

## **A Psicanálise vai ao cinema: relações entre a linguagem do sonho e a da sétima arte**

Rinália Taís Benini<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Bacharela em Psicologia pela Universidade de Caxias do Sul (UCS), Rio Grande do Sul. E-mail: [ristibenini@hotmail.com](mailto:ristibenini@hotmail.com)

## Introdução

O ano é 1895, Freud publica com Breuer seu primeiro livro, *Estudos sobre a histeria*, uma apresentação da teoria psicanalítica. Os irmãos Lumière, em Paris, fazem as primeiras projeções públicas de seu cinematógrafo (Rivera, 2008). Psicanálise e cinema nascem juntas, e não é por acaso: O cinema possibilita à Psicanálise discorrer criticamente seus conceitos e sua prática, permite pensar sobre o homem e sua obra. Já, a Psicanálise, consente ao cinema, e às artes em geral, desvelar muito sobre o sujeito contemporâneo e seu mal-estar (Pereira, 2015).

O cinema é um domínio cultural privilegiado para se refletir sobre o sujeito contemporâneo, para Fernandes (2005, p. 70), “o homem atual, esmagado pelo concretismo da máquina, do sistema e da técnica, busca o poder que a sala escura tem de revolver e invocar seus fantasmas interiores”. No seu *The pervert’s guide to cinema* (2006), o filósofo esloveno Slavoj Žižek, refere que, se quisermos entender o mundo atual, é indispensável olhar para o cinema, pois é por meio dele que podemos encontrar a dimensão crucial com a qual não estamos prontos a confrontar na nossa realidade.

Freud (1900/2013) atenta que a experiência onírica, que permite o acesso ao inconsciente, detém significados e é passível de interpretação, uma vez que é a realização disfarçada de um desejo inconsciente. Porém, ocorre que o sentido do sonho não é imediatamente acessível nem ao sonhador, nem a quem o interpreta, a razão disso está no fato de o sonho ser sempre uma forma disfarçada de realização de desejos e que, nessa medida, incide sobre ele uma censura cujo resultado é a deformação onírica (Garcia-Roza, 1984/2009). Dessa forma, o sonho dramatiza uma ideia simbolizada pelos recursos do imaginário (Pereira, 2015).

As substituições simbólicas que compõem o sonho não são fixas e universais, mas sujeitas a uma combinatória infinita e particular. Freud nomeou “trabalho do sonho” os processos complexos e múltiplos que dão forma aos sonhos (Freud, 1900/2013; Rivera, 2008). Quatro são os mecanismos fundamentais do trabalho do sonho: condensação, deslocamento, figurabilidade e elaboração secundária, esta corresponde mais especificamente a um segundo momento da elaboração onírica (Freud, 1900/2013; Garcia-Roza, 1984/2009).

Será a partir dos sonhos que a experiência do cinema será desvelada. É claro que a Psicanálise e a arte cinematográfica compreendem dispositivos teóricos e técnicos diferentes, “mas nem por isso se deixa de tirar proveito acerca dos fenômenos com os quais seus objetos particulares de estudo se confundem” (Fernandes, 2005, p. 73). Žižek (2010) refere que, na sua forma mais pura, a arte cinematográfica nada mais é do que uma projeção dos nossos sonhos. Para Gimenes (2009), no cinema, todas as imagens são grandes metáforas metonimizadas e no sonho *flashes* metafóricos apontam um descondensar interminável de possibilidade de análises. Partindo dessa ideia, a autora conclui que “talvez o cinema possa ser a possibilidade do sonho de olhos abertos” (Gimenes, 2009, p. 17). Então, se a arte cinematográfica nos remete ao sonho, esta não poderia deixar de ser um assunto fascinante para a Psicanálise, bem como a teoria psi-

canalítica prospera muito utilizando-se da cinematografia, colocando em movimento os vários aspectos da clínica psicanalítica, mantendo sua atualidade (Pereira, 2015).

## A sétima arte

Mobilizado pelo desejo, desde o início da civilização, o homem busca a escolha de um lugar silencioso, escuro, no qual o mundo é colocado entre parênteses, a fim de viver uma experiência imaginária, repleta de sentimentos, isento de culpas, medos e riscos, sabendo que após ter vivido essas emoções proibidas e perigosas pode sair delas como se despertasse de um pesadelo (Fernandes, 2005). A esse ritual, que envolve muitos elementos diferentes, como a publicidade, a censura, firmas distribuidoras e exibidoras e que, baseando-se na fotografia, teatro, música, dança, literatura, pintura e escultura/arquitetura agrega elementos de todas as artes, damos o nome de cinema. Em geral, não pensamos nessa complexa máquina da indústria, comércio e controle cinematográfico; para nós, cinema é apenas uma história que vimos na tela de que gostamos ou não (Bernardet, 1985; Pereira, 2015).

O cinema, quando surgiu, em meados de 1895, não tinha um código próprio, estava misturado a outras formas culturais, como o teatro popular, as revistas ilustradas, os cartões-postais, os cartuns e os espetáculos de lanterna mágica (Costa, 2006). Em quase todos os países da Europa e nos Estados Unidos, no fim do século XIX, desenvolviam-se pesquisas para a produção de máquinas de imagem em movimento. A burguesia da época estava transformando a sociedade, as relações de trabalho, a produção e, com a Revolução Industrial, impondo seu domínio sobre o ocidente (Bernardet, 1980/1985). “No bojo de sua euforia dominante, a burguesia desenvolve mil e uma máquinas e técnicas que não só facilitarão seu processo de dominação e acumulação de capital como criarão um universo cultural à sua imagem” (Bernardet, 1980/1985, p. 7). Os burgueses, que já praticavam literatura, teatro e música, criaram uma nova arte, o cinema. Uma arte que se apoiava na máquina, musa da burguesia – técnica e arte juntavam-se para realizar o sonho de reproduzir a realidade (Bernardet, 1980/1985).

Conforme Costa (2006), não existiu um único descobridor do cinema, bem como os aparatos que a invenção compreende não surgiram repentinamente num único lugar. Uma conjunção de circunstâncias técnicas aconteceu quando vários inventores passaram a exibir os resultados de suas pesquisas na busca da projeção de imagens em movimento. Atribui-se aos irmãos Lumière a primeira exibição pública e paga de cinema ocorrida no dia 28 de dezembro de 1895, no Grand Café, em Paris, o filme intitulava-se *L'Arrivée D'un Train À La Ciotat* (Bernardet, 1980/1985; Costa 2006).

No dia da apresentação de Auguste e Louis Lumière, Georges Méliès, um homem de teatro que trabalhava com mágicas, foi falar com os irmãos a fim de adquirir um cinematógrafo, os Lumière o desencorajaram argumentando que o aparelho não tinha o menor futuro como espetáculo, era simplesmente um instrumento científico para reproduzir o movimento

e só poderia ser útil para pesquisas. Com um aparelho semelhante adquirido na Inglaterra, é Méliès quem começa a construir a linguagem do cinema. Tempos depois, o cineasta se tornaria o primeiro grande produtor de filmes de ficção, considerado hoje o pai dos efeitos especiais (Bernardet, 1980/1985; Pereira, 2015).

Os filmes criados na primeira década do século XX, apesar das inovações introduzidas por Méliès, vão ser compostos a partir da colagem de planos gerais, conforme a relação espacial herdada do teatro (Pereira, 2015). “Os cenários utilizados eram bastante simples e chapados, com painéis pintados e poucos objetos em cena. O deslocamento dos atores se dava pelas laterais, acentuando a sensação de platitude e teatralidade” (Costa, 2006, p. 29). A linguagem cinematográfica foi aos poucos se construindo, à indústria cinematográfica hollywoodiana se deve a maior contribuição para a formação; a linguagem surge quando ocorre a mudança do tempo e espaço teatral como consequência da fragmentação do espaço cênico, dramatização e multiplicação dos vários ângulos da câmera, permitindo, assim, inúmeras possibilidades de manipulação do tempo ficcional (Bernardet, 1980/1985; Pereira, 2015). “A partir de então, o cinema se desprende da tradição do teatro, se firmando como a ‘sétima arte’” (Pereira, 2015, p. 14).

Quando o cinema iniciou, a imagem era em preto e branco, não natural, mas artificial, e é na década de 1930, com o surgimento da empresa Technicolor, que se terá o primeiro filme em cores (Pereira, 2015). Antes do cinema colorido, outra mudança significativa e que causou alvoroço entre os diretores e teóricos da época foi a introdução do som. Tais mudanças, cor e som, vão sendo implementadas com o passar dos anos e o cinema sonoro e colorido vai se tornar, como conhecemos hoje, a forma dominante. Para Bernardet (1980/1985, p. 32), isso se deu pela necessidade de lucro pretendida pelas produtoras, uma vez que “a necessidade de lucro tende a homogeneizar os produtos e homogeneizar os públicos”.

Essas são apenas algumas questões que assinalam a estruturação do cinema e evidenciam a importância que ele adquiriu em apenas um século. Percebe-se, desse modo, que o primeiro momento da arte cinematográfica é marcado pelo surgimento de um dispositivo técnico, que aos poucos dá lugar para o aparecimento do cinema como formação discursiva (Pereira, 2015).

Metz (1971), na obra *Linguagem e Cinema*, procura distinguir cinema de filme. Todavia, finaliza que um remete ao outro, sendo o cinema o que denominamos globalmente e, em um grau menor, o filme. O teórico francês, ao citar a correspondência entre cinema e filme, afirma ser a mesma relação existente entre a literatura e o livro, a pintura e o quadro ou entre a escultura e a estátua. E conclui referindo que “[...] seria inútil querer organizar em um único código o conjunto dos traços de significação que marcam os filmes” (Metz, 1971, p. 39).

A arte cinematográfica se expressa por meio de uma narrativa que, diferentemente da linguagem gramatical, que tem suas regras para construção de uma frase, precisa criar os seus artifícios (Schorn, 2011). O cinema é linguagem, pois opera com a imagem dos objetos e não com os objetos em si (Metz, 1964/2010). Segundo Martin (1955/2005), os elementos básicos da

linguagem cinematográfica, chamados elementos determinantes, são a planificação, os movimentos de câmera, a angulação e a montagem. Há também os elementos componentes, mas não determinantes, como a fotografia, os intérpretes e a cenografia.

Conforme Weinmann (2017), a pesquisa psicanalítica do cinema o trata como linguagem. “No entanto, para analisá-lo em sua singularidade, ela tem de considerar as especificidades da linguagem cinematográfica” (Weinmann, 2017, p. 8). Schorn (2011), assevera que é recomendado aos psicanalistas que leiam os filmes. Qualquer reflexão psicanalítica do cinema, para Metz (1975/1980), se faz extraindo o objeto-cinema do nível imaginário e trazendo-o para o simbólico. “É a partir do simbólico que há compreensão, pois no campo do imaginário reside uma opacidade quase intransponível” (Pereira, 2015, p. 34).

Metz (1964/2010), em trecho de *A Significação no Cinema*, procura aclarar como a linguagem do cinema pode ser considerada de fato uma linguagem, se lhe falta a característica principal: os fonemas. O autor conclui que o cinema não tem fonemas, tampouco palavras, mas tem imagens: “A imagem constitui o elemento de base da linguagem cinematográfica” (Martin, 1955/2005, p. 21). Ainda com Martin (1955/2005), o autor elucida que a gênese da imagem fílmica é marcada por ambivalência, uma vez que resulta da atividade automática de um instrumento técnico capaz de reproduzir exatamente a realidade que lhe é conferida, mas, ao mesmo tempo, esse trabalho se orienta no sentido preciso desejado pelo realizador. Sobre isso, Weinmann (2017) argumenta que em um filme o sujeito falante não é o autor, narrador ou alguma personagem: “Em um filme, o sujeito falante é um lugar faltante, a partir do qual um espectador pode produzir um discurso próprio” (Weinmann, 2017, p. 9). A representação da realidade por meio das imagens fílmicas, permite ao espectador identificar os sentidos produzidos.

Conforme Metz (1975/1980), a imagem fílmica é realista, dotada de todas as aparências, ou quase todas, da realidade. “A imagem fílmica suscita, portanto, no espectador um sentimento de realidade em certos casos suficientemente forte para provocar a crença na existência objetiva do que aparece na tela” (Martin, 1955/2005, p. 28). Por intermédio de personagens, os espectadores podem realizar-se ilusoriamente durante um momento, a matéria-prima do cinema é a própria realidade (Andrew, 1976/2002; Bernardet, 1980/1985).

Na sua composição, dois aspectos merecem destaque no que compõe a imagem fílmica: o movimento e o som. O movimento é, certamente, o elemento mais importante e específico da imagem fílmica; o som é também um elemento indispensável pela dimensão que lhe acrescenta ao restituir os ambientes que percebemos na vida real (Martin, 1955/2005). Aumont (1995) destaca que um filme é constituído por várias imagens fixas, os fotogramas, que dispostas em sequência em uma película transparente, ao deslocarem-se em certo ritmo no projetor, originam uma imagem que transmite a sensação de movimento. Os fotogramas tornam-se possíveis por meio da câmera e, para Martin (1955/2005), é dela o papel criador.

A câmera se faz móvel como o olho humano, passa de testemunha passiva para atriz ativa (Martin, 1955/2005). De acordo com o autor, o primeiro aspecto da dimensão criadora da câmera, que transpõe a realidade exterior à matéria artística, se dá por meio dos enquadramentos: “A escolha da matéria filmada é o estágio elementar do trabalho criador em cinema” (Martin, 1955/2005, p. 35). Em posse do material filmado, tem-se início o momento fundamental da constituição de um filme em sua forma final: a montagem (Froemming, 2002).

A produção de um filme implica em horas de filmagens que, por meio dos cortes, constituirá uma cadeia associativa: “Os cortes operados de uma cena para outra impõem uma lógica, uma leitura possível, uma sequência, uma possibilidade de produto final, diferente do caso em que os cortes tivessem operado em outros lugares” (Froemming, 2002. p. 15). Schorn (2011) sugere que, talvez, a única regra que norteia a construção de uma montagem é a de que as tomadas fílmicas estejam em sequência a proporcionar uma lógica à narrativa, pois, conforme Carrière (1994), por meio de soluções estéticas, o filme pretende comunicar algo real ao espectador.

Weinmann (2017) afirma que o cinema encobre seus procedimentos técnicos, de forma a produzir uma experiência sensorial e um universo diegético (espaço dramático) sem cortes. Compreendendo a linguagem cinematográfica em todos seus pontos, o autor refere que “a filmagem inscreve elementos heterogêneos, a montagem os articula de modo a construir a impressão de continuidade narrativa e a projeção confere luz e movimento a fotogramas escuros e estáticos” (Weinmann, 2017, p. 6). Por fim, após essa breve familiarização com a linguagem cinematográfica, podemos observar que o cinema dispõe de uma linguagem complexa e sutil, capaz de transcrever com agilidade e precisão os acontecimentos, comportamentos, sentimentos e as ideias, estando em contínua evolução, uma vez que anda junto com as mudanças da sociedade (Carrière, 1994; Martin, 1955/2005).

## O sonho: conceitualização e caracterização

Em um dos trabalhos mais importantes do século XX, *A Interpretação dos sonhos*, Freud (1900/2013) nos diz que o sonho é a consequência da perturbação do sono oriunda da realização disfarçada de um desejo inconsciente. Ou ainda, segundo Žižek (2010), sonhar significa fantasiar para evitar o confronto com o real. Na obra, Freud apresenta uma ruptura em relação a todas as abordagens feitas até então sobre os sonhos. Sua interpretação parte do que denomina “pensamento do sonho”, isto é, do conteúdo latente, inconsciente, e, portanto, recalado, e não do conteúdo manifesto, ou seja, aquilo que se lembra dos sonhos. Desse modo, Freud, ao assinalar um outro nível dos sonhos, se depara com a questão de como os conteúdos manifestos e latentes se articulam e organizam (Freud, 1900/2013; Jorge, 2005).

Se comparado à extensão e riqueza dos pensamentos oníricos, o sonho é curto, pobre e lacônico (Freud, 1900/2013), “Isso se dá devido ao efeito de condensação operado pelo tra-

balho do sonho, já que a condensação é uma resultante do estabelecimento de um compromisso entre o desejo e a censura” (Jorge, 2005, p. 87). É esse o primeiro mecanismo descrito por Freud. Na formação do sonho, ocorre uma considerável condensação de material psíquico (Freud, 1900/2013). Assim, a condensação implica na reunião em um mesmo e único elemento de uma pluralidade de elementos de alto valor psíquico, obtendo como efeito a distorção e o disfarce de sua evidenciação (Jorge, 2005). “Por mais que estes possam se conformar em uma narrativa bem delineada, eles são fragmentários e giram em torno de um denso ponto cego, enigmático, impossível de interpretar” (Rivera, 2008, p. 22).

Processo completamente metonímico, o deslocamento pressupõe um remetimento a outro significante e não à substituição de um por outro. Conduzindo para elementos de menor importância, o deslocamento refaz o conteúdo latente alterando o lugar da ênfase que antes era atribuída a determinados elementos significantes primordiais (Jorge, 2005). “O sonho, por assim dizer, é diversamente centrado; seu conteúdo é ordenado em torno de elementos centrais diferentes dos pensamentos oníricos” (Freud, 1900/2013, p. 328).

O terceiro mecanismo relacionado à elaboração onírica é a figuração, “Consiste ela na seleção e transformação dos pensamentos do sonho em imagens” (Garcia-Roza, 1984/2009, p. 68). A consideração à figurabilidade se revela numa alteração da forma verbal dos pensamentos dos sonhos e se manifesta no deslocamento de uma expressão abstrata para uma representação concreta e pictórica (Freud, 1900/2013; Pereira, 2015). Conforme Garcia-Roza (1984/2009), os recursos figurativos são uma mudança de expressão pela qual os pensamentos latentes, após o trabalho de condensação e deslocamento, são transpostos em imagens e, também, podem se transfigurar em expressões verbais, como o chiste (Pereira, 2015). “É, portanto, a essência da formação onírica” (p. 29).

A elaboração secundária, responsável por fazer com que os sonhos se transformem em relato, consiste na modificação do sonho, de modo que ele apareça sob a forma de uma história compreensível e coerente, é ela a responsável por transformar em relato onírico tudo o que foi sonhado (Pereira, 2015). “A finalidade da elaboração secundária é fazer com que o sonho perca sua aparência de absurdidade, aproximando-o do pensamento diurno” (Garcia-Roza, 1984/2009, p. 68). Segundo Pereira (2015), tendo em vista que a elaboração secundária relaciona-se à formação onírica, a energia psíquica depende de várias associações para seu escoamento, funcionando, dessa forma, sob o princípio da realidade, “Logo, sua descarga é controlada e as representações serão investidas obedecendo às leis da lógica formal, funcionando a partir da temporalidade e do pensamento reflexivo” (Pereira, 2015, p. 32). O autor conclui que a elaboração secundária é, na verdade, a transformação do conteúdo manifesto em discurso onírico e, sendo assim, elabora um itinerário dos sonhos: “os pensamentos oníricos latentes se transmutam em imagens, ou seja, conteúdo manifesto (sonho sonhado), que, em função da elaboração secundária, se transformam em discurso ou relato onírico” (Pereira, 2015, p. 33). A interpretação dos sonhos segue o movimento inverso, pois ela parte do relato

onírico (conteúdo manifesto) para então chegar aos pensamentos latentes e a partir daí inferir algo sobre o desejo realizado (Freud, 1900/2013).

## A linguagem onírica e a linguagem cinematográfica

O cinema, como no sonho, seria um encadeamento de emoções e imagens. As mais veladas marcas e os desejos mais inconfessáveis fervilham nas projeções cinematográficas, assim, pode ser o cinema a tradução do nosso desejo mais secretamente inconsciente (Neves, 2005). Nesse sentido, Pereira (2015) afirma que, se pensarmos bem, o cinema se apresenta como um sonho, cheio de imagens, personagens e histórias. A experiência de entrar numa sala de cinema, escura, na qual todo estímulo externo cessa e que provoca no espectador uma sensação de liberdade e distanciamento do mundo se parece com o sonhar, momento silencioso, sem iluminação, em que nossa atenção está voltada apenas para a profusão de imagens e sons que seguem no interior do aparelho psíquico (Pereira, 2015; Schorn, 2011). Para Morin (1956/1978), o cinema se aproxima do sonho, pois as estruturas de um filme são mágicas e movimentam no imaginário as mesmas necessidades que um sonho, ou seja, os dois tratam de desejo.

Freud (1900/2013), sobre a relação existente entre sonhos e desejos, refere que a elaboração onírica consiste na realização do desejo infantil, reprimido, inconsciente e dissimulado. Em nível de sistema inconsciente, o passado se conserva completamente, e sendo o sonho um fenômeno regressivo, são os desejos mais infantis os que funcionam como indutores permanentes de seus conteúdos (Garcia-Roza, 1984/2009). No cinema, o desejo também está atrelado aos conteúdos latentes do sujeito. Conforme Martta (2008), estudos de teoria do cinema, inspirados na Psicanálise, elucidam que o filme se organiza basicamente em torno de uma fantasia nuclear, sendo esta a cena primária, *voyeurisme*, por exemplo, questões da vida do diretor ou dado aspecto da sociedade: “Tal fantasia desencadeia maior ou menor identificação com o público, projetada em situações e personagens” (Martta, 2008, p. 45). Sobre a relação entre a obra de arte, especificamente o cinema, e o sonho, quanto à movimentação de desejos, Kofman (1995) afirma que ambos são escritas do desejo, com a pequena diferença de que a arte, como obra cultural e função social, precisa ser compreensível e comunicável, o que não se faz necessário ao sonho, que pode permanecer como um enigma. Assim, a autora conclui que um filme, ou qualquer outra arte, é uma projeção que põe fim a uma perturbação interna, e que, como o sonho, permite uma realização alucinatória do desejo.

Movimento e som, aspectos essenciais para o êxito do cinema. Segundo Martin (1955/2005), o movimento é, certamente, o elemento mais importante e específico da imagem fílmica; e o som é indispensável pela dimensão que lhe acrescenta ao restituir os ambientes que percebemos na vida real. No que diz respeito aos sonhos, conforme Freud (1900/2013), estes são compostos de imagens visuais, imagens auditivas e por impressões pertencentes a

outros sentidos. Todavia, dada a semelhança, movimento e som não são os aspectos indispensáveis para a formação onírica. O triunfo do sonho depende de dois elementos propulsores: o deslocamento e a condensação (Garcia-Roza, 1984/2009). Por meio de tais mecanismos, o sonho não se deixa apreender na nomeação definitiva de um desejo, pois está submetido ao movimento errático desse que é sempre desejo de outra coisa (Rivera, 2008).

Martin (1955/2005), ao tratar do movimento da câmera no cinema, refere que esta se faz móvel como o olho humano. Para Froemming (2002), a câmera, em relação ao espectador, se comporta como seu olho, direcionando o olhar, permitindo deslocamentos rápidos e pontos de vista diversificados de forma quase intermitente. Schorn (2011) refere que a câmera tanto pode representar o que seria o olhar do narrador quanto, na maioria das vezes, pode se situar como o olhar das personagens. O tema do olhar é recorrente na obra freudiana, iniciando seu interesse pela hipnose (Freud, 1990/2013). Magalhães (2008) aponta para a distinção que a Psicanálise faz entre o olho e o olhar. Segundo a autora, ver coloca-se como função do olho e olhar como objeto da pulsão escópica. Rivera (2008) comenta que a Psicanálise é um método que interdita o olhar, uma vez que o analista se coloca, habitualmente, fora de vista, mas principalmente porque não interessa à técnica o que se pode ver, mas sim o que faz furo na imagem. Martta (2008) salienta que é inegável a importância que a teoria psicanalítica concede à palavra, à escuta e à interpretação, mas que a supressão das causas físicas e da presença do corpo no campo da Psicanálise não exclui o valor que o olhar tem na constituição do sujeito: “O olhar é o elemento constitutivo da pulsão escópica que atua tanto no sujeito quanto no cinema” (Martta, 2008, p. 41). Acerca da relação existente entre a sétima arte, os sonhos e o olhar, Martin (1955/2005), ao afirmar que o elemento base da linguagem cinematográfica é a imagem, ressalta que a experiência do cinema se torna possível a partir dos sentidos, com destaque para o olhar, bem como o sonho, que se apresenta dotado de imagens e que, simbolicamente, também é, de algum modo, “olhado” pelo sujeito adormecido que sonha. Posto isso, Schorn (2011, p. 41) conclui enunciando que “a compressão da câmera enquanto um olho proporciona à psicanálise um gancho onde se prender para produzir sua análise do cinema”.

Ao falar da imagem fílmica como algo da ordem do real, Metz (1975/1980) refere que os sons e as imagens se apresentam aos indivíduos como a representação de outra coisa que não elas, mas que continuam a ser imagens e sons verdadeiros. Conforme Martin (1955/2005), a imagem fílmica suscita um sentimento de realidade que pode ser suficientemente forte para provocar a crença na existência objetiva do que aparece na tela. A matéria-prima do cinema é a própria realidade (Andrew, 1976/2002; Bernardet, 1980/1985). Quanto ao sonho, nem sempre as imagens formadas são dotadas de elementos da ordem do real: “Nos sonhos, as conexões são absurdas, contraditórias ou estranhamente loucas” (Garcia-Roza, 1984/2009, p. 59). Segundo Freud (1900/2013), isso se dá em decorrência da energia que se encontra livre no processo primário, sendo que as catexias devem, necessariamente, pôr-se em mútua conexão. Corroborando com a ideia, conforme Pereira (2015), a criação de estruturas compostas

(advindas da ligação entre as catexias) dão ao sonho aparência fantástica, colocando no conteúdo onírico elementos impossíveis de serem objetos de percepção real. Todavia, sabe-se que aspectos dotados de realidade, os restos da vida diurna, também compõem o sonho (Garcia-Roza, 1984/2009). Podemos concluir que no cinema o material percebido é real: os sujeitos tomam por representação mental o que nada mais é do que percepção. Já, no sonho, o que é entendido como percepção não passa de representação mental (Fernandes, 2005).

Quando estamos despertos, os processos secundários, que seguem a lógica consciente, cobrem os esforços psíquicos dos processos primários, pode-se dizer então que no cinema a elaboração secundária é a força dominante (Pereira, 2005). Para Metz (1975/1980), a elaboração secundária é um dos trabalhos do sonho, cujo peso, na maioria das vezes, é inferior aos dos mecanismos concorrentes do processo primário. Pereira (2015) acrescenta que a elaboração secundária é a responsável por dar unidade aos produtos dos trabalhos de condensação, deslocamento e figurabilidade, além de conferir coerência aos sonhos, transformando-os em uma narrativa compreensível. Rivera (2008) conclui que apenas quando o sonho encontra-se organizadamente composto, com uma rica elaboração secundária, é que ele se torna realista, apresentado como imagem projetada em uma tela imaginária, “dizemos então, de forma corrente, que o sonho era tão real que parecia um filme” (Rivera, 2008, p. 31).

Pretendendo uma definição para estado fílmico, Metz (1975/1980) introduz a ideia de devaneio. Seria o devaneio, ao contrário do sonho, uma atividade de vigília, mas, bem como nos sonhos, uma expressão do desejo. O devaneio estaria mais próximo ao estado onírico do que do estado fílmico, pois “o cinema implica a fabricação de um material, ao passo que o devaneio é uma fabricação puramente mental” (Pereira, 2015, p. 37). Conforme o autor, as aproximações e distanciamentos entre os estados fílmico e onírico derivam do contraste entre a vida de vigília e o sono: “O fluxo fílmico se assemelha ao fluxo onírico mais do que qualquer outro produto da vida de vigília, pois além de ser recebido em um estado de menor vigilância, é também expresso por imagens” (Pereira, 2015, p. 37). Ainda conforme o autor, no cinema há sempre uma história contada não apenas por imagens, mas, também, por uma narrativa, elaborada antes da produção do filme. Nos sonhos, esse roteiro, traçado *a posteriori*, não tem um fluxo narrativo, é puro, exceto após a elaboração secundária. Posteriormente à operação secundária, “o sonho pode, então, consistir em uma certa sucessão de imagens organizada por um fio narrativo, de forma mais ou menos análoga à de um filme” (Rivera, 2008, p. 33).

Outro aspecto levantado por Metz (1975/1980) é que o cinema se escora em percepções verdadeiras de sons e imagens projetados em uma tela, os quais os espectadores não podem moldar a partir de suas vontades. Já o sonho responde ao desejo com uniformidade e precisão, como se fosse um filme dirigido pelo próprio sujeito do desejo, construído à medida do seu único espectador (Pereira, 2015). Sendo assim, pode-se dizer então, ainda conforme o autor, que a ficção, enquanto realização alucinatória de desejo, é menos efetiva que o sonho. Schorn (2011) ressalta que o cinema proporciona ao espectador e, também, a quem o elabora,

descargas de prazer, ao mesmo tempo em que aspectos de suas vidas são tensionados, possibilitando, se assim o desejar, reflexões. Sobre o efeito do cinema, Carrière (1994) escreve que este nos faz ver um lugar dentro de nós mesmos. Contudo, em geral, não somos espectadores de nossos sonhos como filmes projetados em uma tela bidimensional, mesmo diante da ideia de o sonho ser dirigido pelo próprio sonhador: “Há algo óbvio, e, no entanto, freqüentemente esquecido a respeito do sonho: seja ou não nítido, o sonho é vivido” (Rivera, 2008, p. 32).

O trabalho da montagem fílmica recorda o trabalho do sonho. O corte de um filme no momento de sua montagem produzirá um efeito, dessa forma, entende-se que a montagem pode usar o corte para produzir diferentes versões de um filme (Froemming, 2002). A autora segue afirmando que o corte produzido pelo analista na cadeia associativa do analisante que narra um sonho pode ser tomado como um efeito de sentido, uma forma de interpretação. Shorn (2011) refere que, talvez, a única regra que norteia a construção de uma montagem é a de que as tomadas fílmicas estejam em sequência a proporcionar uma lógica à narrativa. Neves (2005), sobre isso, afirma que há um formalismo aquém da própria imagem, que já é uma potencialidade de significações. O filme contém uma narrativa, mas o que importa no cinema não é o que se diz no filme, e sim como o filme diz a história, e este se expressa por meio de sua linguagem específica (Martin, 1955/2005). Se no cinema passa-se de uma narrativa para imagens, no sonho, tem-se o movimento contrário, a interpretação dos sonhos sugere a passagem da imagem à palavra (Froemming, 2002; Garcia-Roza, 1984/2009).

Kuntzel (1992) afirma que o filme deve ser entendido como uma rede de significantes por meio do qual os signos fílmicos se remetem uns aos outros em torno de um termo ausente, um significado em fuga. Condenado a uma estética fenomenológica, o cinema deve esforçar-se para sugerir os conteúdos mentais mais secretos e as atitudes psicológicas mais sutis (Martin, 1955/2005). Fazendo com que o sonho não se deixe apreender em um significante apenas, processo semelhante ocorre na linguagem onírica, na qual a representação emprega símbolos e operações de deslocamento e condensação. Sobre isso, Garcia-Roza (1984/2009) elucida que cada um dos elementos constitutivos do sonho funciona como um sinal criptográfico (um significante) que deve ser substituído por outro. Assim, por mais que esses significantes possam se organizar em uma narrativa bem delineada, eles não são completos e giram em torno de um ponto cego, enigmático, “Pois as substituições simbólicas que o constroem não são fixas e universais, mas sujeitas a uma combinatória particular e ao mesmo tempo infinita” (Rivera, 2008, p. 20).

## Referências

- Andrew, J. D. (2002). *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Originalmente publicado em 1976)
- Aumont, J. (1995). *A estética do filme*. São Paulo: Papirus.

- Bernardet, J. C. (1985). *O que é cinema* (2a ed.). São Paulo: Brasiliense. (Originalmente publicado em 1980)
- Carrière, J. C. (1994). *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Costa, C. F. (2006). Primeiro Cinema. In F. Mascarello (Org.). *História do Cinema Mundial* (pp. 17-52). São Paulo: Papirus.
- Fernandes, A. L. S. (2005). Cinema e Psicanálise [Versão Eletrônica]. *Estudos de Psicanálise*, 28, 69-74.
- Fiennes, S., Misch, G., Rosenbaum, M., Wieser, R. (Produtores), & Fiennes, S. (Diretora). (2006). *The Pervert's Guide to Cinema* [Filme-Documentário]. Inglaterra: Lone Star, Mischief Films, Amoeba Film.
- Freud, S. (2013). *A interpretação dos sonhos*. Porto Alegre: L&PM. (Originalmente publicado em 1900)
- Froemming, S. L. (2002). *A montagem no cinema e a associação-livre na Psicanálise*. Tese de doutorado, Curso de Pós-graduação em Psicologia do Desenvolvimento, Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, Brasil. Recuperado em 12 setembro, 2018, de <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/2905>.
- Garcia-Roza, L. A. (2009). *Freud e o inconsciente* (24a ed.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Originalmente publicado em 1984)
- Gimenes, R. (2009). *Psicanálise e cinema: o cinema de Almodóvar sob um olhar lacanianamente perverso*. São Paulo: Scortecci.
- Jorge, M. A. C. (2005). *Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan, vol.1: As bases conceituais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Kofman, S. (1995). *A infância da arte: uma interpretação da estética freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Kuntzel, T. (1972). Le travail du film [Versão Eletrônica]. *Communications*, 19, 25-39.
- Magalhães, S. C. (2008). Cinema, sonho e Psicanálise [Versão Eletrônica]. *Córito*, 9, 86-90.
- Martta, K. M. (2008). *Psicanálise e cinema: a subjetividade contemporânea nas fabulações da cultura*. Tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, Brasil. Recuperado em 12 setembro, 2018, de <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/16172>.
- Martin, M. (2005). *A linguagem cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro. (Originalmente publicado em 1955)
- Metz, C. (1971). *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva.
- Metz, C. (1980). *O significante imaginário: Psicanálise e cinema*. Lisboa: Horizonte. (Originalmente publicado em 1975)
- Metz, C. (2010). *A significação no cinema* (2a ed.). São Paulo: Perspectiva. (Originalmente publicado em 1964).

- Morin, E. (1978). *Le cinéma ou L'homme imaginaire: Essai d'Anthropologie Sociologique*. Paris: Les Editions de Minuit. (Originalmente publicado em 1956)
- Neves, E. S. (2005). Tudo que você gostaria de saber sobre Lacan e ousou perguntar a Slavoj Žižek: Psicanálise e cinema [Versão Eletrônica]. *Estudos de Psicanálise*, 28, 27-40.
- Pereira, J. V. S. (2015). *Psicanálise e cinema: sexualidade, desejo e pulsão de morte em Almodóvar*. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Departamento de Psicologia, Universidade Federal de São João del-Rei. Minas Gerais, Brasil. Recuperado em 31 agosto, 2018, de <https://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/ppgpsi/Publicacoes/Dissertacoes/Joao%20Vitor%20Santana%20Pereira.pdf>.
- Schorn, M. C. (2011). *O Eu e o espelho (do cinema): ficção e realidade*. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional, Departamento de Psicologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, Brasil. Recuperado em 16 setembro, 2018, de <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/33316>.
- Rivera, T. (2008). *Cinema, imagem e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Weinmann, A. O. (2017). Sobre a análise fílmica psicanalítica [Versão Eletrônica]. *Revista Subjetividades*, 17(1), 1-11.
- Žižek, S. (2010). *Como ler Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

## Resumo

O ano é 1895, Psicanálise e cinema nascem juntos. Freud, ao publicar com Breuer *Estudos sobre a histeria*, dá o pontapé inicial para o que viria ser a teoria psicanalítica, mas o princípio do que se tornaria a arte mais popular de todas ocorre com a primeira projeção pública do cinematógrafo pelos irmãos Lumière, em Paris. Apesar de compreenderem dispositivos teóricos e técnicos diferentes, a Psicanálise e o cinema não têm em comum apenas o mesmo marco histórico, mas, também, afinidades entre suas específicas linguagens. É por meio do sonho que adentramos no mundo do cinema. O objetivo geral desta pesquisa foi identificar as possíveis relações entre as linguagens do sonho e do cinema à luz da Psicanálise. O estudo foi delineado a partir de uma pesquisa qualitativa, bibliográfica de caráter exploratório. A coleta de dados se deu por meio de livros, artigos, teses e dissertações publicados no período de 1971 a 2017. Sendo assim, obtivemos a correlação, perpassada pela Psicanálise, entre a linguagem do sonho e a da sétima arte. Ao aliar a imagem à palavra, produzindo uma ficção, o cinema pode conduzir o espectador ao sonho, à fantasia, às emoções, reflexões e ao entretenimento.

**Palavras-chave:** Psicanálise. Sonho. Trabalho do sonho. Cinema. Linguagem cinematográfica.

## Psychoanalysis goes to the cinema: relations between languages of dream and of the seventh art

### Abstract

The year is 1895, when both Psychoanalysis and cinema are born. Freud, when publishes with Breuer *Studies on Hysteria*, initiates what would later become the psychoanalytic theory. In different circumstances, the beginning of what would become the most popular art of all occurs with the first public screening with cinematography equipment by the Lumière brothers in Paris. Even though both comprise different theoretical and technical devices, not only do psychoanalysis and cinema have in common the same historical milestones, but also affinities between their specific languages. We get into the world of cinema through dreams. This research's general objective was to identify the possible relations between the languages of dream and cinema in the light of psychoanalysis. The study was outlined through a qualitative, bibliographic research of exploratory nature. Data collection was based on books, articles, theses and dissertations published from 1971 to 2017. Thus, a correlation between the languages of dream and of the seventh art was observed, associated with psychoanalysis. By combining the image with the word, producing fiction, cinema can lead the spectator to dream, fantasy, emotions, reflection and entertainment.

**Keywords:** Psychoanalysis. Dream. Dreamwork. Cinema. Cinematographic language.

## El Psicoanálisis se va al cine: relaciones entre el lenguaje del sueño y el del séptimo arte

### Resumen

Es el año 1895, el Psicoanálisis y el cine nacen juntos. Freud, al publicar con Breuer *Estudios sobre la histeria*, da el puntapié inicial a lo que se volvería la teoría psicoanalítica. Ya, el principio de lo que se convertiría en el arte más popular de todos ocurre con la primera proyección pública del cinematógrafo por los hermanos Lumière, en París. A pesar de los distintos dispositivos teóricos y técnicos, el psicoanálisis y el cine no tienen en común solamente el mismo marco histórico, sino también las afinidades entre sus lenguajes específicos. Por medio del sueño es como entramos en el mundo del cine. El objetivo general de esta investigación fue identificar posibles relaciones entre los lenguajes del sueño y del cine a la luz del psicoanálisis. El estudio fue planificado a partir de una investigación cualitativa, bibliográfica de carácter exploratorio. Los datos fueron recolectados por medio de libros, artículos, tesis y disertaciones publicados en el período de 1971 a 2017. Por lo tanto, obtuvimos la correlación, atravesada por el psicoanálisis, entre el lenguaje del sueño y el del séptimo arte. Al relacionar la imagen a la palabra, produciendo ficción, el cine puede conducir el espectador al sueño, a la fantasía, a las emociones, a las reflexiones y al entretenimiento.

**Palabras clave:** Psicoanálisis. Sueño. Trabajo del sueño. Cine. Lenguaje cinematográfico.