

**UNIJUÍ - UNIVERSIDADE REGIONAL DO NOROESTE DO ESTADO DO
RIO GRANDE DO SUL**

DHE – DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES E EDUCAÇÃO

MOISÉS LUIZ TUZZIN

**O CINEMA ENQUANTO OBRA SINGULAR:
POSSIBILIDADES DE APROXIMAÇÃO COM A PSICANÁLISE**

Santa Rosa – RS

2020

MOISÉS LUIZ TUZZIN

**O CINEMA ENQUANTO OBRA SINGULAR:
POSSIBILIDADES DE APROXIMAÇÃO COM A PSICANÁLISE**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Bacharelado em Psicologia da Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul – UNIJUÍ, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Psicologia.

Orientadora: Professora Doutora Taís Cervi

Santa Rosa – RS

2020

RESUMO

O cinema é uma das manifestações artísticas mais presentes na contemporaneidade. A análise do cinema e de suas produções é quase tão antiga quanto o próprio cinema. Da mesma forma, a psicanálise surge no mesmo momento histórico em que nasce o cinema. A partir disso, procuramos, neste trabalho, buscar possibilidades de aproximações entre a teoria psicanalítica e o campo da arte cinematográfica, onde a leitura psicanalítica do cinema ou do filme o considera em sua singularidade, como produção artística, como obra e como linguagem. Para o desenvolvimento do estudo, foi preciso explorar, através da revisão bibliográfica, as possíveis formas de aproximação entre a psicanálise e o cinema no decorrer da história, o objetivo com que foram realizadas, suas possibilidades, críticas, vantagens e desvantagens, a fim de encontrar reflexões psicanalíticas que contemplem o cinema em toda sua complexidade, ou o mais próximo possível disso. Para isso, é preciso que, ao abordarmos um filme, nos impliquemos com a obra, deixando que essa nos atravesse, num processo que resulta em mais perguntas do que respostas, a fim de que possamos refletir acerca do humano, do sujeito e sua relação com a imagem e com a arte.

Palavras-chave: Psicanálise. Cinema. Arte. Linguagem.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	4
QUANDO PSICANÁLISE E CINEMA SE ENCONTRAM	8
A LEITURA PSICANALÍTICA CINEMATOGRAFICA	23
CONCLUSÃO	35
REFERÊNCIAS	37

1. INTRODUÇÃO

O cinema faz parte da sociedade atual e tem crescido em exposição e possibilidade de acesso junto com a evolução da tecnologia, se tornando, das artes, a mais acessível às massas. Da necessidade, nas décadas passadas, de ir a uma sala cheia de pessoas, enfrentar filas, comprar ingressos, para a praticidade de escolher um filme para assistir por streaming no sofá de casa, o cinema se transformou, mas não perdeu sua essência e sua capacidade de fazer refletir sobre o sujeito. Como aponta Tania Rivera “nossa ‘constituição psíquica’ parece encaixar-se perfeitamente nesses pés hoje já principescos. Somos sujeitos cinematográficos.” (2008, p. 10). O cinema atravessa nossas vidas e faz parte do nosso imaginário. Tem lugar em conversas com amigos, em discussões de sala de aula, serve como referência para determinado assunto, como quando dizemos “assista a tal filme que entenderás”; e, inclusive, tem lugar no momento analítico, através da fala do paciente que conta e reconta filmes e as experiências que estes suscitaram. Nas formações em Psicologia, professores fazem uso do cinema para gerar discussões ou para servir de ponto de partida para determinado conceito. O estudo de personagens em narrativas cinematográficas é comum e de certa forma frequente, dando lugar para aplicar o saber psicanalítico.

Mas por que pensar em aproximações entre o cinema e a psicanálise? O que um tem a ver com o outro? O cinema é arte, é obra. Cada filme carrega uma infinidade de traços característicos. Cada autor imprime na tela sua visão, sua história, suas vivências, sua forma de ver o mundo, seu psiquismo. E o que tem o cinema a oferecer para a psicanálise? O que pode dizer sobre o mundo e sobre o sujeito? Freud notou em seu trabalho *O caminho da formação dos sintomas* (1917) que o artista detém grande saber sobre o homem e sobre o inconsciente. Ainda segundo Almeida Salles:

O cinema é arte por ser o produto de uma construção difícil e sutil, em que inúmeros fatores intervêm, fatores plásticos, conflito de volumes, conflito de luz, conflito de massas, duração de tomadas, contraponto entre as várias durações, progressão do tema etc. (ALMEIDA SALLES, 1988, p. 40-41).

A psicanálise sempre abordou a arte na construção de sua teoria. O mito de Édipo Rei, peça de teatro grega escrita por Sófocles, inspira o complexo de Édipo

de Freud. Shakespeare, Leonardo da Vinci e Michelangelo são abordados por Freud, que faz uma leitura da escultura de Michelangelo em *Moisés de Michelangelo* (1914), e procura traçar um perfil psicológico de da Vinci em *Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância* (1910). Sobre *Moisés de Michelangelo* (1914), observa-se que Freud não se preocupa em propor interpretações à obra, mas ao contrário, deixa-se tomar por ela, colocando interrogações ao invés de explicações, podendo assim, analisar a obra na sua medida, levando em consideração a singularidade do objeto estudado. Por isso, segundo Rivera (2011) “trata-se de buscar conhecimento sobre o homem nessas obras e, mais especificamente, com elas aprender sobre o sujeito e sua relação com a imagem.” (p. 9-10).

Inclusive no que se trata da psicanálise clínica, o cinema têm encontrado espaços nos quais se apresenta, como afirma Froemming (2002):

Quando Freud determinava a seus pacientes que associassem livremente, que falassem sem censurar nenhum conteúdo, invariavelmente, eles lhe contavam sonhos. Hoje, nossos pacientes contam, além de sonhos, filmes, impressões causadas por filmes e utilizam muito a expressão “era como num filme” para nos dizer de uma sensopercepção peculiar, difícil de ser traduzida em palavras. (p.12)

Desta forma, o cinema já faz parte de nossas vidas, já povoa nosso imaginário e as impressões providas e deixadas por tais obras têm parte na nossa psique.

Em seu livro *O Seminário Livro 7*, no qual trata sobre *A ética da Psicanálise*, Lacan (1959-1960/1997) escreve acerca da produção artística, a qual diz se caracterizar por uma organização em torno de um vazio, apontando que tal produção procura a Coisa, o outro absoluto do sujeito, o impossível do real. O cineasta russo Andrei Tarkovski (2010) traz em suas reflexões sobre a arte, que “a ideia de infinito não pode ser expressa por palavras, ou mesmo descrita, mas pode ser apreendida através da arte, que torna o infinito tangível” (2010, p.42). A poesia presente em seu filme *O espelho* é fundamentada em uma experiência inconsciente de pensar por imagens e não por palavras, o que estaria, segundo Freud (1923, p. 26), mais próximo dos processos inconscientes e seria, inclusive, mais antiga.

A partir destes fatos, surge uma interrogação acerca das possibilidades de aproximação entre o cinema e o saber construído no decorrer do curso ao qual este trabalho tem por caráter concluir, em especial o saber psicanalítico. O cinema é arte, como bem sabemos, é obra artística, popularmente - e carinhosamente - chamado de sétima arte. Como obra, é um processo construtivo, produzido por diversos artistas, os quais imprimem sobre a película - e hoje em forma de bits - um mundo o qual não vemos de outra forma senão no cinema. Cada filme possui uma infinidade de traços característicos, singulares. A forma com que a imagem foi capturada, o que aparece no filme e o que fica fora do quadro, o corte, o modo como uma cena se liga a outra, a cor, o som, o ritmo, todos são elementos cinematográficos que variam de uma obra a outra, mas fazem parte da peça filmica e a compõe, sendo cada um dos elementos relacionado ao caráter desta obra, o que busca expressar, como busca expressar.

Entretanto, as aproximações mais frequentes entre cinema e psicanálise não levam em consideração essa enormidade de elementos, tendo enfoque sobre os personagens e sobre a história, ou seja, sobre o roteiro. Não que este seja pouco importante, pelo contrário, é um dos fundamentos da maioria das obras cinematográficas, mas também é uma das coisas que destas não é especificidade. O cinema não nasce com roteiros escritos, seu caráter de novidade é a imagem e o movimento. O roteiro é, em primeira instância, produção literária. Sendo assim, nos parece mais proveitoso buscar abordagens que dêem maior consideração aos elementos característicos do cinema, de forma a não tratar o filme como desprovido de linguagem além da literária.

Buscaremos aqui nos aproximar do cinema enquanto obra sem a preocupação de impor a esta, interpretações, pelo contrário, é melhor que deixemo-nos tomar pelo apelo que as obras têm sobre nós, apelo este que nos convida a refletir de forma a colocar interrogações ao invés de explicações. Conforme Oliveira e Frayze-Pereira, citando a obra *O visível e o invisível* de Merleau-Ponty (1971, p. 187) “o espectador-analista encara a obra como seu outro, isto é, como aquele que exige de nós criação para dele podermos ter experiência” (OLIVEIRA; FRAYZE-PEREIRA, 2015).

A pesquisa realizada teve caráter exploratório, com a finalidade de proporcionar maior aproximação com o tema Cinema e Psicanálise, sendo este pouco presente na literatura clássica psicanalítica, base teórica que dará sustentação ao trabalho. Para o desenvolvimento do estudo, foi preciso explorar as possíveis formas de aproximação entre a psicanálise e o cinema no decorrer da história, o objetivo com que foram realizadas, suas possibilidades, críticas, vantagens e desvantagens, a fim de encontrar reflexões psicanalíticas que contemplem o cinema em toda sua complexidade, ou o mais próximo possível disso.

A coleta de dados foi realizada por meio de uma revisão bibliográfica, cuja proposta visou fornecer informações acerca de como tem sido realizada a leitura psicanalítica do cinema e de suas produções cinematográficas. Tendo o tema pouca presença nos trabalhos de Sigmund Freud e Jacques Lacan, e não sendo também assunto de grande atenção de muitos autores, a procura inicial por material sobre o qual se dedicou a leitura foi realizada no site Periódicos Eletrônicos em Psicologia (PEPSIC), o qual possui um grande acervo de artigos psicanalíticos, dos quais um número considerável tem relação com o tema. As buscas foram realizadas primeiramente por “assunto” seguidos pelas palavras-chave: cinema; filme; cinema e psicanálise; cinema como assunto; cinematografia; cinematográfico (a); montagem. Os artigos utilizados foram selecionados a partir da leitura de seus resumos. A abordagem da pesquisa foi qualitativa, tendo em vista que tanto o trabalho psicanalítico quanto o cinematográfico compreendem o humano na sua subjetividade, sendo esta impossível de ser transcrita em números.

Tendo o material inicial selecionado através da leitura dos resumos dos artigos, buscou-se, por meio da análise destes, compreender as aproximações entre cinema e psicanálise, seus objetivos, realizações, críticas e limitações, como também ampliar as fontes de fundamentação teórica através dos autores citados, seus livros e publicações. Procurou-se compreender qual a ideia de cinema que seus autores possuíam; com quais objetivos foram propostas essas aproximações; o que buscavam contemplar; quais questões tentaram lançar luz; de que forma a teoria psicanalítica foi aplicada e sobre qual aspecto fílmico. A partir disso, discorreremos acerca das possibilidades de tais aproximações e de suas limitações através do material do próprio autor ou das críticas realizadas para com esse.

O trabalho foi dividido em dois capítulos. No primeiro, iniciamos com um percurso histórico acerca do início do cinema e da psicanálise e das primeiras aproximações entre estes. Falamos de como o cinema remete ao sonho e o sonho a psicanálise. Também da câmera; da tela; do aparato cinematográfico; do olhar do espectador; da cena, do plano e da montagem. Enfim, percorremos um percurso de descobrimento acerca do que compõe o cinema e o filme e das relações do sujeito com a imagem. O segundo capítulo foca em trabalhos que visam estudar o cinema a partir da psicanálise, onde buscamos encontrar abordagens que tornem possíveis uma leitura psicanalítica do cinema e de suas obras em seus caracteres de processo construtivo, de produção artística e de obra singular dotada de linguagem própria.

2. QUANDO PSICANÁLISE E CINEMA SE ENCONTRAM

O cinema e a psicanálise são obras de seu tempo, contemporâneas, frutos do momento histórico em que se constituíram e moldados por este. Ambos nasceram em momentos muito próximos, no final do século XIX. No ano de 1895, quando Freud publicava, juntamente com Breuer, o livro que daria início à psicanálise, *Estudos sobre a histeria*, os irmãos Auguste e Louis Lumière registraram a patente do cinematógrafo, máquina que carregava as funções de filmagem, de revelação de película e de projeção, sendo o marco inicial do cinema. Sendo homem de seu tempo, Freud não se ocupou da nova arte, e

Como era de praxe no meio burguês, que defendia naquela época a nobreza do teatro frente ao cinema nascente, Freud não se deixaria impressionar pelo que deve ter sido um conjunto de filmes curtos de uma única ou algumas poucas tomadas em plano fixo, sem grande elaboração narrativa, mostrando situações simples e mais ou menos anedóticas[...] (RIVERA, 2008, p. 11-12).

O cinema era, no primeiro contato que Freud teve com tal, rudimentar, ainda nascente, longe de possuir os códigos e técnicas que hoje são tão naturais a qualquer um familiarizado com ele. Os primeiros filmes se concentravam na sua habilidade de mostrar imagens em movimento, apresentando ao espectador uma variedade de “vistas” (COSTA, 2006). As possibilidades proporcionadas pela montagem, de ordenar e ajustar os planos filmados para fim narrativo, eram ainda embrionárias, e os intertítulos, marcas do cinema mudo, que tornavam possível a

introdução de diálogos nos filmes, só surgiram no ano de 1910. Os filmes eram, em geral, pouco compreensíveis, e a figura de um explicador, (aquele que explicava o filme ao público) era comum e em alguns países até mesmo obrigatória.

Em 1915, foi lançado *O nascimento de uma nação* (*The Birth of a Nation*), de David W. Griffith, filme altamente inovador e um marco da evolução do cinema por possuir uma narrativa elegante e com uma montagem lógica e compreensível para o público, abordando a história de forma mais próxima da realidade e contando-a de forma alternada, organizando as ações que se passavam ao mesmo tempo, porém em espaços diferentes. O filme serviu de base para a linguagem cinematográfica “que foi-se constituindo, ao longo de suas primeiras duas décadas, ao mesmo tempo em que construía seu público, acostumando-o a certas convenções que permitem sua recepção como uma narrativa.” (RIVERA, 2008, p. 13).

Enquanto o cinema se constrói e se consolida como entretenimento e também como arte, a psicanálise cresce em popularidade ao redor do mundo. O livro *Psicanálise na tela*, de Patrick Lacoste (1992), trata acerca das propostas de colaborações entre cinema e psicanálise que surgiram na década de 1920, da parte do produtor de cinema Samuel Goldwin, para participar na produção de filmes Hollywoodianos sobre histórias de amor, e da parte de Hans Neumann, produtor de cinema alemão, para participação em um filme de popularização da psicanálise, rejeitada por Freud por ser, segundo ele, impossível fazer uma apresentação séria das abstrações de sua teoria (LACOSTE, 1992). No entanto, Freud acaba dando carta branca ao filme, por achar que a realização deste é inevitável, e assim nasce *Segredos de uma alma*, dirigido por Georg Wilhelm Pabst, tendo como conselheiro Karl Abraham, então presidente da Associação Internacional de Psicanálise (IPA).

Desde os seus primeiros contatos com a psicanálise o cinema se desenvolveu, tanto em popularidade quanto em complexidade. As limitações técnicas dos primeiros filmes foram desaparecendo. Técnicas de direção e montagem foram sendo criadas para possibilitar que o público pudesse interpretar o que via em tela sem a necessidade de alguém para explicar objetivamente o que acontecia. Dos primeiros filmes, colagens de planos gerais sobre o cotidiano, até a alcunha de sétima arte, o cinema abordou os mais diversos temas das mais diversas formas, com os mais diversos objetivos. Contou histórias que faziam rir e

chorar, como também narrou, em sua particularidade, momentos importantes da história humana. Fez refletir sobre o homem e sobre a vida, e também refletiu sobre si próprio. O cinema acabou se tornando evento mundial, com lançamentos enormes e altíssimas bilheterias, mas também tornou-se um domínio cultural privilegiado para se refletir sobre o sujeito.

Com o crescimento do cinema, as relações entre o espectador e as obras de arte foram se transformando. Outrora, pinturas só eram encontradas em igrejas e catedrais, mantidas longe da massa, das pessoas normais, e sendo assim acessíveis somente através de vários intermediários. Já na arte enquanto cinema, o acesso é livre às massas, embora nem sempre compreensível para todos, sendo muitas vezes necessário um novo tipo de intermediário, especialistas em cinema que facilitam a compreensão de algumas obras, conforme aponta Benjamin (1983). Para Xavier (1983) o cinema tem o poder de possibilitar alterações na experiência que o espectador tem para com a arte, pois “no cinema, a distância permanente da obra desaparece gradualmente da consciência do espectador e, com isso, desaparece também aquela distância interior que, até agora, fazia parte da experiência da arte.” (p. 84). Ainda segundo este, “nada comparável a este efeito de ‘identificação’ já ocorreu em outra forma de arte e é aqui que o cinema manifesta sua absoluta novidade artística” (p. 85).

Durante muito tempo na história do cinema, o verdadeiro autor de um filme era o roteirista, aquele que escrevia a história, a trama, da mesma forma que na literatura. Esta noção foi alterada pelo movimento artístico do cinema francês conhecido como *Nouvelle vague*, em tradução *Nova onda*, que introduziu a Política dos autores, que dizia que a direção era o ato que verdadeiramente fundava o filme. O movimento acabou pervertido no seu sentido primário, por ter acabado promovendo um culto ao autor (diretor), ao invés de seu trabalho, “pois o verdadeiro objetivo desse conceito não era demonstrar quem faz a direção, mas explicar o que faz a direção” (TIRARD, 2002/2006, p. 249-50).

Assim sendo, partindo do que faz a direção e de quais partes compõem um filme, comprometemo-nos em aproximar os conceitos técnicos da arte cinematográfica aos conceitos da teoria psicanalítica, concentrando-nos no que pode nos dizer o artista com sua obra em como nos relacionamos enquanto

espectadores destas obras para, finalmente, falarmos acerca da análise de filmes tendo por base a teoria psicanalítica, suas possibilidades e seus limites. Portanto, como nos dizem Enéas de Souza e Robson de Freitas Pereira no livro *O Divã e a Tela* (2011), “não se trata de psicanalisar os personagens, mas antes deixar-se conduzir pela lente do cineasta para deixar que seu saber (do psicanalista) seja questionado pela surpresa constante da arte” (p. 44).

A linguagem cinematográfica foi se construindo ao longo da história do cinema até se fazer compreensível pelo espectador sem a necessidade de explicações externas, como comum no primeiro cinema. Segundo Setaro (2009) a sintaxe própria dessa linguagem se estabelece a partir das relações entre os planos, as sequências e as cenas, que organizam o que se deseja expressar através do filme. Ainda conforme o autor, existem os elementos determinantes e os elementos componentes na linguagem do cinema. Os elementos determinantes são a planificação, a angulação, os movimentos feitos pela câmera e a montagem, que propiciam o sequenciamento dos planos e tem papel fundamental em atribuir significado ao filme. Os elementos componentes são a fotografia, sobre a qual falaremos posteriormente, os atores e a cenografia, que elaboram o cenário, os objetos de cena e o figurino, as cores e todo o tratamento estético que estes recebem. Para enfatizar intenções e sentimentos em uma cena, por exemplo, o local em que a câmera é colocada e como ela é posicionada para gravar tal cena é determinante, pois dá o ponto de vista que será expresso e quem e o que aparecerá no quadro.

Podemos começar nossa abordagem mais aprofundada do cinema levando em consideração a comum associação entre filme e sonho. Como já visto, o cinema tem encontrado lugar em nosso psiquismo e se faz presente em nosso discurso e, portanto, aparece também no momento clínico de escuta. Porém, dizer que o cinema imita o sonho, segundo Rivera (2008) “não fornece ao cinema um modelo de construção de imagens em sucessão; antes, põe em relevo a enorme complexidade em jogo na relação entre sujeito e imagem, seja no sonho, seja no cinema.” (p.20).

A interpretação dos sonhos tem posição central na teoria freudiana e, com base nos trabalhos *A Interpretação dos Sonhos I* e *A Interpretação dos Sonhos II e Sobre os Sonhos*, Freud (1900 e 1901) afirma que o sonho possui significados e

pode ser interpretado, sendo tomado como enigma pelo sonhador. Segundo Freud, o sonho é a realização de um desejo inconsciente, ainda que de forma disfarçada, sendo a satisfação do desejo dada de forma parcial, na qual o desejo pode tornar-se real, no sentido de ser apresentado em palavras e em imagens. Para a psicanálise, o sonho é o seu relato, o que o paciente fala sobre este. Ambos, filme e sonho, são um meio de apresentar de forma figurada ideias e pensamentos abstratos. De acordo com Jean-François Lyotard (1971), citado por Rivera (2008), a linguagem do sonho é como a linguagem da arte, “combinação indissociável entre o discurso e o sensível, falando a golpes de coisas, fazendo figura com as palavras” (p.21). É interessante pensarmos que o pensamento humano, da mesma forma, tem semelhanças com o cinema, pois “provavelmente, faz-se num emaranhado de imagens e palavras, entre as quais se perfila, cambiante e mais ou menos secreto, o desejo.” (RIVERA, 2008, p. 28).

Existem, porém, duas diferenciações importantes a se fazer entre sonho e filme. A primeira é que, apesar de tanto um quanto outro colocarem em questão a posição do eu, o sonho não é experimentado da mesma forma que o filme. Em nossos sonhos não somos espectadores, como somos no cinema, o que impede que o tomemos como uma percepção. Porém, mesmo que desfocado, o sonho é vivenciado. A segunda é de que o sonho não se faz tendo a intenção de ser entendido, mas sim de escapar da censura, enquanto o filme carrega consigo a intencionalidade do seu realizador, que pretende, a partir deste, dizer, causar ou expressar algo ao espectador.

Italo Calvino (2000), um dos mais importantes escritores italianos do século XX, afirma que na sua adolescência, o cinema era seu mundo, mundo homogêneo, coerente, ao contrário de sua vida. O filme é coerente, mas pode também não o ser. Pode ser homogêneo, ao contrário da vida, colcha de retalhos aleatória, mas pode também ser heterogêneo, incoerente como a vida em si. No geral, é mais realista que a realidade, pois não deixa ver falhas, tranquiliza, “nos faz senhores de nossa própria casa — e de nosso próprio cinema” (RIVERA, 2008, p.8). Merleau-Ponty (1966), no livro *Sens et Non-sens*, nota que:

a forma percebida nunca é perfeita na realidade, há sempre movimento, rebarbas e uma espécie de excesso de matéria. O drama cinematográfico tem, por assim dizer, um grão mais estreito que os dramas da vida real, acontece em um mundo mais exato que o

mundo real. Mas, no final das contas, é através da percepção que podemos entender o sentido do cinema: o filme não pode ser pensado, ele percebe a si mesmo. (tradução nossa, p.72)

Mas do que fala Merleau-Ponty quando diz que o filme possui um “grão mais estreito” que a vida real? O que possibilita ao cinema ser mais realista que a realidade, a ponto de nos fazer senhores de nosso próprio mundo? Enquanto o sonho faz seu estofo nesse excesso de matéria, com imagens que não são bem imagens, imprecisas, fluidas, sobrepostas em sua multiplicidade, a tela do cinema recorta o olhar e retira seu excesso, a luz é dosada, as imagens - apesar do aparente movimento - são fixadas em um enquadramento determinado. O filme é sucessão de fotogramas, imagens fixas capturadas por uma câmera a uma cadência constante - vinte e quatro “quadros” a cada segundo – e impressas no filme cinematográfico, que projetadas sobre a tela no mesmo ritmo produzem ao olho humano a impressão de movimento. É sobre a fotografia do filme, ou a cinematografia, conceito que abrange a impressão de tudo aquilo que será visto pelo espectador, processo que controla a construção e o registro das imagens cinematográficas, que falaremos a seguir.

Aos já familiarizados com a sétima arte, o termo “diretor de fotografia” não deve ser novidade. Presente nas principais premiações do cinema pelo mundo, dentre elas o Oscar, o prêmio de Melhor Fotografia concedido pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas é um dos mais prestigiados da cerimônia. Mas o que faz o diretor de fotografia, e por que ele é tão importante ao cinema? Seu trabalho é de transposição, ou melhor, de transformação. O roteiro de um filme, texto base para a obra, precisa ser transformado em imagens. A palavra “cinematografia” tem origem grega na junção entre kinema e graphein (movimento e gravar). É o diretor de fotografia que, ao lado do diretor, determina os ângulos e enquadramentos de uma cena, a estrutura dos planos, a luz que será utilizada na filmagem e, inclusive, as particularidades das lentes empregadas em tal processo. É ele que enquadra e recorta o campo do real, usando a luz para escrever uma parte de um todo que é deixado às sombras.

Sergei Eisenstein, um dos mais importantes cineastas soviéticos da história e com papel fundamental na consolidação do cinema como forma de expressão artística, além de dirigir filmes, se dedicou a estudar a influência destes na

sociedade e a forma como se relacionam com a realidade, as artes e os espectadores. No texto *Fora de Quadro*, presente no livro *A forma do Filme* (p. 35-48), Eisenstein (2002) fala da lente da câmera como o que corta pedaços da realidade, removendo seus excessos. A fotografia, para ele, recorta o tempo e o espaço para construir uma imagem, manipulando o material original para transformá-lo em uma outra coisa.

Lacan (1985/1996) aponta no *O Seminário Livro 20*, que o que sustenta a imagem é “um resto”. Philippe Dubois (1993), pintor belga, em seu trabalho *O ato fotográfico e outros ensaios*, traça paralelos entre o aparelho fotográfico e o aparelho psíquico, e nota que, de tudo o que se inscreve na memória psíquica, “nem tudo volta”. Escreve que sempre haverá um “invisível na imagem”, algo que foi perdido, da mesma forma que na fotografia. O autor considera a fotografia como verdadeira lembrança encobridora, conceito elaborado por Freud no texto de 1899, *Lembranças Encobridoras*, que fala da memória que é aparentemente simples, de pouca importância, mas que aparece deslocada no lugar de uma outra, esta essencial, de forte valor afetivo, que permanece oculta, recalcada. A imagem da lembrança encobridora é substitutiva. É preciso, segundo Dubois (1993), “saber erguer o véu que esconde, abandonar a parte do olho, sempre cego demais, para subir a fieira abstrata da memória” (p. 326). Da mesma forma, não devemos acreditar demais no que se vê na fotografia. É preciso

Saber não ver que se exhibe (e que oculta). E saber ver além, ao lado, através. Procurar o negativo no positivo, e a imagem latente no fundo do negativo. Ascender da consciência da imagem rumo à inconsciência do pensamento. Refazer de novo o caminho do aparelho psíquico-fotográfico, sem fim. Atravessar as camadas, os extratos, como o arqueólogo. Uma foto não passa de uma superfície. Não tem profundidade, mas uma densidade fantástica. Uma foto sempre esconde outra, atrás dela, sob ela, em torno dela. Questão de tela. Palimpsesto. (DUBOIS, 1993, p. 326).

Freud (1899) nos mostra que não somos senhores nem da nossa própria memória. Nossa lembrança mais forte, mais vívida, é fantasia. A lembrança encobridora está aí para encobrir outra, para que não vejamos demais. Da mesma forma que a fotografia, a fantasia enquadra o real. Lacan (1959-1960/2005) ao trabalhar a angústia no *O Seminário Livro 10*, aponta que a realidade se sustenta pela fantasia. Rivera (2008) destaca que a cena encobridora é como uma tela, “que encobre a experiência traumática, mas faz ver, através de uma montagem

complexa, elementos que permitem o desdobramento de outras cenas, na infindável teia da fantasia” (p.48). Através do deslocamento, do recorte, do enquadre e da montagem, a lembrança encobridora se faz filme de infância e inscreve no sujeito o essencial na sua constituição. A fantasia enquadrada se relaciona com o que continuou fora do enquadre, “monta, então, os fragmentos em um certo delineamento narrativo. Orientado por tal enquadramento dramático, o sujeito estrutura-se como uma ficção.” (RIVERA, 2008, p. 50). Podemos retornar aqui à Italo Calvino (2000), quando afirma que o cinema é mais realista que a realidade. A lembrança encobridora também parece mais realista que a recordação encobrida, mas denuncia-se como montagem na delimitação excessiva que apresenta, não possuindo os excessos de matéria, como diz Merleau-Ponty (1966), que fazem com que a forma nunca seja percebida de maneira perfeita na realidade.

A lembrança encobridora pode ser vista como uma cena cinematográfica, dadas suas semelhanças com a fotografia, mas também pelo princípio sobre o qual opera: a montagem. A cena é montada, os fragmentos enquadrados são colocados em uma estrutura narrativa de forma que ocupem o lugar da memória vivida, agora oculta sobre a tela. Jean-Louis Baudry (1983), teórico do cinema psicanalítico, nota em seu texto *Os efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho base*, privilegiando a análise do aparato cinematográfico, que a tela sob a qual é projetado o filme, tela esta rodeada de preto da sala escuro na qual se encontra, lugar onde a luz é dosada, o olhar é recortado e onde nunca se vê demais, possui uma semelhança em sua estrutura com o espelho onde o bebê reconhece a sua imagem, imagem esta que segundo Lacan (1978/1998) é o núcleo da constituição do eu. Para Baudry (1983) a tela convida o sujeito a uma identificação repetindo tal situação originária, tal cena formadora do eu, oferecendo-lhe um lugar central, ilusório.

Sem dúvida, a sala escura e a tela rodeada de preto como um cartão de pêsames já apresentam condições privilegiadas de eficácia. Nenhuma circulação, nenhuma troca, nenhuma transfusão com o exterior. Projeção e reflexão se produzem num espaço fechado e aqueles que nele permanecem, sabendo-o ou não (mas não o sabem) ficam agrilhoados, capturados ou captados... E o espelho, enquanto superfície reflexiva, é uma superfície quadrada, limitada, circunscrita. Um espelho infinito não seria mais um espelho. Sem dúvida, o caráter paradoxal da tela-espelho do cinema é que ela reflete imagens, e assim a ambiguidade permanece, pois a imagem que ela reflete não é imagem da "realidade" (uma ambiguidade que a transitividade do "refletir" deixa em suspenso). (Realidade) que de qualquer maneira vem de trás da cabeça do espectador (e é verdade

que ele poderia se voltar e a olhar de frente; nada veria, a não ser os feixes móveis de uma fonte luminosa já velada). A disposição dos diferentes elementos - projetor, "sala escura", tela - além de reproduzir de um modo bastante impressionante a *mise en scene* da caverna, cenário exemplar de toda transcendência e modelo topológico do idealismo, reconstrói o dispositivo necessário ao desencadeamento do estádio do espelho, descoberto por Lacan. (p. 395).

Retornando a Lacan (1978/1998), sabemos que o estádio do espelho promove na criança a especularização da unidade de seu corpo, o primeiro esboço do eu como formação imaginária. Para que isso ocorra, são condições necessárias a imaturidade motriz e a maturação precoce da organização visual, condições estas repetidas durante a projeção cinematográfica. Baudry (1983) sugere que:

Considerando que estas duas condições se encontram agora repetidas durante a projeção cinematográfica - suspensão de motricidade e predominância da função visual - talvez fosse possível supor algo mais que uma simples analogia. E pode ser que resida aí a origem da impressão de realidade tão frequentemente invocada a respeito do cinema, suas diversas explicações parecendo, sobretudo, circunscrever um problema. Para que seja produzida, é preciso que sejam reproduzidas as condições de uma cena formadora, que esta cena seja repetida e encenada de tal maneira que a ordem imaginária, ativada por uma especularização ocorrida, em síntese, no real, efetue sua própria função de ocultação ou de preenchimento da separação, da dissociação do sujeito na ordem do significante. (p.396).

Ainda segundo Baudry (1983) a identificação ocorrida no espectador se dá mais com o que anima e encena o espetáculo, aquilo que se faz ver pelo movimento, o que obriga o espectador a ver o que vê, ou seja, a câmera, mais precisamente o olhar da câmera. Seria ela o mecanismo ideológico em ação no cinema.

O que se trata de saber é se a câmera permitirá ao sujeito se constituir e se apreender num modo particular de reflexão especular. Pouco importa, no fundo, as formas do enunciado adotadas, os 'conteúdos' da imagem, desde que uma identificação ainda permaneça possível. Aqui, delinea-se a função específica preenchida pelo cinema como suporte e instrumento da ideologia: esta passa a constituir o 'sujeito' pela delimitação ilusória de um lugar central (seja o de um deus ou de um outro substituto qualquer). (p. 397-398).

Dessa forma, do ponto de vista de Baudry, o que interessa ao inconsciente e ao que ele se vincula é a forma de produção dos filmes, o processo de trabalho sob suas múltiplas determinações, e não o conteúdo que estes apresentam. É importante salientar que tais formulações encontraram oposição por parte de Christian Metz, outro teórico do cinema sobre o qual falaremos de forma mais

aprofundada mais adiante neste trabalho, sendo que este observa que o espectador estaria ausente deste jogo, pois não se reencontra na tela, não pode identificar-se a si mesmo nela, se identificando apenas a objetos. No entanto, é fato fundamental, segundo Rivera (2008) que:

o espelho nos oferece, ao mesmo tempo, uma imagem alienante e limitada, e também um sumidouro, uma brecha por onde fugimos à captação da imagem e nos constituímos, como sujeitos, para além dela. Somos e não somos, paradoxalmente, tal imagem. (p. 57)

De qualquer forma, o cinema captura o desejo do sujeito e, através do olhar da câmera, a cena cinematográfica se coloca no lugar desse desejo. A identificação promovida na experiência de assistir a um filme é o que torna esse ato semelhante ao de olhar a própria imagem refletida no espelho e, a partir disso, Sampaio (2000) propõe que:

É nesse campo de reciprocidades e transformações produzido entre a alma humana e aquilo que se produziu como uma espécie da alma no cinema, que é possível considerar que, se o cinema foi construído à imagem do nosso psiquismo, é preciso deduzir disso as suas consequências: nosso psiquismo passa a ser construído à imagem do cinema. (SAMPAIO, 2000, p. 61)

Podemos ler, dessa forma, que é este processo de identificação que dá a potência que a produção cinematográfica tem em afetar nossos sentidos, em nos arrebatando, agradar ou desconfortar. O cinema é, talvez, das artes da atualidade, a que propicia o maior contato com a alma humana, com a nossa subjetividade.

Retomando a ideia da lembrança encobridora sendo vista como cena cinematográfica através da montagem, princípio pelo qual ela opera, daremos continuidade a nossa abordagem do cinema. Diversos cineastas falam do cinema como sendo uma escrita, conforme nos diz Rivera (2008). Para Eisenstein (2002), “a cinematografia é, em primeiro lugar e antes de tudo, a montagem” (p. 35), e a montagem cinematográfica é escrita figurativa, igual aos ideogramas chineses. Na escrita chinesa, da combinação de dois hieróglifos da série simples, cada um correspondendo a um objeto, resulta um conceito. O ideograma é a fusão de dois hieróglifos separados. “Pela combinação de duas ‘descrições’ é obtida a representação de algo graficamente indescritível.” (p.36). Isto é, segundo Eisenstein, montagem. “É exatamente o que fazemos no cinema, combinando planos que são descritivos, isolados em significado, neutros em conteúdo - em contextos e séries intelectuais.” A montagem é para ele, o ponto de partida do

cinema intelectual, que procura um “laconismo máximo para a representação de conceitos abstratos” (p.37). E o que são os planos? Para o autor, o

plano é uma célula da montagem. Exatamente como as células, em sua divisão, formam um fenômeno de outra ordem, que é o organismo ou embrião, do mesmo modo no outro lado da transição dialética de um plano há a montagem. (p. 42)

Dito em outras palavras para que tenhamos completamente elucidado ao que nos referimos quando dizemos “plano”: “o plano corresponde a cada tomada de cena, ou seja, à extensão do filme compreendida entre dois cortes, o que significa dizer que o plano é um segmento contínuo da imagem” (XAVIER, 1977, p. 19)

Eisenstein (2002) continua, em suas reflexões sobre a forma do filme, dizendo que o que caracteriza a montagem, e conseqüentemente o plano, é a colisão, o conflito, “da colisão de dois fatores determinados, nasce um conceito” (p. 42). Para ele, a arte tem como base o conflito e, sendo o plano uma célula da montagem, é do ponto de vista do conflito que devemos considerá-lo. “Conflito dentro do plano é montagem em potencial”, nos aponta o autor, “que no desenvolvimento de sua intensidade, fragmenta a moldura quadrilátera do plano”, o enquadre da câmera, “e explode seu conflito em impulsos de montagem entre os trechos da montagem” (p.43). Para melhor definir o que é a montagem e o que ela faz em um filme, o autor a compara (p.43) “à série de explosões de um motor de combustão interna, que permite o funcionamento do automóvel”, pois “a dinâmica da montagem serve como impulsos que permitem o funcionamento de todo o filme”, ou seja, o filme não é filme e não funciona como filme sem a montagem. A montagem organiza os planos e entrelaça os cortes, dando o impulso que movimenta o filme.

Dziga Vertov, outro cineasta soviético, autor de diversos artigos sobre a teoria do filme, no texto *Extrato do ABC dos Kinoks* (1929), diz que montar

significa organizar os pedaços filmados (as imagens) num filme, ‘escrever’ o filme por meio das imagens filmadas, e não escolher pedaços de filme para fazer ‘cenas’ (desvio teatral) ou pedaços filmados para construir legendas (desvio literário). (VERTOV, 1929, p.263).

Para Vertov, a alma do filme é a montagem, ela é o motor de toda a estética e de todo o sentido do filme. Vertov foi responsável por desenvolver muitos dos princípios fundamentais da montagem cinematográfica e seu trabalho sobre o olho da câmera, o cine-olho, teve grande influência no cinema ao decorrer dos anos. Na

Resolução do Conselho dos Três em 10/04/1923 (1923), manifesto do grupo de que Vertov fazia parte, os autores defendem que a câmera seja utilizada como cine-olho,

muito mais aperfeiçoada do que o olho humano, para explorar o caos dos fenômenos visuais que preenchem o espaço, o cine-olho vive e se move no tempo e no espaço, ao mesmo tempo em que colhe e fixa impressões de modo totalmente diverso daquele do olho humano. (VERTOV, 1923, p. 253)

O cinema propicia, assim, a libertação da visão da escravidão da imperfeição e da miopia do olho humano, e o essencial é a “cine-sensação do mundo.” O olhar da câmera está liberto do corpo e da limitação da percepção humana, e pode ser sempre aperfeiçoado, ao contrário do nosso olho. Até o ano em que foi escrita a resolução, tentava-se utilizar a câmera para imitar o olhar humano, e o que é proposto aí é que se distancie dessa cópia, que se vá o mais distante possível da fraqueza do nosso olhar.

Nós professamos o cine-olho, que revela no caos do movimento a resultante do movimento límpido; nós professamos o cine-olho e sua mensuração do tempo e do espaço, o cine-olho que se eleva como força e possibilidade, até a afirmação de si próprio. (VERTOV, 1923, p.254)

Quando olhamos para algo, ocupamos geralmente um lugar estático, de espectador, lugar no qual o nosso olhar fica delimitado e aprisionado. Podemos assistir a uma peça de teatro da poltrona, e mesmo que direcionemos o olhar para alguns aspectos determinados da cena teatral, o ponto de vista é praticamente o mesmo. Nosso lugar enquadra nosso olhar. Podemos assistir a algum esporte, e veremos sempre o todo a distância. A câmera permite que se olhe de outro lugar, e de outros lugares, através dos cortes nos planos e da montagem. Quando fala daquele que filma, que dirige o que é filmado, Vertov 1923 nos aponta que:

Eu posso forçar o espectador a ver esse ou aquele fenômeno visual do modo como me é mais vantajoso mostrá-lo. O olho submete-se à vontade da câmera e deixa-se guiar por ela até esses momentos sucessivos da ação que conduzem a cine-frase para o ápice ou o fundo da ação, pelo caminho mais curto e mais claro. (p. 254)

É a câmera que dirige o olho, não mais nós mesmos, e o dirige “na ordem que mais lhe favoreça, e organiza os detalhes graças a uma montagem cuidadosamente estudada” (VERTOV, 1923, p.255). O poder da câmera que liberta da imobilidade humana é o cine-olho. Podemos aqui lembrar Baudry (1983) e sua análise do aparato cinematográfico, sobre a qual falamos anteriormente, onde o espectador se identifica com o olhar da câmera no cinema em decorrência das

condições de suspensão de motricidade e predominância da função visual nas quais nos encontramos durante a projeção cinematográfica. Este olhar da câmera, para Vertov_(1923), é construção de um novo homem a partir da criação de um novo olhar, o que possibilita uma visão de mundo antes inatingível. O cinema é uma nova forma de ver o mundo e de percebê-lo.

Eu sou um construtor. Você, que eu criei, hoje, foi colocada numa câmara (quarto) extraordinária, que não existia até então e que também foi criada por mim. Neste quarto há doze paredes que eu recolhi em diferentes partes do mundo. Justapondo as visões das paredes e dos pormenores, consegui arrumá-las numa ordem que agrade a você e edificar devidamente, a partir de intervalos, uma cine-frase que é justamente este quarto (câmara). Eu, o cine-olho, crio um homem mais perfeito do que aquele que criou Adão, crio milhares de homens diferentes a partir de diferentes desenhos e esquemas previamente concebidos. Eu sou o cine-olho. De um eu pego os braços, mais fortes e mais destros, do outro eu tomo as pernas, mais bem-feitas e mais velozes, do terceiro a cabeça, mais bela e expressiva e, pela montagem, crio um novo homem, um homem perfeito. Eu sou o cine-olho. Eu sou o olho mecânico. Eu, máquina, vos mostro o mundo do modo como só eu posso vê-lo. Assim eu me liberto para sempre da imobilidade humana. Eu pertencço ao movimento ininterrupto. Eu me aproximo e me afasto dos objetos, me insinuo sob eles ou os escalo, avanço ao lado de uma cabeça de cavalo a galope, mergulho rapidamente na multidão, corro diante de soldados que atiram, me deito de costas, alço vôo ao lado de um aeroplano, caio ou levanto vôo junto aos corpos, que caem ou que voam. E eis que eu, aparelho, me lancei ao longo dessa resultante, rodopiando no caos do movimento, fixando-o a partir do movimento originado das mais complicadas combinações. Libertado do imperativo das 16-17 imagens por segundo, livre dos quadros do tempo e do espaço, justaponto todos os pontos do universo onde quer que os tenha fixado. O meu caminho leva à criação de uma percepção nova do mundo. Eis porque decifro de modo diverso um mundo que vos é desconhecido. (VERTOV, 1923, p. 255-256).

Vertov (1923, p. 258) ainda afirma que “tudo está nesta ou naquela justaposição de situações visuais. Tudo está nos intervalos”, de forma que a escrita cinematográfica realizada através da montagem se tornaria propriamente ritmo. Assim, não é nem o movimento nem a imagem em movimento que constituem o cinema, mas sim os intervalos entre esses movimentos. É através destes que o cinema pode desenvolver qualquer tema de qualquer ordem, desde a tragédia até a comédia. O autor fala de um cinema que não mais necessitaria reproduzir dramas psicológicos ou policiais, que não mais adaptaria obras de outras fontes, mas que se concentraria em propor um “eu vejo” contraposto ao que o olho humano vê, e que organizaria, através da montagem, “os minutos da estrutura da vida, vista pela primeira vez desse modo” (p. 259).

Lá, nos momentos seguintes do nascimento do cinema, quando as cenas já não mais precisavam ser projetadas na exata ordem na qual foram filmadas, a montagem passou a ser o processo essencial do cinema, estando presente em todas as etapas de produção, desde a escrita do roteiro até a finalização da obra, na sala de montagem, selecionando e organizando os planos. A montagem cinematográfica se configurou, durante o desenvolvimento do cinema, em diferentes escolas a partir dos diversos tipos de composição da montagem, de acordo com a concepção dialética, orgânica, intensiva ou extensiva. Conforme Deleuze (1985, p. 44-75), cada escola possui suas particularidades, mas em todas elas a montagem “coloca a imagem cinematográfica em relação ao todo, isto é, com o tempo concebido como o Aberto. Assim, ela oferece uma imagem indireta do tempo, tanto na imagem-movimento particular, quanto no todo do filme.” (p. 67)

Retornando à Sergei Eisenstein (2002), o autor destaca a montagem como o que compõe a linguagem cinematográfica propriamente dita, sendo que, se podemos falar do cinema enquanto linguagem, estaremos falando sobre montagem. A montagem é “o mais poderoso meio de composição para contar uma história...é a sintaxe para a correta construção de cada partícula de um fragmento cinematográfico” (p. 110) e ainda, a montagem é uma “regra elementar da ortografia cinematográfica”. Dessa forma, o fragmento filmado permanece neutro, sem sentido, e só adquire significado quando associado a outro fragmento, e assim sucessivamente, num encadeamento de fragmentos ligados entre si, no qual um dá sentido ao outro e eles só têm significado em sua relação dentro da cadeia cinematográfica, configurando assim uma linguagem, com significantes e significados. Podemos aqui tecer uma relação entre a linguagem cinematográfica e o inconsciente que, segundo Lacan (1955-1956/1981), é estruturado como linguagem. “O inconsciente é, em seu fundo, estruturado, tramado, encadeado, tecido de linguagem” (p. 135). O encadeamento de significantes que forma a cadeia significante, dentro e através da qual o discurso do sujeito adquire sentido, na relação entre tais significantes, pode ser um paralelo com o encadeamento de fragmentos fílmicos através da montagem, de forma que “o cinema é encarado como um conjunto de signos, no qual os elementos valem por sua posição dentro da composição e não por serem registro do real” (EISENSTEIN, 2002, p 108-119).

Como vimos até aqui, é possível encontrar relações entre o cinema e a psicanálise das mais diferentes formas. Do ponto de vista artístico, o cinema revolucionou a relação entre espectador e obra, possibilitando identificações nunca antes possíveis. Sendo obra, o filme carrega, através do trabalho do artista, muito saber sobre o humano e sobre o inconsciente e, como a arte tem grande importância na construção do saber psicanalítico, é possível buscar conhecimento sobre o sujeito e sua relação com a imagem através das obras cinematográficas. Ainda, o sonho, central na teoria freudiana, tem suas semelhanças com a linguagem da arte e, muito possivelmente, o pensamento humano se faz de forma semelhante ao cinema, em um emaranhado de imagens e palavras. Na fotografia cinematográfica, que recorta e enquadra o tempo e o espaço, vemos que esta é semelhante ao conceito de lembranças encobridoras, postulado por Freud. A tela do cinema, sobre a qual a luz é projetada, possui semelhanças em sua estrutura com o espelho onde o bebê reconhece sua imagem, convidando o sujeito a uma identificação, e as condições do infante no estádio do espelho são de certa forma reproduzidas no espectador durante a projeção cinematográfica. O cinema captura o desejo do sujeito que se identifica com o olhar da câmera. A montagem, presente tanto na construção da lembrança encobridora quanto na construção de um filme, tendo papel central nos dois, pode ser vista como linguagem, e os fragmentos filmados encontram significado na sua relação com os outros fragmentos através da montagem, de forma semelhante a cadeia significante do sujeito.

A partir dos conceitos cinematográficos abordados até aqui e das relações que tecemos entre estes e o nosso saber psicanalítico, pensamos ter construído uma base sólida para darmos continuidade ao nosso trabalho com o objetivo de encontrar possibilidades para que o cinema possa ser lido do ponto de vista da psicanálise, levando em conta seu caráter de obra, sua singularidade e linguagem própria, evitando assim o uso dos filmes para a simples aplicação de conceitos psicanalíticos.

3. A LEITURA PSICANALÍTICA CINEMATOGRAFICA

Como usar a psicanálise na leitura de obras cinematográficas sem que seja de forma reducionista? Ora, considerando a produção cinematográfica em seu caráter de obra artística singular, observando e dando o devido valor aos elementos técnicos usados pelos cineastas como linguagem, elementos estes carregados de simbolismo e que, por vezes, dizem muito mais do que a própria narrativa. E, ainda assim, como fazer? Retornando ao trabalho de Freud (1970) em *Moisés de Michelangelo*, no qual ele não se preocupa em lançar interpretações a obra, mas ao contrário, deixa-se tomar por ela, colocando interrogações ao invés de explicações, podendo assim, analisar a obra na sua medida, levando em consideração a singularidade do objeto estudado. Em parte da introdução deste trabalho, Oliveira e Frayze-Pereira (2015), citando a obra *O visível e o invisível de Merleau-Ponty* (1971, p. 187), dizem que nessa perspectiva, “o espectador-analista encara a obra como seu outro, isto é, como aquele que exige de nós criação para dele podermos ter experiência” (OLIVEIRA; FRAYZE-PEREIRA, 2015).

A análise de filmes não é de forma alguma novidade, sendo quase tão antiga quanto o próprio cinema. Sergei Eisenstein (2002), como já vimos, pensava o cinema como linguagem a partir do processo de montagem cinematográfica, encarando o filme como um conjunto de signos que tem valor pela sua posição dentro da composição. Rivera (2008) nos fala acerca de Raymond Bellour, estudioso e escritor francês, autor de diversas publicações sobre a análise de filmes, nas quais afirma que “a análise fílmica seria presa de uma ilusão” (RIVERA, 2008, p. 64). Bellour (1997), no livro *Entre-Imagens*, aponta que “não se pode verdadeiramente citar ou apreender” o material fílmico. A análise nunca chega a tocar a essência da imagem, segundo Rivera (2008), “mas acompanha sua fugacidade, refazendo caminhos parciais que a imagem torna possíveis. Desmontando-a.” (p.64-65). É preciso então, desiludimo-nos, pois nunca será possível apreender totalmente um filme, compreendê-lo em todos os caracteres de sua complexidade, de forma que a análise de um filme, seja de caráter psicanalítico ou não, não é capaz de “deter a imagem”, e deve “se contentar em acompanhar suas errâncias ou duplicar sua fixidez” (RIVERA, 2008, p. 65). O cinema é composto

por uma multiplicidade de gestos, como vimos no capítulo anterior, e podemos nos concentrar nestes para buscar analisar um filme. O saber será sempre incompleto quando analisamos a obra na sua medida, por isso é importante nos deixarmos interrogar pela novidade da arte ao invés de usarmos da psicanálise para tentar lançar explicações à produção artística e, neste caso, a produção cinematográfica.

Para tal, seguiremos um caminho paralelo ao de Amadeu de Oliveira Weinmann (2017) no estudo teórico *Sobre a análise fílmica psicanalítica*, no qual o autor, psicanalista, professor, especialista em clínica psicanalítica e doutor em educação aborda sobre as articulações entre psicanálise e cinema a partir do conceito de linguagem cinematográfica, seguindo os pensamentos de Christian Metz em seu trabalho sobre a semiótica do cinema; como também a análise fílmica instaurada por Raymond Bellour. Para Weinmann (2017),

analisar o cinema como uma linguagem singular a partir da psicanálise pressupõe pôr em relevo a composição formal de um filme. Dito de outro modo, implica priorizar não a narrativa, mas as operações - repetições, variações, alternâncias, etc. - por meio das quais os signos fílmicos se remetem uns aos outros, suscitando efeitos de sentido. (p.8)

Freud (1908/1969) nos sugere, em seu texto *Escritores criativos e devaneio*, que a arte tem por fonte o devaneio e que na criação artística aquilo que antes só era possível experimentar na fantasia vem à tona, por isso seu interesse em estudá-las, usando-as inclusive na elaboração de conceitos da teoria psicanalítica, como vimos anteriormente. Porém, seu trabalho se detém principalmente em obras clássicas e principalmente escritas, literárias. Como vimos, o cinema era imaturo em seu início, e talvez por isso deixado de lado por Freud, sendo que a única obra de enfoque visual analisada por ele é *Moisés de Michelangelo* (1914/1970). Em *Delírios e sonhos na Gradiva e Jensen*, Freud (1907/1969) diz que a linguagem artística da literatura compreende as sutilezas da alma humana muito antes da psicanálise, de forma que, ao analisar o texto de Wilhelm Jensen, desconsidera o autor (sujeito) e foca no texto em si, fragmentando-o, isolando cada fragmento e analisando-o através de retornos a outros fragmentos da obra. É importante perceber que no trabalho Freudiano, a arte é analisada como texto, e o analista se entrega a obra e aos seus efeitos produzidos na fantasia. Conforme Weinmann (2017):

Se na leitura da Gradiva a ênfase da análise recai na equivocidade da palavra, na de Moisés ela incide sobre linhas e volumes, que

compõem formas visuais. Se no comentário ao romance de Jensen o foco se concentra nas remissões intratextuais, no da escultura de Michelangelo as relações intertextuais são fundamentais: a Bíblia, a história da construção do monumento funerário do papa Júlio II, os comentários eruditos, etc. (p.3)

Em *Eh! Sobre a pureza da linguagem cinematográfica*, texto de 1934, Sergei Eisenstein (2002) faz a análise do filme *O encouraçado Potemkin* através de uma sequência de 14 planos deste, falando sobre como os planos convergem para a formação de um sentido, sendo que a forma do filme diz sobre o caráter do filme, “não há arte revolucionária sem forma revolucionária” (WEINMANN, 2017, p. 3). Dessa maneira, Eisenstein (2002) pensa o cinema enquanto linguagem, sendo esta linguagem que expressa o sentido.

É em Christian Metz (1977 apud WEINMANN, 2017) que temos a proposta de que a gramática do cinema seja abordada como uma linguagem própria, de forma a constituir a semiótica do cinema, disciplina com conceitos e métodos próprios para fins de estudar a construção de significado no cinema, estabelecer e buscar compreender as ligações entre um código e outro dentro do que constitui a linguagem cinematográfica. Metz (2011) inicia a formalização deste campo do saber pegando emprestado da linguística o conceito de sintagma, que diz dos grupos de elementos linguísticos próximos em um enunciado, os vocábulos que formam uma oração.

De acordo com Weinmann (2017), no trabalho *A grande sintagmática da faixa-imagem* Christian Metz (1977) consolida sua semiótica do cinema, ao definir os caracteres tipográficos dos sintagmas próprios da linguagem cinematográfica.

Os segmentos de um filme podem ser compostos de um ou mais planos. No caso de planos autônomos (plano sequência ou insert), não há exatamente um sintagma, mas um tipo sintagmático. Os sintagmas podem ser cronológicos ou a-cronológicos (sem temporalidade definida). Estes podem aparecer em paralelo (alternam a exposição de determinados temas) ou em feixe (apresentam em cascata imagens que aludem a certo assunto). Os cronológicos diferenciam-se em descritivos, nos quais predominam as relações espaciais (as temporais são de simultaneidade), e narrativos, em que as relações de sucessão temporal são proeminentes. Distinguem-se em alternados, que entrelaçam distintas linhas temporais, e lineares. Aqueles que expõem uma única série temporal dividem-se em cenas, nas quais não há descontinuidade narrativa, e sequências, em que há elipses temporais. As sequências podem ser habituais, isto é, o irrelevante simplesmente é omitido, ou construídas em episódios, ou seja, organizadas em cenas frequentemente separadas por pontuações óticas. (WEINMANN, 2017, p. 4)

Em seu trabalho, Metz (AUMONT; MARIE, 2009) reconhece que sua forma de estudo proposta é limitada por dois principais motivos: por não se validar quando aplicada na análise de obras do cinema moderno, dotado de várias invenções estilísticas, ficando assim retida ao cinema clássico; e por se referir apenas a banda da imagem, ignorando todo o restante que compõe um filme. Em 1980, no trabalho *Linguagem e cinema*, o autor articula três conceitos para dar prosseguimento na sua semiologia, que são: texto fílmico, código e sistema textual. Weinmann (2017, p.4) discorre acerca desses conceitos apontando que ao analisar um filme como texto, priorizamos a sua composição formal, a instância significante, de forma que o texto fílmico “consiste na atualização de vários códigos”. Os códigos compreendem “um campo de comutações”, onde a ordem significante produz as significações de forma que mudanças nesta ordem produzam novas significações. É no interior desta cadeia significante que as unidades discursivas “adquirem sentido umas em relação às outras”, de forma deveras semelhante ao postulado por Lacan acerca da estrutura do inconsciente como uma linguagem, que vimos no capítulo anterior. Ainda segundo Metz, existem códigos que são específicos do cinema, como os movimentos de câmera, ou alguns dos conceitos cinematográficos que também abordamos no capítulo anterior, e os códigos que fazem parte de outras linguagens, tendo em vista que o cinema é composto também pela narrativa estruturada pelo roteiro, advinda da literatura, e possui segmentos de outras artes. Assim, a análise fílmica permite descrever o sistema textual do filme, “a singular tessitura de códigos que o torna possível” (WEINMANN, 2017, p.4).

Em contrapartida, de acordo com o que nos escreve Weinmann (2017), Raymond Bellour trabalha com uma outra forma de análise fílmica, tendo em vista as limitações do modelo metodológico proposto por Christian Metz. Na semiótica do cinema de Metz, a análise textual das obras serve como um campo para a aplicação de seus conceitos teóricos, de forma a encontrar em qualquer filme seu sistema textual. Enquanto isso, Bellour (2000 apud WEINMANN, 2017) acreditava que o “‘desejo do filme’ estaria concentrado em qualquer fragmento [...]” (p. 8.). Desta forma, para o autor, conforme Weinmann (2017), “a análise fílmica tem de efetuar um movimento pendular entre os diferentes níveis da teoria e a multiplicidade e singularidade dos filmes” (p.5). Assim, alcançar o sistema textual de um filme tende a ser uma ilusão e uma análise com esse objetivo nunca encontraria seu fim, pois

além dos signos analisados na semiótica de Metz, o material fílmico abrange também as operações que incidem sobre tais signos, como as “alternâncias, rupturas de alternâncias, condensações, deslocamentos, oposições, similaridades, diferenças, repetições, resoluções, etc.” (BELLOUR, 2000, p. 14 apud WEINMANN, 2017, p.5).

Para demonstrar seu modelo de análise fílmica, Bellour (2000 apud WEINMANN, 2017) faz uma leitura do filme *Os pássaros*, do mestre do suspense Alfred Hitchcock, decompondo um fragmento deste - uma cena - em seus 82 planos. Nesta cena, o autor destaca os momentos que a constroem, as simetrias e assimetrias produzidas propositalmente e os espelhamentos entre alguns destes momentos. Os planos que compõe a cena são colocados de tal forma a fim de articularem um “jogo de alternâncias entre olhar e ser olhado, planos estáticos ou com movimento de câmera e enquadramentos próximos ou distantes.” (WEINMANN, 2017, p.4). Ademais, um plano instaura um intercâmbio de olhares, enquanto outro dá outro significado ao que estava acontecendo na cena. Assim, apesar de - tal qual o filme - manter aberto o final de sua análise, Bellour sugere que “a cena se inscreve na problemática hitchcockiana da lei e desejo” (apud WEINMANN, 2017, p.4), problemática esta encontrada várias vezes na cinematografia do diretor. Vemos aqui um exemplo de como uma determinada cena conteria todo o desejo do filme, na nova forma de análise de filmes instaurada por Raymond Bellour. Sobre esta análise, Weinmann (2017) destaca que Bellour, nesses

termos metodológicos [...] privilegia as repetições e variações, ao longo dos planos que constituem o fragmento selecionado, dos signos fílmicos abordados: o olhar dos protagonistas, a existência ou não de movimento de câmera e a distância do enquadramento. Nessa obra hitchcockiana, o arranjo de repetições e variações compõe uma métrica rigorosa, cujas fraturas consistem em um dos problemas cruciais da análise. (p.4)

Dando prosseguimento em paralelo ao estudo de Weinmann (2017), o autor retorna ao conceito de texto elaborado por Barthes (1977) no trabalho *Da obra ao texto*, dizendo que o texto é sempre um efeito de uma intervenção, ao contrário da obra, cuja existência já é conhecida. Enquanto a obra tem em si mesma um encerramento de significado, o texto é paradoxal, pois tem como princípio a variação, em um trabalho que encontra a construção “de novos arranjos

significantes” (p.5). Junto a Barthes (1977), Weinmann (2017) nos aponta que o texto não tem filiação, “implica a morte do autor” (p. 5), enquanto a obra “floresce como individualidade” (p. 5). Além disso, “a obra é prazerosamente consumida. O texto supõe o gozo de fazer da leitura uma escrita.” (p. 5). Raymond Bellour (2000 apud WEINMANN, 2017) problematiza esse conceito de texto no que diz respeito a análise fílmica pois, dentro desse conceito a separação entre leitura e escrita é abolida. Na análise de um texto literário o registro continua sendo o mesmo, a saber, a escrita. Mas no que tange as outras artes, algo sempre se perde nessa passagem da expressão artística para a escrita. Parafraseando Bellour (2000), Weinmann (2017, p.5) nos traz o seguinte questionamento: “como proceder, entretanto, no caso da pintura, da música, do teatro e do cinema?”. Nesses casos, o autor nota que no que concerne a pintura, esta não pode ser expressa em palavras e só pode ser reproduzida em um livro com prejuízos. Da mesma forma a música, apesar de ter sua forma escrita em partituras, não pode ser transcrita em toda sua multiplicidade, visto que possui diversas possibilidades de interpretação. Em encontro a isto, reproduzir uma obra cinematográfica, composta, conforme Bellour (2000 apud WEINMANN, 2017) de “fala, legenda, música, ruído e imagem fotográfica em movimento” (p. 5), implica em diversas perdas. De acordo com Weinmann (2017, p.5):

A fala pode ser escrita, mas ao preço do desaparecimento da voz, com seu timbre, entonação e volume. Música e ruído são intraduzíveis. Contudo, o problema crucial é a transcrição do que consiste na matéria de expressão especificamente cinematográfica: a imagem visual em movimento.

A transcrição da imagem em movimento é a maior das dificuldades da análise fílmica, de modo que o congelamento da imagem se tornou, durante a história, uma das possibilidades de análise da obra artística cinematográfica. O cinema, devido as suas similaridades com a fotografia, pode assim ser analisado a partir de uma contradição, pois a sua novidade artística é justamente o movimento, que se encontraria ausente nessa abordagem. Em vista disso, Bellour (2000 apud WEINMANN, 2017) encontra aí o fato que torna o texto fílmico inencontrável. Conforme Weinmann (2017, p.5) “não é possível à análise fílmica produzir texto no sentido de Barthes (dissolvendo as fronteiras entre diretor, espectador e crítico), se o texto fílmico no sentido de Metz (imanência da linguagem cinematográfica) é perdido de vista.”

Frente aos limites da análise fílmica, Bellour (2000 apud WEINMANN, 2017) sugere formas de reinventá-la com o intuito de “trabalhar no registro próprio da linguagem cinematográfica”, como citado por Weinmann (2017, p.5). Dentro dessas possibilidades, uma delas consiste em “a cópia de um filme, um projetor e uma tela: o trabalho é elaborado in vivo” (BELLOUR, 2000, p. 17 apud WEINMANN, 2017, p.5). Outra forma consiste em remontar um filme, reeditá-lo, utilizando dos planos e das cenas de um filme a fim de produzir uma outra coisa, um novo discurso de palavras e imagens.

Assim, a análise fílmica de caráter científico, regado em um rigor teórico-metodológico se torna impossível, e desta impossibilidade surge um novo campo de saber, agora múltiplo e fragmentado, conforme Roger Odin afirma em seu artigo *Dez anos de análises textuais de filmes*, encontrado no livro *A análise do filme* de Aumont e Marie (2009). Como o cinema possui uma linguagem singular intraduzível na forma escrita - devido as enormes perdas dessa transcrição - a análise do filme deve buscar uma forma de expressão o mais próxima possível dessa linguagem fílmica. Casetti (2005) citado por Weinmann (2017, p.6) assinala a mutação no campo do estudo de filmes no que diz respeito a mudança de posição do sujeito epistêmico, que deixa de ser a da objetividade científica e passa ser a da implicação do pesquisador com o seu objeto de estudo. Dessa forma, passa ao primeiro plano de estudo a formulação de perguntas relevantes e a ênfase se desloca para o filme, ao invés do cinema como um todo. Conforme Weinmann (2017, p. 6) nesse cenário de maior liberdade criativa é que o diálogo entre psicanálise e cinema se torna mais intenso.

Como vimos anteriormente, Freud nunca se interessou pelo cinema e tampouco escreveu sobre ele. Porém, já em 1913, a psicanalista Lou Andreas-Salomé, conforme citado por Rivera (2008), avança na ideia de que:

A rapidez da sucessão de imagens permitida pela técnica cinematográfica corresponderia mais ou menos às nossas faculdades de representação e imitativa também, em certa medida, 'sua versatilidade'. (p.10)

Cabe lembrar aqui que o cinema no ano em que Lou escreveu sobre este se limitava a apresentação de imagens rápidas filmadas em um único plano e projetadas na ordem em que foram filmadas, ainda longe das técnicas de montagem

construídas posteriormente. Diante disso, porém, a psicanalista se perguntou, em seu diário, “sobre o que o futuro do cinema poderia vir a significar para nossa constituição psíquica” (RIVERA, 2008, p.10).

Posteriormente, um diversificado campo de pesquisa floresce com abordagens no domínio da psicanálise aplicada, onde essa opera sobre um saber transcendente. Nas palavras de Weinmann (2017, p. 6), “ela ilumina o cinema, mas não se reinventa com ele.”. Essas pesquisas são: de ensaios de compreensão de uma obra em face a biografia do autor; de diagnóstico psicopatológico de personagens; de leituras do texto fílmico com o intuito de detectar sua mensagem inconsciente e analogias entre a linguagem do cinema e de determinados processos psíquicos, como os sonhos, conforme Aumont e Marie (2009) e Casetti (2005). Algumas dessas abordagens já foram visitadas por nós anteriormente nesse trabalho, e de algumas delas falaremos a seguir.

Uma destas abordagens foi realizada por Thierry Kuntzel (1972/2019), no artigo intitulado *O trabalho do filme*. Neste trabalho, notamos que o autor vai na contramão do que propõe Raymond Bellour (2000 apud WEINMANN, 2017), ao interromper a sequência das imagens, parando, retrocedendo, avançando, assistindo em câmera lenta e, inclusive, de maneira reversa. Para ele, esses recursos tornam possível a decomposição do texto fílmico, em modelo semelhante ao de Metz, sobre o qual já falamos anteriormente. Em tal abordagem, o autor se inspira no trabalho freudiano sobre a interpretação dos sonhos para dizer que o trabalho do filme mobiliza os mesmos mecanismos utilizados pelo sonho, a saber, a condensação, o deslocamento e a tendência a figuração. Dessa forma, o trabalho de análise de um filme consistiria em uma elaboração secundária, como acontece quando contamos um sonho. Nessa elaboração, ocorreria um reordenamento dos significantes fílmicos em uma temporalidade em retrospectiva. Interpretar o texto fílmico seria então tomá-lo como escrita pictórica, desmembrá-lo para analisá-lo fragmento a fragmento. Com a quebra da linearidade da narrativa fílmica através dos recursos empregados por Kuntzel (1972/2019) seria possível então, ao relançar o texto fílmico agora analisado, colocar em relevo a Outra Cena.

Podemos retomar o que já vimos acerca da fotografia cinematográfica e sua característica de recortar o campo do real, recorte este que sempre implica em que

algo fique de fora, para falar do trabalho de Jean-Pierre Oudart (1977 apud WEINMANN, 2017), em *Cinema e Sutura*, onde destaca o espaço não visível instaurado pela tela do cinema no mesmo momento em que essa instaura seu campo visual. Como já vimos em Lacan (1985/1996), o que sustenta a imagem é “um resto”. Para Oudart (1977 apud WEINMANN, 2017) essa parte ausente é o que dá ao que vemos na tela o estatuto de significante, ou seja, o que inscreve uma falta. Assim, é a partir dessa condição faltante instaurada pelo próprio campo visual cinematográfico que o sujeito “sutura” o texto fílmico à cadeia significante que o constitui. O autor ainda realça umas das técnicas usadas no cinema clássico para a construção de sentido, organizada em torno do eixo do olhar. A forma como a câmera focaliza um personagem olhando para fora de seu enquadre promove uma abertura com espaço para várias significações. Já ao colocar um objeto no lugar desse vazio anteriormente ocupado pelo “fora de quadro”, o filme “sutura” significante e significado, produzindo uma ideia de completude imaginária. Conforme Weinmann (2017, p.6), Oudart (1977) sugere

que o instante da passagem do campo ao contracampo – tempo de suspensão das significações – é experimentado pelo espectador com um gozo sincopado, e que a não sutura do fora de campo restitui a potência significante da linguagem cinematográfica.

Retornando a Raymond Bellour (2000 apud WEINMANN, 2017), em *Bloqueio simbólico* o autor tece uma análise sobre outro filme de Alfred Hitchcock, intitulado *Intriga Internacional*. Nessa análise ele toma uma cena do filme, decompõe-na de forma minuciosa e a confronta com o todo da história da obra. Nisso, o autor realça o processo de bloqueio simbólico, que se relaciona com a problemática edípica. Esse processo tanto abre quanto fecha a narrativa do filme, “em uma duplicação especular entre os pequenos detalhes formais e as linhas mestras do filme.” (WEINMANN, 2017, p.7). Enquanto um filme de estrutura narrativa clássica hollywoodiana, *Intriga Internacional* se organiza em torno de signos que encarnam a lei, permitindo ao protagonista

desembaraçar-se de suas fantasias incestuosas (e da angústia de castração que lhes corresponde) e constituir uma vida conjugal. Em *Intriga internacional* esse processo tem nos meios de transporte – avião, trem, carro, ônibus, caminhão – importantes operadores da castração simbólica. (WEINMANN, 2017, p.7)

Do mesmo modo, regressemos ao trabalho de Christian Metz (1980 apud WEINMANN, 2017) em seu texto *O significante imaginário*, no qual ele afirma que

“toda reflexão psicanalítica sobre o cinema [...] poderia se definir em termos lacanianos como um esforço para resgatar o objeto-cinema ao imaginário e para conquista-lo para o simbólico” (p. 17 apud WEINMANN, 2017, p.7). O cinema é imagem em movimento e sua narrativa é em grande parte ficcional, portanto, pode ser considerado uma técnica do imaginário. Entretanto, como já vimos, ele também pode ser abordado como linguagem. Dessa forma, indagamos juntos a Metz (1980) e Weinmann (2017, p.7): “como se entrelaçam fluxo de imagens e significante, entendido para além da semiótica, ou seja, na acepção psicanalítica?” E ainda, “que modalidades de relação se estabelecem entre narrativa ficcional e trama significante? Enfim, qual a singularidade do significante cinematográfico?”

No trabalho supracitado, Metz (1980) parafraseado por Weinmann (2017, p.7), sugere que o significante cinematográfico se constitui através da inscrição de uma falta primordial, em vista que a câmera enquadra a cena, e desta forma, na tela do cinema, assistimos à projeção de uma ausência. No que tange as propriedades desse significante, o autor trabalha com conceitos de estádio do espelho, voyeurismo e fetichismo. Sobre o registro imaginário, Metz (1980) observa que a tela do cinema é o lugar de uma projeção, da mesma forma que o espelho, embora a tela não projete a imagem do espectador. Assim, ao contrário do que diz Baudry (1983), o sujeito não poderia se identificar com o olhar da câmera projetado na tela, pois não se reencontra nesta, diferente do que ocorre ao infans no estádio do espelho. Portanto, é a alienação ao lugar de espectador enquanto posição subjetiva que possibilita uma identificação secundária com um objeto, neste caso, um personagem da narrativa, o que coloca o cinema no domínio do simbólico. Sobre o registro do real, de acordo com Weinmann (2017, p.7), Christian Metz (1980) aponta que o aparato cinematográfico estabelece a pulsão escópica na sua vertente voyeur, pois na sala escura o espectador pode “espiar” livremente. A composição da sala escura, da projeção da cena da tela e do espectador espiando esta, evocam a cena originária de tal modo que, segundo o autor, “o significante cinematográfico é eminentemente edipiano” (WEINMANN,2017, p.7). Além disso, no que diz respeito ao registro do simbólico, Metz (1980) afirma que a técnica cinematográfica é fetichista, pois inscreve em seu significante, simultaneamente, determinadas posições em relação a Lei: o reconhecimento e o desconhecimento da castração. Conforme Weinmann (2017, p.7):

Há algo de perverso – denegação da falta constitutiva de um filme – no gozo do espectador. Ao enlaçar imaginário, real e simbólico, Metz propõe-se a analisar o significante cinematográfico não apenas do ponto de vista do enunciado – tradicionalmente adotado pela semiótica do cinema –, mas também da perspectiva da enunciação.

Como visto até aqui, diversas abordagens da linguagem cinematográfica do ponto de vista da psicanálise foram elaboradas, ainda que de forma dispersa, para falar sobre conceitos específicos do cinema, de forma que não chegam a construir uma teoria. Porém, na vigésima terceira publicação da revista *Communications* (1975 apud WEINMANN, 2017), Christian Metz, Raymond Bellour e Thierry Kuntzel delineiam o lugar no qual cinema e psicanálise devem se encontrar. Segundo Weinmann (2017, p.7) “ao preservar a autonomia desses domínios, esses textos fundadores resistem tanto a promover uma síntese teórica quanto a recorrer à psicanálise aplicada.”

A partir dos trabalhos de Christian Metz e em referência a leitura de Freud da escultura de Michelangelo, Weinmann (2017, p. 8) lança o seguinte questionamento: “Psicanálise: língua ou linguagem?”. É importante salientar que apesar da escultura de Moisés de Michelangelo não ser língua, constitui linguagem, senão não poderia ser lida. Para responder essa pergunta, o autor toma o trabalho de Lacan (1978/1998), que enfatizou que a experiência analítica dispõe de apenas um meio em torno do qual se organiza, a fala do paciente. Até por isso, Lacan toma a linguística como interlocutora em seus trabalhos sobre o psiquismo humano, o sujeito e o inconsciente. Em *A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud*, Lacan (1978/1998) postula que toda a estrutura da linguagem é descoberta no inconsciente através da análise, ou seja, que o inconsciente é estruturado como linguagem, conceito base da teoria lacaniana.

Retornando ao questionamento de Weinmann (2017, p. 8), o autor lança outra questão: “na teoria lacaniana, língua e linguagem se equivalem?”. Lacan (1978/1998, p. 320) nos aponta que “o símbolo se manifesta inicialmente como assassinato da coisa”. O símbolo aqui é, conforme nota Weinmann, objeto de uma troca simbólica. No referido trabalho, Lacan estuda diversos sistemas de signos com o intuito de pensar a linguagem, observando que nela os signos não têm relação fixa com a realidade. “É que, numa linguagem, os signos adquirem valor por sua relação uns com os outros” (LACAN, 1978/1998, p. 298). Dessa forma, para Lacan,

a linguagem não é a língua da linguística nem as linguagens da semiologia. Ela consiste em uma estrutura formal, cujos elementos – os significantes – remetem-se uns aos outros, produzindo efeitos de sentido de acordo com uma lógica combinatória, a qual se delinea a partir de uma falta primordial: a de das Ding. As permutações simbólicas permitidas por tal estrutura constituem-se em condição de possibilidade da emergência de um sujeito. É preciso, entretanto, que o infans (o não falante) renuncie ao gozo da língua materna – ou de outra língua qualquer que o capture – e enuncie-se. Ao confrontar o significante que o singulariza com outros significantes, um sujeito introduz-se no jogo equívoco da linguagem. (apud WEINMANN, 2017, p. 8)

Aqui encontramos um forte paralelo entre a linguagem para Lacan e o conceito de linguagem cinematográfica postulada por Eisenstein (2002), o qual afirma que é a montagem que compõem esta linguagem. Como citamos anteriormente, para o autor, a montagem “o mais poderoso meio de composição para contar uma história [...] é a sintaxe para a correta construção de cada partícula de um fragmento cinematográfico” (p. 110). Pela montagem, os fragmentos filmados - planos - adquirem sentido quando associados a outros fragmentos, e remetem uns aos outros, de forma semelhante aos significantes na estrutura inconsciente.

Ao final de seu estudo, Weinmann (2017) retoma as três proposições metodologias das quais ele fala em seu trabalho, e as quais abordamos aqui também, juntamente com outras construções. A pesquisa psicanalítica aborda o cinema como linguagem. Para o autor, para ser possível analisar o cinema em sua singularidade, é preciso considerar as especificidades dessa linguagem. Nesse ponto, o trabalho de Christian Metz (1980 apud WEINMANN, 2017) em sua semiótica do cinema pode ser tomado como interlocutor. Porém, como o próprio Metz nota, sua abordagem tem limitações. Conforme Weinmann (2017, p. 8), “abordar essa linguagem em sua especificidade implica enfrentar os problemas que esse conceito suscita – entre outros, o dos efeitos de sujeito por ela produzidos.”. Para o autor, podemos falar de um significante cinematográfico porque “um sujeito pode resistir à sua captura pela imagem em movimento e suturar no texto filmico a falta que o constitui.” (p. 8).

Uma outra abordagem para analisar o cinema a partir da psicanálise, segundo Weinmann (2017), “pressupõe pôr em relevo a composição formal de um filme” (p.8), de forma a priorizar as operações que operam sobre os signos, e não eles próprios. É através das repetições, variações, alternâncias que os signos se

remetem uns aos outros produzindo sentido. Aqui, a análise fílmica de Raymond Bellour (2000 apud WEINMANN, 2017) pode ser tomada como interlocutora.

Já no trabalho com o texto fílmico, na forma a decompô-lo para analisar o filme distante do caráter que, para outros autores, é imprescindível e marca do cinema, a imagem em movimento, o trabalho de Thierry Kuntzel (1972/2019) tem seu valor, pois possibilita, através do congelamento da imagem, do retroceder, do avançar, do ver em velocidade reduzida, rearranjar os significantes do filme e colocar em relevo a Outra Cena.

A análise fílmica psicanalítica, independentemente do interlocutor que adotar, não pertence ao campo dos estudos do cinema, mas sim ao campo da pesquisa psicanalítica, conforme diz Weinmann (2017). Assim, continua o autor, “é em transferência que se conduz essa modalidade de investigação.” (p.8). Transferência tanto com a experiência clínica que suscita os problemas que nos movem enquanto analistas, como também transferência pela suposição de saber em relação ao cinema. O cinema, conforme nos diz Rivera (2008, p. 10), acabou “sendo um domínio cultural privilegiado para se refletir sobre o sujeito”, e assim, “permite interrogar o sujeito que somos” (WEINMANN, 2017, p. 8). Ao final de seu estudo, o autor lembra Lacan (1978/1998, p.18), quando este diz que “o inconsciente é o discurso do Outro”. Ora, se de fato o é, então “escutar a proliferação desse discurso nas tramas da linguagem cinematográfica é o objetivo da análise fílmica psicanalítica.” (WEINMANN,2017, p. 8).

4. CONCLUSÃO

Percorremos, ao longo deste trabalho, um longo caminho em direção à construção de um saber sobre o cinema, suas técnicas e seus métodos. Podemos notar, ao final deste percurso, que falamos tanto - ou até mais - sobre cinema do que sobre psicanálise. Ora, partindo do objetivo de buscar aproximações entre o saber psicanalítico e a novidade que a arte implica a esse saber, e a fim de nos distanciarmos o máximo possível de reduzir a produção cinematográfica para facilitar a aplicação de conceitos psicanalíticos a esta, este parece ter sido o

caminho mais proveitoso a ser tomado. Afinal, como lançar uma leitura ao cinema a partir da psicanálise sem construir antes um saber diversificado dessa arte?

O cinema e o filme, em toda a multiplicidade que os compõem, encontram diversos paralelos com a psicanálise. Diversos autores abordaram essas relações em seus trabalhos, a maioria com enfoque em determinada característica do cinema em face a um conceito psicanalítico, e todas essas abordagens têm seu valor em demonstrar que entre o filme e a psicanálise há um enorme campo a ser pesquisado. A análise fílmica psicanalítica, como vimos a partir do estudo de Weinmann (2017), não consiste em um método único, e nem poderia consistir, pois nenhum método seria capaz de apreender um filme totalmente, seja este método psicanalítico ou do campo do estudo do cinema. Do ponto da psicanálise, ao abordar uma obra, nosso saber não busca elucidá-la, entendê-la, ou terminá-la, colocando fim a sua produção de sentido, mas sim experimentá-la e com ela refletir, tanto sobre ela quanto sobre nós, os sujeitos. Nas palavras de Weinmann (2017, p.9), a análise fílmica psicanalítica

decorre do anseio do autor, firmemente enraizado na tradição psicanalítica, de tomar as produções da cultura – mais precisamente, seus efeitos subjetivantes – como o que faz contraponto à clínica, isto é, o que permite pensar, de outro ângulo, os problemas que ela coloca.

Usar de filmes para a simples aplicação de conceitos psicanalíticos aos personagens e a história parece muito distante do que a teoria psicanalítica busca quando recorre às artes, e no final das contas encontra pouco sentido quando olhamos a obra cinematográfica como provida de linguagem própria. Conforme nos aponta Weinmann (2017, p.9),

em um filme, o sujeito falante não é o autor, o narrador ou um personagem. Por esse motivo, não os interpretamos. Em um filme, o sujeito falante é um lugar faltante, a partir do qual um espectador pode produzir um discurso próprio.

Assim sendo, é preciso, ao abordarmos um filme, implicarmo-nos com a obra em questão e deixar que essa nos atravessasse, possibilitando que deste processo surjam perguntas que nos levem a refletir sobre o humano, o sujeito e sua relação com a imagem e com a arte. E nessa abordagem faz-se necessário buscar conhecimento acerca das multiplicidades que compõe uma obra cinematográfica para evitar ao máximo o risco de reduzi-la.

5. REFERÊNCIAS

- ALMEIDA SALLES, F. L. **Cinema e verdade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- AUMONT, J.; MARIE, M. **A análise do filme**. FÉLIX, M. (Trad.) Lisboa, Portugal: Texto e Grafia, 2009.
- BARTHES, R. From work to text. In: HEATH, S. (Trad.) **Image-Music-Text**. London: Fontana, 1977, p. 155–164. (Originalmente publicado em 1971).
- BAUDRY, J. L. Cinema: Os efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho base. In: XAVIER, I (Org.); DANTAS, V (Trad.). **A Experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 383-399. (Originalmente publicado em 1970).
- BELLOUR, R. A bit of history. In: BELLOUR, R (Org.); QUAINANCE, M. (Trad.) **The analysis of film**. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2000, p. 1-20. (Originalmente publicado em 1979).
- BELLOUR, R. System of a fragment (on The birds). In: BELLOUR, R. (Org.); BREWSTER, B. (Trad.) **The analysis of film**. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2000, p. 28-67. (Originalmente publicado em 1969).
- BELLOUR, R. The unattainable text. In: BELLOUR, R. (Org.); BREWSTER, B. (Trad.). **The analysis of film**. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2000, p. 21-27. (Originalmente publicado em 1975)
- BELLOUR, R. Symbolic blockage (on North by northwest). In BELLOUR, R (Org.); QUAINANCE, M. (Trad.) **The analysis of film**. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2000, p. 77-192. (Originalmente publicado em 1975).
- BELLOUR, R. **Entre-imagens**. Campinas: Papyrus, 1997.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: **Textos escolhidos: Benjamin, Horkheimer, Adorno, Habermas**. 2. ed. São Paulo: Abril, 1983, p. 3-28. (Trabalho original publicado em 1955).
- CALVINO, I. **O caminho de San Giovanni**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p.41.
- CASSETTI, F. **Teorías del cine (1945-1990)**. LINARES, P. (Trad.) 3 ed. Madrid: Cátedra, 2005.
- COSTA, F. C. “Primeiro cinema”. In: MASCARELLO, F. (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papyrus, 2006.

DELEUZE, G. **Cinema 1: A imagem-movimento**. SENRA, S. (Trad.); ROCHA, J. W. S. (Revis.); ARAÚJO, I. (Consult.). São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. (Publicado originalmente em 1983).

DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. APPENZELLER, M. (Trad.) Campinas: Papirus, 1993, p. 326.

EISENSTEIN, S. Fora de quadro. In: AVELAR, J. C. (Org.); OTTONI, T. (Trad.) **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002, p. 35-48.

FREUD, S. Moisés de Michelangelo. In: **Obras Completas Vol. XIII**. Rio de Janeiro: Imago, 1970. p. 249-280. (Originalmente publicado em 1914).

FREUD, S. Cinco lições de psicanálise, Leonardo da Vinci e outros trabalhos. In: **Obras Completas Vol. XI**. Rio de Janeiro: Imago, 1970. p. 40-83. (Originalmente publicado em 1910).

FREUD, S. A interpretação dos sonhos (I). In: **Obras Completas Vol. IV**. Rio de Janeiro: Imago, 1969. (Originalmente publicado em 1900).

FREUD, S. A interpretação dos sonhos (II) e Sobre os sonhos. In: **Obras Completas Vol. V**. Rio de Janeiro: Imago, 1969. (Originalmente publicado em 1900-1901).

FREUD, S. Primeiras Publicações Psicanalíticas. In: **Obras Completas Vol. III**. Rio de Janeiro: Imago, 1986. (Originalmente publicado em 1893-1899)

FREUD, S. O eu e o id, “autobiografia” e outros textos. In: **Obras Completas Vol. XVI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. (Original publicado em 1923).

FREUD, S. “Gradiva” de Jensen e outros trabalhos. In: **Obras Completas Vol. IX**. Rio de Janeiro: Imago, 1906-1908/1969.

FROEMMING, L. **A montagem no cinema e a associação-livre na Psicanálise**. Tese (Doutorado em Psicologia do Desenvolvimento) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre: 2002.

KUNTZEL, T. O trabalho do filme. **Trivium**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 132-145, dez. 2019. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2176-4891201900020002&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 10 nov. 2020. <http://dx.doi.org/10.18379/2176-4891.2019v2p.132>. Originalmente publicado em Communications, volume 19, p. 25-39, 1972. Disponível em <https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1972_num_19_1_1279>

LACAN, J. **O seminário: livro 3: as psicoses**. Rio de Janeiro: Zahar, 1955-1956/1981.

LACAN, J. **O seminário: livro 7: a ética da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

- LACAN, J. **O seminário**: livro 20: mais, ainda. Rio de Janeiro: Zahar, 1985/1996, p.14
- LACAN, J. **O seminário**: livro 10: a angústia. Rio de Janeiro: Zahar, 1959-1960/2005, p.85.
- LACAN, J. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978/1998, p. 96-103.
- LACAN, J. Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978/1998, p. 238-324.
- LACAN, J. O seminário sobre "A carta roubada". In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 13-66.
- LACOSTE, P. **Psicanálise na tela**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.
- LYOTARD, J.F. **Discours, figure**. Paris: Klincksieck, 1971, p. 260.
- MERLEAU-PONTY, M. **Sens et non-sens**. Paris: Les Éditions Nagel, 1966, p. 72.
- METZ, C. Cinema: Língua ou linguagem? In: METZ, C (Org.); BERNARDET (Trad.) **A significação no cinema**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 45-110. (Originalmente publicado em 1964).
- METZ, C. A grande sintagmática do filme narrativo. In: BARTHES, R. (Org.); BARBOSA, M. Z. (Trad.) **Análise estrutural da narrativa**. 7 ed. Petrópolis: Vozes, 2011, p. 210-217. (Originalmente publicado em 1966).
- METZ, C. A grande sintagmática da faixa-imagem. In: METZ, C (Org.); BERNARDET (Trad.), **A significação no cinema**. 2a ed. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 142-156. (Originalmente publicado em 1968).
- METZ, C. **Linguagem e cinema**. PEREIRA, M. (Trad.). São Paulo: Perspectiva, 1980. (Originalmente publicado em 1971).
- METZ, C. O significante imaginário. In: RUPRECHT, P. A. (Trad.). **C. Metz, J. Kristeva, F. Guattari, & R. Barthes, Psicanálise e cinema**. São Paulo: Global, 1980, p. 15-92. (Originalmente publicado em 1975).
- METZ, C.; KUNTZEL, T.; BELLOUR, R. (Orgs.). **Communications n. 23**: Psychanalyse et cinéma. Paris: Seuil, 1975.
- O ESPELHO**. Direção: A. Tarkovski. Produção: E. Vaisberg. URSS: Mosfilm, 1974. 1 DVD.
- OLIVEIRA, R.; FRAYZE-PEREIRA, J. A. Entre os filmes "Cisne Negro" e "O Lutador": duplos, alegorias e a questão da morte da significação. **Ide (São Paulo)**, São Paulo, v. 37, n. 59, p. 129-143, fev. 2015. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-3106201500010>. acessos em 16 abr. 2020.

- LOUDART, J. P. **Cinema and suture**. Screen, 18(4), 1977, p. 35-47. (Originalmente publicado em 1969) DOI: 10.1093/screen/18.4.35
- RIVERA, T. **Cinema, imagem e psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- SARAIVA, L. Montagem soviética. In: F. MASCARELLO (Org.), **História do cinema mundial** 3 Ed. Campinas: Papirus, 2008. p. 109-141.
- SETARO, A. **Como o cinema “fala”**. 2009. Recuperado em 23 jul. 2016: <http://www.coisadecinema.com.br/matArtigos.asp?mat=1436>
- SOUZA, E; PEREIRA, R.F. **Cinema: o divã e a tela**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2011.
- TARKOVSKI, A. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- TIRARD, L. Jean-Luc Godard. “Você quer fazer cinema? Pegue uma câmera”. In: L. TIRARD (Org.). **Grandes diretores de cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 239-252. (Trabalho original publicado em 2002).
- VERTOV, D. Extrato do ABC dos Kinoks. In: XAVIER, I (Org.) **A Experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983. (Coleção Arte e cultura; v. n° 5). (Originalmente publicado em 1929).
- VERTOV, D. Resolução do Conselho dos Três em 10-4-1923 In: XAVIER, I (Org.) **A Experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983. (Coleção Arte e cultura; v. n° 5). (Originalmente publicado em 1923).
- WEINMANN, A. O. Sobre a análise fílmica psicanalítica. **Rev. Subj.**, Fortaleza, v. 17, n. 1, p. 1-11, jan. 2017. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2359-0769201700010 >. acessos em 13 maio 2020. <http://dx.doi.org/10.5020/23590777.rs.v17i1.5187>.
- XAVIER, I. (Org.) **A experiência do cinema**: Antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- XAVIER, I. **O discurso cinematográfico**. São Paulo: Paz e Terra, 1977.