

PSICANÁLISE E A EXPERIÊNCIA CINEMATOGRAFICA

André Ferreira Bezerra e Claudio César Montoto

RESUMO

O presente artigo discute a formação subjetiva no cinema e da posição do observador na narrativa fílmica. Para tal, primeiramente aborda a construção fílmica do cinema clássico contemporâneo para depois relacionar a forma de maneira análoga aos conceitos psicanalíticos. Partindo da análise de Arlindo Machado (2007), o artigo pretende esclarecer como a arte presente no cinema pode ser compreendida como um dispositivo psicanalítico privilegiado.

Palavras-chave: *Psicanálise; Cinema; Fantasia; Pulsão; Sublimação.*

O OLHAR NO CINEMA

Dentre as formas de representação da subjetividade conhecidas pelo homem, a perspectiva renascentista talvez figure entre as criações mais subversivas da história da arte. O seu surgimento não só mudou a maneira com a qual percebemos uma obra, como também serviu de embrião para os movimentos que se sucederam no ocidente graças aos padrões e aos questionamentos provenientes desses valores classicistas. No que diz respeito a sua estrutura estética, o ponto de fuga, ponto que marca a interseção das retas paralelas que formam o plano dimensional de uma imagem, e o olhar do observador são as ferramentas que o artista articula para dispor os objetos dentro da tela e, desta articulação, nasce a materialização de um ponto de vista, um olhar específico escolhido pelo artista. Tal olhar recebe o nome de perspectiva não só pela técnica de representação que possibilita a criação de uma imagem tridimensional em profundidade, mas também principalmente por possibilitar ao artista uma maior opção de planos para evidenciar aquilo que tenta exprimir. Esse esquema deu beleza e harmonia à estrutura e também proporcionou uma inovação no grau de imersão do observador.

Segundo Arlindo Machado (2007) é possível encontrar vestígios da perspectiva no cinema, mas de forma muito mais múltipla e indireta. Os planos e as cenas são recortes de diversos olhares que, ao serem somados, dão significação ao filme. A câmera trabalha em função disso, ela funciona como regente de todo o esquema, como agente organizador que busca dar sentido a toda essa somatória. Um a um os planos se juntam e se deslocam em ordem lógica e inteligível que luta para expressar a subjetividade do cineasta. É dentro dessa organização que o cinema extrapola os limites

do olhar. Nela, o olho da câmera pode observar cada plano de uma perspectiva diferente e, com isso, pode colocar-se na posição de qualquer personagem, vendo tudo sem ser notado, de forma a assumir um papel transcendental e onipotente que se assemelha ao sujeito onisciente da literatura. A essa capacidade particular desse olhar no cinema damos o nome de ubiquidade. (MACHADO, 2007, p. 28).

Mas, obviamente, não é só a perspectiva que hoje influi sobre as produções cinematográficas. Atualmente, os recursos já evoluíram para formar um código comum que serve como uma caixa de ferramentas, da qual os espectadores passaram a entender naturalmente com o crescimento do cinema na cultura popular. Uma dessas ferramentas é o *eyeline-match* (MACHADO, 2007, p. 58), recurso amplamente utilizado do cinema clássico contemporâneo. Ele consiste num jogo de planos no qual os olhares de duas personagens (ou mais) se entrelaçam no campo/contracampo, colocando a câmera como mediadora da posição, espacial ou subjetiva, das personagens na cena, como um centro que organiza a narrativa apesar das divergentes visões particulares das personagens. A peculiaridade do *eyeline-match* está na capacidade de preservar a subjetividade de cada personagem sem danificar a distância entre o observador e a trama, mantendo assim a posição de *voyeur* do espectador.

Esses esquemas, e a ubiquidade que deles surge, constituem parte importante da linguagem fílmica. Machado explica:

Se a perspectiva vidente aparece simultaneamente com a apresentação do sujeito que vê, o espectador pode simultaneamente incorporar um olhar e se reconhecer naquele que olha, como se a tela fosse ao mesmo tempo o buraco da fechadura através do qual ele espia e um espelho onde ele se reconhece como o ego espião. (MACHADO; Arlindo, 2007, p. 52).

Neste trecho percebe-se que a experiência do cinema carrega posições de certa forma opostas e, ao mesmo tempo, inseparáveis. Enquanto assume a posição de *voyeur*, o observador também “se vê” incorporado na cena em forma de identificação. Tal experiência, porém, não é algo derivante do cinema, mas sim da própria constituição do olhar do sujeito psicanalítico. Freud apontou isso em estudos sobre a pulsão num conceito que chamou de ambivalência¹. Para Freud um dos destinos da pulsão é

1. Termo que Freud tomou de Bleuler – (1972, p. 11-44)

reverter-se em seu oposto, ou seja, a sua finalidade ativa (o olhar) tende a tornar-se finalidade passiva (ser olhado).

No cinema a posição de ubiquidade do olhar aguça a escopofilia, o gosto por olhar aquilo que ninguém vê, o proibido, uma posição que, como comparou Machado, se manifesta no ato de espiar pelo buraco da fechadura. Todavia, enquanto vê, o observador não assume inteiramente a passividade, a pulsão converte-se e os desejos reprimidos passam a ser projetados nas personagens da trama; ocorre aí um processo identificatório no qual o espectador passa a ver a tela como espelho e entra em uma dimensão imaginária e idealizada onde busca poder reconhecer seu eu-ideal. Isso permite que o espectador possa amar-se a si mesmo no filme de forma narcísica e, nesse momento, quando o *ser olhado* se torna tão importante quanto *o olhar*, a escopofilia se transforma em exibicionismo. "O prazer do percipere e prazer do percipe, escopofilia e exibicionismo na linguagem das perversões, são, portanto, dois lados da mesma moeda" (ibid, p.51, 52). Sob esta análise o que importa no filme não é somente o que é mostrado, mas também o que é passível de identificação, dessa forma o espectador usa o filme para satisfazer sua pulsão escópica e seu narcisismo.

Na oposição dicotômica entre o exibicionismo e a escopofilia, encontra-se no cinema um ambiente interessante para a satisfação pulsional. Entraremos nos pormenores da pulsão mais à frente, mas aqui é válido salientar que a pulsão sexual sempre se manifesta com uma fonte, esta podendo ser de origem anal, oral, escópica ou qualquer outra parte invocante do corpo. No cinema, assim como na própria experiência, os estímulos podem ser múltiplos. Se considerarmos que o principal fator determinante no cinema é a imagem, porém, percebe-se a importância da pulsão escópica que, por ser regida pelo olhar, é também regida pela falta, pela presença do grande Outro.

A ubiquidade no cinema, contudo, não aparece apenas como uma consequência estrutural, de forma que, se ignorada, a capacidade de interpretação simbólica do próprio filme pode ser comprometida. O cineasta se atém a posição do observador a todo o momento trabalhando um conceito que Jean-Pierre Oudart denominou como *sistema de sutura*. O sistema consiste na articulação entre os campos ausente e imaginário do filme, entre o objeto de visão do filme e a ideia que se passa no sujeito. O sistema considera que o que é mostrado não é o único material a ser explorado no filme e que a construção deste, depende da articulação do que se mostra com o que não se mostra. Tal conceito permite uma relação análoga com a noção de identificação para a

psicanálise. Segundo Laplanche e Pontalis (1987, p.226) tem-se por identificação o processo no qual o "sujeito assimila um aspecto, uma propriedade, um atributo do outro e se transforma, total ou parcialmente, segundo o modelo desse outro". Tal processo é constitutivo na personalidade do sujeito, ou seja, o eu é também construído através daquilo que se vê e não se vê. Dessa forma, a similaridade do funcionamento dos conceitos permite entender como a narrativa fílmica prende o espectador trabalhando sua identificação.

Só apontar para o aspecto do olhar no cinema como alimento do narcisismo do espectador ainda não deixa claro todo o potencial identificatório que o cinema possui. Para elucidar ainda mais a questão autores como Jean-Louis Baudry, Christian Metz e o próprio Machado, usam a concepção freudiana de identificação primária e secundária² de maneira comparativa à experiência cinematográfica. A primeira, sendo a mais literal, diz respeito a identificação que ocorre com o próprio olhar da câmera, com a instância vidente, na qual aquilo que se vê é o que se têm como experiência. A segunda, sendo a mais subjetiva, se dá quando o espectador se identifica com os personagens da intriga, com aquilo que sentem, com a narrativa, para Machado, seria esta uma identificação *lato sensu* (ibid, p.101). Essa comparação aponta uma semelhança entre a formação do olhar do sujeito e a formação do olhar cinematográfico.

Ao observarmos a questão da identificação do ponto de vista da fase do espelho, essa comparação fica ainda mais forte. Segundo Lacan (1966), o estágio do espelho é um processo vivido na infância que constitui uma formação imaginária de um indivíduo da dualidade (sujeito-objeto / eu-outro). Para que esse processo ocorra é necessário, entre outras coisas, duas condições essenciais: a imaturidade motora da criança e a predominância da função visual como organizadora da percepção. Tais condições se assemelham a posição que espectador assume ao assistir um filme. Mesmo a narrativa fílmica estando em uma instância simbólica (e não majoritariamente imaginária, como é o caso no estágio do espelho), mesmo o observador não estando fisicamente em cena, o filme é inteiramente construído em função do olhar de quem assiste e só pode fazer

2. É importante deixar claro que os autores utilizam os conceitos de forma analógica, já que, considerando o processo constituinte do sujeito, identificações primárias e secundárias não podem ocorrer em outro olhar que não o do próprio sujeito. Dessa forma, qualquer outra identificação que não a do espelho só pode ser secundária. Ver p. 100/101 o Sujeito e a Tela – modos de enunciação no cinema e no ciberespaço (Ed Paulus, São Paulo, 2007 – p. 28).

sentido através desse olhar. Ismael Xavier, baseado em uma entrevista com Christian Metz, discorre sobre os efeitos dessa questão:

No cinema tradicional, o espectador já não se identifica senão com o vidente, a sua imagem não figura na tela, a identificação primária já não se constrói em torno de um sujeito-objeto, mas de um sujeito puro, onividente e invisível (...). E, de modo converso, todo o visto é rejeitado para o lado do puro objeto, objeto paradoxal que extrai desse confinamento a sua força singular. Situação esquivamente lacerada, em que se mantém a todo custo a dupla de negação, sem a qual não haveria história: o visto ignora que é visto (...) e esta sua ignorância permite ao *voyeur* ignorar-se como *voyeur*. Não resta mais que o fato bruto da vidência: vidência por fora da lei, vidência d'Isso que não assume nenhum eu, vidência sem lugar nem sinais. (XAVIER; Ismael, 1983, p. 410)

O *eu* para a psicanálise é derivante de diversos processos de identificação, o cinema, por sua vez, reencena esse processo de amadurecimento em uma experiência plástica particular. Seguindo esse raciocínio, Machado diz que é possível enxergar o cinema como uma espécie de “dispositivo psicanalítico privilegiado” (MACHADO, 2007, p. 102). Observa-se aqui uma peculiaridade da linguagem cinematográfica. Toda forma de expressão artística, se preocupa com a identificação de uma forma ou de outra, mas essa especificidade do formato cinematográfico, orientada à experiência do olhar do espectador, depende de um apelo maior em utilizar projeções que incitem e aticem esses processos identificatórios. Se não houvesse esse apelo dificilmente suportaríamos horas em frente à tela, dificilmente teríamos a sensação de imersão na narrativa.

Até agora a questão da identificação no cinema foi tratada sobre um aspecto mais mecânico, da identificação como um fruto do olhar cinematográfico e da semelhança desse olhar com processos de formação do sujeito, ou seja, tratamos com mais ênfase na questão primária. Para abordar a questão secundária, as projeções podem servir como um bom guia. Como vimos, a matéria do filme não é somente o que é projetado na tela, o espectador também se projeta ao mesmo tempo em que assiste, buscando uma satisfação narcísica, buscando um eu-ideal. Não é qualquer filme que consegue prender o espectador nesse sentido (até porque as identificações dependem das experiências individuais de cada observador), mas é certo que essa busca por um cinema que gere identificação é determinante na produção cinematográfica.

Hugo Munsterberg, um psicólogo alemão e um dos precursores da teoria fílmica, desenvolve em seu livro *The Photoplay: A psychological study* que o espectador do cinema observa o filme como uma mistura de fatos e símbolos. O espectador sabe que o que é visto no filme não é real, mas ao mesmo tempo permitir-se acreditar na ficção. Nessa troca, o mundo exterior perde peso e o mundo fictício, propiciado pela estética do filme, ganha o espaço da consciência. Para o autor essa é “a vitória da mente sobre a matéria”. A obra de Munsterberg, publicada em 1916, nos primórdios das produções cinematográficas, já mostrava a importância da identificação secundária para a concepção do cinema. Munsterberg coloca a atenção, a memória/imaginação, e a emoção como os fatores que o espectador está sujeito e que o cineasta explora para organizar as imagens e todo o movimento subjetivo.

Para o ator de cinema, a ação é fundamental: é o único meio de assegurar a atenção do espectador, e mais, o seu significado e a sua unidade emergem dos sentimentos e emoções que a determinam. No cinema, mais do que no teatro, os personagens são antes de tudo sujeitos de experiências emocionais: a alegria e a dor, a esperança e o medo, o amor e o ódio, a gratidão e a inveja, a solidariedade e a malícia, conferem ao filme significado e valor. (MUNSTERBERG; Hugo, 1916 apud XAVIER, 1983, p. 46).

O cinema contemporâneo é uma arte focada na emoção. Através dela é possível gerar a identificação necessária para prender o espectador na trama. Para irmos além nessa questão poderíamos discutir como o cinema (e qualquer outra expressão artística) consegue incitar a identificação no observador indo além dos elementos técnicos. Porém, diversos autores já apontaram que teorizar os princípios, os processos e as bases criativas do artista, é uma tarefa extremamente particular e difícil de abordar. Ao falar do *sistema de sutura*, Machado (2007, p. 81) aponta que sua abordagem do caráter metafísico da representação no cinema não consegue ir além de conceitos mais estéticos como a ubiquidade da câmera. Isso indica a complexidade do assunto. Na próxima parte, olharemos para alguns trabalhos que esclarecem a questão das concepções criativas na arte para investigar seu potencial de comoção e identificação. Nosso objetivo com isso é apontar semelhanças nos processos criativos que podem servir de embrião e de base para a arte, mas é importante deixar claro que não se pretende explicar o processo emotivo que ocorre no observador, nem as bases de inspiração dos artistas, tal objetivo, como já apontado, teria uma complexidade teórica que não caberia

neste artigo e, além disso, implicaria em estudar os efeitos da arte/cinema por outro ângulo mais individual.

FANTASIA, PULSÃO E SUBLIMAÇÃO.

Consideremos a perspectiva renascentista mais uma vez. Segundo André Bazin (1945), autor do artigo *Ontologia Da Imagem Fotográfica* e renomado crítico e teórico fílmico, a pintura, depois da invenção da perspectiva, (o primeiro sistema científico e mecânico, segundo Bazin) foi dividida em duas grandes aspirações que podem ser lidas como ferramentas para uma crítica objetiva que visa compreender a evolução pictórica. A primeira delas é propriamente estética; a segunda diz respeito a um desejo puramente psicológico de *substituir o mundo exterior pelo seu duplo*.

Quanto à aspiração estética, se olharmos para a evolução cronológica da pintura, podemos considerar a perspectiva como um avanço proveniente de uma constante busca pelo aperfeiçoamento da forma. Na história da arte observasse claramente uma busca pela retratação de experiências vividas em formas imagéticas. Para o homem das cavernas, por exemplo, a caça era uma dessas experiências. Posteriormente, a religião tornou-se o principal assunto de interesse, durante séculos esse foi o tema das produções artísticas no ocidente. A perspectiva, nesse sentido, representou uma revolução técnica e estética. Com ela tornou-se possível criar cenários mais semelhantes à realidade vivida.

Abriu-se então espaço para expressões que se atentam para o movimento e a dramaticidade do instante. Uma vez amenizada a barreira da forma, a arte buscou aprimorar olhares mais subjetivos que existem nessa realidade. O barroco nesse contexto pode ser considerado um movimento derivante dessa tendência, mas, olhando mais à frente, também pode-se estender a análise à criação da fotografia e, mais tarde, do próprio cinema.³ Há, inclusive, autores mais radicais como André Malraux (1934, apud BAZIN, 1945, p. 3) que, em seu artigo de *Verve*, escreveu que “o cinema não é senão a instância mais evoluída do realismo plástico, que principiou com o Renascimento e alcançou a sua expressão limite na pintura barroca”.

3. A obsessão de realismo de fato foi amenizada com a perspectiva, mas, em última análise, é algo que continua até os dias de hoje. Bazin, em seu artigo já citado posteriormente, desenvolve essa questão do ponto de vista da fotografia, mas é possível observar inovações contemporâneas ainda muito incipientes e pouco exploradas como o 3D e a realidade virtual.

A segunda aspiração, no entanto, é a que mais nos interessa para esse estudo. Com a perspectiva houve um desprendimento da estrutura em si e aflorou-se uma vontade de substituir o mundo exterior pelo seu duplo que, como apontou Bazin, está relacionada a um *desejo psicológico que busca criar uma ilusão de realidade*. Isso pode ser observado na pintura *Napoleão Cruzando os Alpes* de Jacques-Louis David (1801). A pintura busca retratar o caminho feito pelas tropas francesas até a Áustria antes da batalha que culminou na retirada dos austríacos da península italiana durante as guerras napoleônicas. Nela observa-se um cenário realista propiciado pela estética da perspectiva, mas a narrativa da pintura difere do que é conhecido na história. Jacques-Louis David, buscando uma idealização do imperador que ressaltasse seu poder, pinta Napoleão montado sob um cavalo com uma postura imponente, quando, na verdade, sabe-se que o imperador fez o percurso montado em uma mula sob um frio congelante. Em outro quadro, este de Paul Delaroche (1848), vemos a mesma situação retratada de maneira mais semelhante ao ocorrido, mas nesta obra, feita no período pós-guerra, o autor atentou-se mais para um olhar melancólico e que expressasse a dificuldade do percurso feito por Napoleão. Até certo ponto, essa necessidade de ilusão anda de mãos dadas



Figura 1 - Jacques-Louis David (1801-1805)



Figura 2 - Paul Delaroche (1848)

com a primeira aspiração, de forma que um bom artista consegue sempre conciliá-las numa síntese. Mas essa divisão feita por Bazin, aponta para algo da ordem do desejo, que permite olhar para a pintura de forma diferente. Se há um desejo por trás da produção artística, é possível analisá-la sob um panorama mais pessoal. Tendo isso, já

podemos traçar uma discussão mais psicanalítica que terá base em três conceitos fundamentais para compreensão do processo criativo. São eles: Fantasia, Pulsão e Sublimação. Um conceito puxará o outro, mas, tendo começado pelo desejo falaremos primeiro da fantasia.

Segundo LaPlanche e Pontalis (1987), a fantasia pode ser definida como um “Roteiro imaginário em que o sujeito está presente, e que figura, de maneira mais ou menos deformada pelos processos defensivos, a realização de um desejo e, em última análise, de um desejo inconsciente” (LAPLANCHE; PONTALIS, 1987, p. 169). Tal definição esclarece o porquê das fantasias serem constantemente utilizadas na clínica psicanalítica; elas permitem uma condensação de desejos inconscientes em um único formato.

Esse caráter sintético da fantasia pode ser explicado em uma definição mais lacaniana, encontrada no “dicionário enciclopédico de psicanálise” (editado por Pierre Kaufmann) em um texto redigido por François Baudry (1993, p.197). Nela tem-se o algoritmo utilizado por Lacan para mostrar o mínimo dos elementos em jogo na fantasia: (\$\diamond a)\$. O algoritmo liga dois conceitos, o “\$” representa o sujeito do inconsciente (barrado pelo significante), o “a” representa o objeto de desejo (aqui entendesse por objeto não algo concreto, mas sim um índice de um objeto primordial/perdido e vazio, mais à frente trataremos dessa questão em particular). Entre eles encontra-se uma ligação que indica todas as relações possíveis, menos a igualdade. Tal relação aponta um tipo de ligação, que mostra, segundo Baudry, que “com a fantasia, está em jogo o que poderíamos designar, ao que nos parece, como uma ligação flexível (entre o sujeito do inconsciente e o objeto a) – ligação flexível ali onde de outro modo haveria não-relação ou confusão”. (1993, p.197).

A fantasia ainda pode ser lida como um precursor de algo muito particular do sujeito, como algo que aponta para os sintomas do paciente e pode conduzir a uma patologia. Freud desenvolveu isso em seu texto *Escritores Criativos e Devaneios* (1908), nele, a fantasia no adulto é apresentada como substituta ao ato de brincar de uma criança. Na infância, o desejo de se tornar adulto é imperativo e conduz o brincar, enquanto que na fase adulta, tais desejos não podem ser admitidos pelo fato de se esperar uma atuação na realidade. Essa mudança faz com que o adulto se envergonhe de suas fantasias e passe a ocultá-las, mas, apesar dessa tentativa, elas escapam por causa da Necessidade, variante que Freud adjetiva como a *deusa severa que delegou a tarefa de revelar aquilo que faz sofrer e aquilo que dá felicidade*.

Quanto ao processo de formação da fantasia, Freud ressalta os acontecimentos presentes na vida do adulto que despertam desejos no cotidiano. Ao desejar, o sujeito passa por um trabalho mental que considera experiências passadas da infância *entrelaçando presente, passado e futuro com o fio do desejo que os une*. Por isso, toda fantasia pode ser lida como uma realização de um desejo, como uma correção de uma realidade insatisfatória. Entende-se daí o material que consiste a fantasia e o seu potencial para indicar diversas questões do sujeito.

Tendo esclarecido o papel do desejo na formação das fantasias, ainda resta explicar sua influência nas produções artísticas.

A luz da compreensão interna (*insight*) de tais fantasias, podemos encarar a situação que segue. Uma poderosa experiência no presente desperta no escritor criativo uma lembrança de uma experiência anterior (geralmente de sua infância), da qual se origina então um desejo que encontra realização na obra criativa. A própria obra revela elementos da ocasião motivadora do presente e da lembrança antiga. Não se alarmem com a complexidade dessa forma. Na verdade, suspeito que a mesma irá revelar-se como um esquema muito insuficiente. (FREUD; Sigmund, 1908, p. 84)

Freud descreve a obra criativa como canalizador de um desejo, um destino que o artista dá para a fantasia. Mas, obviamente, não é sempre que essa concretização ocorre e, mesmo assumindo uma certa materialização, a produção da obra não cessa o desejo, não garante uma satisfação. A fantasia pode, no máximo, servir de insumo para o artista, e exatamente por isso, que Freud nos alerta de sua suspeita de que esse esquema irá revelar-se como insuficiente. Uma suspeita que, para ser melhor compreendida, é necessária outra definição, a da pulsão (*trieb*).

A elaboração deste conceito se dá na necessidade de explicar a relação do corpo com a mente, da fisiologia com a psique. Nesse sentido, Freud coloca a pulsão na fronteira entre o mental e o somático, como uma força constante e nunca apenas momentânea, que age a partir de um estímulo do organismo e que sempre busca uma satisfação sem nunca a obter por completo. De início, a teoria das pulsões aparece em uma conceituação que se estendeu até 1914 com o texto *Introdução ao Narcisismo*. Nela a pulsão coincide com a primeira tópica freudiana (inconsciente/ pré-consciente/ consciente) e é apresentada numa dualidade: as pulsões de auto-conservação/eu, que dizem respeito as grandes funções orgânicas e a necessidade de conservação (entende-se

sobrevivência do sujeito), e as pulsões sexuais, que estão relacionadas ao princípio do prazer e a libido. Posteriormente, ao considerar que as pulsões de auto-conservação são também libidinais⁴(ver Garcia-Roza, 1995, pp 100-103) Freud apresenta uma segunda dualidade: pulsão de vida (*Eros*), que condensa as outras duas pulsões conservatórias, e pulsão de morte (*Thanatos*), que ressalta o caráter sempre insuficiente da pulsão, que tende a destruição e garante a impossibilidade de atingir seu alvo, caracterizando-a sempre como insatisfatória.⁵ Um exemplo da atuação antagônica da pulsão pode ser observado no ato de comer. Ao mesmo tempo em que a alimentação é vital para a sobrevivência e trabalha sob o princípio da conservação (pulsão de vida), é necessário mastigar/destruir o alimento sob um ponto de vista mais agressivo (pulsão de morte). No livro *Os fundamentos da psicanálise de Freud e Lacan*, o psicanalista Marco Antonio Coutinho Jorge esclarece a questão:

Nessa nova dicotomia, a noção de apoio perde sua importância para dar lugar à afirmação mais radical da essencialidade do pulsional enquanto especificando a sexualidade humana: a saber, a falta do objeto. (...) Quanto à pulsão de morte, sua natureza conservadora reside na tendência de retorno ao estado inorgânico, pois se admitirmos que o ser vivo veio depois do ser não-vivo e surgiu dele, a pulsão de morte harmoniza-se bem com a fórmula segundo a qual uma pulsão tende para o retorno a um estado anterior. Esse caráter conservador, restitutivo, da pulsão, está intimamente relacionado com seu aspecto repetitivo, ou seja, é do caráter conservador que emana a tendência da compulsão à repetição. (JORGE; Marco, 2000, p. 49-62).

Na citação explica-se a ambivalência da pulsão, mas a tendência comentada por Jorge exige um aprofundamento em seu funcionamento. Para isso, é preciso atentar-se para o caráter conservador destacado. Este está relacionado a um circuito de atuação da pulsão

4 . Freud considerou que as pulsões sexuais se apoiam nas pulsões do eu. Quando um bebê mama, por exemplo, busca satisfazer sua fome (pulsão de auto conservação), mas o prazer obtido nessa atividade é também encontrado em outras manifestações orais, por exemplo, o ato de chupar o dedo (pulsão sexual).

5. Essa característica da pulsão de nunca atingir o seu alvo é justamente o que a diferencia - do Instinto. Freud, ao desenvolver o conceito buscou algo que explicasse uma correspondência entre o fisiológico e o psíquico, o instinto, em contrapartida, explica somente uma necessidade biológica fixada pela hereditariedade. Essa confusão de conceitos, muito comum nos estudos da pulsão, se deve, principalmente, a erros de tradução. Pulsão deve ser lida como a versão de *Trieb* e Instinto como a versão de *Instinkt*,

apresentado na publicação *As Pulsões E Seus Destinos* (1915). Nela, Freud desenvolveu quatro partes da pulsão: o impulso, a fonte o objeto e o alvo. (*Drang, Quelle, Objekt, Ziel.*). O impulso diz respeito a força constante⁷⁶ e eterna da pulsão. A fonte é a origem fisiológica da pulsão, podendo estar relacionada a qualquer parte do corpo (ou ao corpo como um todo), é o processo somático. O objeto está relacionado aos representantes/significantes da pulsão (ideia e afeto - no texto *o Inconsciente*, Freud afirma que “uma pulsão nunca pode tornar-se objeto da consciência – só a ideia que a representa”) e é sempre variável, mutável e, ao mesmo tempo, vazio. O alvo é o “como” da pulsão, é a maneira com qual a pulsão se relaciona com o objeto, é o destino que, ao ser atingido, reduz parcialmente a intensidade da pulsão. Todas as partes formam um circuito restitutivo que conserva sempre a continuidade pulsional, impossibilitando uma satisfação completa.

Desses termos que constituem a pulsão, nos interessa em particular o alvo. Para ele, existem quatro sub-ramificações pulsionais possíveis: (1) *recalque*, (2) *transformação em seu contrário*, (3) *retorno sobre a própria pessoa*, e (4) *sublimação*. Estes são os chamamos destinos pulsionais. Porém, aqui a definição da pulsão começa a tomar proporções das quais, para passarmos por todas suas vicissitudes de forma detalhada, precisaríamos fugir um pouco da temática da arte e da fantasia. Focaremos, portanto, na sublimação (*sublimierung*). Quanto os demais destinos, de maneira muito reduzida, podemos dizer que, o *recalque* neutraliza o acesso de ideias que possam ser desprazerosas no nível consciente, a *transformação em seu contrário* funciona através das dualidades (ver/ser visto, voyeurismo/exibicionismo, sadismo/maso-quismo), e a *inversão sobre a própria pessoa* redireciona o impulso contra o sujeito (ex: a expressão “eu te odeio” passa a ser compreendida como “eu me odeio”).

O termo sublimação tem sua origem na alquimia, na qual caracteriza-se a mutação rápida de um elemento diretamente do estado sólido para o gasoso, sem passar pelo estado líquido. Porém, no final do século XIX, a sublimação passou a ser utilizada no âmbito poético e sua noção passou a acoplar definições que conjugavam a ideia da manipulação dos corpos químicos e a ideia de transformações psíquicas. Vitor Hugo (1855) é um exemplo disso ao invocar *La bouche d'ombre*, - “a sublimação do ser pela

6 . Outro ponto de diferenciação entre Pulsão e Instinto. Enquanto o primeiro é sempre constante, o segundo é momentâneo. Além disso, só se pode considerar pulsão a energia libidinal de sujeitos inseridos no simbólico, submetidos ao significante.

chama, do homem pelo amor”. Como consequência disso, Freud cunhou o termo devido seu grande interesse pela literatura e arte. Tal ideia pode ser encontrada em uma publicação de Jean-Pierre Kameniak (2009) intitulado *"Le Witz, un premier modèle pour la sublimation"*, na qual encontra-se a explicação de Richard Sterba (1982), um psicanalista contemporâneo de Freud que afirma que a concepção do termo sublimação veio ao pai da psicanálise ao ler *Viagem pelo Harz (Die Harzreise)* de Heinrich Heine. No livro temos a história de um menino (Johann Friedrich Dienffenbach) que tinha um prazer sádico em cortar rabos de cães, mas, ao amadurecer, aproveitou o impulso agressivo para tornar-se um cirurgião excepcional. Segundo Freud, a força do sadismo de Dienffenbach determinou, por compensação, o poder sublimatório do cirurgião. Nessa transformação, surgiria um tipo de habilidade que pode explicar também outras conquistas da política, da ciência e da arte.

Indo mais além, em outra publicação intitulada *Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância* (1910), Freud desenvolve a sublimação em um raciocínio semelhante ao descrito por Sterba. Segundo o psicanalista, a extraordinária obra de Da Vinci é proveniente de um processo sublimatório que se desenvolveu a partir de impulsos homossexuais e desejos sexuais maternos recalçados. Da Vinci teria sido uma criança muito agitada que, com frequência, precisava neutralizar desejos sexuais proibidos e, mais tarde, esses impulsos sexuais teriam desenvolvido um forte desejo de saber generalizado. Aqui vale ressaltar outro aspecto importante da sublimação. Para que ela ocorra é necessário haver, posteriormente, um recalque.

Assim como os demais destinos pulsionais a sublimação é considerada um mecanismo de defesa do sujeito, uma transformação de uma energia sexual/agressiva em um comportamento mais aceitável no nível do registro simbólico. Porém, diferentemente dos demais destinos, a sublimação é um processo descentralizado do objeto. Enquanto os demais destinos se voltam contra o próprio sujeito, a sublimação utiliza a pulsão para afastar a libido do objeto e obter uma satisfação parcial. Com isso, a energia libidinal é desviada e o sujeito redireciona a pulsão para produções culturais, individuais, ou, simplesmente, consideradas úteis socialmente. Por isso, a sublimação pode ser usada também para explicar a possibilidade do convívio social do sujeito sexual. *Grosso modo*, uma civilização bem organizada é aquela que permite aos indivíduos boas oportunidades de sublimação.

Passamos por três termos que auxiliam na compreensão do processo criativo: a fantasia, a pulsão e a sublimação. A criação é possível graças a capacidade sublimatória

da pulsão e as fantasias são usadas como matéria prima de todo o processo. Outra forma de explicar essa afirmação pode ser encontrada no texto *A Gradiva de Jensen* (1907. p.97) na qual Freud explica que o processo criativo acontece quando o autor *dirige sua atenção para o inconsciente de sua própria mente auscultando suas possíveis manifestações e expressando-as através da arte, em vez de suprimi-las por uma crítica inconsciente.*

Agora podemos voltar para a segunda aspiração da perspectiva de Bazin. A criação de uma ilusão de realidade que busca substituir o mundo exterior por uma realidade imaginária, pode ser interpretada como uma busca do artista por sublimar uma fantasia. Porém, mais do que isso, se estudarmos os movimentos e as representações artísticas de períodos específicos, e não somente de um artista em particular, será possível observar as fantasias de um ponto de vista mais cultural. Outra parte do artigo de André Bazin, que analisa os desejos por trás das estatuárias egípcias, pode servir para exemplificar a questão.

Uma psicanálise das artes plásticas consideraria talvez a prática do embalsamamento como um fato fundamental de sua gênese(...). A religião egípcia, toda ela orientada contra a morte, subordinava a sobrevivência à perenidade material do corpo. Com isso, satisfazia uma necessidade fundamental da psicologia humana: a defesa contra o tempo. A morte não é senão a vitória do tempo(...). A primeira estátua egípcia é a múmia de um homem curtido e petrificado em natrão (...). Assim se revela, a partir de suas origens religiosas a função primordial da estatuária: salvar o ser pela aparência. (BAZIN, André, 1945 apud XAVIER, 1983, p. 121)

Parece óbvio indicar as questões culturais como subsídio para a produção artística e, de fato, diversos autores já teorizaram em cima do assunto. Freud, por exemplo, apontou para a probabilidade dos contos populares, as lendas e os mitos serem representantes das fantasias coletivas de um povo inteiro. Em suas palavras, *os sonhos seculares da humanidade jovem*⁷. Exatamente por isso, que, para entender o que angustiava nossos antepassados, recorreremos com frequência a quadros, desenhos, romances, charges, poemas, filmes. A arte está presente nos mais diversos discursos como uma forma de contextualizar historicamente o assunto e, ao mesmo tempo, deixá-lo mais palatável e agradável ao ouvinte ao dividir as fantasias de uma determinada época.

7. A citação pode ser encontrada no texto “ Os escritores criativos e devaneios” (1908)

O que é necessário entender é que os desejos, do ponto de vista cultural e individual, estão de alguma forma presentes na arte⁸. Dessa forma, entende-se o porquê de o observador ser capaz de obter identificação, pois a arte carrega algo verdadeiramente humano e/ou possui alguma significação cultural que sintetiza os desejos de uma civilização. Quando o artista coloca seu desejo na arte, ele acende no observador algum sentimento compartilhado socialmente, ou então transmite seu próprio desejo na arte, evocando uma provocação naquele que observa.

Falando especificamente do cinema, vimos que a particularidade de seu formato implica na busca de identificação para prender o espectador. Nesse aspecto, o cinema possui estímulos diversos capazes de criar sujeitos fantasmagóricos que permitem ao observador se colocar em uma posição escopofílica⁹. A somatória desses elementos ajuda a manter a atenção daquele que observa e cria um dispositivo psicanalítico privilegiado. Espera-se quem após apresentado toda a teoria, o leitor possa ter uma ideia mais clara de como o cinema opera de um ponto de vista psicanalítico. Conclui-se que o cinema usa a pulsão do sujeito para manter vivo o seu interesse na narrativa. A experiência na tela estimula as sensações no observador na medida que o insere no filme através da imersão. Se, como disse Freud, a arte tem a capacidade de evidenciar os sonhos seculares de uma civilização, o cinema tem a habilidade de simular este sonho e produzir com isso uma ferramenta capaz de inserir o observador nas mais diversas fantasias.

8. Vale ressaltar, mais uma vez, que o processo criativo é extremamente amplo e variado. Este trabalho tenta esclarecer um pouco do processo psíquico da criação, contudo, não pretende trazer um guia criativo ou apontar os comportamentos particulares que a originam. Isso é particular de cada artista e por isso é extremamente difícil de teorizar o assunto sem que este parece reducionista e impreciso.

9. Segundo Christian Metz (1972), o teatro é outro formato que possui uma diversidade de estímulos equivalente ao cinema. Porém, a escopofilia se perde devido ao teatro ter uma atuação física sob o espectador. Os atores, os intervalos, o rito social, a presença do palco, tudo isso contribui para que a percepção do observador seja real demais e quebre a posição escopofílica.

BIBLIOGRAFIA

BAZIN, André. *Ontologia Da Imagem Fotográfica*, 1945 – in: *A Experiência No Cinema: Antologia*. XAVIER, Ismail. 1983

BEZERRA, André. (2017). *O Objeto Perdido no Filme Her*. Monografia de Especialização em Semiótica Psicanalítica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Paulo César de Souza (trad.). São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011

_____. 1914 *Sobre o narcisismo: uma introdução*. Obras completas. Rio de Janeiro: Imago, 1914, v. XIV. 1974

_____. *Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância*. In Sigmund Freud (Ed.), Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud (Vol. XI). Rio de Janeiro: Imago. 2006.

_____. *Os instintos e suas vicissitudes*. Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud, vol. XIV, Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. *Escritores criativos e devaneios*. In S. Freud, Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (J. Salomão, trad., Vol. 9, pp. 147-158). Rio de Janeiro: Imago. 1980.

_____. *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*, v.IX. Obras Completas de Freud, Edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

_____. *Inibição, sintoma e angústia*, O futuro de uma ilusão e outros textos (1926-1929). Paulo César de Souza (trad.). São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

COUTINHO, Jorge Marco Antonio. *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan*. As bases conceituais. Rio de Janeiro, Zahar. 2000

KAUFMANN, Pierre. Dicionário enciclopédico de psicanálise o legado de Freud e Lacan, 1993. Jorge Zahar, 1996.

LACAN, Jacques. O seminário : livro 4 : a relação de objeto, 1956-1957. Dulce Duque Estrada (trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

_____. *Escritos*. São Paulo, Perspectiva, 1978.

_____. O Estádio do Espelho como Formador da Função do Eu. 1966. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. O seminário, livro 20, mais ainda, Rio de Janeiro, Jorge Zahar. Lacan seminário 20. 1998.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J. B. Vocabulário da psicanálise. (P. Tamen, trad.). São Paulo: Martins Fontes. 1987.

MACHADO, Arlindo. O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço. São Paulo: Paulus, 2007,

METZ, Christian. A significação do cinema. Tradução e posfácio de Jean- Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ROUDINESCO, E. & Plon, M. Dicionário de psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1998

XAVIER, Ismail. A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro: Edições Geral, 1983.