

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
CAMPUS A. C. SIMÕES
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
CURSO DE PSICOLOGIA

INGLID JANE DE OLIVEIRA ARAÚJO

O *EU EM TELA*: cinema e psicanálise como elaboração da subjetividade

Maceió

2024

INGLID JANE DE OLIVEIRA ARAÚJO

O *EU EM TELA*: cinema e psicanálise como elaboração da subjetividade

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Psicologia da Universidade Federal de Alagoas, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharelado em Psicologia.

Orientador: Prof. Dr. Cleyton Andrade.

Maceió

2024

**Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico**

Bibliotecário Responsável: Jorge Raimundo da Silva - CRB - 1528

A663e Araújo, Ingrid Jane de Oliveira.
O EU EM TELA: cinema e psicanálise como elaboração da subjetividade /
Ingrid Jane de Oliveira Araújo, 2024.
19 f.

Orientador: Cleyton Andrade.
Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso em Psicologia) – Universidade
Federal de Alagoas. Instituto de Psicologia. Maceió, 2024.

Bibliografia: f. 18-19.

1. Psicanálise - Cinema. 2. Linguagem - Identificação. 3. Imagem - Cinema.
I. Título.

CDU: 159.964.2

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais e avó, por não terem evitado, de modo algum, que a educação que me alcançasse fosse a melhor possível.

Às minhas amigas de curso Lara Toledo, Letícia Chaves, Sara Loureiro e Marcella Cavalcanti, por terem sido fonte inesgotável de apoio durante os últimos cinco anos.

Ao meu orientador Cleyton Andrade, parcialmente responsável por me fazer enxergar a beleza e a potencialidade da psicanálise.

RESUMO

O presente trabalho propõe um diálogo entre o cinema e a psicanálise, conforme compreende suas dimensões simbólicas e explora as semelhanças entre as duas áreas. Tendo o conceito de estádio do espelho proposto por Lacan como ponto de partida, discute-se sobre até que nível o processo da constituição do eu baseado na identificação com a imagem especular pode ser associado à relação de caráter identificatório do espectador com a tela do cinema. A partir disso, este trabalho se compromete a expor como a subjetividade do sujeito pode ser elaborada e ressignificada tanto pela constituição ficcional da projeção cinematográfica quanto pela prática psicanalítica. A experiência do sujeito na sala de cinema permite que ele seja afetado a ponto de novas percepções, emoções ou lembranças virem à tona, tal como no setting analítico. Imagem e palavra correlacionam-se e atribuem novos sentidos à percepção humana, exteriorizando no indivíduo o que até então encontrava-se oculto.

Palavras-chave: psicanálise; cinema; linguagem; identificação; imagem.

ABSTRACT

This paper proposes a dialog between cinema and psychoanalysis, as it understands their symbolic dimensions and explores the similarities between the two areas. Using Lacan's concept of the mirror stage as a starting point, it discusses the extent to which the process of the constitution of the self based on identification with the mirror image can be associated with the spectator's identificatory relationship with the cinema screen. Based on this, this work undertakes to show how the subject's subjectivity can be elaborated and re-signified both by the fictional constitution of cinematographic projection and by psychoanalytic practice. The subject's experience in the movie theater allows them to be affected to the point where new perceptions, emotions or memories surface, just as in the analytical setting. Image and word correlate and give new meanings to human perception, externalizing in the individual what was hidden until then.

Keywords: psychoanalysis; cinema; language; identification; image.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	7
2	O CINEMA E A IMAGEM ESPECULAR.....	10
2.1	O estádio do espelho.....	10
2.2	A tela do cinema é um reflexo?.....	12
3	CINEMA, PSICANÁLISE E LINGUAGEM.....	15
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	19
	REFERÊNCIAS.....	20

1 INTRODUÇÃO

O ano de 1895 marca a contemporaneidade de dois acontecimentos incontestavelmente importantes para o mundo: Freud publica seu primeiro livro, *Estudos sobre a histeria*, junto com Breuer, e apresenta, então, a teoria psicanalítica; enquanto os irmãos Lumière realizam as primeiras projeções públicas de seu cinematógrafo em Paris. Dessa forma e não à toa, psicanálise e cinema praticamente nascem juntos.

Para Dunker e Rodrigues (2015), o cinema é especialmente sensível a ponto de ser capaz de captar e nomear a gramática do sofrimento social; assim, ao entendê-lo como campo de criação de problemas sobre a subjetividade e também como linguagem, narrativa e discurso sobre suas modalidades de sofrimento e ao tratar a psicanálise não só como teoria do funcionamento psíquico, mas também como método clínico de tratamento e experiência ética de transformação, é possível fazer uma analogia e pensar que cinema e psicanálise possuiriam papéis semelhantes: aliviar o sofrimento ou torná-lo suportável, produzir alguma satisfação com a vida de fantasia, operar reformulações identificatórias e criar experiências de reflexão sobre si e sobre os conflitos humanos. Suas funções, porém, naturalmente se diferem, pois o cinema não pretende tratar sintomas e a psicanálise não pretende estabelecer uma experiência estética, muito menos de massa.

Do ponto de vista de Freud, a arte autoriza a ciência e não o contrário, afirmação que parte da compreensão de que a arte traz à tona os verdadeiros anseios humanos. Ela está mais próxima do inconsciente, enquanto a ciência é uma aposta consciente do homem, na maior parte do tempo (Schorn, 2011). No que concerne à releitura da obra freudiana realizada por Jacques Lacan, a psicanálise é redirecionada para o campo da linguagem e, diante disso, o autor formula que o inconsciente é a parte do discurso concreto que falta à disposição do sujeito para restabelecer a continuidade de seu discurso consciente e demonstra que o inconsciente é estruturado como linguagem, enquanto ordem que organiza previamente o campo de toda experiência possível (Teodoro et al., 2021). Assim, o sujeito sobre o qual se ocupa a psicanálise é, antes de tudo, o sujeito pensado a partir da concepção do inconsciente.

Levando em consideração o que dizem Catharin, Bocchi e Campos (2017), o cinema tem a capacidade de proporcionar experiências que atingem o

sujeito de modo intraduzível, e seria justamente esse poder de tocar os espectadores que evidenciaria a vinculação do cinema com a psicanálise: ambos reinventam constantemente as palavras e as vivências, bem como despertam no homem o que há nele de mais agudo e essencial e, paralelamente, trazem à tona o que faz dele um sujeito, transformando em presença aquilo que encontra-se ausente.

Não é de hoje o flerte existente entre as respectivas áreas. A psicanálise conquistou um lugar de importância na reflexão sobre o cinema desde o fim dos anos 1960, principalmente na França. Jean-Louis Baudry foi o primeiro a apresentar semelhanças entre o processo identificatório do espectador no filme de ficção e a experiência vivida pela criança no chamado “estádio do espelho”, teoria de Lacan na qual, basicamente, o bebê reconheceria sua imagem no espelho entre os seis e os dezoito meses de idade, imagem essa que seria fundamental para a constituição do eu (Rivera, 2008). Essa formulação acaba sendo parcialmente contestada por Christian Metz, também teórico francês, quando afirma que não nos reencontramos na tela do cinema, pois o espectador encontra-se, na verdade, ausente e incapaz de identificar-se a si mesmo, podendo apenas identificar-se a objetos.

Em seu texto “Sobre o ensino da psicanálise nas universidades”, Freud (1919/2010) aponta a relevância de utilizar outras formas de saber, como a filosofia e as artes, na formação acadêmica. Naquele momento, ele discutia especificamente sobre a formação em Medicina, mas nada impede de referimo-nos também à Psicologia, tendo em vista que se trata de um curso que transita entre as esferas da saúde e das ciências humanas, o que exige uma visão ampliada da cultura por parte do discente (Teodoro et al., 2021). Para Pedro e Pessoa (2015), a arte, enquanto elemento culturalmente primordial capaz de determinar a constituição do sujeito, pode ser desfrutada como instrumento que permite a apropriação de aspectos que ajudam a pensar e repensar os saberes da atuação tanto do professor quanto do psicólogo, a medida que ampliam o universo de referências desses profissionais que operam diretamente com o humano.

Isto posto, ao contemplar o cinema como domínio cultural para se refletir o indivíduo e a partir de uma pesquisa bibliográfica, este trabalho objetiva compreender as similaridades entre a teoria psicanalítica e a sétima arte e de que forma ambos os mecanismos permitem a elaboração da subjetividade do espectador, analisando o cinema enquanto dispositivo de identificação, uma maneira

possível de explorar conflitos internos vivenciados pelo sujeito. A tela do cinema seria, então, como uma porta que leva ao que é inexpressível em palavras.

2 O CINEMA E A IMAGEM ESPECULAR

2.1 O estádio do espelho

Na década de 1940, com duas questões centrais preocupou-se Lacan: a primeira referia-se à determinação da dimensão social sobre a experiência psíquica e a segunda sobre a operação do complexo e da imago no processo de constituição do sujeito (Sales, 2005). É no texto intitulado “*O estádio do espelho como formador da função do eu como nos é revelada na experiência psicanalítica*”, produzido em 1949, que o autor se debruça especialmente sobre o segundo tópico — a função da construção da própria imagem na formação do Eu.

Nos primeiros meses de vida de um bebê, não existe um Eu com suas funções de individualização e de síntese da experiência, visto que falta à criança “o esquema mental de unidade do corpo próprio que lhe permita constituir seu corpo como totalidade, assim como operar distinções entre interno e externo, entre individualidade e alteridade” (Safatle, 2023, p. 32). Essa insuficiência proporcionaria um incômodo ao bebê em razão da falta de coordenação motora que ele experimenta, o que sustenta a proposta lacaniana de que a construção de uma imagem própria serve para amparar a lacuna produzida pela falta e, conseqüentemente, amenizar as ansiedades derivadas desse corpo imaturo (Schorn, 2011). Assim, é a partir do sexto e até o décimo oitavo mês de idade que tal esquema mental será desenvolvido, processo ao qual Lacan chamou de estádio do espelho.

Para que isso aconteça, é fundamental o reconhecimento de si na imagem especular ou a identificação com a imagem de uma outra criança, uma vez que ao reconhecer pela primeira vez a imagem de si, o bebê desfruta de uma apreensão global e unificada de seu corpo (Safatle, 2023). É possível compreender o estádio do espelho como uma identificação, isto é, “a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem” (Lacan, 1949/1998, p. 97). Como uma forma de confirmar essa noção, Lacan apoia-se em algumas considerações sobre a biologia animal, pois haveria correlação entre comportamento animal, comportamento humano e suas relações com a imagem.

Nos diz Safatle (2023) que, a partir da demonstração de alguns biólogos sobre como a presença de imagens provoca modificações anatômicas e fisiológicas

no reino animal, Rémy Chauvin provou, em 1941, que a transição do estágio solitário para o estágio gregário¹ no gafanhoto migratório só se dá por meio da percepção da imagem de um gafanhoto adulto, o que serviria como “representante da espécie para o indivíduo, imagem que tem o valor de *ideal*” (p. 33) e demonstraria como uma imagem pode nortear o desenvolvimento de indivíduos.

Quanto à espécie humana, a imagem ideal funcionaria como meio de entrada em uma trama sociossimbólica: a imagem do irmão, da mãe, do pai são partes de um drama, de uma história conectada à estrutura familiar, ou seja, associa-se a um núcleo social no qual o sujeito busca se inserir (Safatle, 2023). O autor relembra uma descrição de Santo Agostinho, muito utilizada pelo próprio Lacan, acerca do ciúme infantil, na qual ele relata: “Certa vez, vi e observei um menino invejoso. Ainda não falava, e já olhava pálido e com rosto amargurado para o irmãozinho colaço” (2007, p. 6). O que instiga o sentimento de inveja em relação à imagem do irmão de colo é perceber que ela sinaliza o local no qual se encontra o desejo da mãe, local esse que exclui o sujeito, mas que também o constitui como objeto de amor (Safatle, 2023). Assim, a imagem se mostra também como instrumento de socialização e individuação.

Ainda de acordo com Safatle (2023), Lacan quis expor, através dessa teoria da gênese do Eu, como sua constituição só aconteceria por meio de identificações, processos nos quais o lactente “introjeta uma imagem que vem de fora e que é oferecida por um Outro” (p. 34). Dessa forma, a fim de orientar-se no pensar e no agir, bem como aprender a desejar e conquistar um lugar na estrutura familiar, o bebê precisa, inicialmente, “imitar uma imagem na posição de tipo ideal adotando, assim, a perspectiva de um outro” (Safatle, 2023, p. 34). O que nos lembra a afirmação de Lacan sobre o eu ser um objeto feito como uma cebola: “poder-se-ia descascá-lo, e se encontrariam as identificações sucessivas que o constituíram” (1953/1954, p. 199) e nos faz pensar que a imagem de si não detém um caráter particular. A partir dessa perspectiva, Safatle articula:

[...] Lacan pode falar da constituição paranoica da própria gênese do Eu, pois se trata de mostrar como a autonomia e a individualidade, atributos essenciais à noção moderna de Eu, são apenas figuras do desconhecimento em relação a uma dependência constitutiva ao outro. Acreditamos que nosso Eu é o centro de nossa autonomia e autoidentidade.

¹ Que vive em bandos ou em grupos.

No entanto, sua gênese demonstra como, nas palavras de Rimbaud, “Eu é um outro” (2023, p. 34-35).

2.2 A tela de cinema é um reflexo?

No longa *Má Educação* (2004), de Pedro Almodóvar, o personagem Berenguer vai ao cinema logo após cometer um assassinato e ali se depara com uma cena de homicídio na tela. Ao sair da sessão, declara: “É como se todos esses filmes falassem de nós”. O cineasta espanhol responsável pelo filme gosta de considerar as salas de cinema como uma espécie de espelho do futuro (Strauss, 2008), o que nos leva a pensar que as cenas projetadas podem ser reflexo daquilo que está nas poltronas. O teórico francês Jean-Louis Baudry, em 1970, foi o primeiro a sugerir uma semelhança entre a tela do cinema e o espelho onde, de acordo com Lacan, o bebê reconheceria a própria imagem e essa se consolidaria como núcleo da constituição do sujeito. Assim, a tela repetiria essa “cena formadora” e convocaria o sujeito a uma identificação (Rivera, 2008). No entanto, o teórico de cinema Christian Metz contrapõe essa ideia.

De acordo com Metz (1980), a criança distingue no espelho a mãe que o segura no colo, mas sobretudo distingue a sua própria imagem, ou seja, o bebê se vê como um outrem e ao lado de um outrem. “Este outro outrem”, diz o autor, “garante-lhe que o primeiro é mesmo ele: devido à sua autoridade, à sua caução, no registro do simbólico, e depois pela semelhança da sua imagem especular com a da criança (ambos têm forma humana)” (1980, p. 55-56). Desse modo, a formação do Eu do bebê se dá por identificação com o seu semelhante e isso acontece em dois sentidos simultâneos: o reflexo do próprio corpo e o reflexo que não é o seu, mas que se assemelha (Metz, 1980). Sobre a possível conexão entre o estádio do espelho e a experiência do sujeito no cinema, o autor declara que:

O espectador de cinema não é uma criança, e a criança que realmente estivesse no estádio do espelho (dos 6 aos 18 meses aproximadamente) seria com toda a certeza incapaz de seguir o mais simples dos filmes. Assim, o que torna possível a ausência do espectador na tela — ou melhor, o desenrolar inteligível do filme apesar desta ausência — é o fato de o espectador já ter conhecido a experiência do espelho (verdadeiro), e, por conseguinte, ser capaz de constituir um mundo de objetos sem ele próprio ter de nele se reconhecer primeiro (Metz, 1980, p. 56).

Nesse sentido, o cinema já se encontra do lado do simbólico; o espectador está ciente da existência de objetos e de que ele mesmo, enquanto sujeito, se torna um objeto para o outro, ele conhece a si próprio e conhece o seu semelhante, tal equivalência já não precisa mais ser literalmente retratada na tela como acontecia no espelho durante a sua infância (Metz, 1980). Com o que, então, o espectador se identifica durante a projeção de um filme?

Ainda trazendo a formulação de Metz (1980), sabe-se que o cinema nos apresenta várias vezes longas sequências “inumanas”, em que aparecem somente objetos inanimados ou paisagens, por exemplo, e que, eventualmente por minutos, não oferecem nenhuma forma humana à identificação espectral; ainda assim é preciso acreditar que tal identificação mantém-se estruturalmente intacta, dado que o filme, mesmo nesses momentos, funciona tão bem quanto. Além disso, o teórico declara que a identificação com a forma humana que é projetada na tela “não nos diz ainda nada quanto ao lugar do Eu espectral na instauração do significante. Este Eu, acabo de o dizer, já está formado” (1980, p. 57). Contudo, é correto perguntar onde é que ele está durante a projeção de um filme; isto é, quando o sujeito reconhece o seu semelhante na tela, ou até quando não o reconhece, temos razão em questionar o lugar que ocupa esse Eu já constituído durante a sessão de cinema (Metz, 1980).

O espectador, segundo Metz (1980), encontra-se ausente da tela: diferente da criança no estúdio do espelho, não pode identificar-se consigo mesmo como objeto, somente com objetos que já existem sem ele; portanto, a tela do cinema não seria um espelho. O que é percebido, dessa vez, não é o Eu, nada equivale à imagem de si; “no cinema, é sempre o outro que está no *écran*: eu estou lá para o ver. Em nada faço parte do percebido, pelo contrário, sou omni-percepcionante” (Metz, 1980, p. 58).

[...] omni-percepcionante, também, porque estou inteiramente do lado da instância percepcionante: ausente do *écran*, mas bem presente na sala, olhos e orelhas abertos sem os quais o percebido não teria ninguém para o perceber, instância constituinte, em suma, do significante de cinema (sou eu que faço o filme) (Metz, 1980, p. 58).

No cinema, nenhum filme seria possível sem o saber do sujeito (Metz, 1980). Sei que percebo o imaginário — por isso suas possíveis extravagâncias não me incomodam seriamente — e sei que sou eu que o percebo; bem como sei que

percebo de fato, a ponto de meus órgãos dos sentidos serem fisicamente atingidos, sei que a quarta parede da sala é diferente das outras três, que há um projetor à sua frente (não sou eu que projeto, portanto), e sei também que sou eu que percebo tudo isso, que esse aparato percebido-imaginário cai sobre mim como um segundo *écran*, e que eu próprio sou, desse modo, o local em que esse imaginário realmente percebido acede ao simbólico e instalá-se como significante da atividade social institucionalizada que é o cinema (Metz, 1980).

Logo, alude o autor francês, o espectador identifica-se consigo mesmo, como puro ato de percepção, tal como desperta ou fica em alerta (1980). Muito parecido com o espelho da infância porque da mesma forma que a criança, durante a sessão nos encontramos em estado submotricidade de sobrepercepção; igualmente a ela “somos presa do imaginário, do duplo, e somo-lo, paradoxalmente, através de uma percepção real” (Metz, 1980, p. 59). Mas também muito diferente, dado que esse espelho nos reenvia tudo exceto nós mesmos, pois enquanto o bebê situa-se simultaneamente nele e à frente dele, nós nos encontramos fora (Metz, 1980).

3 CINEMA, PSICANÁLISE E LINGUAGEM

Surpresa ao encontrar sua própria infância em *O Espelho* (1975), uma espectadora escreve ao cineasta russo Andrei Tarkovski. Como ele pôde saber de uma experiência tão íntima e distante?

"Havia o mesmo vento, e a mesma tempestade... 'Galka, ponha o gato para fora', gritava a minha avó... O quarto estava escuro... E a lamparina a querosene também se apagou, e o sentimento da volta de minha mãe enchia-me a alma... E com que beleza você mostra o despertar da consciência de uma criança, dos seus pensamentos!... E, meu Deus, como é verdadeiro... nós de fato não conhecemos o rosto das nossas mães. E como é simples... Você sabe, no escuro daquele cinema, olhando para aquele pedaço de tela iluminado pelo seu talento, senti pela primeira vez na vida que não estava sozinha" (*apud* Tarkovski, 1989, p. 5)

Para o próprio Tarkovski (1989), o cinema detém a potência de exhibir no sensível da imagem, de apontar como sintoma ou signo, de apresentar como linguagem, de firmar como experiência intransferível a consonância da singularidade e do infinito no tempo; sentimos que não estamos sós. Por Walter Benjamin, o cinema é considerado um modo de tornar conscientes os elementos que, sem ele, permaneceriam inexplorados ou desconhecidos. O autor aproveita-se do texto freudiano *Psicopatologia da vida cotidiana* (1901/1996) para elucidar os impactos do cinema na percepção humana: ele argumenta que, antes do surgimento da psicanálise, um deslize cometido durante uma conversa não era facilmente notado; isso mudou devido à análise dos chistes e atos falhos, o que deu brecha a caminhos antes desconhecidos (Parente, 2014).

"A amplitude da percepção óptica e acústica no cinema teve como consequência um aprofundamento semelhante da percepção. Sua revolução localiza-se nos grandes planos, no realce de detalhes antes imperceptíveis, na exploração de lugares banais com uma direção surpreendentemente objetiva, aumentando a extensão de nossa compreensão sobre as imposições que regem a vida e ampliando o alcance do campo de ação humano" (Parente, 2014, p. 11)

Dessa forma, as novas técnicas estabelecem dimensões antes invisíveis aos olhos naturais dos homens: o caminhar de um homem até podia ser observado, mas após o cinema as minúcias de cada passo conseguem ser apreendidas através da

câmera; cenários da vida aparentemente sem grande importância ganham lugar de destaque nas telas de cinema, e este novo formato de percepção notoriamente estende-se para além delas (Parente, 2014). Descreve Rogério Luz (2002, p. 71): “O filme solicitava um estado psíquico alterado, vulnerável ao desfilarm de imagens visuais e logo sonoras que não era puro caos de imagens sem sentido, mas também uma estrutura tendendo para a linguagem, o discurso, a palavra articulada”.

Tania Rivera, em seu livro *Cinema, imagem e psicanálise* (2008), adiciona, na reprodução textual de uma lembrança de infância de Freud, uma tentativa de vê-la como filme a fim de realçar seu caráter fílmico:

“A cena me parece bem irrelevante [...] e não posso compreender por que se fixou tanto em minha memória. Vejo uma pradaria retangular, com um declive bastante acentuado, verde e densamente plantada; no relvado há um grande número de flores amarelas. [Travelling da pradaria, acompanhando a inclinação do terreno. Zoom acentuado sobre a flor amarela, dente-de-leão, até que se granule a imagem num amarelo impossível.]” (p. 46)

Por meio dessa e de outras frases inseridas entre todo o restante do relato, a autora associa o conceito de lembrança encobridora a uma espécie de cena cinematográfica, visto que seu princípio fundamental é, assim como o do cinema, a montagem (Rivera, 2008). Freud escreve sobre a lembrança encobridora após constatar que as recordações de suas pacientes histéricas não eram factuais, mas fantasias. Normalmente, continua Rivera (2008), a lembrança encobridora expõe um episódio irrelevante da vida, sem grande valor afetivo; e Freud demonstra, então, que o banal ocupa o espaço de algo essencial, que não se revela. A lembrança insignificante oculta uma outra de maior peso, um acontecimento que ocasionou forte abalo no sujeito. Logo, “não somos senhores de nossa própria memória” (p. 48). A lembrança encobridora nos mostra que uma cena esconde outra, como uma tela que encobre a experiência traumática, mas faz perceber partes de um todo que se desdobra em outras cenas, na interminável teia da fantasia (Rivera, 2008).

À vista disso e do que já foi abordado no capítulo anterior a respeito da dinâmica identificatória da vivência do sujeito na sala de cinema, nos permitimos indagar se a identificação que ocorre na experiência cinematográfica suscitaria no indivíduo a reelaboração, o resgate de sentimentos, lembranças ou percepções reprimidos, não acessados, encobertos. Ao entrar em contato com a dimensão

simbólica do cinema, o espectador seria capaz de conferir um novo sentido para tais experiências. A sétima arte, assim como o processo de análise, possibilitaria, então, a elaboração da linguagem.

Quando falamos em linguagem, aqui, nos interessamos pela perspectiva lacaniana. De acordo com Lacan, nós nascemos em um mundo de discurso, um mundo de linguagem. Antes mesmo de uma criança nascer, já se encontra preparado para ela um espaço no universo linguístico dos pais: eles falam sobre o bebê que irá nascer, escolhem um nome para ele, organizam-lhe um quarto, e passam a imaginar como serão suas vidas com essa nova pessoa que está prestes a compor o lar (Fink, 1998). Processos como esse — a organização do núcleo familiar —, mas também trocas matrimoniais ou a articulação de mitos socialmente partilhados seriam todos estruturados como uma linguagem, pois a linguagem se trata de “um modo de organização, de construção de relações, de identidades e diferenças” (Safatle, 2023, p. 46), possibilitando, então, a estruturação de toda experiência social. Esse sistema linguístico é o que Lacan chama de Simbólico.

Interessa a Lacan a noção de inconsciente como um sistema de regras, normas e leis determinantes do pensável, presente na conhecida afirmação de que o inconsciente é estruturado como uma linguagem, o que também pode ser dito apenas como *o inconsciente é a linguagem* (Safatle, 2023). Para Terezinha Costa (2008), a teoria lacaniana evidencia que:

“O sujeito não nasce pronto como os animais. Ele deve ser constituído, e sua constituição acontece na relação com a fala que passa pela linguagem. E essa fala não significa aprender a articular palavras e formar frases para comunicar-se com os demais, mas significa ir além da necessidade e ter acesso ao desejo. Portanto, se o sujeito é efeito de linguagem, representado de um significante para outro, é necessário submeter-se ao significante para que possa falar” (p. 62)

Nos diz Cançado (2023) que, para a psicanálise, “a palavra é o objeto em si” (p. 3). Para a ciência, a linguagem serve como um meio de comunicação e transmissão, deve ser prática e impessoal. No âmbito psicanalítico, ela é o âmago do trabalho; a palavra é um furo, não deve ser capturada em um sentido único ou literal, “é o vazio aberto entre as errâncias do analisando e que lhe permite a tentativa de saber que é ele quem diz mais do que sabe, e é nesse espaço que o significante corre por outra via que não a do sentido” (Cançado, 2023, p. 3). Lacan

(1953/1998) assegura que a intenção é ensinar ao sujeito em análise o reconhecimento de seu inconsciente como sua própria história, aproximando-se da existência do analisando no campo da fala e da linguagem.

“Seus meios são os da fala, na medida em que ela confere um sentido às funções do indivíduo; seu campo é o do discurso concreto, como campo da realidade transindividual do sujeito; suas operações são as da história, no que ela constitui a emergência da verdade real” (Lacan, 1953/1998, p. 259)

Enquanto objeto de percepção e representação, é preciso apreender também o cinema como linguagem. Moura (2020) afirma que a imagem cinematográfica goza da possibilidade de designar e nomear coisas, atribuindo-as valor e preenchendo-as de conceitos e ideias que serão ressignificadas pelo espectador: “o filme lhe oferece todo um universo de representação simbólica (de coisas e de relação entre coisas) que serão apreendidas a partir de seu olhar” (p. 302).

“Esta relação estabelecida entre o espectador e a imagem projetada na tela tem como ponto de partida uma percepção real (a imagem e o som estão lá, *estimulando* e *afetando* os sentidos) que, em um primeiro momento, faz do espectador “passividade” ao receber as imagens e os sons (reais e não delirantes ou fantasiosos) de um “outro” (do filme, da exterioridade) – aqui pretende-se afirmar o universo fílmico como um *outro*. A *afecção* faz parte de uma realidade externa, ela não é o fluxo onírico produzido pela realidade interna do indivíduo. O filme (imagem-movimento, objeto percebido) pode satisfazer ou frustrar o espectador ao lhe provocar desejo, emoção ou afetividade a partir de um universo simbólico sustentado por um coeficiente de ilusão – embora, o que se procura é uma satisfação simbólica” (Moura, 2020, p. 312-313)

O sujeito é, então, afetado pelas imagens projetadas, por todo esse universo simbólico que integra a cena fílmica e faz com que ele experiencie choro, riso, angústia, desconforto, indiferença, sofrimento; enfim, possibilita a exteriorização das mesmas emoções que o mundo real concreto lhe acarreta (Moura, 2020). Torna-se viável, portanto, que a relação da díade espetáculo-espectador provoque uma formulação do que, até aquele momento frente à tela projetada, ainda não havia sido elaborado, viabilizando uma nova percepção sobre si, sobre o outro ou sobre o mundo.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das formulações a respeito do processo identificatório entre a criança e a imagem especular que ocorre no estágio do espelho a fim de que o eu seja constituído e a compreensão do cinema de ficção como dispositivo de identificação, percebe-se que a semelhança entre os dois mecanismos só se dá até determinado ponto, visto que o espectador que se encontra na sala de cinema a quem nos referimos é um sujeito já constituído, que não pode mais identificar-se com a própria imagem em uma tela ou espelho, que não repete a “cena formadora” vivida na infância, mas que consegue identificar-se somente a objetos e, como bem formula Metz (1980), é capaz de constituir um mundo de objetos sem ter de reconhecer-se na própria imagem justamente por ser um espectador que já conheceu a experiência do espelho verdadeiro nos primeiros meses de vida.

Ademais, apesar da compreensão do cinema como linguagem ser possível, é preciso tomar certo cuidado em apreender o simbólico como uma instância que atua por si só, visto que, bem como Lacan indicou, a estruturação do sujeito se dá a partir do encadeamento entre imaginário e simbólico. Como salienta Schorn (2011), desconsiderar a ligação ao imaginário pode resultar em uma idealização da linguagem enquanto domínio onipotente.

Levando em conta sua potencialidade, a ficção cinematográfica que se vivencia na sala escura mostra-se, além de agente de prazer, possibilidade de elaboração daquilo que há de mais particular no sujeito, logo, não é à toa a vastidão de maneiras que existem como forma de conectar cinema e psicanálise.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, S. **Confissões**. Brasília: Monergismo, 2007.

CANÇADO, M. J. O lugar da palavra para a psicanálise. **Fractal, Rev. Psicol.**, v. 35, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/1984-0292/2023/v35/28690>. Acesso em 11 out. 2024.

CATHARIN, V.; BOCCHI, J. C.; CAMPOS, E. B. V. Psicanálise e cinema: o ser humano como um ser cinematográfico. **Ide**, São Paulo, v. 40, n. 34, p. 143-157, 2017. Disponível em: https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062017000200012. Acesso em 10 mar. 2024.

COSTA, T. **Psicanálise com crianças**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

DUNKER, C. I. L.; RODRIGUES, A. L. (Org.) **Cinema e Psicanálise**. 2. ed. São Paulo: nVersos, 2015. vol. 1.

FINK, B. **O sujeito lacaniano: entre a linguagem e o gozo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

FREUD, S. **História de uma neurose infantil ("O homem dos lobos")**, **Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)**. In: *Obras Completas, vol. 10* [tradução Paulo César de Souza]. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

LACAN, J. **Função e campo da fala e da linguagem (1953)**. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.

LACAN, J. **O estádio do espelho como formação da função do eu (1949)**. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.

LACAN, J. **O Seminário - livro 1: os escritos técnicos de Freud**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1953-1954.

LUZ, R. **Filme e subjetividade**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2002.

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

MOURA, C. E. O. P. Imagem e Imaginário no Cinema: perspectivas antropológicas e o resgate da subjetividade. **Poliética**, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 301-337, 2020.

Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/PoliEtica/article/view/52127>.

Acesso em 10 out. 2024.

PARENTE, A. A. M. A encenação dos sonhos: imagens de Freud e de Benjamin.

Ágora, Rio de Janeiro, v. 17, n. 1, p. 9-25, 2014. Disponível em:

<https://doi.org/10.1590/S1516-14982014000100001>. Acesso em 03 abr. 2024.

RIVERA, T. **Cinema, imagem e psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

SAFATLE, V. **Introdução a Jacques Lacan**. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.

SALES, L. S. Posição do estágio do espelho na teoria lacaniana do imaginário. **Rev. Dep. Psicol.**, v. 17, n. 1, p. 113–127, 2005. Disponível em:

<https://doi.org/10.1590/S0104-80232005000100009>. Acesso em 10 out. 2024.

SCHORN, M. C. **O eu e o espelho (do cinema): ficção e realidade**. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/33316>. Acesso em 17 abr. 2024.

STRAUSS, F. **Conversas com Almodóvar**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

TARKOVSKI, A. **Esculpir o tempo**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TEODORO, E. F. *et al.* Psicanálise e cinema - aplicação da análise fílmica para a aprendizagem do conceito de inconsciente. **Psicol. USP**, São Paulo, v. 32, 2021.

Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0103-6564e180141>. Acesso em 10 mar. 2024.