na solidão de sua existência, ela não suporta a dor das perdas e tenta suicídio. Contudo, ela não consegue engolir o remédio, enquanto a enfermeira a observa com um ar de solicitude e complacência. Então, impotente e cabisbaixa, ela entrega o remédio à enfermeira, dizendo: “eu não consigo”. Como a morte, companheira de toda hora, é nossa única certeza, cabe à personagem retomar a imprecisão da vida. Esse é o seu desafio.

Há um close da câmera no rosto de Julie, que está deitada, focando os hematomas na região dos olhos da personagem. Olivier (*Benoît Régent*) entra em silêncio no quarto hospitalar e liga um aparelho de televisão portátil, demonstrando seu funcionamento, sem dizer uma palavra. Julie lhe pergunta: “é hoje?” Ele responde: “hoje às 17h”, e indaga-lhe: “existe algo que eu possa fazer por você?”

Ela não responde. Nessa cena, o diálogo entre a dupla é pobre, assim como é reduzido em todo o filme. O texto fílmico fala mais pelas imagens e pela música. Julie liga o aparelho, a tela mostra uma sala ampla, dois caixões, muitas flores e algumas pessoas. Durante a cerimônia fúnebre, a orquestra entoa uma sinfonia, o som do concerto invade o quarto de Julie. Dá-se um close no rosto de uma jovem flautista. Uma autoridade, vestindo um terno azul, faz o discurso de despedida. Sua fala enaltece o famoso compositor Patrice de Cousir (*Hugues Quester*), a quem tinha sido encomendado um concerto em comemoração à unificação da *Europa*. Através da reduzida tela, acamada, Julie despede-se de Anna, afagando a imagem de seu caixão. Para com Patrice não há nenhum gesto de carinho. Será essa atitude de Julie o prenúncio de que haveria algum problema de relacionamento entre o casal? O diretor abusa dos closes no rosto da atriz, demonstrando sua dor, por meio dos detalhes dos contornos da boca e dos olhos. Todavia, não há nenhuma palavra, nenhuma lágrima, sua tristeza não chora. Parece que, por um lado, ela se nega a viver, contudo, por outro, mais que um aparelho de TV, Olivier trouxe para Julie a manutenção do contato com o mundo externo.

Já fora do hospital, uma panorâmica mostra uma vasta área externa, e no fundo do plano há uma vidraça azul. As imagens se esvaem no azul da tela. A luz azul reflete no rosto de Julie. O ambiente é envolto numa penumbra azulada (quase tudo é azul). Uma voz, em off, diz “bom dia”. Uma repórter da TV local tenta entrevistá-la, mas Julie não aceita qualquer tipo de interlocução. Mesmo assim, a repórter pergunta pelo concerto da unificação da Europa; “ele não existe”, ela responde. Uma segunda pergunta: foi você que escreveu a música? Na ausência da resposta de Julie, paira na mente do espectador a dúvida: de quem é a música? As imagens desaparecem numa imensa tela preta, e Julie é pega de sobressalto pela sinfonia musical do concerto inacabado, povoando sua mente, insistindo em trazer as lembranças de uma vida que ela insiste em esquecer: é o eterno retorno do recalcado.

A música, como obra de arte, não pertence a ninguém; ela é fruto de uma criação, como se pertencesse a uma produção coletiva, aos diversos povos agrupados no projeto de unificação europeia, justificável mais pelo aspecto econômico do que por razões culturais. Podemos afirmar que, para Freud (1930/1987), a música é uma renúncia pulsional, ou melhor, uma realização parcial da pulsão, uma sublimação, que, embora a despeito, pode contribuir para a

organização social. Kieslowski, em seus depoimentos (1994a), afirma-nos que *A Liberdade é Azul* é um filme essencialmente musical, ou seja, é um filme para os ouvidos, assim como *A Igualdade é Branca* é um filme para olhos e *A Fraternidade é Vermelha* relaciona-se às dificuldades de comunicação no mundo globalizado.

Julie, resoluta, caminha na parte externa da residência do casal. Ela vai ao encontro do jardineiro, Bernard, a quem ordena que se desfaça de todos os pertences da casa, de todos os vínculos, de todas as lembranças de um passado, do qual ela não quer se lembrar. Na mesma casa, em outro plano, Olivier vasculha o escritório de Patrice, saindo de lá com uma pasta-arquivo com objetos do morto. Julie e Olivier sabem da presença um do outro, ali, naquele momento, mas não conversam entre si, apenas se olham de passagem. Julie adentra a casa, sobe as escadas e caminha até um cômodo, que tem um lustre de pedras azuis dependurado no teto. Ela o arranca com violência, guardando algumas pedras na mão. Ao fundo se ouve um choro sufocado. Na cozinha, Julie encontra Marie, a governanta, que chora, copiosamente, a perda de Patrice e Anna. As duas se abraçam, e Marie pergunta “por que você não chora?” Julie permanece impassível, não demonstra o mínimo de emoção nem responde à pergunta de Marie.

Julie conversa com o advogado responsável pelo espólio de Patrice, confirmando sua intenção de desfazer-se de seu patrimônio, desapegando-se de tudo que a mantém ligada ao passado. Na partilha dos bens ela garante recursos financeiros para o restante da vida da governanta e do jardineiro, além de garantir o pagamento da casa de repouso onde sua mãe, idosa e desmemoriada, encontra-se internada. O restante do patrimônio ela destina a uma conta, referida pelo número, sem mencionar o beneficiário. Ela quer garantia de sigilo quanto às decisões tomadas. O testamenteiro pergunta que parcela seria destinada a ela, Julie, que responde que viverá de sua própria conta bancária. Encerrando a conversa, ele lhe indaga se pode perguntar o porquê, e ela responde que não, deixando também o espectador sem respostas. Olivier sobe as escadas, os dois se entreolham, mas não há o que falar. Olivier recua, pois eles não comungam dos mesmos objetivos.

Mostra-se oportuno fazermos aqui alguns apontamentos sobre as reações de Julie. Por que ela não chora? Ela vivencia um processo de luto ou, quem sabe, de melancolia? Para Freud (1917[1915]/1987), o luto é uma reação diante da perda de uma pessoa amada, de um ente querido, da liberdade, de uma condição que antes existia e agora não existe mais. Ele é caracterizado pelo afastamento social,

contudo, não podemos considerá-lo patológico, ou seja, trata-se de uma reação esperada diante das perdas. Quanto à melancolia, ela é caracterizada por quadros de desânimo, perda de interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, pela inibição de toda e qualquer atividade, pela diminuição dos sentimentos de autoestima, autorrecriação e autoenvilecimento. Os quadros são parecidos, mas há importantes diferenças entre essas categorias nosográficas. A melancolia está relacionada à perda objectal retirada da consciência. Nesse quadro não se pode ver concretamente o que absorve o indivíduo, e o ego fica totalmente empobrecido, ou seja, há uma perda simbólica e inconsciente. Nos casos de luto, a perda é real e consciente; quem se torna vazio é o mundo, enquanto que na melancolia o que se esvazia e fica empobrecido é o ego. No texto fílmico, Julie reconhece os fatos: sua filha e seu marido morreram, não há dúvida quanto a essa realidade, ou seja, ela não nega a perda de um objeto que supunha ter. Não há, no caso, a perda da autoestima, tampouco o empobrecimento do ego. Julie continua tomando decisões importantes. Contudo, ela nega a possibilidade de dar continuidade à sua vida. Então, conforme Zizek (2009), até esse momento do texto fílmico, Julie ainda não começou a elaboração de sua perda, ela não começou a elaborar o luto.

Outro detalhe que chamou nossa atenção foram as decisões tomadas por Julie. Mesmo em um momento de dor e resignação frente às perdas, ela apresenta uma conduta ética marcada por valores como justiça, reconhecimento do trabalho dos empregados e preocupação com a sobrevivência e o estado de saúde da mãe, sem esperar alguma repercussão pública. Conforme comentamos no capítulo dois, *Krzysztof Kieslowski* era cristão e produziu uma série de dez episódios baseada nos dez mandamentos bíblicos (*O Decálogo*). Estaria o diretor inspirando-se nos valores do cristianismo? No seminário sobre *A Ética da psicanálise* (1960[1959]/1988), Lacan relaciona a discussão ética ao enunciado freudiano *Wo Es war soll Ich werden*, na medida em que ele aponta para emergência do desejo, colocando-o no centro do debate ético. Por conseguinte, no caso de Julie, não caberia discutir suas reações a partir de seus valores e ideais de conduta, numa reflexão moralista em que as boas ações não garantem felicidade. Na esfera do desejo há apenas uma falta, indicada pela noção de a Coisa, *Das Ding* freudiana, então nos caberia entender o desejo que move a personagem. Segundo Kehl (2002), a psicanálise é um saber de dimensões humanistas, e sua ética implica a abordagem do sujeito moderno em todas as suas dimensões, em que conflito e liberdade, solidão e

sociabilidade são inseparáveis. Portanto, o desejo inconsciente que age em cada um de nós, o respeito pelas diferenças do outro e a capacidade de enfrentar as dificuldades da vida contribuem para a constituição do sujeito. Sendo assim, não podemos reduzir o argumento do diretor à influência religiosa. Os percalços da “noite escura” de Julie, conseqüentemente, contribuem para que, na cadeia de deslocamentos metonímicos, ela reconheça seu desejo (ZIZEK, 2009).

Com a saída do advogado, Julie desce a escada e observa um material encadernado que está sob a mesa. Pega um pedaço de partitura e o coloca na bolsa. Senta-se num piano de cauda, que se encontra aberto, ocupando grande parte da sala. Um raio de luz azul reflete em seu rosto. Em outro plano, Olivier retira da pasta-arquivo umas fotografias de Patrice com uma jovem e bela mulher. A trilha sonora, subitamente, enche os ambientes, contrastando-se com o vazio da moça. A câmera generosa dá um close no rosto de Julie, realçando sua beleza. Em closes alternados ela filma o rosto da personagem e a partitura que ela tem nas mãos, numa intensa relação de pertencimento: a música é também sua. Após alguns instantes, Julie deixa-se fechar, violentamente, a tampa do piano, interrompendo a música do concerto, que insiste em manter suas lembranças. Ela vai ao encontro da copista de seu esposo, solicitando as partituras do concerto. As duas manuseiam as partituras, observando detalhes da composição. A moça diz gostar muito de determinada parte, em que prevalecem as vozes do coral, entoadas ao fundo. Julie pega as partituras, com o propósito de destruí-las, e vai até a porta da rua. Como obra do acaso, um caminhão de lixo, passa, justamente naquela hora, na frente do escritório. Ela joga as partituras na lixeira do caminhão e, à medida em que o mecanismo da lixeira destrói o papel, ele sufoca a melodia do concerto que insiste em povoar sua mente, distorcendo as vozes do coral.

Julie retorna a sua casa. Ela está vazia, não há pessoas, não há móveis, não há lembranças. Ela abre a bolsa, despejando todo o conteúdo sobre a mesa. Pega um pirulito coberto com o mesmo papel azul que Anna balançava no carro, no momento do acidente. Ela o mastiga com força, como se estivesse engolindo a própria dor. Com indiferença ela liga para Olivier, perguntando-lhe se ele ainda a ama; ele prontamente diz “sim”, desde que começou a trabalhar com seu marido. Então, ela o convida para estar, imediatamente, com ela. Todavia, o espectador não é preparado para essa suposta relação entre eles. Quando Olivier entra, Julie está sentada apenas num colchão, e o quarto tem uma suave iluminação em tom

azulado. Chove muito, e Olivier está totalmente molhado. Ela, num tom imperativo, ordena que ele se dispa da capa e do resto da roupa também. A trilha sonora com o concerto de Patrice ressoa ao fundo. Julie tira a blusa e, por iniciativa dela, os dois se beijam. A relação do casal é fria e indiferente, expressando sua incapacidade de sentir paixão sexual intensa. O diretor não explora a nudez, nem a intimidade do casal; sabemos apenas que eles fizeram sexo e dormiram juntos. Quando Olivier acorda, encontra sobre o colchão uma xícara de café. Julie se aproxima pronta para se despedir de seu passado. Afirma ter sido bom o que ele fez por ela, contudo ela é uma mulher comum, com defeitos como as outras, e que não o desapontaria, fazendo-o sofrer. Abre a porta e sai deixando Olivier, literalmente, com as calças nas mãos. Ele corre e abre as janelas, grita por ela, mas não há resposta.

Assusta ao espectador a frieza e a indiferença de Julie na relação sexual, parecendo limitar-se a um contato físico entre dois corpos movidos apenas pela necessidade. Para Zizek (2009, p. 46), essa é “uma prova clara de que não existe paixão sexual fora dos limites da lei simbólica”. O propósito de Julie é reduzido à necessidade de comprovar para Olivier que ela, como mulher, seja inviável. Então, “o ato sexual durante o qual ocorre a epifania pauliana de Julie é encenado como sua própria fantasia, um acontecimento do domínio do sonho que não envolve realmente o contato com outra pessoa [...] como se a mulher passasse por ele como num sonho solitário” (ZIZEK, 2009, p. 63).

Julie caminha meio desligada pela calçada, passando o dorso da mão na parede, coberta por uma espécie de planta trepadeira. Seus dedos sangram a dor que não encontrou outra maneira de ser expressa. Como vínculo ao passado, ela leva consigo apenas uma bolsa e uma pequena caixa de papelão amarrada com barbantes. A personagem sai de uma estação de trem, parece estar numa espécie de mercado livre, numa zona mais popular. Julie, demarcando o território, observa um café, dentre tantos outros da cidade. Ela procura uma imobiliária para locar um apartamento. Na transação comercial, a personagem tenta manter sua impessoalidade, solicitando um apartamento sem crianças por perto. A impessoalidade não é o detalhe mais importante da cena, ela nos traz mais dois aspectos passíveis de análise: a) a ausência de ocupação de Julie, que afirma ao corretor não fazer, absolutamente nada, lembrando os pressupostos existencialistas sartrianos: estar acima do desejo, por nada desejar; e b) a confusão que ela faz em relação ao seu próprio nome, informando primeiro, o nome de casada, Julie de

Courcy, depois corrigindo a informação, citando apenas o nome de solteira, Julie Vignon. A cena demarca o início de uma nova etapa no projeto de vida, partindo do nada, ou a crise de Julie, que não se reconhece em sua condição existencial? Não se sabe. O prédio está em construção, assim como sua vida. Ela é a primeira moradora do apartamento, o qual se encontra mobiliado, com persianas azuis. A primeira coisa que Julie faz é abrir a caixa de papelão, retirar o lustre de pedras azuis e dependurar o objeto no teto. A câmera dá um close no lustre, que se mistura com o rosto de Julie. É impossível recomeçar do nada, há um objeto que mantém as reminiscências do passado.

Julie pede um café com sorvete de creme, no território antes demarcado, como de hábito, demonstrando ser uma freguesa frequente (o quente e o frio, extremos bem ao gosto de Kieslowski). A câmera foca parte da xícara, com um pires e uma colher, de um ângulo em que aparece, na cena, a sombra dos objetos da mesa. Um andarilho toca flauta ao fundo, na rua, tocando a alma de Julie. Novo plano de filmagem: na solidão de seu apartamento, Julie dorme. No barulho da calada da noite, uma pessoa pede socorro. Julie chega à janela e observa que um homem é agredido por um grupo de homens. Na esquina há muito lixo acumulado, muitas caixas de papelão amontoadas. O homem agredido corre, colocando-se entre ele e os agressores um caminhão-baú, com a inscrição *star*, na lateral, que passa buzinando em alta velocidade. Ele quase é atropelado pelo caminhão, que colocou sua vida em risco e ao mesmo tempo foi essencial para sua salvação, simbolizando a conjunção dos pequenos detalhes do acaso, na determinação do processo de vida e morte, em Kieslowski. O homem pede socorro, batendo na porta de Julie, que aflita não abre a porta.

Calam-se as vozes, ela vai até a escada interna do prédio para observar o que houve. O vento sopra forte, batendo a janela que estava semiaberta. A porta do apartamento também se fecha por dentro, deixando-a do lado de fora. Na escuridão da noite, a intrusão da música, como um fantasma, assusta Julie. O desespero é grande, a quem recorrer? Não há saída, existe o outro, existe um passado, ainda que Julie mantenha sua neutralidade. Alguns andares acima, ela está sentada na escada, com as luzes apagadas. Um feixe de luz azul irradia em seu rosto. Ela fecha os olhos, sendo acompanhada pela costumeira trilha sonora, que como um espectro atormenta sua vida. As luzes acendem, e ela observa que uma moradora do

apartamento vizinho recebe um homem em sua casa, furtivamente. Os personagens se olham, mas a cena fica na ordem do não dito.

No dia seguinte, alguém toca a campainha do seu apartamento. Julie, assustada, deixa cair o vaso que está em suas mãos, arrancando a planta pelas raízes. Ambos estão vazios: a vida e o vaso. Ela abre a porta e pede desculpas pelo barulho da noite anterior. Contudo, a síndica do prédio, na verdade, a procura para que ela assine um documento solicitando a expulsão da aludida vizinha, do prédio, a quem ela se refere como sendo uma prostituta. A alegação é que ela faz programas em seu apartamento. A síndica informa a Julie que todos os moradores já assinaram, numa forma de pressão para que ela o assine. Contudo, ela se nega a assinar o papel e, enquanto recoloca a planta no vaso, afirma que essa questão não é de sua conta.

No texto fílmico, novamente, o diretor nos remete a uma questão ética: o que nós podemos fazer em nome da moral? Na vida em sociedade, onde termina minha liberdade e começa a do outro? Para Freud (1930[1929]/1987), o projeto da vida em sociedade se constitui a partir de uma renúncia pulsional. Mas quanta renúncia é necessária para a vida em grupo? Para esse autor não temos como precisar a quantidade nem como garantir a sublimação das pulsões; contudo, a religião, a ciência e as artes são apresentadas como vicissitudes das pulsões, sem grandes riscos ao projeto cultural. A planta sobreviverá aos acidentes da vida.

Em outro plano, a câmera foca uma velha, que tenta colocar uma garrafa vazia na lixeira. Com uma postura curvada pelos efeitos da idade, a senhora caminha lentamente: a cena é longa, e a dificuldade é grande. Os transeuntes não a ajudam. Julie fecha os olhos, distraída. A música, sempre a mesma sinfonia, volta a ocupar seu ambiente mental, provocando sobressaltos. Todavia, com muito esforço, a senhora atinge seu objetivo e coloca o objeto na lixeira. Que imagens metafóricas são essas? A tela fica branca por duas vezes, intercaladas, com um close no rosto de Julie. O branco ocupa todo o plano de filmagem, por alguns segundos. Julie espreguiça, balançando a cabeça. Antes eram os efeitos do preto, agora do branco. Que jogo de luzes é esse entre o claro e o escuro? Seria uma referência ao contraste do jogo de luzes que deu origem ao cinema? Talvez a antecipação da retomada de vida de Julie? Ambas as possibilidades são plausíveis, pois na filmografia, assim como nos sonhos, as cenas são sobredeterminadas, provocando nos espectadores as mais variadas reações fílmicas.

Conforme Zizek,

a luta de Julie contra o passado musical também explica os estranhos e súbitos apagões no meio de uma cena. Quando a música entra, a tela escurece, a imagem desvanece, como se Julie de fato sofresse um desvanecimento (*aphanisis*), perdendo a consciência durante alguns segundos. Quando se recompõe e consegue reprimir a intrusão do passado musical, as luzes se acendem outra vez e a cena prossegue. (ZIZEK, 2009, p. 65)

Julie procura seu médico particular para uma consulta de rotina, demonstrando, talvez, o interesse na retomada de seu projeto de vida, conforme acima sugerimos. Ela recebe a notícia de que está em perfeito estado de saúde. Julie atende uma ligação no telefone da clínica, mas, ao não reconhecer a pessoa, indaga ao médico “quem é?” O médico diz que é alguém que procura por ela há muito tempo. Ela retoma a conversa ao telefone na tentativa de evitar qualquer contato. No entanto, o interlocutor, que se identifica como Antoine, faz menção ao seu acidente: ele quer devolver-lhe algo que lhe pertence, uma correntinha com um crucifixo. Eles se encontram em um café; não o café habitual de Julie, mas um espaço neutro. Segundo a ética pessoal de Antoine, ele não poderia ficar com algo que não fosse seu, seria roubo. No entanto, após expor suas razões, ele lhe pergunta se ela gostaria de saber algo sobre o acidente. Imediatamente Julie diz que não. A tela fica preta, por aproximadamente cinco segundos (um tempo mais longo que nas demais ocorrências), e a melodia do concerto da emancipação da *Europa* ocupa o ambiente mental de Julie. Julie decide presenteá-lo com aquele objeto: “você a devolveu, agora ela é sua”. Levanta-se, bruscamente, e sai sem que Antoine tivesse qualquer chance de prosseguir com a conversa. Com um ar de satisfação o moço toca, suavemente, o crucifixo. Aquele objeto parece simbolizar um encontro inusitado, que marcou sua existência. O texto fílmico, mais uma vez, faz referência à religiosidade.

Julie nada sozinha na piscina azul. Na saída, a música em sua mente, a assusta, de forma que ela retorna para a água, e, numa posição fetal, seu corpo flutua, denunciando sua impotência frente aos desafios que se apresentam. Ela caminha pela rua e reencontra o flautista do café, dormindo no chão, como tantas pessoas que vivem em situação de risco social na *Europa* contemporânea, principalmente aquelas vindas dos países do leste. Ela lhe pergunta se ele está doente, mas não há respostas. Ele levanta um pouquinho, e ela coloca a caixa da

flauta debaixo de sua cabeça. Como se soubesse de sua história, ele inesperadamente verbaliza: “é preciso agarrar-se a alguma coisa”. Apesar da tentativa de manter-se alheia a tudo, Julie não é desumana. Ela se preocupa com os outros, conforme já ficou demonstrado. Há vida em Julie.

Julie fuma sentada em frente à janela de seu apartamento. Essa é a primeira vez que a personagem fuma, parecendo descontraída. A campainha toca: é Lucille (*Charlotte Very*), a prostituta, que agora tem nome. Agradecida e sorridente ela oferece a Julie um buquê de flores brancas; para ser expulsa do prédio, a decisão teria que ter sido unânime. Lucille entra e caminha desenvolta pelo apartamento e se depara com o lustre azul. Conta que na infância teve um lustre igual àquele. Por mais que as histórias de vida sejam distintas, há uma ligação entre elas. Lucille fala o tempo todo, enquanto Julie permanece a maior parte do tempo calada. Ela observa pela janela e comenta: “pobre rapaz, foi embora e deixou a flauta”. O gosto pela música também as une, assim como é um elemento importante na unificação do povo europeu.

Julie, como de hábito, vai ao café. Na borda de uma garrafa vazia balança uma colher; ela está só e distraída. Olivier entra no ambiente, surpreendendo Julie; faz seu pedido e senta-se à mesa. Após três meses e muitas tentativas, ele a encontrou. Vários acasos, aliados à sua força de vontade, concorrem para o reencontro do casal. Então, ela lhe pergunta: “você está me perseguindo?” Ele responde: “não, eu apenas queria reencontrá-la”. O diretor dá um close na colher, que balança, assim como o relacionamento entre eles. Ele lhe pergunta: “você fugiu, fugiu de mim”? Movendo a cabeça em tom negativo, ela abaixa o olhar e não responde. O flautista desce de um carro imponente, contrariando as expectativas de Julie e dos espectadores. Ele abre a caixa e começa a tocar. Julie pergunta: “está ouvindo isso”? Olivier acena com a cabeça e afirma “parece”. Ela concorda. Olivier diz que a viu e que talvez isso o baste por algum tempo. Ela não diz uma só palavra; nenhum gesto, nenhuma emoção. Ele levanta e sai. A câmera filma, em close, um torrão de açúcar entre os dedos de Julie. Ela o umedece, lentamente, no café, deixando-o cair na xícara, que transborda (não adianta chorar o leite derramado). Na saída, Julie procura o flautista e questiona onde ele encontrou aquela música, pois ela lembra muito o concerto de Patrice. Ele responde: “eu crio várias coisas, adoro tocar”. A arte não tem dono, como o inconsciente.

Julie entra em seu apartamento trazendo bastante água e alguns legumes. Vai até a despensa para guardar os alimentos e se assusta com um ruído: uma ratazana tinha parido na caixa de papelão, na qual ele carregou o lustre azul. Ela tenta matá-los com a vassoura, mas não consegue. Sozinha e desesperada, com medo dos ratos, Julie não dorme durante a noite. No dia seguinte, ela procura o corretor com o objetivo de trocar de apartamento, mas ele precisará de aproximadamente três meses para encontrar outro similar. Percebe um curativo no rosto do rapaz e lhe questiona se ele feriu ao fazer a barba. Ele responde que foi um arranhão de seu gato.

Na manhã seguinte Julie procura sua mãe no asilo. Na trajetória ela passa embaixo de uma área frondosa, lembrando a imagem geralmente associada à figura materna. Sentada e imóvel, a mãe assiste à televisão, porém alienada do mundo. Há uma cadeira vaga ao seu lado, lembrando a solidão nas instituições de cuidados a idosos. Na chegada, a mãe a confunde com sua irmã (da mãe) já falecida. Julie lhe pergunta se quando criança tinha medo de ratos. Novamente a mãe faz menção à tia: “você não, Marie-France, Julie que tinha”. Nas particularidades da conversa entre mãe e filha, Julie comenta que o marido e a filha morreram, que ela tem 33 anos e não tem mais casa. Antes era feliz, ela os amava e era amada por eles. Agora não quer nada: nem objetos, nem casa, nem amigos. Para ela, os sentimentos são armadilhas. Então, ela se nega a viver. A mãe continua totalmente confusa, sem contato com a realidade. No programa da TV, que esteve ligada o tempo todo, um velho pula *bungee jumping*, sendo a cena repetida várias vezes, contrastando a ousadia do idoso com a postura inerte de Julie. Contudo, no auge de sua insanidade, a mãe afirma: “não se pode desistir de tudo”.

Olivier recebe de um entregador um pacote de partituras, apresentando muitas rasuras, simbolizando o trabalho inacabado. Há duas garrafas de bebida vazias sobre a mesa. Ele se aproxima do piano, e a trilha sonora da sinfonia inacabada ocupa o ambiente. Cenas alternadas mostram as imagens da casa de Olivier e dos ratos no apartamento de Julie. A tela fica totalmente preta. Sem respaldo da figura materna, impotente diante dos fatos, Julie procura o corretor e pede seu gato emprestado. Com relutância ele empresta. Ela o tranca no cômodo dos ratos. Reconhecendo o ambiente o bicho mia como um animal domesticado, que pede a atenção do dono. Nada feito, outra vez a tela fica totalmente preta.

Julie nada e chora, misturando as lágrimas com a água azul da piscina. Lucille se aproxima sorridente e amistosa. Agachando-se na borda da piscina, pergunta a razão por que Julie está chorando. No começo ela nega, dizendo ser a água. Ela se aproxima e pergunta se Lucille nunca usa calcinha, que responde “não”, fazendo um afago na cabeça da amiga. Julie aceita o carinho, contando a história dos ratos. Lucille, com boa vontade, se oferece para a limpeza do apartamento. A tela preta reaparece. Agora o diretor usa esse recurso amiúde. Que reações ele provoca no espectador? É possível pensarmos que ele faz referência à noite escura de Julie, que se retira do mundo para a solidão, morrendo do ponto de vista simbólico. Todavia, não há da parte do diretor uma explicação. No que tange a essa sequência, Zizek (2009) questiona o fato de o trabalho braçal ficar a cargo das pessoas mais simples, que, sem estudo e sem profissão, aceitam fazer os trabalhos menos qualificados, ou até mesmo entrar na prostituição. Embora, entendamos a argumentação do autor, parece-nos que essa sequência ressalta também a desenvoltura de Lucille, em contraste com as dificuldades de Julie.

A câmera dá uma panorâmica na cidade noturna. Julie é despertada pelo som do telefone: é Lucille. Ela precisa de um favor pessoal. Julie reluta, mas frente à insistência da amiga, vai ao seu encontro. Lucille trabalha numa casa noturna, parece um clube noturno para homens. Julie toca o interfone, e um porteiro esquisito abre a porta. Há muitas pessoas nas ruas, a *boite* é estranha, assim como o público que a frequenta. Duas mulheres nuas se beijam no palco. Ela encontra Lucille, triste e chorosa, em frente ao espelho, num camarim do piso superior. Lucille é uma *striper* da *boite*. Seu pai estava na plateia, e ela não conseguiu fazer seu *show*. O segurança não quis tirá-lo: quem paga tem direito. Lucille diz que Julie salvou sua vida, pois ela pediu e Julie foi ao seu encontro. Todavia, ela pergunta a Lucille: “por que você faz isso?” Lucille responde: “porque eu gosto, acho que todo mundo gosta”. Enfim, a sexualidade e os preceitos morais estão presentes nos mais variados ambientes. As pulsões contrapõem-se aos padrões aceitáveis pela cultura e, nesse sentido, o cinema pode (a)bordá-las.

O parceiro de *show* de Lucille aproxima-se, avisando que eles entram em cinco minutos e lhe pede para excitá-lo, tocando seu pênis. Ela olha para o palco, onde há uma TV ligada, sintonizada em um programa jornalístico local. Lucille chama a atenção de Julie: “é você”. Trata-se de uma reportagem, em que Olivier dá uma entrevista à jornalista que, no início do filme, tinha abordado Julie. O tema é o

concerto da unificação europeia. Eles conversam sobre a primeira parte da música, que deveria ser tocada, no mesmo dia e horário, uma única vez, em doze diferentes cidades. Ao ser perguntado quem tinha conhecimento daquelas partituras, se era de seu arquivo pessoal, Olivier disse que salvara parte dele e entregara a Julie, mas ela não a quis. As imagens da TV mostram os pertences do maestro e algumas fotos pessoais de Patrice, com uma jovem e bela mulher ao seu lado, aparentando haver muita cumplicidade entre o casal. Então, perguntado sobre quem poderia terminar o concerto, Olivier afirma ser Julie a pessoa mais indicada. Contudo, na impossibilidade de ela o fazer, ele tentaria terminar a obra. Trata-se de um desafio. Nas entrelinhas, ele a incita a participar da retomada do projeto: ela não sabia da existência daquelas fotografias, nem tampouco das partituras que ela supunha ter destruído. Julie, furiosa, vai ao encontro da copista em busca das partituras do concerto. A moça afirma que, prevendo sua reação, quando da morte de Patrice, fez uma cópia e guardou. “Mas, por quê?” pergunta Julie. “Não se destroem as coisas belas assim”, responde a copista. Frente a essa situação embaraçosa, logo após a morte de Patrice, a copista enviara as partituras a Strasbourg, onde estariam mais seguras, e não tinha conhecimento dos desdobramentos dos fatos. Não obstante, ela repassa à interlocutora o telefone do trabalho de Olivier. Julie respondeu à sua provocação.

Para Zizek (2009, p. 65), quando Julie descobre que o marido estava apaixonado pela amante, grávida, ela “não perde só o marido (e a filha), mas também a imagem idealizada dele”. Então, a perda é dupla, extremando sua sensação de vazio. Contudo, essa foi uma condição essencial para que Julie começasse a elaborar seu luto, pois a imagem do marido e da família feliz não podia funcionar como um fetiche ao qual ela pudesse apegar pela vida toda.

O carro de Olivier está saindo do prédio, e Julie corre atrás, gritando. Ele não a ouve. Em mais uma das situações entre a necessidade e o acaso, ao melhor estilo de nosso diretor, uma ambulância cruza com o veículo de Olivier, retardando sua saída e possibilitando que Julie o alcance. Ela pergunta se aquela moça que apareceu nas fotos, no programa de TV, era amante de seu marido e fica sabendo que sim, havia muitos anos. Olivier informa seu endereço residencial e acrescenta que ela trabalha no tribunal. Julie declara que continua achando que não se sente no direito de terminar a música, tampouco concorda que ele o faça. Entretanto, ele lhe informa que essa foi a alternativa encontrada para mobilizá-la a sair do ostracismo

no qual se encontrava. Olivier a convida para ouvi-lo tocar, Julie aceita. Eles unem forças para terminar o concerto. Olivier solfeja ao ouvido de Julie uma parte da música, simbolizando a recuperação da intimidade deles. Indecisos quanto à melodia da obra, Julie retira da bolsa aquele pedaço de partitura que guardou, quando abandonara sua casa. Era a parte que faltava, seu ritmo fazia menção ao grego antigo, à carta do *apóstolo Paulo aos Coríntios*, acrescentando ao texto fílmico mais uma referência à religiosidade. Julie pergunta se o testamenteiro vendeu a residência. Ao saber que ainda não, ela pede a Olivier para embargar a venda. A recorrente tela preta aparece.

Julie procura a amante de seu marido no tribunal. Trata-se de uma assistente de advogado. Na primeira tentativa, ela a confunde com outra mulher. Julie, agora mantém a procura, tentando encontrá-la numa audiência de separação, mas é barrada pela segurança. Tratava-se da audiência de Dominique e Karol, personagens do filme *A Igualdade é Branca*.<sup>23</sup> Ao fundo ouvia-se a voz de Karol, reclamando da separação a contragosto, por se ver impotente no estrangeiro e por não falar francês. Ele perguntava: “onde está, então, a igualdade entre os homens?” Se não há igualdade entre os homens, o projeto de unificação europeia estava fadado ao insucesso.

Por iniciativa de Julie, em outro momento, ela e a amante de seu marido, Sandrine (*Florence Pernel*) encontram-se, no banheiro de um bar-café. Sandrine confirma o relacionamento extraconjugal, mostrando-se preocupada se Julie os odiará para o resto da vida. Ao se deparar com a gestação de Sandrine, Julie questiona se o filho é de Patrice, e ela confirma, esclarecendo que ele morrera antes de saber da gestação. Confessa que no início não queria o filho, entretanto, com a morte de Patrice, resolveu prosseguir com a gravidez. Julie não quis saber detalhes da relação, ela queria saber apenas se ele a amava. Todavia, ao perceber uma correntinha com crucifixo, semelhante à sua, no pescoço da moça, concluiu que sim. Sandrine continua temendo pelo ódio de Julie, que, no entanto, não demonstra nenhuma emoção. O diretor usa mais uma vez o recurso do escurecimento da tela, relacionando-o às emoções da personagem.

Essa sequência do texto fílmico é perpassada pela questão ética, instigando os espectadores a entrarem no drama. O relacionamento extraconjugal, a escolha

---

<sup>23</sup> O entrecruzamento de cenas dos filmes da *Trilogia das Cores*, numa espécie de *flash-backs*, é um dos recursos fílmicos utilizados por *Krzysztof Kieslowski*.

entre manter a gestação ou abortar e o nascimento de um filho após a morte do progenitor são algumas questões éticas contemporâneas permeadas de conflitos, sofrimento e solidão, frente às quais somos, constantemente, convidados a nos posicionar. Esses temas já foram abordados por *Krzysztof Kieslowski*, em outras oportunidades. Segundo Zizek (2009, p. 38), para *Kieslowski*, “o ponto de partida é sempre um mandamento moral, e é através de sua própria violação que o herói ou a heroína descobrem a verdadeira dimensão ética”. Na série *O Decálogo*, no episódio três, inspirado no quarto mandamento, “Lembra-te do dia do sábado para santificá-lo”,<sup>24</sup> retrata o tema da relação extraconjugal. O personagem principal, para salvar a vida de sua ex-amante, viola a proibição, deixando sua família sozinha na noite de natal, quando devia suspender suas atividades para glorificar a Deus. Para Zizek (2009, p. 20), “tanto no tom como na disposição de espírito, o *Decálogo 3* anuncia *A Liberdade é Azul*, não só é azul a cor predominante, como seu universo é frio e distanciado”, dificultando a identificação dos espectadores. No episódio da série o texto fílmico nos fornece mais pistas, mas também impede a identificação. Por exemplo, cientes do drama de Ewa, a ex-amante, os espectadores não sentem pena dela. O fato de o espectador ter conhecimento das pistas e antecipar as cenas não faz sentido ao ponto de facilitar identificações com as escolhas irracionais, desesperadas e histéricas da personagem. A ex-amante, na condição de mulher,

[...] só é boa na medida em que conserva sua atitude passiva e intuitiva pré-racional, renunciando a todo impulso agressivo para se afirmar. No momento em que sucumbir a essa tentação, transforma-se num monstro histérico patético que é uma ameaça para todos, inclusive para si própria. (ZIZEK, 2009, p. 59)

Novamente, Julie nada e chora na piscina azul. Contudo, agora ela não esconde os sentimentos, chora abertamente. No plano seguinte ela vai ao encontro da mãe, no asilo. A porta está entreaberta; ela observa, sem ser notada, a mãe inerte à frente da TV, circunspecta em seu mundo particular. Julie não fala nada e sai do asilo, caminhando pelo bosque, com o semblante mais leve. A tela fica totalmente branca, por poucos segundos. Julie procura Olivier, e eles conversam sobre a sucessão de circunstâncias, que colocam em risco a veracidade dos fatos. Se Julie tivesse queimado os pertences de Patrice, jamais saberia da existência da amante. Ela pede a Olivier para ver as partituras do concerto. Ele toca a última

<sup>24</sup> Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Editora Paulus, 1995.

versão da música, e ela lhe pergunta: “é o fim?” Ele responde “eu não sei”. O recurso da tela branca sucede a conversa de Julie e Olivier.

Julie regressa à casa abandonada, para a surpresa de Bernard, o jardineiro, que descarrega umas portas brancas. Ela o ajuda, rapidamente, com a atividade. Bernard lhe avisa que Olivier comprou o colchão, no qual eles dormiram. A imagem das portas descarregadas nos levou a lembrar de uma música, na voz de *Adriana Calcanhoto* (agora a trilha sonora é nossa): “Tenho por princípios nunca fechar portas, mas como mantê-las abertas o tempo todo, se em certos dias o vento quer derrubar tudo?” Os espectadores, juntamente com Bernard, ficam surpresos com a chegada de Sandrine. Julie a recebe, comentando sobre detalhes da construção. Pergunta pelo sexo da criança e fica sabendo que será um menino. Pergunta se Sandrine escolheu o nome; na ausência, deduzimos que seja Patrice. Julie diz que uma criança deve ter um nome e uma casa e que esta casa é dele. Sandrine sorri, dizendo que Patrice dizia ser Julie uma pessoa boa e generosa, daquelas com que você pode contar em qualquer situação. Ela agradecida tenta tocar na mão de Julie, que não responde ao afago.

Julie retorna ao seu apartamento e continua trabalhando na partitura da música. Depois de trabalhar um pouco, liga para Olivier com o propósito de comentar sobre seus avanços, avisando que tinha terminado a composição. Apesar de ser bastante tarde da noite, pede a ele para buscar a partitura em seu apartamento. Olivier lhe comunica que ele terminará a música: a música é dele, com defeitos e imperfeições, mas a música é dele. Julie concorda: “você tem razão”, e desliga o telefone. Ela pega novamente o telefone e liga perguntando por que ele não disse nada em relação à compra do colchão. Pergunta também se ele ainda a ama, se está sozinho, e lhe avisa que irá encontrá-lo. Julie pega a bolsa, enrola as partituras (a tela cobre-se de uma intensa cor azulada) e sai.

Abre-se, pela última vez, a imensa tela preta a ofuscar nossos sentidos. Julie e Olivier fazem amor numa espécie de “aquário para o mundo” (Cf. ZIZEK, 2009), lembrando o plano de filmagem da pupila. Se aquele primeiro plano representava a morte simbólica de Julie, este último representa a reafirmação da vida. Embora haja barreira, pois há o Outro, há também a permissão ao gozo fálico, ou seja, há a realização parcial da pulsão, dentro dos limites que a realidade psíquica nos impõe. As imagens da maioria dos personagens que fizeram parte do drama de Julie são lembradas, em retrospectiva. Assim temos todas as condições para a elaboração do

luto, e ela, novamente no jogo desejante, agora pode gozar. Entretanto, para Lacan (1964/1996), não há amor recíproco, mas apenas uma imensa necessidade de amor, pois todo encontro amoroso real falha, fazendo-nos regressar à nossa solidão. O amigo e companheiro de todas as horas e qualquer situação, Olivier, saiu da posição passiva, assumindo sua condição fálica. Ele lutou pela mulher amada e tomou para si os direitos autorais da música. Como homem fálico, que não cedeu de seu desejo, seu lugar na história de Julie, Olivier contribuiu para que ela se constituísse como um ser em falta, para além da eterna condenação histórica do desejo de desejar.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

*A meta só é alcançável por aproximações.*

*(S. Freud, 1920/1987)<sup>25</sup>*

Considerando o conteúdo e o alcance de uma pesquisa que se propõe a trabalhar, ao mesmo tempo, com a teoria psicanalítica e a teoria do cinema, é impossível dizer tudo, como também é impossível chegar a uma resposta conclusiva. No entanto, podemos afirmar que o presente estudo nos possibilitou discutir questões caras a essas duas teorias, abrindo espaços para novas elaborações. Nesse sentido, a teoria pulsional, em Freud e Lacan, representa um enorme desafio, principalmente no que tange aos desdobramentos das especulações decorrentes da hipótese da pulsão de morte. Outro aspecto que nos instiga é o conceito de inconsciente. Embora, Lacan tenha retornado a Freud, ampliando a compreensão que temos desse conceito, pelo lugar que ocupa no edifício psicanalítico, o tema merece novos estudos.

No que se refere à importância da linguagem na aproximação entre as áreas da psicanálise e do cinema, podemos tirar mais consequências da afirmação de que o cinema se constitui, basicamente, por meio da representação de imagem, ou seja, como uma ordem do signo construído pela via do significante (Cf. DROGUETT, 2004). Talvez um projeto que aprofundasse somente esse aspecto já explicitaria, com maior rigor, a inter-relação entre linguagem e inconsciente. Principalmente com a inversão que Lacan propôs à lógica do significante, de Saussure, essa questão poderá fazer avançar nossa proposta de aproximação, levando-nos a entender melhor ou a nos posicionar criticamente com relação às diferentes inter-relações propostas, como por exemplo a seguinte:

O cinema como linguagem organiza uma narrativa e cria sentimentos, assim as imagens falam através do olhar, da câmera e do espectador. Olhar a imagem é ser a imagem: nisto consiste a subversão científica da

---

<sup>25</sup> FREUD, S. (1920). Além do princípio do prazer. In: *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. HANNS, L. A. (Coord.) Rio de Janeiro: Imago, 2006, v. 2, p. 137.

psicanálise, que marca a prática interdisciplinar da ciência do inconsciente e da ciência da imagem. (DROGUETT, 2004, 256)

Quanto ao pensamento psicanalítico da arte, entendemos que ele não se constitui como uma área autônoma, no entanto, desde os estudos pioneiros de Freud, ele foi crucial na transmissão da psicanálise. Sendo assim, a psicanálise, ao se propor a estreitar sua relação com a arte, usufruindo mais do que ela pode nos ensinar, e não o contrário, poderá colocar em questão seus próprios fundamentos, revisando problemas conceituais que a acompanham

A teoria psicanalítica como método de análise fílmica esteve em voga de 1960 até aproximadamente a década de 1980. O aumento do interesse por ele decorreu da afinidade entre a psicanálise e a linguística, ou seja, ele se desenvolveu a partir dos estudos da escola francesa de psicanálise. Os estudos de Bazin, Metz, Mitry e Baudry foram cruciais para que ele se estruturasse. Entretanto, ele se constituiu como um método, dentre vários outros. A contribuição psicanalítica é importante quanto a esse ponto, mas há desafios mais amplos a serem enfrentados, possibilitando que a teoria psicanalítica, que sempre prezou sua relação com os outros saberes, possa aprender também com o cinema e áreas afins.

A história e a evolução do cinema nos mostraram que as teorias da psicanálise e do cinema estiveram associadas, de modo a contribuírem uma com a outra. Na década de 1920 e nas décadas de 1960 a 1980, essa contribuição foi mais destacada. Vários filmes foram produzidos inspirados nos conceitos psicanalíticos, no entanto não houve da parte dos realizadores fílmicos, uma preocupação com a clareza conceitual. Na maioria dos casos, no afã de produzir reações nos espectadores, principalmente no tocante aos sonhos e ao inconsciente, esses filmes distorceram os conceitos psicanalíticos, prejudicando sua transmissão.

Se considerarmos, em conformidade com Bonança (2009), que a obra de ficção possibilita manifestações psíquicas, antecipando o conhecimento inconsciente, havemos de convir que ela abre perspectivas de pesquisa em psicanálise. A personagem de ficção nos mostra uma direção e um saber a ser assimilado, embora o resultado a ser alcançado não possa ser determinado com antecedência. Um drama como *A Liberdade é Azul* seria acessível a qualquer pessoa, sem conhecimento especializado, promovendo as mais variadas reações fílmicas, pois a linguagem, por se configurar como encadeamento de significantes,

pode marcar o corpo do espectador, inclusive fazendo retornar feixes de encadeamentos anteriores à assistência do filme. Sendo assim, a aproximação entre psicanálise e cinema, na contemporaneidade, já está em curso, exigindo esforços dos amantes e entusiastas das duas áreas.

O filme *A Liberdade é Azul* foi tomado neste trabalho como exemplo, como testemunho, da possível aproximação entre psicanálise e cinema. Primeiramente, os conceitos psicanalíticos, como inconsciente, identificação, pulsão e sublimação, foram apresentados e discutidos; depois, foram elucidados e postos em questão numa relação com o texto fílmico de Kieslowski. Se, por um lado, a verdade desses conceitos tende a ser renegada ou foracluída pelo discurso científico atual, por outro, podemos dizer que ela é, reiteradamente, presente no cinema, entendido como arte.

Vemos, por exemplo, que a identificação se mostra como um mecanismo de base da constituição imaginária do Eu, ao mesmo tempo em que ela se estabelece como o núcleo de certos processos psicológicos posteriores, dando continuidade à referida constituição. O cinema, como uma linguagem, pode nos mostrar como se dá tal processo e, de alguma forma, pode também interferir nas configurações subjetivas dos espectadores. Vemos também que o conceito de identificação apresenta nuances que carecem de mais estudos, por exemplo, no que se refere à identificação secundária, aquela estabelecida entre o espectador e o filme, que permanece um terreno pouco explorado e rico em potencialidades.

Para Freud (1930[1929]/1987), a felicidade na vida é buscada na fruição da beleza, na beleza das formas, dos gestos humanos, dos objetos naturais, das paisagens, das criações artísticas e científicas. Esses aspectos não são uma necessidade cultural imprescindível, mas o homem é movido pela evitação da dor e pela busca de prazer, que perpassam as noções de beleza e felicidade. Ainda que a estética nos ofereça pouca proteção contra a ameaça do mal-estar contemporâneo, os meios artísticos, como o cinema, podem reduzir os riscos pulsionais, aventando a possibilidade de redução da dor e a perspectiva de felicidade.

Enfim, embora a pesquisa não seja conclusiva, ela permitiu-nos conhecer melhor como se deu o desenvolvimento conceitual da interface psicanálise e cinema. Nosso estudo transitou por um percurso árduo, implicando a retomada de uma parte complexa da teoria freudiana, que gerou várias reformulações no decorrer de sua trajetória. Sabemos que ainda existem lacunas na nossa elaboração e pontos conceituais em aberto, carecendo de investigação e reformulações. Este percurso

abriu, portanto, várias perspectivas e sinalizou para a necessidade de novos estudos. Uma análise aprofundada dos processos sublimatórios talvez seja nossa próxima empreitada.

## 7. REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Mestre Jou, 1982.
- ALBERTI, S.; ELIA, L. Psicanálise e ciência: o encontro dos discursos. *Revista Mal-Estar e Subjetividade*. Fortaleza, v. VII, n. 73, p. 779-802, set/2008.
- ANDREW, J. D. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- AUMONT, J.; MARIE, M. *A análise do filme*. Lisboa: Texto e Grafia, 2009.
- AUMONT, J.; BERGALA, A.; MARIE, M.; VERNET, M. [1994]. *A estética do filme*. Campinas – SP: Papirus, 2011.
- BADHAM, J. *Embalos de sábado à noite*. [filme-vídeo]. Produção de Robert Stigwood, direção de John Badham, roteiro de Norman Wexler, elenco: John Travolta, Karen-lynn Gorney, Joseph Cali, Paul Pape, Donna Pescow, Barry Miller, Fran Drescher, Robert Costanzo e outros. Paramount Pictures, EUA, 1977, DVD, 118 min, color.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. [1936]. *Obras escolhidas – magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2010, p. 164-196.
- BONANÇA, R. C. S. “Tudo sobre minha mãe”: a obra de ficção como sujeito na pesquisa em psicanálise. In: LEITE, N. V. A.; VORCARO, A. (Orgs.). *Giros da transmissão em Psicanálise: instituição, clínica e arte*. Campinas – SP: Mercado das Letras, 2009, p. 99-106.
- BURGARELLI, C. G. *Linguagem e escrita: por uma concepção que inclua o corpo*. Goiânia: Editora da UCG, 2005.
- CALCANHOTO, A. Sudoeste. In: CALCANHOTO, A. *A fábrica do poema*. Rio de Janeiro: Sony Music, 1994. (CD).
- CALDAS, H. Uma caligrafia cinematográfica: sobre escrita, corpo, cinema e psicanálise. In: LEITE, N. V. A.; AIRES, S. VERAS, V. (Orgs.). *Linguagem e gozo*. Campinas – SP: Mercado das Letras, 2007, p. 77-94.
- CAMERON, J. *Titanic*. [filme-vídeo]. Produção James Cameron e John Landau, direção e roteiro de James Cameron, elenco: Leonardo Dicaprio, Kee Winslet, Billy Zane, Frances Ficher, Bill Paxton e outros. 20th Century Fox/Paramount Pictures, EUA, 1997, DVD, 194 min, color digital.
- CHNAIDERMAN, M. *Ensaio de psicanálise e semiótica*. São Paulo: Escuta, 1989.
- COSTA, A. *Sonhos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

COUSINS, M. [2004]. *História do cinema: dos clássicos mudos ao cinema moderno*. São Paulo: Martins Fontes 2013.

CRUXÊN, O. *A sublimação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

DROGUETT, J. *Sonhar de olhos abertos*. São Paulo: Arte e Ciência, 2004.

EISENSTEIN, S. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

EISNER, L. H. *A tela demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do expressionismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Instituto Goethe, 1985.

ELIA, L. *O conceito de sujeito*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

FIGUEIREDO, L. C.; MINERBO, M. Pesquisa em psicanálise: algumas ideias e um exemplo. *Jornal de Psicanálise*, São Paulo, v. 39, n. 70, p. 257-278, jun/2006.

FRANÇA, A. R. *Das teorias do cinema à análise fílmica*. Salvador, 2002. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas), Universidade Federal da Bahia, 2002.

FREUD, S. [1900] A interpretação dos sonhos. In: *Coleção das obras psicológicas completas de Sigmund Freud da ed. standard brasileira*. Rio Janeiro: Imago, 1987, v. 4 e 5.

\_\_\_\_\_. [1905/1901]. Fragmento da análise de um caso de histeria. In: *Coleção das obras psicológicas completas de Sigmund Freud da ed. standard brasileira*. Rio Janeiro: Imago, 1987, p. 12-115, v. 7.

\_\_\_\_\_. [1905]. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: *Coleção das obras psicológicas completas de Sigmund Freud da ed. standard brasileira*. Rio Janeiro: Imago, 1987, p. 118-230, v. 7.

\_\_\_\_\_. [1908a]. Delírios e sonhos na "Gradiva" de Jensen. In: *Coleção das obras psicológicas completas de Sigmund Freud da ed. standard brasileira*. Rio Janeiro: Imago, 1987, p. 17-93, v. 9.

\_\_\_\_\_. [1908b]. Caráter e erotismo anal. In: *Coleção das obras psicológicas completas de Sigmund Freud da ed. standard brasileira*. Rio Janeiro: Imago, 1987, p. 173-181, v. 9.

\_\_\_\_\_. [1908c]. Moral sexual 'civilizada' e doença nervosa moderna. In: *Coleção das obras psicológicas completas de Sigmund Freud da ed. standard brasileira*. Rio Janeiro: Imago, 1987, p. 185-181-208, v. 9.

\_\_\_\_\_. [1910]. Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância. In: *Coleção das obras psicológicas completas de Sigmund Freud da ed. standard brasileira*. Rio Janeiro: Imago, 1987, p. 67-141, v. 11.

\_\_\_\_\_. [1912]. Recomendações aos médicos que exercem a psicanálise. In: *Coleção das obras psicológicas completas de Sigmund Freud da ed. standard brasileira*. Rio Janeiro: Imago, 1987, p. 149-159, v. 12.

\_\_\_\_\_. [1913]. Totem e tabu. In: *Coleção das obras psicológicas completas de Sigmund Freud da ed. standard brasileira*. Rio Janeiro: Imago, 1987, p. 17-192, v. 13.

\_\_\_\_\_. [1914]. À guisa de introdução ao narcisismo. In: *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. HANNS, L. A. (Coord.). Rio de Janeiro: Imago, 2004, p. 95-131, v. 1.

\_\_\_\_\_. [1915a]. O inconsciente. In: *Coleção das obras psicológicas completas de Sigmund Freud da ed. standard brasileira*. Rio Janeiro: Imago, 1987, p. 183-245, v. 14.

\_\_\_\_\_. [1915b]. Pulsões e destinos da pulsão. In: *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. HANNS, L. A. (Coord.). Rio de Janeiro: Imago, 2004, p. 133-174, v. 1.

\_\_\_\_\_. [1917/1915]. Luto e melancolia. In: *Coleção das obras psicológicas completas de Sigmund Freud da ed. standard brasileira*. Rio Janeiro: Imago, 1987, p. 271-291, v. 14.

\_\_\_\_\_. [1920] Além do princípio do prazer. In: *Coleção das obras psicológicas completas de Sigmund Freud da ed. standard brasileira*. Rio Janeiro: Imago, 1987, p. 11-85, v. 18.

\_\_\_\_\_. (1920). Além do princípio do prazer. In: *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. HANNS, L. A. (Coord.) Rio de Janeiro: Imago, 2006, p. 123-198, v. 2.

\_\_\_\_\_. [1921]. Psicologia de grupo e a análise do ego. In: *Coleção das obras psicológicas completas de Sigmund Freud da ed. standard brasileira*. Rio Janeiro: Imago, 1987, p. 89-179, v. 18.

\_\_\_\_\_. [1923a]. Dois verbetes de enciclopédia. In: *Coleção das obras psicológicas completas de Sigmund Freud da ed. standard brasileira*. Rio Janeiro: Imago, 1987, p. 249-274, v. 18.

\_\_\_\_\_. [1923b] O ego e o id. In: *Coleção das obras psicológicas completas de Sigmund Freud da ed. standard brasileira*. Rio Janeiro: Imago, 1987, p. 13-83, v. 19.

\_\_\_\_\_. [1926] Inibição, sintoma e ansiedade. In: *Coleção das obras psicológicas completas de Sigmund Freud da ed. standard brasileira*. Rio Janeiro: Imago, 1987, p. 95-201, v. 20.

\_\_\_\_\_. [1927] O futuro de uma ilusão. In: *Coleção das obras psicológicas completas de Sigmund Freud da ed. standard brasileira*. Rio Janeiro: Imago, 1987, p. 15-80, v. 21.

\_\_\_\_\_. [1930/1929] O mal-estar na cultura. In: *Coleção das obras psicológicas completas de Sigmund Freud da ed. standard brasileira*. Rio Janeiro: Imago, 1987, p. 81-171, v. 21.

\_\_\_\_\_. [1933/1932] Novas conferências introdutórias sobre a psicanálise. In: *Coleção das obras psicológicas completas de Sigmund Freud da ed. standard brasileira*. Rio Janeiro: Imago, 1987, p. 103-165, v. 22.

\_\_\_\_\_. [1950/1897] Carta 61. In: *Coleção das obras psicológicas completas de Sigmund Freud da ed. standard brasileira*. Rio Janeiro: Imago, 1987, p. 267-268, v. 1.

GUIMARÃES, V. C. *Eros na psicanálise freudiana: um destino culturante da pulsão*. Brasília, 2010. Tese (doutorado em Psicologia Clínica e Cultura) Instituto de Psicologia, Universidade de Brasília, 2010.

HANNS, L. A. Comentários do editor brasileiro ao artigo além do princípio do prazer. In: *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 2006, p. 125-134, v. 2.

JAKOBSON, R. Decadência do cinema? In: *Linguística, poética, cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 153-161.

KAUFMAN, Pierre. *Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. Jorge Zahar, 1996.

KEHL, M. R. *Sobre ética e psicanálise*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

KIESLOWSKI, K. *A liberdade é azul*. [filme-vídeo]. Produção de Marin Karmitz, direção de Krzysztof Kieslowski, roteiro de Krzysztof Kieslowski e Krzysztof Piesiewicz, música de Zbigniew Preisner. Elenco: Juliette Binoche, Benoit Regent, Hélène Vincent, Florence Pernel, Charlotte Véry e Emmanuelle Riva. Versátil Home Vídeo e MK2, França/Polônia/Suíça, 1993a, DVD, 100 min, color, dolby digital.

KIESLOWSKI, K. *A fraternidade é branca*. [filme-vídeo]. Produção de Marin Karmitz, direção de Krzysztof Kieslowski, roteiro de Krzysztof Kieslowski e Krzysztof Piesiewicz, música de Zbigniew Preisner. Elenco: Zbigniew Zamachowski, Julie Delpy, Janusz Gajos, Jerzy Sthur. Versátil Home Vídeo e MK2, França/Polônia/Suíça, 1993b, DVD, 91 min., color, dolby digital.

KIESLOWSKI, K. *A fraternidade é vermelha*. [filme-vídeo]. Produção de Marin Karmitz, direção de Krzysztof Kieslowski, roteiro de Krzysztof Kieslowski e Krzysztof Piesiewicz, música de Zbigniew Preisner. Elenco: Irene Jacob, Jean-Louis Trintignant, Frederique Feder, Jean Pierre Lorit. Versátil Home Vídeo e MK2, França/Polônia/Suíça, 1993c, DVD, 91 min., color, dolby digital.

KIESLOWSKI, K. *A lição de cinema de Kieslowski*. Depoimento (1994). Entrevistador: Dominique Rabourdin, La Sept Arte, MK2TV, (1994a). DVD, color, dolby digital.

KIESLOWSKI, K. *Entrevista com Kieslowski*. Depoimento (1994). Entrevistador: Rubens Ewald Filho, MK2TV, (1994b). DVD, color, dolby digital.

KLEISER, R. *Grease, nos tempos da brilhantina*. [filme-vídeo]. Produção de Robert Stigwood, direção de Randal Kleiser, elenco: John Travolta, Olívia Newton-John, Stockard Channing, Barry Perl, Kelly Ward e outros. Paramount Pictures, EUA, 1978, DVD, 110 min, color.

KON, N. M. De Poe a Freud – o gato preto. In: BARTUCCI, G. (Org.). *Psicanálise, literatura e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2001, p. 91-127.

KRACAUER, S. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

LACAN, J. (1946). Formulações sobre a causalidade psíquica. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008a, p. 152 – 194.

\_\_\_\_\_. (1957). A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008b, p. 496 – 533.

\_\_\_\_\_. (1957-1958). *O seminário 5: as formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

\_\_\_\_\_. (1958). *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008c.

\_\_\_\_\_. (1959-1960). *O seminário 7: a ética na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1988.

\_\_\_\_\_. (1964[1960]). Posição do inconsciente. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008d, p. 829 – 864.

\_\_\_\_\_. (1964). *O seminário 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

\_\_\_\_\_. (1970-1971). *Seminário 18 - de um discurso que não seria semblante*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

\_\_\_\_\_. (1973) Nota Italiana. In: *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003. p. 311-315.

LACOSTE, P. *Psicanálise na tela: Pabst, Abraham, Sachs, Freud e o filme segredos de uma alma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J-B. [1967]. *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

LEMONS, M. F. *Considerações teóricas sobre a psicanálise freudiana: da metapsicologia aos textos sociais*. Uberlândia, 2006. Dissertação (Mestrado em Psicologia), Instituto de Psicologia, Universidade Federal de Uberlândia, 2006.

MARTINS, A. F. *Cinema em azul, branco e vermelho*. Rio de Janeiro: Editora Sete Letras, 1996.

MARTINS, A. F. Apresentação de Andréa França Martins à Trilogia da Cores. Depoimento (2006). Entrevistador: Fernando Brito, Versátil Home Vídeo (09/2006). DVD, color, dolby digital.

MARTTA, M. K. *Psicanálise e cinema: a subjetividade contemporânea nas fabulações da cultura*. Porto Alegre 2008. Tese (doutorado em Educação) Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008.

MENDES, E. D.; VIANA, T. C. Tragédia e psicanálise: uma arqueologia inacabada. *Archai*, n. 4, p. 53-64, Janeiro, 2010.

MENDES, E. D. *Da Perda das Ilusões à Melancolia: Um estudo psicanalítico em Balzac*. Brasília, 2013. Tese (doutorado em Psicologia Clínica e Cultura) Instituto de Psicologia, Universidade de Brasília, 2013.

METZ, C. O filme de ficção e seu espectador. *In*: METZ, C.; KRISTEVA, J. GUATARI, F. BARTHES, R. *Psicanálise e cinema*. São Paulo: Global Editora, 1980a, p. 127 – 167.

METZ, C. *O significante imaginário: psicanálise e cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980b.

NASIO, J-D. *Lições sobre os sete conceitos cruciais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

NEVES, E. S. Tudo que você gostaria de saber sobre Lacan e ousou a perguntar a Slavoj Zizek: psicanálise e cinema. *Estudos de Psicanálise*, n. 20, p. 27-40, set/2005.

NOGUEIRA, L. C. A pesquisa em psicanálise. *Psicologia USP*, v. 15, n. 1-2, p. 83-106, jun/2004.

PONTES, S. A. *De sistema psíquico a tropeço da fala: variações do conceito de inconsciente na psicanálise*. Tese (doutorado em Filosofia) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2003.

PONTES, S. A. O inconsciente depois de Lacan: temporalidade e significação. *Revista de Filosofia*, Curitiba, v. 17, n. 20, p. 165 184, jan/jun, 2005.

PORGE, E. *Transmitir a clínica psicanalítica: Freud, Lacan hoje*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

RAY, N. *Juventude transviada*. (filme-vídeo). Produção Warner Bros, direção e roteiro Nicholas Ray. Elenco: James Daen, Natele Wood, Sal Mineo, Jim Backus, Dennis Hooper, Nick Adams e David MacMahon. Warner Bros. EUA, 1955, DVD, 111 mim.

SAFATLE, W. Estética do real. In: *A paixão do negativo: Lacan e a dialética*. São Paulo: Editora UNESP, 2006, p. 269-298.

SARTRE, J-P. *Freud além da alma: roteiro para um filme*. São Paulo: Nova Fronteira, 2005.

SIQUEIRA, R. *A igualdade é branca*. <http://cinemaedebate.com/2011/06/26/a-igualdade-e-branca-1994/>. (2011a). Acesso em 27/12/2013.

SIQUEIRA, R. *A fraternidade é vermelha*. <http://cinemaedebate.com/2011/06/29/a-fraternidade-e-vermelha-1994/>. (2011b). Acesso em 27/12/2013.

STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas – SP: Papyrus, 2011.

TELLES, S. Psicanálise e cinema. In: MILAN-RAMOS, J. G.; LEITE, N. V. A. (Orgs.). *Terra-mar: litorais em psicanálise – escrita, cinema, política educação*. Campinas – SP: Mercado das Letras, 2010, p. 91-106.

VORCARO, A. M. R. Transmissão e saber em psicanálise: (im)passes da clínica. *Revista Psicanálise*. Curitiba, n. 20, s/p, Junho/2010. Disponível em: <http://www.apccuritiba.com.br/artigos/ed-20-transmissao-e-saber-em-psicanalise-impases-da-clinica/>. Acesso em: 26/01/2014.

WESCHENFELDER, R. *Labirinto de espelhos: a trilogia no cinema*. Florianópolis, Dissertação (Mestrado em Literatura), Universidade Federal Santa Catarina, 2009.

WILLEMART, P. *Além da psicanálise: a literatura e as artes*. São Paulo: Nova Alexandria, 1995.

ZIZEK, S. *Lacrimae rerum: ensaios sobre cinema moderno*. São Paulo: Boitempo, 2009.

## **ANEXOS**

## ANEXO A

### A Filmografia de Krzysztof Kieslowski

#### Curtas Metragens

1967 – *Concert des meilleurs voeux*

1968 – *De la ville de Lodz* (filme que apresentou no final da faculdade)

1970 – *J'étais soldat*

*L'usine*

1971 – *Les ouvriers* (documentário sobre a greve de 1970)

*Avante Le rallye*

*Le refrain*

1973 – *Le maçon*

*L'enfant*

*La radiographie*

1975 – *Curriculum vitae*

1976 – *La claque*

1977 – *L'hôpital*

1978 – *Sept femmes d'âge différent*

1979 – *Le point de vue du gardien de nuit*

1980 – *Têtes parlantes*

1981 – *La station*

1982 – *Kratki dzien pracy*

1986 – *Tramway*

1990 – *City life*

#### Longas Metragens

1976 – *La cicatrice*

1979 – *L'amateur*

1982 – *Le Hasard*

1984 – *Sans fin*

1987 – *Brève histoire de meurtre* (Não Matarás em versão longa)

1988 – *Brève histoire d’amour* (Não Amarás em versão longa)

1991 – *La double vie de Véronique*

1993 – *Trois couleurs: Bleu*

1993 – *Trois couleurs: Blanc*

1993 – *Trois couleurs: Rouge*

### **Filmes realizados para televisão**

1973 – *Passage souterrain*

*Le premier amour*

1975 – *Le personnel*

1976 – *Le calme*

1988/9 – *Le Décalogue (dez medias metragens)*

1. “Un seul Dieu tu adoreras”
2. “Tu ne commenttras point de parjure”
3. “Tu respcteras le jour du seigneur”
4. ”Tu honoreras ton père et ta mère”
5. “Tu ne tueras point”
6. “Tu ne serás pas luxurieux”
7. ‘Tu ne voleras pas”
8. “Tu ne mentiras pas”
9. “Tu ne convoiteras pás la femme d’autrui”
10. “Tu ne convoiteras pás les biens d’autrui”

## ANEXO B

### Relação de Prêmios e Indicações

1. Recebeu uma indicação ao Oscar de Melhor Diretor, por "A Fraternidade é Vermelha" (1994);
2. Recebeu uma indicação ao Oscar de Melhor Roteiro Original, por "A Fraternidade é Vermelha" (1994);
3. Recebeu uma indicação ao BAFTA - British Academy of Film and Television Arts, de Melhor Diretor, por "A Fraternidade é Vermelha" (1994);
4. Recebeu uma indicação ao BAFTA de Melhor Filme Estrangeiro, por "A Fraternidade é Vermelha" (1994);
5. Recebeu uma indicação ao BAFTA de Melhor Roteiro Original, por "A Fraternidade é Vermelha" (1994);
6. Recebeu duas indicações ao César de Melhor Filme, por "A Liberdade é Azul" (1993) e "A Fraternidade é Vermelha" (1994);
7. Recebeu duas indicações ao César de Melhor Diretor, por "A Liberdade é Azul" (1993) e "A Fraternidade é Vermelha" (1994);
8. Recebeu duas indicações ao César de Melhor Roteiro Original, por "A Liberdade é Azul" (1993) e "A Fraternidade é Vermelha" (1994);
9. Recebeu duas indicações ao Independent Spirit Awards de Melhor Filme Estrangeiro, por "A Dupla Vida de Veronique" (1991) e "A Fraternidade é Vermelha" (1994). Venceu por "A Fraternidade é Vermelha";
10. Recebeu uma indicação ao European Film Awards de Melhor Roteiro, por "Paraíso" (2002);
11. Ganhou o Prêmio do Júri no Festival de Cannes, por "Não Matarás" (1988);
12. Ganhou o Prêmio Ecumênico do Júri no Festival de Cannes, por "A Dupla Vida de Veronique" (1991);
13. Ganhou duas vezes o Prêmio FIPRESCI no Festival de Cannes, por "Não Matarás" (1988) e "A Dupla Vida de Veronique" (1991);
14. Ganhou o Urso de Prata de Melhor Diretor no Festival de Berlim, por "A Igualdade é Branca" (1994);

15. Ganhou o Leão de Ouro no Festival de Veneza, por "A Liberdade é Azul" (1993);
16. Ganhou o Prêmio FIPRESCI, no Festival de Veneza, por "Decálogo" (1989);
17. Ganhou o Prêmio Especial do Júri no Festival de San Sebastian, por "Não Amarás" (1988);
18. Ganhou duas vezes o Prêmio OCIC no Festival de San Sebastian, por "Não Amarás" (1988) e "Decálogo" (1989);
19. Ganhou o Prêmio Bodil de Melhor Filme Não-Americano, por "A Fraternidade é Vermelha" (1994);
20. Ganhou duas vezes o Prêmio Bodil de Melhor Filme Europeu, por "Não Matarás" (1988) e "Decálogo" (1989);
21. Ganhou o Prêmio da Crítica na Mostra de Cinema de São Paulo, por "Decálogo" (1989);
22. Ganhou o Prêmio do Público na Mostra de Cinema de São Paulo, por "Não Amarás" (1988).