

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA SAÚDE  
CURSO DE PSICOLOGIA**

**GIOVANNA CHIARA ANGELI**

***ASSISTIR, REPETIR, ELABORAR: OS EFEITOS TRANSFORMADORES  
DO CINEMA À LUZ DA PSICANÁLISE LACANIANA***

**SÃO PAULO – SP  
2025**

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA SAÚDE  
CURSO DE PSICOLOGIA**

GIOVANNA CHIARA ANGELI

***ASSISTIR, REPETIR, ELABORAR: OS EFEITOS TRANSFORMADORES  
DO CINEMA À LUZ DA PSICANÁLISE LACANIANA***

Trabalho de Conclusão de Curso como exigência parcial  
para a graduação no Curso de Psicologia sob orientação  
do Prof./Dr. Ricardo Radin.

SÃO PAULO – SP  
2025

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Ricardo, que tornou a escrita possível, alimentando o meu interesse pelo cinema, pela psicanálise e, para minha surpresa, pela pesquisa.

Aos professores que tive durante a graduação e que me despertaram o encantamento pela psicologia. Que, para além das abordagens, transformaram o modo como eu vejo o cuidado, as pessoas e o mundo.

Agradeço ao meu pai, minha mãe e minha irmã, que me ajudaram muito mais do que imaginam a escrever esse trabalho. Não porque sabiam sobre o que eu escrevo, mas porque acreditaram que eu poderia escrever.

Às minhas segundas mães: Dedé, Pri, tia Mônica e, em especial, vovó Rose, que faleceu um dia depois de eu acabar este trabalho. Minha vovó querida, minha maior fã, como sou grata por tudo que vivemos juntas. Se escrevo essas páginas agora, é porque fui nutrida com muito amor, força e atenção de uma grande mulher como você.

À minha bisa, vovó Ellena, artista incurável. Ao meu vô Luiz e meu vô Mário.

Ao Alê, por me mostrar que, como disse Caetano e cantou Gal, *a vida é amiga da arte*. Por escutar muito além do meu lacanês, pelas criações em conjunto e por estar aqui.

Agradeço às amigas psis, com quem construí a minha formação em meio aos choros de rir e às idas ao leão. Em quem me espelharei pra sempre enquanto profissional, mas principalmente enquanto pessoa.

Às amigas não psis, que me ensinam psicologia desde pequenas, mesmo não sabendo. Obrigada por estarem ao meu lado desde antes de eu ser quem sou.

À Bianca, por ser ela mesma.

À Thaís, que, mesmo em outro país, sempre falou a minha língua. Com quem a psicanálise e a vida se fazem mais fáceis e bonitas.

*E os escritores criativos são aliados muito valiosos, cujo testemunho deve ser levado em alta conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais a nossa filosofia ainda não nos deixou sonhar.*

– FREUD, Sigmund. *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*, 1907/1997.

ANGELI, G. C. *Assistir, repetir, elaborar: os efeitos transformadores do cinema à luz da psicanálise lacaniana*. São Paulo, 2025. Trabalho de Conclusão de Curso – Curso de Psicologia. Faculdade de Ciências Humanas de Saúde. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2025.

**Orientador/a:** Prof. Dr. Ricardo Radin

## RESUMO

O presente trabalho propôs uma discussão sobre os efeitos transformadores do cinema a partir da teoria psicanalítica lacaniana, através da articulação dos registros Imaginário, Simbólico e Real. Com base em uma pesquisa teórica, partiu-se da hipótese de que o cinema, assim como a análise, promove um movimento de elaboração subjetiva no espectador, numa tentativa de dar conta do impossível. A partir do estudo da constituição do sujeito pelo Imaginário, abordou-se o processo identificatório e a função alienante da imagem, relacionando-o à experiência cinematográfica do espectador. Em seguida, explorou-se o Simbólico, enfatizando a função estruturante da linguagem e do desejo, e como o filme, enquanto trama significante, pode suscitar processos de simbolização e elaboração psíquica. Por fim, discutiu-se a presença do Real na experiência cinematográfica, destacando a sublimação como uma possibilidade de o sujeito operar transformações psíquicas frente ao vazio de *das Ding*. A partir dessas articulações, sustenta-se que o cinema, mais do que entretenimento, pode ocupar uma função clínica e transformadora, na medida em que provoca deslocamentos e promove novas elaborações simbólicas acerca da ausência de sentido do Real.

**Palavras chave:** Cinema. Psicanálise. Clínica psicanalítica. Sublimação. Transformação psíquica.

# SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	7
1.1 Cinema e psicanálise.....	7
1.2 O filme e o nó: os registros Imaginário, Simbólico e Real.....	9
<b>2 MÉTODO</b> .....	11
<b>3 DISCUSSÃO</b> .....	14
Capítulo I – Cinema e Imaginário: o espelho e a câmera.....	14
Capítulo II – Cinema e Simbólico: a <i>Outra Cena</i> .....	20
<i>II.1 O sujeito do desejo</i> .....	21
<i>II. 2 O desejo do sujeito</i> .....	24
Capítulo III – Cinema e Real: o impossível na tela.....	27
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	35
<b>5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	38

# 1 INTRODUÇÃO

## 1.1 Cinema e psicanálise

A relação entre cinema e psicanálise é estabelecida desde seus nascimentos, na última década do século XIX. Ali, em 1895, Sigmund Freud publicava sua primeira obra, *Estudos sobre a Histeria*, enquanto os irmãos Lumière estreavam as exibições públicas iniciais de seu cinematógrafo (Riviera, 2008). Assim, começa a história de dois domínios que se entrelaçam em alguns momentos, ainda que nunca se sobreponham: “dois campos ou áreas de estudo e pesquisa, dois métodos de ocupar a cena social, duas estratégias de transmissão, diferentes objetos e objetivos” (Debieux, 2018, p. 6). O que, então, mantém cinema e psicanálise tão ligados um ao outro?

Em primeiro lugar, ainda que com princípios teóricos e técnicos distintos, ambos os campos compartilham, historicamente, de um interesse mútuo. O cinema, por um lado, toma a psicanálise como mote para suas histórias, seja a partir de personagens analistas e analisandos, cinebiografias de grandes psicanalistas, como *Freud – Além da Alma* e *Um Método Perigoso*, ou, ainda, utilizando-se de conceitos psicanalíticos para a criação do roteiro. A psicanálise, por sua vez, nasce amalgamada à arte, servindo-se da tragédia grega *Édipo Rei* em suas principais conceituações, e se interessa pelo cinema tendo em vista que ele permite compreensões acerca da constituição subjetiva (Pereira, 2015).

Jean-Claude Carrière, em *A linguagem secreta do cinema* (2006), discute a possibilidade de, assim como outras linguagens, o cinema ter como função tornar visível o invisível. Essa ênfase no “dito nas entrelinhas” é, também, interesse da Psicanálise, visto que o processo de análise tem como objetivo desvelar conteúdos recalçados, desconhecidos à consciência. Desse modo, pode-se pensar um paralelo das duas instâncias, na medida que ambas aproximam o sujeito de sua própria incompreensão (Fernandes, 2005).

Outros autores tecem um vínculo entre o cinema e a experiência onírica. Para Fernandes (2005) e Pereira (2015), a própria experiência de assistir a um filme na sala de cinema se aproxima a um “sonhar acordado”: em um ambiente escuro, onde os estímulos externos cessam, os espectadores atentam exclusivamente a uma sequência de sons, imagens e ideias, a ponto de tomarem emprestadas as vidas dos protagonistas, em um forte envolvimento emocional. Além

disso, assim como o sonho, o filme é composto de metáforas e metonímias, conceitos que aludem às figuras de linguagem e cunhados por Lacan para definir o que Freud chamaria de condensação e deslocamento. Dessa maneira, há na sequência de imagens do filme uma rede de ideias associadas simbolicamente.

Nesse mesmo sentido, quanto à ligação com os sonhos, Pereira (2015) reitera que a própria criação do cinema diz respeito à vontade humana de compartilhar o onírico, numa tentativa de sonhar coletivamente. Essa forma partilhada de sonhar, segundo o autor, permite uma vasta compreensão sobre o sujeito da contemporaneidade, um aprendizado sobre a subjetividade humana atual. Por outro lado, o cinema, assim como as outras artes, é formado a partir da experiência humana, canalizada por meio de produções artísticas. Assim, pode-se pensar na relação da sétima arte com o mundo como dialética, de maneira que ela afeta os sujeitos ao seu redor e, ao mesmo tempo, é afetada por eles.

Tendo em vista o exposto, pode-se perceber que cinema e psicanálise são instâncias articuláveis, que se aproximam e parecem se complementar de várias formas. Mais que isso, o cinema parece possibilitar ao espectador um espaço de maior compreensão de si, papel que também ocupa a psicanálise.

Não à toa, o cinema é utilizado em diferentes práticas clínicas, e exemplos disso são serviços públicos como o CAPS ou o CREAS, onde, segundo Penha (2018), as intervenções com o uso de filmes são bastante comuns. No documento *Saúde Mental no SUS: Os Centros de Atenção Psicossocial* (Ministério da Saúde, 2004), o cinema é elencado como uma das atividades que o CAPS pode realizar, e que utiliza de recursos coletivos, envolvendo pessoas e espaços presentes na comunidade. Desse modo, infere-se que as atividades que envolvem cinema parecem produzir algum tipo de benefício aos usuários desse serviço de saúde.

Penha (2018) também afirma que alguns psicanalistas concordam com o uso do cinema no *setting* psicanalítico tradicional, compreendendo os filmes como um instrumento análogo aos utilizados por Jacob Levy Moreno (1889-1974), que cria o Psicodrama como uma teoria psicoterapêutica embasada no teatro. Para ele, na prática da clínica com o cinema, “há uma grande aposta de que o cinema e os filmes são catalisadores de transformações subjetivas” (p. 12). As práticas utilizando o cinema na clínica psicanalítica demonstram, assim, que a sétima arte parece ser uma fonte interessante de elaboração psíquica ao sujeito.

## 1.2 O filme e o nó: os registros Imaginário, Simbólico e Real

Jacques Lacan (1901-1981) propôs um resgate às teorizações de Sigmund Freud, pai da psicanálise. Incorporando elementos da linguística estrutural e da lógica matemática, Lacan desenvolveu uma teoria que concebe o inconsciente como estruturado como uma linguagem, embasado na leitura da obra freudiana. Uma de suas teorizações mais importantes é a dos registros Imaginário, Simbólico e Real como estruturantes do sujeito e da realidade. Para alguns autores, essa tríade “é provavelmente um paradigma tão importante para a psicanálise lacaniana quanto as tópicos freudianas” (Clavurier, 2013, p. 125).

Lacan menciona os registros pela primeira vez em 1953, na conferência que abre as atividades da Sociedade Francesa de Psicanálise (Clavurier, 2013), propondo que Imaginário, Simbólico e Real “são, efetivamente, os registros essenciais da realidade humana” (Lacan, 1953/2005, p. 12). Os *três* lacanianos estão presentes durante todo o percurso de seu ensino, sendo utilizados como um sistema de referências que se articulam entre si (Roman Faria, 2019).

O maior desafio para o psicanalista, contudo, era o de abordar os três registros ao mesmo tempo, numa tentativa de reuni-los. Essas tentativas se iniciam em 1953 e perduram até o Seminário 20, onde, na penúltima lição, Lacan introduz o *nó borromeano* como uma solução para o problema de articulação entre os registros (Roman Faria, 2019).

O nó borromeano aparece, num primeiro momento, durante o Seminário 19, como sugestão para representar os conceitos de necessidade, demanda e desejo. Mais além, no Seminário 20, Lacan utiliza de tal imagem, advinda do brasão da família aristocrata italiana Borromeu, como forma de enlaçar os três registros. O uso do nó se configura devido a uma propriedade de tal estrutura, onde as três argolas estão diretamente ligadas umas às outras, presas juntamente por um enlaçamento. Com isso, se uma das argolas se soltar, as outras duas também se soltam (Roman Faria, 2019).

A figura do nó é utilizada por Lacan para demonstrar a relação de equivalência entre os registros; assim, não há hierarquia entre Imaginário, Simbólico e Real, pois é o enodamento dos três que rege a experiência humana:

Não há um Lacan do imaginário sem uma articulação com o simbólico e o real; nem um Lacan do simbólico sem um esforço de pensá-lo a partir do imaginário e do real; e muito menos um Lacan do real que não considerasse suas relações com o simbólico e o imaginário (ROMAN FARIA, 2019, p. 36).

No ensino de Lacan, portanto, a realidade, e tudo o que se insere dentro dela, é resultado dessa tríade. O cinema, por sua vez, surge como tentativa de *representação* da realidade – essa era a ideia dos irmãos Lumière, que, ao registrarem cenas como a chegada de um trem a uma estação ou a saída de operários das usinas, propunham uma espécie de janela para o mundo (Martta, 2008).

Dessa forma, pode-se pensar que os registros lacanianos estão presentes na arte cinematográfica de alguma maneira: para Coutinho Jorge (2008, p. 157), a arte se trata de “uma construção simbólico-imaginária que visa apontar para o real”. Essa articulação dos três registros se assemelha ao objetivo da psicanálise, onde a clínica se propõe a “tratar o real através do simbólico” (Dunker, 2015, p. 17). Ambos os domínios visam dar conta daquilo que não se inscreve, o Real, a partir daquilo que se inscreve na linguagem, o Imaginário e o Simbólico.

A psicanálise é um tratamento pela via da linguagem, a partir e sobre a fala (Roman Faria, 2019), e é a simbolização através da palavra que permite que o sujeito estabeleça uma nova relação com a realidade. Assim, a própria tentativa de inscrição do impossível tem efeitos transformadores no psiquismo do analisando. A partir da conceituação da arte como uma tentativa de tocar o Real por meio de uma formação Simbólico-Imaginária, questiona-se se a sétima arte, o cinema, também possuiria a potencialidade de promover transformações psíquicas em seus espectadores, tal como ocorre com o sujeito em análise. O presente trabalho, portanto, propõe discutir os efeitos psíquicos da arte cinematográfica sobre o sujeito espectador, com base nos registros Imaginário, Simbólico e Real da teoria lacaniana.

## 2 MÉTODO

A psicanálise é, antes de mais nada, um *método*, que consiste em investigar e evidenciar o significado inconsciente das produções imaginárias, tanto individuais quanto coletivas (Laplanche e Pontalis, 2001). Ainda que indissociável da prática clínica, tal método pode ser aplicado para além das condições do *setting* tradicional, abrangendo as produções humanas como a arte, a filosofia, a política e a religião (Aguilar, 2006).

O uso do método que avança o contexto analítico sempre foi característica da psicanálise, que surge do interesse de Freud por diversas áreas do conhecimento. Assim, um aspecto fundador da teoria é o caráter interacionista que ela estabelece com outros domínios, permitindo um importante contraste entre saberes (Aguilar, 2006). Neste sentido, justifica-se a atividade de investigação em psicanálise a partir da aproximação de outros campos do saber, como é o caso do cinema.

O método de pesquisa utilizado no âmbito deste trabalho é, portanto, aquilo que Campos (2021, p. 502) propõe enquanto pesquisa *sobre psicanálise*, na medida em que configura uma reflexão teórica que relaciona categorias psicanalíticas com seu horizonte sociocultural externo. Na escolha de tal método, há uma aposta na articulação da teoria psicanalítica lacaniana com a arte cinematográfica, na tentativa de responder: o filme seria capaz de gerar transformações psíquicas ao sujeito que o assiste?

Com o intuito de abordar esse questionamento, a pesquisa utilizou os registros lacanianos Imaginário, Simbólico e Real, discutidos em três capítulos que exploram alguns dos conceitos mais relevantes de cada registro em sua relação com o cinema. A escolha dos *três* lacanianos como diretrizes do trabalho se deu pela proximidade conceitual entre arte e psicanálise, já que ambos os campos propõem um contorno ao Real por meio do Imaginário e do Simbólico (Coutinho Jorge, 2008; Dunker, 2015). Além disso, considerou-se que os três registros compõem tudo aquilo do que se entende por realidade, suscitando o interesse em investigar as formas como eles se manifestam nos filmes.

Para a compreensão detalhada do contexto histórico e das definições atribuídas por Lacan aos três registros, foi utilizado o livro *Real, simbólico e imaginário no ensino de Jacques Lacan* (2019), de Michele Roman Faria, *Lacan* (2007), de Vladimir Safatle, bem como os dois primeiros volumes da coleção *Fundamentos da Psicanálise – de Freud a Lacan*, de Marco Antônio Coutinho

Jorge, *As bases conceituais* (2008) e *A clínica da fantasia* (2010). A escolha dos autores se deu, sobretudo, pela amplitude e profundidade com que abordam a teoria lacaniana, articulando-a com os principais momentos da obra freudiana e com o percurso histórico do ensino de Lacan.

No primeiro capítulo, *Cinema e Imaginário: o espelho e a câmera*, são exploradas as características do registro Imaginário dentro da arte cinematográfica. Para tanto, faz-se uso da teoria lacaniana do Estádio do Espelho a partir das obras *Constituição do sujeito e estrutura familiar* (Roman Faria, 2003) e *O sujeito lacaniano: entre a linguagem e o gozo* (Fink, 2013). Na articulação com o cinema, os autores Diego Penha, Todd McGowan e Jean-Louis Baudry são utilizados, a partir, respectivamente, das obras *Cinema e Psicanálise: Filmes curam?* (2018), *The Real Gaze: Film Theory after Lacan* (2007) e *Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base* (1970).

No segundo capítulo, *Cinema e Simbólico: a Outra Cena*, apresenta-se o Simbólico no cinema, contextualizando a aproximação lacaniana ao estruturalismo e explicitando a constituição subjetiva através do Édipo Estrutural. Nele, além das obras de Roman Faria, Coutinho Jorge, Fink, Safatle e McGowan, adicionam-se também passagens do livro *A sublimação no ensino de Jacques Lacan: um tratamento possível do gozo* (2017), de Clarissa Metzger, sobretudo para caracterizar os conceitos lacanianos de necessidade, demanda e desejo. Ainda, a tese de mestrado de João Vítor Santana Pereira, *Psicanálise e Cinema: sexualidade, desejo e pulsão de morte em Almodóvar* foi usada para relacionar o desejo do sujeito e os filmes.

No terceiro capítulo, foi pensado o registro do Real e suas articulações com a arte e o cinema, mais especificamente. Para isto, o livro de Metzger (2017) foi amplamente utilizado, na medida em que discute o conceito de sublimação em psicanálise, operação que tem como potencial produto a obra de arte, enquanto alusão ao Real.

Além dos comentadores contemporâneos, a pesquisa recorre também às fontes originais de Lacan, buscando aprofundar o entendimento dos conceitos centrais em seus seminários. Dessa forma, foram estudadas passagens dos seguintes seminários: *O Seminário, livro 1: Os escritos técnicos de Freud* (1986), *O Seminário, livro 2: O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise* (1985), *O Seminário, livro 3: As psicoses* (1985), *O Seminário, livro 5: As formações do Inconsciente* (1999) e *O Seminário, livro 7: A ética da psicanálise* (1997). Tais passagens foram importantes para melhor compreender as explicações conceituais dos comentadores lacanianos. A obra de Laplanche e Pontalis, *Vocabulário da psicanálise* (2001), que nomeia e descreve as palavras e conceitos próprios do saber psicanalítico, foi também empregada durante a extensão do trabalho.

Por fim, alguns filmes e diretores de cinema foram citados ao decorrer do texto. Essas referências não visam aplicar o método psicanalítico às obras, analisando personagens ou narrativas de forma clínica, mas, inversamente, demonstrar como o meio cinematográfico pode contribuir para o estudo da psicanálise. Isso porque, como salienta Coutinho Jorge (2010, p. 39), “o psicanalista aprende com o artista sobre o inconsciente, e não o contrário; é a obra literária – a obra de arte em geral – que ensina ao psicanalista”. Dessa forma, a inclusão das obras ao trabalho serve para situar o leitor e ilustrar os efeitos que a linguagem filmica pode oferecer ao sujeito.

### 3 DISCUSSÃO

#### Capítulo I – Cinema e Imaginário: o espelho e a câmera

O registro Imaginário começa a ser pautado por Lacan em seu chamado *Retorno à obra de Freud*, que teve seus primeiros desdobramentos na década de 50. Isso se deu, sobretudo, pois grande parte dos analistas à época aplicavam um reducionismo da teoria psicanalítica, além de julgarem o estudo da obra freudiana como secundário, dando prioridade às visões da teoria propostas por autores contemporâneos. Assim, o autor francês passa a se ocupar de uma leitura minuciosa da obra de Sigmund Freud, dando início a um movimento de resgate das bases psicanalíticas produzidas pelo seu criador (Roman Faria, 2019).

Em seus primeiros seminários, Lacan critica a leitura da obra exercida pelos analistas pós-freudianos, que, em oposição à linha de pensamento inicial da Psicanálise, passaram a conduzir o processo analítico visando um fortalecimento do *eu* (Roman Faria, 2019). Esses analistas, afastados do sentido da teoria psicanalítica proposta por Freud, buscavam com seus analisandos “arredondar este *eu*, dar-lhe a forma esférica na qual ele terá definitivamente integrado todos os seus estados disjuntos, fragmentários” (Lacan, 1985, p. 304).

A prática exercida por tais analistas, em um movimento teórico conhecido como Psicologia do Ego, vão em contradição aos conceitos base da Psicanálise: a própria ideia de inconsciente demonstra algum tipo de ambivalência própria do psiquismo, uma fragmentação, atestando que o “polimento” ou a integração sugeridos por essa técnica não são possíveis. A célebre frase freudiana de que “o eu não é senhor nem mesmo em sua própria casa” (Freud, 1996, p. 285) é um bom exemplo de como os princípios teóricos da Psicanálise privilegiam a existência de forças psíquicas esparsas, divididas e conflitantes, impassíveis de normatização.

Lacan critica a visão do *eu* dos pós-freudianos a partir do conceito de Imaginário, resgatando a teoria do narcisismo de Freud e afirmando que a função egoica do psiquismo, na verdade, tem função *ilusória* (Roman Faria, 2019, p. 12). Por outro lado, o autor também pontua a importância do *eu*, na medida em que confere ao sujeito uma unidade que, ainda que imaginária, permite uma organização psíquica fundamental.

O processo pelo qual Lacan explica a instauração do *eu* e do registro Imaginário na vida psíquica é denominado Estádio do Espelho. Nele, o bebê, que até então não era capaz de se

diferenciar do ambiente ou de seus cuidadores, antecipa a sua imagem no espelho, ou seja, percebe que aquilo que enxerga é ele mesmo. Esse processo só é possível através da sua relação com um Outro, o Outro materno. É a mãe que, a partir de um grande investimento de cuidado, “fornece à criança uma determinada imagem de si mesma” (Roman Faria, 2003, p. 48). Por isso, para Lacan, o Estádio do Espelho marca uma alienação do sujeito no Outro materno (Roman Faria, 2003), visto que a criança identifica a si mesma através da imagem da mãe.

A identificação com a figura no espelho proposta por Lacan demonstra o momento em que a criança passa a compreender a si a partir dessa imagem, internalizando um corpo totalizante e unificado visto através do espelho e adicionando outras imagens com o passar do tempo, atribuídas a ela por um Outro. Essa auto-imagem, porém, é distorcida, afinal, o espelho mostra na reflexão uma imagem simulada (Fink, 2013). Segundo Lacan (1999, p. 233), “o estádio do espelho é o encontro do sujeito com aquilo que é propriamente uma realidade e, ao mesmo tempo, não o é, ou seja, com uma imagem virtual”.

Essa metáfora lacaniana tem seu embasamento no princípio óptico que permite que, a partir de determinado ângulo que se assume frente ao espelho, se possa observar uma reflexão específica. Assim, a imagem refletida difere a depender do lugar que o sujeito que a enxerga ocupa. Analogamente, um exemplo disso são os pais que, a partir das próprias perspectivas de mundo, produzem saberes sobre a criança, como “Você é inteligente” ou “Você é uma menina má”. Tais ideais, vigentes desde antes do nascimento, dão ao indivíduo um contorno cristalizado de si mesmo, que, em Lacan, é chamado de *moi*, ou *eu*. Fink (2013) afirma que em frases como “Eu sou uma pessoa que...” ou “Eu acho que...” (p. 58), tão comumente ditas na clínica e no dia a dia, o *eu* se trata desse indivíduo identificado em imagens ideais, refletido a partir de um olhar específico, mas que difere significativamente do sujeito psicanalítico, do qual trataremos mais adiante.

O Estádio do Espelho lacaniano demonstra a importância que o outro exerce na estruturação psíquica do *eu*. Assim como no narcisismo proposto por Freud, o processo de assimilação da imagem no espelho tem valor *identificatório*: “O sujeito vê o seu ser numa reflexão em relação ao outro” (Lacan, 1986, p. 148). É a partir da figura da mãe que a criança compreende a sua imagem no espelho e, a partir daí, introjeta tal imagem como aquilo que considera ser o seu *eu*.

Ainda que o Estádio do Espelho configure um momento breve na vida do bebê, seus efeitos na psique estarão presentes durante toda a vida do sujeito. Isso porque o *eu* é a instância que possibilita o contato com os outros e o mundo à nossa volta: ele permite que tenhamos um senso de unidade corporal e psíquica, ainda que imaginariamente, isto é, sob uma alienação de completude.

Assim como na vida real, a noção de identificação está presente na arte cinematográfica. Os filmes permitem ao espectador um tipo de antecipação, uma especulação virtual, assim como a criança experimenta no Estádio do Espelho:

Trata-se de uma identificação com o olhar do Outro, isto é, com o olhar que constitui sentido onde não há. Esta identificação é sustentada por uma “identificação” primitiva. [...] O dispositivo cinematográfico inclui um sujeito transcendental antecipado em seu aparelho de base, com objetivo da produção da “impressão de realidade”. Tal impressão é a verdadeira mágica do cinema, sua ilusão de sentido, movimento e continuidade. (PENHA, 2018, p. 119)

Dessa forma, Penha propõe que a alienação contida na experiência cinematográfica (uma *identificação*, em suas palavras) é a fonte do encantamento produzido pelos filmes. É a partir da ilusão que o cinema cria sentido e realidade, que, apesar de fictícios, têm efeito no telespectador. Pode-se relacionar a experiência mágica de que Penha fala com o júbilo sentido pela criança ao antecipar a imagem de seu corpo no espelho; a “impressão de realidade” proporciona uma nova forma de olhar os objetos e os outros à sua volta, além de uma nova atuação sobre si e o mundo, agora com a conquista do corpo unificado.

Nos filmes, algo parecido acontece, onde, nas narrativas das personagens ali retratadas, o telespectador encontra uma relação com a sua própria experiência. Bom exemplo é o gênero de filmes *Coming of age*, que remete às histórias sobre amadurecimento na saída da adolescência, como em *A hora da estrela* (1985) ou *Lady Bird* (2017). Ambos os filmes acompanham jovens mulheres que descobrem as belezas e os desafios da adultez, em uma jornada sensível de autoconhecimento. Em uma entrevista sobre a criação da personagem principal de *Lady Bird*, a diretora e roteirista do filme aponta:

Acho que para mim foi sobre querer fazer um filme que seja sobre o lar, e como o lar é algo que você realmente só entende quando o deixa, e ter esse núcleo de um relacionamento mãe-filha no centro disso. Mas também, o que significa para uma jovem mulher crescer em sua própria personalidade, e não apenas como um objeto de uma história romântica, mas realmente se tornar ela mesma e se tornar quem ela já é. [...] Para mim, pareceu que construímos essa pessoa juntas. (GERWIG, 2017, tradução nossa<sup>1</sup>)

A cineasta Greta Gerwig discorre, justamente, sobre a criação de uma personagem que, ainda que fictícia, tem efeitos reais sobre os telespectadores. As discussões que o filme propõe abrem espaço para identificações do público com esse outro presente na narrativa: o relacionamento de *Lady Bird* com o seu lar, sua mãe e seus primeiros namorados tem um componente não fictício, na medida em que se assemelham a experiências reais de vida. Com isso, uma espécie de Estádio do Espelho *Cinematográfico* se forma, um olhar sobre a figura do outro que permite um novo olhar sobre mim mesmo.

---

<sup>1</sup> Tradução da autora.

Apesar dos efeitos sobre a subjetividade do ser humano, Lacan adverte, desde as primeiras formulações acerca do Imaginário, sobre seu potencial alienante, na medida em que a conquista do corpo unificado se dá apenas a partir do olhar de um outro. Para alguns autores, esse efeito alienante do Estádio do Espelho está presente, também, na experiência cinematográfica. Jean-Louis Baudry, em seu texto *Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base* (1970), discute sobre a “realidade”, fictícia e virtual, supostamente recriada no cinema.

No texto, Baudry compara os conceitos de *espaço* vigentes na Grécia Antiga e no Renascimento. Ele pauta que os gregos concebiam o espaço como “descontínuo e heterogêneo” (Baudry, 1983, p. 387), devido aos múltiplos pontos de vista que o formam. Mais à frente, porém, o Renascimento passou a conceituar o espaço como uno e centrado; nas pinturas desse movimento, o ponto principal deveria estar sempre na altura dos olhos do observador. Baudry afirma que o cinema herdou essa visão perspectivista dos renascentistas, de maneira que a câmera, principal aparato cinematográfico, captura as imagens através de um olhar monocular.

Nesse sentido, a focalização das cenas capturadas em um ponto específico da tela de cinema cria uma imagem virtual, que, assim como nas obras da Renascença, vai de encontro com uma “visão plena que responde à concepção idealista da plenitude e da homogeneidade do ser” (Baudry, 1983, p. 388). A construção do espaço do cinema também favorece a perspectiva unificada da realidade: a sala escura, as cadeiras enfileiradas apontando para a tela, o silêncio e a imobilidade capturam a atenção do espectador para um ponto específico da sala e das cenas projetadas no ecrã. Assim, o dispositivo cinematográfico criaria uma falsa realidade.

Partindo de tais características, Jean-Louis Baudry aproxima a realidade virtual produzida pelo cinema ao Estádio do Espelho de Lacan. A “tela-espelho” (p. 395) do cinema e o espelho lacaniano têm a capacidade de provocar a ilusão de unidade ao sujeito, que passa a conceber a realidade como ortopédica, ocultando a descontinuidade do Real. Essa formação imaginária infantil de completude acontece também no cinema, onde as lacunas da realidade são tamponadas, graças aos mecanismos da câmera, da projeção e ao processo de montagem do filme.

Dessa maneira, as imagens que a câmera captura e que formam o filme seriam artificiais na medida que mostram pequenas fatias da “realidade”, realidade esta muito bem “trabalhada, elaborada, escolhida” (Baudry, 1983, p. 389) por um Outro (ou Outros, a equipe: diretor, roteirista, produtor, assistentes, atores, etc.). Essa ideia também se faz presente no Estádio do Espelho, onde a mãe antecipa a imagem da criança a partir da sua. Em ambos os casos, pode-se dizer que a noção de realidade está submetida à visão alheia, isto é, alienada no Outro. Segundo Penha, o aparelho de base do cinema, proposto por Baudry:

é constituído e organizado de maneira que é demandado antecipadamente do espectador que ele substitua seus próprios órgãos perceptivos por órgãos secundários enxertados. Que componha lado a lado a um arsenal técnico a continuidade, o movimento e o sentido que são necessariamente ausentes à própria materialidade dos componentes em si. Para, além disso, esperar que o espectador corrobore para o esquecimento dessa composição, fazendo a sutura final da produção do efeito de realidade e a manutenção do idealismo. (PENHA, 2018, p. 51)

Assim, a percepção de realidade do espectador é substituída por uma visão “transplantada”, imperceptível a ele como alheia. Tal impressão de realidade criada pelo aparelho de base, onde se esquece que aquilo que se passa na tela não é real, ou melhor, não faz parte de *sua* realidade, configura o que Baudry chama de efeito ideológico do cinema (Baudry, 1983). Tal efeito seria, portanto, inerente ao cinema, visto que a própria presença da câmera precisa ser necessariamente esquecida para que se mantenha a ilusão de realidade. Com isso, para Baudry, o cinema será sempre alienante.

De fato, o registro Imaginário é marcado pela sua função alienante, sobretudo quando tomado como eixo central da análise, como na prática da Psicologia do Ego. Por outro lado, o *eu*, instância psíquica ortopédica e totalizante, também tem um papel fundamental na vida humana: permite uma organização do corpo. Dessa maneira, o produto do Estádio do Espelho é a visão global de si, que, ainda que cristalizada, dá à criança um domínio motor para que possa operar no mundo (Roman Faria, 2019). O Imaginário, assim, tem função essencial na existência humana, pois viabiliza o contato do sujeito com o outro e o ambiente, mediando as exigências reais e pulsionais (Coutinho Jorge, 2010).

O modo como o Imaginário proporciona esse tipo de mediação organizadora é a fantasia. Esse mecanismo, fundamental na teoria psicanalítica, diz respeito a uma criação imaginária do sujeito e que representa a realização do desejo inconsciente (Laplanche e Pontalis, 2001). Visto que o desejo não pode ser satisfeito, “a fantasia é, acima de tudo, a criação de possibilidades a partir da impossibilidade” (McGowan, 2007, p. 24, tradução nossa<sup>2</sup>), ela é aquilo que o sujeito constrói para obter prazer na relação com a causa do desejo (Fink, 2013).

No cinema, o termo *fantasia* denota um significado parecido com o da Psicanálise. Em filmes do gênero, como é o caso de *Senhor dos Anéis* (2001-2003) ou *Harry Potter* (2001-2011), há a criação de “um mundo mágico onde as limitações do nosso universo não se aplicam” (McGowan, 2007, p. 23, tradução nossa). Para Lacan (2005), por sua vez, a fantasia permite ao sujeito um *encobrimento* daquilo que lhe causa angústia, o impossível do Real. A partir da fantasia, o sujeito é capaz de completar as lacunas do Real, o que possibilita uma satisfação que, de outras formas, permaneceria inacessível (McGowan, 2007, tradução nossa).

---

<sup>2</sup> Tradução da autora

Assim, pode-se pensar que, em algum grau, todo filme é de fantasia: até mesmo os filmes realistas têm uma dimensão fantasmática que media o contato com o mundo (McGowan, 2007, tradução nossa). As barreiras de tempo e espaço, da mesma forma que na fantasia, não se aplicam ao cinema. Um bom exemplo é o próprio roteiro, que por vezes volta ou avança na narrativa e utiliza de *flashbacks* para que a trama se desenrole da maneira desejada. Há, também, o mecanismo de corte, que “teletransporta” os personagens de um cenário ao outro, sem que isso ocasione uma sensação de quebra de continuidade para o espectador.

Tais características da linguagem cinematográfica sugerem que as leis que regem o cinema não são as mesmas que as da realidade – mas as da fantasia inconsciente. Ao assistir ao filme, “não vemos a nossa realidade em si, mas as estruturas de fantasia que moldam essa realidade” (McGowan, 2007, p. 32, tradução nossa). É verdade que, em algum sentido, tais estruturas caracterizam uma alienação, mas o registro Imaginário também permite uma satisfação que, sem a fantasia, não seria possível.

Isso porque o mecanismo da fantasia permite um conhecimento sobre o inconsciente: é a fantasia que nos ensina a desejar, fornecendo uma resposta a esse enigma (Zizek, 2006/2010). Nessa medida, a crítica de Baudry acerca da arte cinematográfica pode ser contrariada, pois, apesar dos filmes exporem um olhar específico de um Outro, o olhar dos espectadores também está em jogo. Não se trata de uma experiência propriamente passiva; ao assistir a um filme, as fantasias tecidas a partir da narrativa também apontam para o desejo do espectador. Ainda que ilusórias ou virtuais, elas permitem algum contato com o desejo do inconsciente. Dentro ou fora da sala de cinema, o Imaginário nos faz capazes de criar interpretações sobre a realidade, interpretações estas que, de alguma forma, apontam as coordenadas daquilo que de fato se busca na Psicanálise: o desejo do *sujeito*.

## Capítulo II – Cinema e Simbólico: a *Outra Cena*

O registro Simbólico toma a centralidade nas teorizações lacanianas entre o quarto e o oitavo seminários, até o início da década de 60 (Roman Faria, 2019). Neles, Lacan argumenta pelo protagonismo da linguagem na Psicanálise proposta por Freud, presente desde os textos iniciais de sua obra, servindo como base para que elabore o importante aforismo segundo o qual *o inconsciente é estruturado como uma linguagem*.

Em *A interpretação dos sonhos* (1900), *A psicopatologia da vida cotidiana* (1901) e *Os chistes e sua relação com o inconsciente* (1905), Freud se debruça sobre os fenômenos linguísticos que demonstram a existência do inconsciente (Coutinho Jorge, 2008). Ele elenca, por exemplo, os atos falhos, onde o sujeito comete um lapsos durante a fala, que, na verdade, representa um desejo inconsciente, não se tratando exclusivamente de desatenção ou acaso (Laplanche e Pontalis, 2001). É por fenômenos como este que Freud propõe como a regra fundamental da análise a *livre associação*, em que o analisando deve dizer ao analista tudo que vier à mente, sem rechaçamentos (Freud, 1913/1996).

Manifestações como estas demonstram que a teoria freudiana já se ocupava da relação entre linguagem e inconsciente, e serviram a Lacan como demonstrações para sustentar as aproximações entre psicanálise e linguística estrutural em seu ensino. O estruturalismo foi um movimento intelectual francês das décadas de 50 e 60, articulando antropologia, filosofia, linguística e psicanálise, que consistia em “mostrar como o verdadeiro objeto das ciências humanas não é o homem enquanto centro intencional da ação e produtor do sentido, mas as estruturas sociais que o determinam” (Safatle, 2007, p. 42). Assim, o movimento demonstra que todo e qualquer fenômeno humano é determinado por uma estrutura, que organiza as ideias e relações presentes na sociedade. Esta estrutura é a linguagem, e o que Lacan chamará em seu ensino de Simbólico.

O Simbólico, portanto, é um “sistema de regras, normas e leis que determinam a forma geral do pensável” (Safatle, 2007, p. 44). Mais que isso, ele é um sistema *inconsciente*: os sujeitos dentro da linguagem não se dão conta da mediação que tal estrutura performa em todas as trocas e condições sociais, mas agem, sentem e pensam a partir de uma relação que mantêm com ela. Lacan destaca a importância que o Simbólico tem na constituição humana, sobretudo no que diz respeito às leis que regem o psiquismo e o inconsciente, e demarca os efeitos da entrada da criança na linguagem através de uma teorização essencial à teoria psicanalítica – o Complexo de Édipo.

## II. 1 *O sujeito do desejo*

O Complexo de Édipo é um processo teorizado por Sigmund Freud e central para todas as escolas de psicanálise que vieram em seguida. Freud utiliza do mito *Édipo rei* como metáfora para um momento da vida da criança onde ela sai de um lugar narcísico e de autossuficiência, sustentado pelas imagens ideais de si vigentes até então, para o lugar de compreensão da própria falta, de um furo constitutivo, mas que é aquilo que permite a emergência do desejo e, sobretudo, do sujeito (Fink, 2013).

Esse processo, que na teoria lacaniana é chamado Édipo Estrutural, se dá, inicialmente, pela relação entre o bebê e a mãe. Nesse primeiro tempo, assim como no Estádio do Espelho, a criança se insere em uma relação de completa alienação no Outro materno, advinda, como mencionado anteriormente, de um investimento de cuidado e dependência da figura materna. Afinal, toda a satisfação que a criança conhece é mediada pela mãe; é ela quem interpreta os choros e vontades que o bebê demonstra, se ocupando de resolvê-los. Assim, a posição que a mãe ocupa é de totalidade – tudo o que a criança conhece no mundo é ela (Roman Faria, 2003).

Dessa forma, o bebê se identifica com o objeto de desejo da mãe. Há um estado de alienação onde ele acredita que é tudo aquilo que a mãe deseja e, portanto, não há sujeito, mas *assujeito*, pois seu desejo “é o desejo do desejo da mãe” (Lacan, 1999, p. 188). A partir do sentimento de onipotência infantil, projetado neste caso na figura da mãe, o bebê passa a interpretar os momentos de ausência materna como uma recusa, ou seja, quando ela não está para suprir as suas vontades, ele interpreta sob outra perspectiva: *ela não me dá porque não quer*. A essa fantasia infantil, onde a mãe escolhe dar ou recusar aquilo que a criança demanda, Lacan dá o nome de *dom materno*.

A onipotência suposta pela criança, porém, é falsa, mítica, e colocada em xeque quando outro elemento é adicionado a essa relação. O terceiro elemento aparece, a princípio, quando o bebê se dá conta que a mãe falta, que se ausenta e não é capaz de antecipar tudo aquilo que ele precisa. Assim, o segundo tempo do Édipo é marcado pela dialetização da posição da criança; a completude do primeiro tempo passa a ser uma dúvida sobre seu lugar de completude junto à mãe (Roman Faria, 2003). Existe algo que a mãe deseja e vai além da relação delas.

Sobretudo, a criança se dá conta que ele não é o único objeto de desejo da mãe, pois há, também, o desejo por “Outra coisa” (Lacan, 1999, p. 188). Nesse momento, se rompe a amarração da criança ao desejo materno, e o desejo da mãe é substituído por um enigma, uma pergunta: *o que quer essa mulher aí?* (Roman Faria, 2003, p. 65).

Nesse sentido, ainda que algo presente no primeiro tempo se perca (a sensação de onipotência da mãe), é a partir da ausência materna experienciada no segundo tempo que a criança passa a ser capaz de simbolizar: “A simbolização implica lidar com a presença na ausência, com uma representação, quando o objeto falta” (Roman Faria, 2003, p. 65). A inserção da criança no campo simbólico se dá através da interdição da mãe, a realização de que existe algo que capta o seu desejo além da criança – o pai.

A função paterna é, justamente, aquela que instaura no psiquismo do bebê que a mãe deseja algo que ele não tem. As ausências maternas são fantasiosamente atribuídas à figura do pai, substituindo o enigma que tomara conta do desejo materno. Fundamentada nessa falta da mãe, a criança passa a construir fantasias sobre o pai, representante de uma interdição, de uma proibição. A essa substituição do enigma do desejo materno pela função do pai, Lacan dá o nome de *metáfora paterna* (Roman Faria, 2003).

O impedimento exercido pela função paterna tem dois sentidos. Por um lado, marca a lei primordial de proibição do incesto, o que explica a metáfora adotada por Freud aludindo esse processo ao mito de Édipo. A criança interpreta a falta da mãe como advinda de uma interdição praticada pelo pai, uma lei que ordena: *não te deitarás com tua mãe* (Lacan, 1999, p. 191). Por outro, o pai simbólico é aquele que instaura à mãe uma separação do bebê, atuando como obstáculo entre o que era, até então, uma unidade. Nesse sentido, a lei demarcada pela função paterna também diz, agora à mãe: *não reintegrarás teu produto* (Lacan, 1999, p. 191).

O pai do segundo tempo do Complexo de Édipo é, portanto, um pai que pune e priva, mas que muda de estatuto na passagem para o terceiro tempo. Isso porque a mãe que se ausenta, ausência esta interpretada pela criança como uma interdição paterna, volta. Assim, o bebê compreende que a suposta completude que o pai proporciona não a completa:

Podemos assim supor que o movimento de idas e vindas da mãe oferece à criança a possibilidade de situar um objeto ligado ao enigma do desejo materno – por isso ela se ausenta – ao mesmo tempo em que o situa como algo que não preenche esse desejo completamente – por isso ela volta para a criança que, afinal, percebe-se dando também à mãe alguma satisfação. (ROMAN FARIA, 2003, p. 79)

É nessa medida que o bebê compreende que aquilo que o pai, agora interpretado como potente e doador, oferece à mãe, também pode ser buscado por ela mesma. Há, portanto, um processo de identificação com o pai, isto é, com aquele que *tem*. Dessa forma, se institui o objeto simbólico para a criança, um objeto que satisfaz a falta, mas não por completo, assim como aquele detido pelo pai e dado à mãe (Roman Faria, 2003).

Assim, a criança sai do Complexo de Édipo através da instauração de uma lei por parte do pai que a desaliena do desejo materno, separando o que era até então uma relação de unidade entre

mãe e bebê. Essa lei é o que cria uma nova organização no campo simbólico da criança, organização esta que lhe dá a possibilidade de desejar também o objeto que o pai oferece à mãe, mas agora por si só, como *sujeito* da linguagem (Roman Faria, 2003), introduzido na estrutura e nas leis que a imperam.

O sujeito lacaniano é, portanto, “uma relação com a ordem simbólica” (Fink, 2013, p. 10). Diferentemente do *eu* formado no Estádio do Espelho, o sujeito não se conserva enquanto instância cristalizada, mas como um “fogo de palha”, que, por mais que rapidamente vislumbrado, se esvai:

O sujeito do inconsciente manifesta-se no cotidiano como uma irrupção transitória de algo estranho ou extrínseco. Em termos temporais, o sujeito aparece apenas como uma pulsação, um impulso ou interrupção ocasional que imediatamente se desvanece ou se apaga. (FINK, 2013, p. 63)

Nesse sentido, o sujeito “é sempre dividido, conflitivo, impossível de se identificar de modo absoluto” (Coutinho Jorge, 2008, p. 44). Ao contrário do *eu* imaginário, ele é “partido entre os significantes do simbólico” (Coutinho Jorge, 2008, p. 44), emergindo sempre na articulação dos elementos da cadeia associativa.

Os filmes também são compostos por uma articulação de significantes: a obra cinematográfica se desdobra através de imagens, sons, falas, cortes, silêncios, elementos que ganham sentido a partir de seu *encadeamento*. Essa composição se faz clara, por exemplo, nos filmes do cineasta norte-americano David Lynch, como *Cidade dos Sonhos* (2001), onde a narrativa é construída de forma não linear, mas expõe elementos que criam efeitos de sentido conforme articulados. Como na psicanálise, então, o que importa no filme é a significação que emerge dos significantes na cadeia (Roman Faria, 2019), pois, sem essa articulação, não há sentido.

Os elementos que aparecem durante o filme, porém, não são ligados da mesma maneira na cadeia de significantes do sujeito espectador, afinal, o inconsciente se trata de um “texto próprio a cada sujeito, portanto com determinações particulares a cada um” (Erlich e Alberti, 2008, p. 56). Contudo, os significantes presentes na trama podem tocar em significantes que remetem à sua própria cadeia, mobilizando um movimento que dá lugar à irrupção do sujeito do inconsciente, formado no Complexo de Édipo.

Tal direção já era tomada por Freud ao tratar da análise onírica, onde “o mesmo elemento onírico não tem para o rico, o casado ou o orador o mesmo significado que para o pobre, o solteiro ou, por exemplo, o comerciante” (1900/2013, p. 120). Assim, ainda que os espectadores observem na tela os mesmos elementos, as simbolizações decorrentes serão únicas para cada sujeito, dizendo respeito aos seus conteúdos inconscientes. Nesse sentido, o filme seria capaz de evocar esse “fogo de palha” que é o sujeito, na medida em que possibilita que a cadeia deslize. Pode-se dizer que ao

assistir a um filme, o sujeito do inconsciente está implicado, e, conseqüentemente, o seu *desejo* também está.

## II. 2 *O desejo do sujeito*

O desejo é, para além da emergência do sujeito, um importante herdeiro do Complexo de Édipo (Roman Faria, 2003); Lacan afirma que o Édipo Estrutural marca a passagem da necessidade ao desejo. A princípio, a criança manifesta através do choro suas necessidades à mãe, isto é, fome, sono e outras tensões fisiológicas. Assim, a necessidade se caracteriza pela satisfação orgânica através de um objeto: “para cessar a sede ingere-se alguma bebida, para cessar o sono se dorme, e daí por diante” (Pereira, 2015, p. 48). Porém, a criança não compreende tal condição. É necessário que um Outro, a mãe, signifique esse choro (Metzger, 2017).

A mãe, então, busca traduzir esse desconforto do filho, tentando compreender qual a sua necessidade; a essa espécie de tradução, Lacan dá o nome de demanda. Nesse momento, vigente no Estádio do Espelho e no primeiro tempo do Édipo, a criança se vê assujeitada, visto que tudo aquilo que ela necessita depende do Outro materno (Roman Faria, 2003). Ela também não tem desejo, e a mãe interpreta, através das próprias vontades, as demandas infantis endereçadas a ela. É por isso que, para Lacan, a mãe é denominada o Outro primordial, pois é através de suas investidas sobre o corpo do bebê que ele é introduzido na linguagem (Metzger, 2017). Logo, as necessidades infantis são satisfeitas a partir de uma interpretação materna, uma suposição sobre aquilo que a criança precisaria.

As primeiras satisfações da necessidade criam marcas relevantes no aparelho psíquico da criança, os traços mnêmicos. Tais marcas, deixadas pelas primeiras experiências de satisfação, criam memórias, evocadas em momentos de novas necessidades. Neles, a criança, numa percepção similar à alucinação, revive a satisfação antes experienciada a partir do objeto. São esses os primeiros momentos daquilo que a Psicanálise chama de desejo no psiquismo do bebê: “a partir das primeiras satisfações, a criança busca metonimicamente objetos na realidade que possam satisfazer seu desejo, sempre na tentativa de recuperar o suposto objeto primeiro de satisfação” (Metzger, 2017, p. 71). Dessa forma, o desejo é pautado por Lacan enquanto movimento em direção à satisfação.

Todavia, essa satisfação obtida através do desejo é sempre parcial, visto que o primeiro objeto procurado pelo sujeito é mítico, nunca existiu, no sentido de que se caracteriza por vários traços mnêmicos da satisfação primordial (Metzger, 2017). Dessa maneira, o prazer parcial

alcançado seria referente ao contorno do objeto realizado pela pulsão, força primordial do psiquismo, que exige a satisfação e movimenta o desejo, mas que nunca o cessa por completo. É essa parcialidade, contudo, que manterá o desejo em cinesia, visto que o sujeito sempre buscará maior satisfação na aproximação do objeto, ao qual Lacan dará o nome de *objeto a* e que é o objeto causa do desejo (Coutinho Jorge, 2008).

No cinema, o desejo aparece enquanto peça central: “sem o desejo dentro da narrativa, a narrativa não consegue avançar; sem o desejo do espectador, ele simplesmente para de assistir” (McGowan, 2007, p. 72, tradução nossa). Assim, os filmes envolvem o espectador pois estimulam o desejo por saber o que vem adiante. Pode-se pensar em dois processos simultâneos que acontecem ao desejo no cinema, que se retroalimentam, na medida que o desejo na narrativa faz emergir o desejo do espectador, que continua o ciclo por sustentar o desenrolar da história.

Além disso, o cinema também tem a capacidade de produzir desejo no espectador através da introdução de um objeto que resiste à significação. A introdução desse objeto irreduzível ao significado no filme, o objeto *a*, serve como motor ao desejo de compreensão, visto que, justamente por não existir, é impossível de ser explicado pela linguagem ou satisfeito completamente. Dessa forma, o cinema mantém o desejo do espectador apresentando uma ausência a ele, que, analogamente ao processo psíquico relatado acima, causa o movimento desejanter. O cinema do desejo permite ao espectador experimentar aquilo que não se tem (McGowan, 2007, tradução nossa).

É nesse sentido que Lacan afirma que o desejo surge pela diferença entre a necessidade e a demanda; com a entrada do sujeito na linguagem, há um substrato impassível de simbolização, que não se pode satisfazer (Metzger, 2017). Por isso, o desejo do sujeito será, sempre, o desejo do Outro, apontando para uma articulação com a ordem simbólica (Pereira, 2015). Essa espécie de *lei* desejanter se aplica a todo sujeito na linguagem:

Há leis que se pode burlar, há outras que não. Por exemplo, qualquer um pode se atirar pela janela com o lícito desejo de voar. Aí, intervém a lei da gravidade e por mais que se tente ignorá-la, numa questão de segundos o voador acabará chocando-se contra o solo. A lei do desejo é como a gravidade. Ainda que alguém a recuse, tem de lhe render tributo. E um tributo muito alto”. (ALMODÓVAR apud PEREIRA, 2015, p. 60).

O cineasta Pedro Almodóvar aponta, aqui, para um elemento chave na teoria psicanalítica: o desejo enquanto instância intransponível. A estrutura que rege a experiência humana é furada, e, assim, marca uma falta no psiquismo dos sujeitos, que é aquilo que permite o movimento desejanter. Ainda que se tente buscar formas de esconder ou tamponar essa falta, papel das criações

fantasmáticas do Imaginário, o desejo permanece aparecendo como um caro tributo, como é o caso do sintoma.

O sintoma é um dos conceitos essenciais da Psicanálise, pois foi através dele que Freud começou seus estudos sobre o inconsciente. O chamado *retorno do reprimido* é uma espécie de formação substitutiva, que expressa um desejo inconsciente reprimido pelo sujeito. Para Lacan, o sintoma configura uma *metáfora*, pois representa várias cadeias associativas, criando um significado (Laplanche e Pontalis, 2001). É através do sintoma que o sujeito tem contato com o desejo inconsciente, e, sendo da ordem da linguagem, ele *simboliza* algo para o sujeito, permitindo, também, que seja tratado pela via da palavra.

É por tais razões que a Psicanálise foi batizada como a *cura pela fala*, porque permite uma outra relação com o desejo, diferente do sintoma, através do Simbólico: “se o sintoma, por exemplo, é da ordem do inconsciente, então ele se estrutura como uma linguagem, podendo desfazer-se por meio dela” (Erlich e Alberti, 2008, p. 56). A simbolização, portanto, é a via que permite uma nova posição em relação ao desejo inconsciente.

Através da arte, assim como em análise, faz-se possível uma relação com o desejo diferente do sintoma. Isso porque o desejo, para Lacan, é metonímico, isto é, se desloca na cadeia associativa, sempre situando-se *entre* os significantes, sem um objeto que o satisfaça. Assim, assistir a um filme possibilita que, nas imagens e nos símbolos presentes na obra, a cadeia associativa do sujeito deslize, movimentando consigo o desejo inconsciente. Uma cena, uma música, uma palavra: qualquer elemento simbólico dentro do filme pode permitir ao sujeito novas associações e elaborações. Pode-se pensar que a obra cinematográfica passa a ocupar, para o sujeito, um lugar metafórico. Os elementos da obra *representam* algo.

Da mesma forma que o sintoma, o exposto pelo filme cria uma espécie de formação de compromisso, onde uma representação modificada do desejo se faz consciente (Laplanche e Pontalis, 2001). Diferentemente do sintoma, porém, o cinema propõe um movimento, o que privilegia que o desejo emerja: “O filme mobiliza algo que fala” (Homem, 2015, p. 57). Dessa maneira, o cinema possibilitaria alguma satisfação a partir da simbolização, permitindo que o sujeito nomeie aquilo que, até então, não havia acessado a via da palavra, e comprometendo-se, em alguma medida, ao desejo inconsciente.

### Capítulo III – Cinema e Real: o impossível na tela

A partir do nono seminário, no começo da década de 1960, Lacan passa a discutir sobre a instância psíquica do Real, percebendo que alguns fenômenos não se podiam explicar apenas através da linguística estrutural, que tinham um componente que não se *inscrevia* na linguagem:

(...) a experiência humana não é um campo de condutas guiadas apenas por imagens ordenadoras (Imaginário) e por estruturas sociossimbólicas (Simbólico) que visam garantir e assegurar identidades, mas também por uma força de ruptura cujo nome correto é Real. (SAFATLE, 2007, p. 74)

O Real, portanto, se trata de “um campo de experiências subjetivas que não podem ser adequadamente simbolizadas ou colonizadas por imagens fantasmáticas” (Safatle, 2007, p. 74). Ele é o *impossível* de se representar, “uma parte onde se encontra um não saber, algo que não se preenche simbolicamente” (Coutinho Jorge, 2010, p. 64). Fazendo face a esse não-senso, os registros Imaginário e Simbólico se instituem como defesas, mediando o encontro do sujeito com o Real através da representação (Coutinho Jorge, 2008).

Ainda que o Real seja impassível de simbolização, esse registro está presente no inconsciente. Pode-se pensar que o inconsciente é “não-todo estruturado como uma linguagem” (Coutinho Jorge, 2010, p. 64), na medida em que seu núcleo é *das Ding*, “um vazio que não pode ser preenchido por nenhum objeto e em torno do qual o próprio simbólico se organiza” (Metzger, 2017, p. 61). O inconsciente seria, portanto, fruto desse furo Real, *das Ding*, que não se preenche, mas é envolto pelas construções simbólicas da linguagem.

*Das Ding*, ou A Coisa, é um conceito freudiano resgatado por Lacan em sua teoria. Em “Projeto para uma Psicologia Científica” (1895), Freud aborda o complexo de *Nebenmensch* enquanto processo de compreensão do outro pelo *infans*, onde a criança identifica em seu cuidador um primeiro objeto externo a ela, objeto este que desempenha papéis de hostilidade e satisfação, simultaneamente. Para Lacan, a percepção desse objeto “fundador” da alteridade é única, inefável e impossível de se corresponder, e é quem irá guiar todo o desejo do sujeito. Tal percepção seria correspondente ao conceito de *das Ding*, isto é, esse objeto “que representa o Outro absoluto para o sujeito, que se trata no fundo de reencontrar” (Coutinho Jorge, 2008, p. 141), mas que, como vimos, nunca existiu, sempre foi mítico, um vazio.

Para melhor compreender esse conceito, é necessário retomar a ideia de objeto *a*, o objeto *causa* do desejo. A renúncia da completude na saída do Complexo de Édipo, quando o sujeito internaliza a lei e, portanto, assume uma falta constitutiva, é aquilo que cria uma busca incessante, o desejo, por um objeto mítico e supostamente restaurador de tal completude. O sujeito nutre uma fantasia de que se um dia foi completo, poderia ser novamente se encontrasse tal objeto que lhe completava, mantendo um desejo que é o que cria o movimento e a vida psíquica. A esse objeto perdido, o *motor* da estrutura desejante (Coutinho Jorge, 2008), se dá o nome de objeto *a*.

O objeto *a* se encontra numa intersecção dos três registros, Real, Simbólico e Imaginário, e é ele quem amarra as três dimensões. Dessa forma, por mais que seja a presença de uma falta, um *des-objeto* (Coutinho Jorge, 2010), ele se materializa através de simbolizações imaginárias, isto é, o sujeito é capaz de atribuir imagens e construir significações sobre esse objeto, ainda que fantasiosamente. Há, porém, uma parte do objeto *a* que escapa da significação. Essa *ex-sistência* (Coutinho Jorge, 2008, p. 140), aquela que está fora do campo simbólico, é chamada por Lacan de *das Ding*.

Diferentemente do objeto *a*, *das Ding* escapa à representação, situado no registro do Real. Para distinguir ambos os conceitos, Lacan se ampara às ideias da biologia de ontogênese e filogênese; enquanto o objeto *a* situa-se no primeiro, isto é, na história do sujeito, a Coisa seria um objeto perdido decorrente da evolução da espécie, por toda a humanidade. Assim, o sujeito é capaz de reencontrar fantasiosamente o objeto *a* através de substituições simbólicas e imaginárias tecidas durante a sua vida, mas haverá algum tipo de furo, *das Ding*, que, perdido devido à alienação humana na linguagem, mantém-se impossível à atribuição de sentido, um vazio (Coutinho Jorge, 2008).

No cinema, o registro Real também se faz presente, ainda que se caracterize por uma não inscrição na linguagem. Mais que isso, pode-se pensar que a arte tem o intuito de dar conta, de alguma forma, desse *impossível*, se assemelhando em certo grau ao próprio fazer psicanalítico:

Tanto a psicanálise quanto a arte empreendem, por caminhos diferentes, a árdua tarefa de fazer o real passar para o simbólico, de inscrever o impossível. Dar imagens, palavras e representações àquilo que em princípio está ausente, silenciado, rejeitado, à espera de ser reconhecido, para que deixe de ser uma mortificação feita ferida aberta, instalada como vã repetição. (LASO e MICHEL FARIÑA, 2020, p. 87, tradução nossa<sup>3</sup>)

A arte é, nesse sentido, construída ao redor de um furo: “a página em branco do escritor, a tela do pintor, o espaço do arquiteto” (Laso e Michel Fariña, 2020, p. 89, tradução nossa). No filme

---

<sup>3</sup> Tradução da autora.

também há um vazio; os personagens são construídos, bem como o cenário e a trama que se desenrola. Essa ideia, de uma criação que se produz no *entorno* do Real, é o que Jacques Lacan chamará em sua teoria de sublimação.

A sublimação em Psicanálise é considerada complexa e multifacetada: ainda que configure um conceito imprescindível na teoria psicanalítica, foram poucas as passagens destinadas por Freud a esse fenômeno em sua obra. A introdução do termo *Sublimierung* foi, num primeiro momento, utilizada para pautar um processo onde há o “desvio do sexual para o não-sexual” (Coutinho Jorge, 2008). Esse “destino desejável para a pulsão” (Metzger, 2017, p. 30) seria uma explicação para o interesse humano em atividades como a arte, a ciência e o esporte, que, ainda que descolados da sexualidade, têm seu motor na pulsão.

Embora pouco conclusivas, as passagens freudianas sobre a sublimação permitem algumas discussões acerca do termo. Acima de tudo, o conceito se faz relevante pois diz respeito a um destino à pulsão que prescinde do recalque (Metzger, 2017), mecanismo de defesa e base dos sintomas neuróticos, onde o sujeito nega a satisfação pulsional, mantendo inconscientes as representações ligadas à pulsão (Laplanche e Pontalis, 2001). Dessa forma, enquanto a saída para a pulsão via recalque é uma forma de dizer *não* à pulsão, resposta capaz de gerar consequências adversas à vida psíquica tomando a satisfação como proibida, a sublimação seria uma maneira de dizer *sim* a ela, possibilitando a satisfação através do contato com o impossível (Coutinho Jorge, 2008).

O conceito de sublimação em psicanálise é, portanto, uma manifestação da sexualidade. Porém, tal visão do processo sublimatório enquanto sexual foi amplamente rejeitada por alguns psicanalistas pós-freudianos, que tomavam-no como maneira de adequação do ego à realidade. Nessa perspectiva, a sublimação funcionaria como um mecanismo moralizador, levando o sujeito a atender às regras sociais e destinando a pulsão, antes sexual e perversa, a fins socialmente celebrados. Outra interpretação advinda dessa mesma abordagem coloca como objetivo da sublimação o alcance da beleza e do sublime, sugerindo, também, que a relevância do processo sublimatório se resumiria à popularidade ou à funcionalidade de seu produto (Metzger, 2017).

Jacques Lacan, no seminário dos anos 1959-1960, tece uma crítica a esse entendimento de autores pós-freudianos a respeito da sublimação; para ele, remover o caráter sexual da sublimação seria negar as bases teóricas psicanalíticas, o que se opõe ao “retorno a Freud” proposto pelo psicanalista francês. Junto a isso, Lacan argumenta que, diferentemente do proposto por alguns pós-freudianos, o produto da operação sublimatória não reside no belo, mas em outras

transformações psíquicas. Assim, a valorização social da produção sublimatória viria como consequência dessas transformações, consequência esta que Lacan chamará de “elevação do objeto à dignidade de Coisa”, um tangenciamento do objeto ausente de *das Ding* (Metzger, 2017).

Posto isso, a sublimação na psicanálise lacaniana seria um processo que faz alusão ao objeto perdido *das Ding*. Metzger (2017, p. 119) afirma que, na sublimação, o sujeito constrói, através do simbólico, algo em torno do vazio de *das Ding*, como por exemplo um artesão que molda um vaso em torno do nada. Assim, o produto da sublimação se difere de outras saídas para a pulsão, pois não há o tamponamento do vazio, mas o tangenciamento dele, colocando-o como central.

No seminário VII, *A Ética da Psicanálise*, Jacques Lacan discute o conceito de sublimação enquanto tangenciamento do vazio a partir do movimento literário medieval do Amor Cortês, sobretudo no que diz respeito à forma de representação feminina em tais obras. Nesse movimento, os poetas costumavam ser servos que, apaixonados pelas filhas dos seus senhores, eram impossibilitados de realizar seus desejos. Dessa forma, os eu-líricos colocam a figura da Dama em uma posição inacessível, impossível de se alcançar (Metzger, 2017). O amor cortês, então, se configura na idealização do objeto feminino, narrando um interesse platônico que não se concretiza fisicamente.

A poesia escrita pelos trovadores era formada por súplicas de amor a uma figura interpretada como bela, pura, e, conseqüentemente, inatingível. Mais que isso, as mulheres eram representadas como perfeitas, afinal, os limites sociais impediam que o poeta pudesse sequer conhecê-la mais profundamente. Dessa forma, a representação da Dama no Amor Cortês priva o objeto feminino de qualquer subjetividade ou atribuição humana:

Jamais a Dama é qualificada por tais de suas virtudes reais e concretas, por sua sabedoria, sua prudência, ou até mesmo sua pertinência. Se é qualificada de sábia, não é por participar de uma sabedoria imaterial, a qual ela representa mais do que exerce funções. No entanto, ela é tão arbitrária quanto possível nas exigências da prova que impõe a seu servidor. (LACAN, 2008, p. 183)

Essa relação de “vassalagem amorosa”, isto é, de submissão dos eu-líricos Às Damas representadas, se assemelha à relação do sujeito com *das Ding*, que, assim como o objeto feminino do Amor Cortês, é da ordem do real. Lacan chama esse objeto enlouquecedor, força motriz do fazer artístico, de *parceiro desumano*. Assim, a poesia se dá como maneira de se aproximar mais dele, ainda que o seu alcance seja impossível (Metzger, 2017).

O exemplo do Amor Cortês é uma forma que Lacan encontra de demonstrar o mecanismo de sublimação como tangenciamento de *das Ding*, de maneira que ambos os objetos, a Coisa e A

Dama, são da ordem do impossível, do real. Mais que isso, o exemplo permite compreender que a relevância do processo sublimatório não está no objeto em si, como a mulher assujeitada que se representa nos poemas, mas naquilo que se cria a partir dele enquanto vazio (Metzger, 2017).

É nesse sentido que a crítica de Lacan à leitura pós-freudiana da sublimação se dá; para o psicanalista francês, a operação sublimatória não tem seu centro na criação do belo, popular ou sublime, mas em algo que, ao aproximar-se do vazio inerente ao real, *cria valor*. A proposta lacaniana de *elevação do objeto à dignidade de Coisa* diz sobre a potencialidade de transformar objetos triviais ou cotidianos a partir de um novo olhar, olhar este que faz alusão ao impossível, ao furo da existência humana (Metzger, 2017).

Dessa forma, a sublimação nada teria a ver com a produção de algo socialmente ou financeiramente celebrado, como se assume em algumas leituras. Tampouco diz respeito à adequação à moral vigente, como um mecanismo de adequação das pulsões sexuais ao mundo, um “ideal a ser atingido” (Metzger, 2015, p. 133). Essa interpretação iria, inclusive, na direção oposta ao pensamento psicanalítico, que encara a sexualidade humana como invariavelmente *anormal*. Dessa forma, a criação de um conceito que sugere a aproximação da suposta normalidade sexual seria o mesmo que tentar *dessexualizar o sexual* (Metzger, 2015, p. 138), ou seja, inviável.

Para Lacan, portanto, “o objeto da sublimação é o menos importante; o que realmente importa é o tratamento que é dispensado a ele” (Metzger, 2017, p. 198). Pode-se dizer, então, que, ainda que a arte possa ser um produto sublimatório, como costuma ser discutido nas articulações de ambos os conceitos em Psicanálise, isto nem sempre se configura. A arte só é sublimatória quando consegue, de algum modo, tocar o real.

No cinema, a sustentação do vazio do real nem sempre acontece, sobretudo nos filmes *hollywoodianos*, onde se experiencia o oposto, uma *presença avassaladora* (McGowan, 2007, p. 70, tradução nossa). Munidos de grandes cenários e efeitos especiais, deixam pouco espaço para que o espectador interprete, vá além daquilo que é exposto em tela. Essa hiperpresença vai no sentido contrário daquilo que é entendido em Psicanálise como sublimação, pois configura um *não* à pulsão numa tentativa de tamponamento do vazio.

Contudo, algumas criações têm a capacidade de manter a presença dessa ausência, aludindo a esse núcleo real do inconsciente, *das Ding*. O filme *Ainda estou aqui* (2024), vencedor do Oscar de melhor filme internacional pelo Brasil, é um bom exemplo disso. O filme retrata uma família antes e depois do desaparecimento e assassinato do pai, Rubens Paiva, durante a Ditadura Militar brasileira. O enredo acompanha Eunice, mãe de cinco filhos, que se vê forçada a reconstruir sua

vida após a morte do marido, em uma longa jornada em busca de justiça, enfrentando a censura e o silêncio impostos pela ditadura. Em uma entrevista sobre o filme, a atriz Fernanda Torres, que interpreta Eunice, conta sobre o processo de direção de Walter Salles:

Walter é um diretor impressionista. Poderia filmar o caso da Eunice com códigos de atuação que a gente conhece, que funcionam e são bons. Mas ela não nos permitiu isso. Eunice é tão especial que não cabia cena do choro, de revolta. O filme não te empurra com música. Com planos de câmera. Walter desapareceu no filme. [...] Isso trouxe à atuação uma espécie de contenção que eu nunca tinha trabalhado. Quando se contém a emoção, ela explode de uma maneira honesta. Isso fez emergir sutilezas que eu nunca tinha experimentado na atuação. (FORTUNA, 2024)

A atriz pontua o caráter comedido do trabalho de direção de Walter, que recusa os excessos melodramáticos aos quais outros diretores por vezes recorrem em obras que retratam o sofrimento, seja através da atuação, da trilha sonora ou do roteiro. O movimento de Walter Salles é contrário: ele *retira* os excessos, deixando o espectador se confrontar com os vazios que o desaparecimento e a morte de Rubens provocam à família Paiva.

Essa contenção apontada por Torres diz sobre uma característica da arte que vai além da pura metaforização, isto é, do registro Simbólico; há algo na arte que não cessa de não se inscrever. Em obras como a de Salles, o valor contemplativo da arte não é protagonista, mas “está em questão também, assim como no campo da psicanálise, o furo, a falta constitutiva que causa angústia, mas promove o desejo” (Borges, 2015, p. 182). É isso que a atriz demonstra quando diz que algo *explode* na contenção proposta pelo diretor, na medida em que não se trata de uma tentativa de esconder o impossível, como nas produções *hollywoodianas*, mas de realçá-lo.

Os efeitos da sublimação no que diz respeito à arte se fazem claros, por exemplo, na maneira como o filme foi recebido pelo público brasileiro. Marcelo Rubens Paiva, filho de Rubens Paiva e escritor do livro em que se baseia o longa-metragem, fala sobre o sucesso nas bilheterias do país, afirmando que as “pessoas estão cansadas da *Marvelização* do cinema”, aludindo aos filmes norte-americanos de super-heróis, e que “estão com saudade de ver um filme humano e que as toque” (Zuliani, 2024). Tal comparação sugere que obras como *Ainda estou aqui* permitem algum encontro com o Real, enquanto os filmes *Marvelizados* têm efeito contrário, num esforço de tamponar o vazio que tem consequências sintomáticas, como o “cansaço” apontado pelo escritor.

É nesse sentido que, para Lacan, a operação sublimatória diz respeito a um tratamento específico do objeto, um tratamento que considera, e não tampona, o furo do Real. Nessa medida, pode-se pensar que, para sublimar, não se faz obrigatório *ser artista*, na medida que o que importa na sublimação é um olhar específico sobre um objeto, elevando-o ao patamar de *das Ding*. Seria

possível, então, que, um sujeito que *consome* arte, que a experiencia enquanto espectador, também possa sublimar?

Silva Jr. (2000) discute essa possibilidade, o papel do fruidor da arte, a partir da poesia de Fernando Pessoa, renomado escritor português do século XX. Para ele, a arte de Pessoa teria a característica de privilegiar a ausência, mantendo-na como peça central de seus versos. Em *Autopsicografia*, poema de 1931, Pessoa define autor e leitor a partir do lugar que cada um ocupa no processo artístico, sobretudo nas sensações experienciadas na relação com o poema:

O poeta é um fingidor  
Finge tão completamente  
Que chega a fingir que é dor  
A dor que deveras sente.

E os que lêem o que escreve,  
Na dor lida sentem bem,  
Não as duas que ele teve,  
Mas só a que eles não têm. (PESSOA, [1931] 2025)

Nas estrofes, o poeta discorre sobre a dor que sente e tenta traduzir para as palavras contidas nos versos. Essa dor, contudo, é da ordem do Real, e não se inscreve na linguagem. Assim, a dor sobre a qual o poeta escreve não é aquela que ele sente. Ele *finge* que é dor, isto é, simboliza, através de objetos imaginários, uma dor real (Metzger, 2017).

Mais além, na segunda estrofe, Pessoa diz sobre a experiência do leitor, que não sente nem a dor vivida pelo poeta, e nem aquela escrita por ele, mas uma outra. Essa outra dor também é fingida, afinal, ele lê sobre a dor real, mas que, ao ser escrita, não é dor. Metzger (2017) situa essa terceira dor enquanto uma dor ausente, algo além, assim como *das Ding*.

Nesse processo, autor e leitor estão implicados; o autor cria o poema que retrata a dor, e ao consumir a poesia, o próprio leitor também cria algo, uma outra dor. Ao sentir essa dor fingida, porém, o leitor se projeta para fora de si, “sentindo” aquilo que o outro sente. Nessa saída de si mesmo, o leitor faz o mesmo que o autor: finge para atingir o outro. Assim, ele mesmo se transforma, também, em poeta (Silva Jr., 2000).

Essa criação implicada na leitura da poesia pode, assim como no processo artístico, transformar o olhar do sujeito que a lê. A dor descrita no poema, uma dor ausente, toca o vazio do Real, elevando o poema à dignidade de Coisa. A poesia enquanto objeto deixa de ter um estatuto meramente cotidiano; as palavras usadas no poema são comuns, mas adquirem outro aspecto, algo além. Esse *além*, pontuado por Silva Jr. (2000) e Metzger (2017), é aquilo que configura a operação

sublimatória. Assim, poeta e leitor conseguem, através da arte, estabelecer uma relação diferente com o Real, uma relação que prescinde do recalque, permitindo consequências psíquicas menos prejudiciais do que o sintoma.

Nos filmes, essa espécie de criação também se dá nos dois lados da tela, isto é, por quem produz e por quem assiste à obra. O  *fingir dor* proposto por Pessoa está presente em algumas medidas: a dor que o roteirista escreve não se trata daquela dirigida pelo diretor, nem a performada pelo ator. O espectador, por sua vez, também não sente as dores do roteirista, diretor ou ator, mas uma outra. São dores ausentes, mas que, na criação através da simbolização, aludem a uma dor Real, possibilitando um tangenciamento do impossível. Assim, “a sublimação dá notícias de um avanço, uma passagem de um ponto a outro” (Metzger, 2017, p. 201), se diferindo do sintoma ao suscitar o novo, o *além*.

## 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As considerações finais deste trabalho buscam retomar os achados à luz da articulação entre a teoria psicanalítica lacaniana e a arte cinematográfica. A presente pesquisa teve como objetivo investigar os possíveis efeitos psíquicos dos filmes sobre o espectador, tomando como base os registros Imaginário, Simbólico e Real da teoria lacaniana. Partiu-se da hipótese de que o cinema teria a capacidade de mobilizar transformações no psiquismo do sujeito que o assiste.

Começamos por abordar a articulação do cinema com o registro Imaginário, resgatando os acontecimentos que contextualizam tal teorização lacaniana. A articulação com a arte cinematográfica demonstrou que, na experiência do espectador de cinema, o Imaginário está presente e opera em sua função ilusória. Alguns autores propõem que a câmera que capta o filme, bem como o estado imóvel em que o espectador se mantém ao assisti-lo, recriam a experiência do Estádio do Espelho devido ao seu caráter monocular. Nesse sentido, a realidade do cinema seria uma construção imaginária, ocultando a fragmentação do Real e produzindo uma ficção alienante.

Por outro lado, como aponta Lacan, a alienação criada pelo Imaginário também proporciona ao sujeito alguma organização corporal e psíquica. Através da identificação com a figura do outro, o sujeito é capaz de se identificar com a própria imagem que, ainda que ilusória, permite o contato com o mundo e o senso de realidade. Na experiência de assistir a um filme, o espectador também se identifica com a imagem dos personagens da trama, numa espécie de *Estádio do Espelho Cinematográfico*, proporcionando um novo olhar sobre si mesmo, como no processo de construção do *eu* teorizado por Lacan.

Mais que isso, o Imaginário proporciona ao sujeito um contato com o seu desejo inconsciente, através do mecanismo da fantasia. É a fantasia que, ainda que alienante, na medida em que tampona a falta de sentido do Real, dá ao sujeito as coordenadas de seu próprio desejo. No cinema, portanto, o registro Imaginário parece ter efeitos transformadores no espectador, possibilitando que, através das formações fantasmáticas construídas ao assistir ao filme, ele possa aproximar-se daquilo que deseja.

Mais à frente, no segundo capítulo, explorou-se a prevalência do registro Simbólico no cinema. Ao retomar os escritos freudianos, Lacan descreve o inconsciente enquanto estruturado como uma linguagem, o que insere o sujeito numa lógica faltante, fazendo emergir o desejo. No

cinema, o desejo aparece tanto na narrativa quanto na experiência do espectador, num movimento mútuo que possibilita que a trama se desenrole. Isso porque o filme introduz algo impassível de simbolização, o objeto *a*, que movimenta o desejo do espectador; assim, a estrutura do filme espelha a cadeia significante, oferecendo ao espectador a possibilidade de ressignificar elementos através da articulação simbólica.

O movimento desejante que os filmes causam parece gerar transformações psíquicas ao sujeito espectador. Dessa forma, o cinema pode funcionar como um espaço para o sujeito elaborar simbolicamente seus conteúdos inconscientes, proporcionando uma formação metafórica análoga ao sintoma no que diz respeito à criação de novos sentidos. Ao assistir a um filme, portanto, o espectador tem a oportunidade de ressignificar elementos próprios da sua cadeia associativa na relação com os elementos presentes na trama, potencialmente acessando dimensões inconscientes do desejo ainda não simbolizadas.

Por fim, no último capítulo, discutiu-se a relação dos filmes com o registro do Real, que escapa à linguagem e à representação, configurando um furo impossível de ser preenchido simbolicamente. Para isso, foi pensado o conceito de sublimação, um movimento de tangenciamento desse vazio, um esforço de circundar o Real sem tamponá-lo, permitindo que o sujeito se relacione com o impossível.

A arte, nesse sentido, pode ser um campo privilegiado de sublimação, uma vez que possibilita a criação em torno do vazio, transformando o furo em motor criativo. Isso, porém, nem sempre acontece: a arte só pode ser considerada sublimatória se fizer alusão ao impossível, num movimento oposto a diversas obras da atualidade que tamponam o vazio de *das Ding* com excessos. Os filmes podem ser sublimatórios pois constituem uma construção simbólica que remete a esse vazio, mas que nunca o preenche por completo, mantendo o furo presente e operante na estrutura da narrativa e fazendo emergir o desejo inconsciente.

Sendo a sublimação definida pela criação ao redor do vazio, tanto o artista quanto o espectador podem fazer parte de tal operação, elevando objetos de estatuto cotidiano à dignidade de Coisa. Esse processo permite o acesso a um *além*, promovendo, assim, um encontro com o Real que não se dá pela via do recalque, gerando efeitos psíquicos menos prejudiciais ao sujeito.

Na pesquisa, os três registros lacanianos foram utilizados como diretrizes analíticas para explorar o impacto do cinema enquanto forma de expressão que opera simultaneamente no campo do Imaginário, Simbólico e Real. A pesquisa evidenciou, então, que o cinema pode atuar como um

espaço de construção de fantasias, emergência do sujeito e do desejo do inconsciente, além de proporcionar o encontro com o Real a partir da sublimação. Os achados permitem inferir que a obra cinematográfica pode funcionar como um espaço potencial para a elaboração simbólica, uma forma de lidar com o Real sem tamponar o vazio, de maneira similar ao processo que se desenrola na clínica psicanalítica. Os efeitos transformadores que o cinema oferece ao espectador diriam respeito, portanto, às construções imaginárias e simbólicas proporcionadas pelo filme e que o sujeito tece para, de algum modo, dar conta do impossível que se apresenta pelo Real.

Ainda que o presente trabalho proponha os filmes como formas de arte mobilizadoras de transformações psíquicas positivas ao espectador, é necessário considerar que o cinema, enquanto produção inserida na lógica capitalista, opera também como um mecanismo de massificação de narrativas e subjetividades. Nesse sentido, investigações futuras poderiam explorar como o capital cultural modula as produções cinematográficas transformando-as em um produto consumível, regulado pelas demandas do mercado, e não pelas demandas subjetivas daqueles que o produzem ou assistem. Tendo em vista tais dimensões, seria pertinente investigar, através da perspectiva lacaniana, os efeitos dessa hegemonia cultural no psiquismo dos espectadores, e se ela impediria as transformações encontradas até aqui.

Ademais, é importante ressaltar que este trabalho se concentrou majoritariamente nos efeitos do cinema sobre o sujeito neurótico, tal como concebido pela psicanálise lacaniana. A escolha desse recorte se deve tanto à predominância dessa estrutura na literatura sobre cinema abordada quanto à necessidade de delimitação teórica e analítica. No entanto, reconhece-se que uma investigação futura que contemple os efeitos do cinema sobre a estrutura psicótica poderia ampliar as reflexões propostas, dadas as suas especificidades no que diz respeito à constituição subjetiva, à relação com a linguagem e à posição frente ao Outro.

## 5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Fernando. Questões epistemológicas e metodológicas em psicanálise. *Jornal de Psicanálise*, São Paulo, v. 39, n. 70, p. 105–131, 2006. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/317466066\\_Questoes\\_epistemologicas\\_e\\_metodologicas\\_em\\_psicanalise](https://www.researchgate.net/publication/317466066_Questoes_epistemologicas_e_metodologicas_em_psicanalise). Acesso em: 15 maio 2025.

BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. São Paulo: Graal, 1983. p. 383-399.

BORGES, Sônia. A função profanatória da psicanálise e da arte. *Revista Percurso*, Maringá, v. 7, n. 1, p. 171–185, 2015. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/Percurso/article/view/49598>. Acesso em: 20 abr. 2025.

CAMPOS, Érico Bruno Viana. Delineamento de pesquisa no campo psicanalítico: uma proposição sintética. *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 33, n. 3, p. 79–92, set./dez. 2021. Disponível em: [https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-56652021000300006](https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652021000300006). Acesso em: 15 maio 2025.

CARRIÈRE, J. C. A linguagem secreta do Cinema. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1995.

CLAVURIER, Vincent. Real, simbólico, imaginário: da referência ao nó. Tradução: Elisa dos Mares Guia-Menendez. *Estudos de Psicanálise*, Belo Horizonte, n. 39, p. 125–136, jul. 2013. Disponível em: <https://cbp.org.br/2022/n39a15.pdf>. Acesso em 18 maio 2025.

COUTINHO JORGE, Marco Antonio. *Fundamentos da Psicanálise: de Freud a Lacan – As bases conceituais*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

COUTINHO JORGE, Marco Antonio. *Fundamentos da psicanálise: de Freud a Lacan – A clínica da fantasia*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

Debieux, Miriam. 2018. Prefácio. In: Penha, Diego. *Psicanálise e Cinema: Filmes Curam?*. São Paulo. Zagodoni, 2018. p. 6-8.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. Fazer cinema, fazer psicanálise. In: DUNKER, Christian Ingo Lenz (org.). *A criação do desejo: cinema e psicanálise – vol. 1. 2. ed.* Campinas: Papyrus, 2015. p. 13–32.

ERLICH, Hilana; ALBERTI, Sonia. O sujeito entre psicanálise e ciência. *Psicol. rev.* (Belo Horizonte), Belo Horizonte, v. 14, n. 2, p. 47-63, dez. 2008. Disponível em <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1677-11682008000200004&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1677-11682008000200004&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em 07 abr. 2025.

FERNANDES, Ana Lúcia Sampaio. Cinema e Psicanálise. *Estud. psicanal.*, Belo Horizonte, n. 28, p. 69-73, set. 2005. Disponível em <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0100-34372005000100008&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372005000100008&lng=pt&nrm=iso)>. acessos em 02 maio 2024.

FINK, Bruce. *O sujeito lacaniano: Entre a linguagem e o gozo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

FORTUNA, Maria. Fernanda Torres conta que Walter Salles cortou todas as suas cenas de choro no filme *Ainda estou aqui*. *O Globo*, Rio de Janeiro, 7 nov. 2024. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/noticia/2024/11/07/fernanda-torres-counta-que-walter-salles-cortou-todas-as-suas-cenas-de-choro-no-filme-ainda-estou-aqui.ghtml>. Acesso em: 24 abr. 2025.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos (1900)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

FREUD, Sigmund. Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen. In: \_\_\_\_\_. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. v. 9, p. 13–98.

FREUD, Sigmund. Sobre o início do tratamento (1913). In: \_\_\_\_\_. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1969. v. 12

FREUD, Sigmund. Uma dificuldade no caminho da psicanálise. In: \_\_\_\_\_. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 17, p. 285-296.

GERWIG, Greta. Entrevista a Bill Goodykoontz. *The Arizona Republic*, 10 nov. 2017. Disponível em: <https://www.azcentral.com/story/entertainment/movies/billgoodykoontz/2017/11/10/greta-gerwig-lady-bird-interview/848316001/>. Acesso em: 31/03/2025.

HOMEM, Maria Lúcia. A escuta filmica. In: DUNKER, Christian Ingo Lenz; RODRIGUES, Ana Lúcia (Orgs.). *Cinema e psicanálise: montagem e interpretação*. 2. ed. São Paulo: nVersos, 2015. p. 39–60.

LACAN, Jacques. *Os escritos técnicos de Freud: O seminário, livro 1 (1953-1954)*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

LACAN, Jacques. *Os nomes-do-pai*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

LACAN, Jacques. *O Seminário, Livro 2: O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise (1954-1955)*. Tradução de Martha Pires. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LACAN, J. (1955 – 56) *O Seminário, livro 3: As psicoses*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 5: As Formações do Inconsciente (1957-1958)*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 7: A ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. *Vocabulário da psicanálise*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LASO, Eduardo; MICHEL FARIÑA, Juan Jorge. El cine como pasador de lo real. *Ética & Cine*, Buenos Aires, v. 10, n. 1, p. 87-93, mar.-jun. 2020. Disponível em:

<https://www.journal.eticaycine.org/El-cine-como-pasador-de-lo-real-517>. Acesso em: 11 abr. 2025. Tradução nossa.

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. Disponível em <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/16172>.

MCGOWAN, T. *The Real Gaze: Film Theory After Lacan*. Tradução própria. Nova Iorque, State Univ of New York Pr, 2007.

METZGER, C. A Sublimação no Ensino de Jacques Lacan: um tratamento possível do gozo. São Paulo. Ed Usp, 2017.

METZGER, Clarissa. Sublimação: laço entre arte e clínica. *Stylus* (Rio J.), Rio de Janeiro, n. 31, p. 133-143, out. 2015. Disponível em [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1676-157X2015000200014&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1676-157X2015000200014&lng=pt&nrm=iso). acessos em 31 jan. 2025.

MINISTÉRIO DA SAÚDE (2004). *Saúde Mental no SUS: Os Centros de Atenção Psicossocial*. Brasília, DF.

PENHA, D. *Psicanálise e Cinema: Filmes Curam?*. São Paulo. Zagodoni, 2018.

PEREIRA, J. V. *Psicanálise e Cinema: Sexualidade, Desejo e Pulsão de Morte em Almodóvar*. Tese de mestrado em Psicologia – UFSJ. São João del-Rei, 2015.

PESSOA, Fernando. Autopsicografia. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/4234>. Acesso em: 24 abr. 2025.

PRADO, J. O objeto impossível do cinema. In: DUNKER, Christian (org). *Cinema e Psicanálise: A Criação do Desejo*. NVersos, 2015, 49-77.

QUINET, A. *A descoberta do inconsciente: do desejo ao sintoma*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2000.

RIVERA, T. *Cinema, Imagem e Psicanálise*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed., 2008.

ROMAN FARIA, Michele. *Constituição do sujeito e estrutura familiar: o complexo de Édipo, de Freud a Lacan*. Taubaté: Editora Cabral, 2003.

ROMAN FARIA, Michele. *Real, Simbólico e Imaginário no Ensino de Jacques Lacan*. São Paulo: Toro Editora, 2019.

SAFATLE, Vladimir. *Lacan*. São Paulo: Publifolha, 2007.

SILVA JÚNIOR, N. Modelos de subjetividade em Freud. Da catarse a abertura de um passado imprevisível. 2000. Apresentado nos Estados Gerais da Psicanálise. Disponível em: <https://www.oocities.org/hotsprings/villa/3170/NelsondaSilvaJunior.htm>. Acesso em: 03/02/2025.

XAVIER, I. *O olhar e a cena*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2003.

ŽIŽEK, Slavoj. *Como ler Lacan*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

ZULIANI, André. *Ainda Estou Aqui* | Marcelo Rubens Paiva critica domínio da Marvel. *Omelete*, 12 nov. 2024. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/filmes/marcelo-rubens-paiva-filme-ainda-estou-aqui-marvelizacao-cinema-entrevista>. Acesso em: 24 abr. 2025.