

O Desejo projetado: *Uma visita às teorias do cinema em diálogo com a psicanálise*

Projections of Desire: *a dialogue between Film theory and Psychoanalysis*

Henrique Codato¹

¹ *Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), é pós-doutorando no Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará (UFC).*

Resumo

Este texto se propõe a (re)visitar algumas teorias do cinema, nascidas principalmente entre as décadas de 1960-1990, que adotam o discurso psicanalítico como referência central na elaboração/sistematização de suas ideias. A partir de perspectivas variadas, que envolvem a história do cinema, a crítica cinematográfica, os estudos de gênero, da ideologia, entre outros, pretende-se sublinhar um pouco da riqueza produzida no comércio estabelecido por esses dois campos do saber – o cinema e a psicanálise – e que parece *resistir*; ressurgindo, direta ou indiretamente, em diversos estudos sobre o cinema contemporâneo. Nossa ideia é mostrar como a psicanálise pode ainda servir às teorias do cinema na elaboração de um pensamento sobre a imagem cinematográfica e a experiência do sujeito espectador.

Palavras-chave: Teorias do Cinema, Psicanálise, Desejo

Abstract:

This text aims to revisit some film theories appeared mostly between 1960-1990 that adopt as main reference the psychoanalytical discourse. As from many different perspectives that include history, critics of films, ideology and gender studies, we intend to register the richness produced by the commerce between cinema and psychoanalysis, which seems to last till today, showing up more direct or indirectly in several studies dedicated to contemporary cinema. We stand the idea that psychoanalytical discourse can still be an important tool/field to reflect about the cinematographic image and the spectator experience.

Keywords: Film theory. Psychoanalysis. Desire

Introdução

Este ensaio nasce do *flerte* entre o cinema e a psicanálise, com o desejo de manter aceso um importante diálogo estabelecido por estes dois campos, que atravessou e influenciou boa parte das discussões sobre o dispositivo cinematográfico nas entre as décadas de 1960 e 1980, mas que, por motivos diversos,² acabou perdendo muito de sua força e de seu vigor, ainda que nunca tenha se apagado por completo. Tal diálogo, com efeito, parece mesmo é *resistir*; ressurgindo de forma mais ou menos implícita, direta ou indiretamente, em diversos estudos sobre o cinema contemporâneo. Neste sentido, propomos (re)visitar uma série de teorizações que adotam o discurso psicanalítico como referência na sistematização/articulação de suas ideias, buscando, com esse gesto, refletir acerca da experiência do cinema e do espectador em nossos dias.

É necessário reconhecer que a relação entre o cinema e a psicanálise é bastante heterogênea, apresentando, por conseguinte, uma vasta possibilidade de leituras, entradas, facetas e configurações. Assim, o leitor encontrará a seguir algumas reflexões que perfazem diferentes trajetos, partindo de variadas perspectivas, como a da história do cinema (Casetti); da crítica cinematográfica (Comolli); dos estudos da ideologia (Baudry); de gênero (Mulvey e Doane), além de discussões mais conceituais e/ou epistemológicas (Oudart, Copjec, Bellour). Longe de qualquer tentativa de sistematização ou esquematização mais rigorosa, nosso principal objetivo aqui é reencontrar algumas dessas teorizações a fim de sinalizar, ainda que de maneira breve e incompleta, um pouco da riqueza produzida no intenso comércio estabelecido por esses dois campos do saber.

² Ao longo de sua história, a "ciência do inconsciente" suscitou/suscita críticas, resistências e conflitos das mais diferentes ordens (lembramos, como exemplo, o recente e polêmico embate entre o filósofo francês Michel Onfray, autor de *Le crépuscule d'une idole, l'affabulation freudienne* (Paris, Grasset, 2010, inédito no Brasil), livro que rebate e questiona as teorias elaboradas por Freud, e a historiadora e psicanalista Élisabeth Roudinesco, defensora de suas ideias). No que tange precisamente ao seu diálogo com as teorias do cinema, vários autores (Xavier, 2004; Aumont et alii, 2006; Casetti, 2008) reconhecem seu incontestável valor, ainda que, explicitamente, considerem-no como um paradigma historicamente datado, relacionado à corrente estruturalista de pensamento.

1. Cinema e Psique: aproximando dispositivos

Em seu texto intitulado *As aventuras do dispositivo (1978-2004)*, Ismail Xavier (2008) aponta para a existência de um cinema clássico que, em razão de sua estrutura narrativa, explora a potência de *simulação* do dispositivo, permitindo que o espectador se veja diante do espetáculo como um sujeito soberano, a quem o mundo se oferece sob condições ideais, recompondo, assim, a relação sujeito-objeto nos moldes do pensamento cartesiano; ou seja, “consolidada dentro da tradição burguesa” (XAVIER, 2008, p. 175). Como explica Xavier, diversas correntes teóricas nascidas entre as décadas de 1960 e 1980 dedicaram-se a pensar a articulação entre o aparato técnico cinematográfico e toda a engrenagem que envolve o filme, tendo como intenção principal desmistificar o sujeito e a consciência como entidades autônomas. Tais teorias se servem – principalmente, mas não exclusivamente – tanto do pensamento marxista acerca do pressuposto da dominação social, quanto das teorias psicanalíticas e o modelo de funcionamento do inconsciente. Seu pressuposto central é de que a estrutura da psique, tal qual apresentada por Sigmund Freud, encontraria, na economia do dispositivo cinematográfico, uma forma de espelhamento.

Também com a intenção de categorizar essas teorias a partir de seus respectivos interesses, Mireille Berton (2004) explica que todas elas teriam em comum o fato de elaborarem seus princípios de análise fílmica por meio de uma sintaxe relacionada aos processos psíquicos, tais como definidos e descritos pela psicanálise. A autora destaca, nesse sentido, duas tendências vizinhas de pensamento, ainda que um tanto distantes em suas respectivas aplicações. A primeira delas mostra a cumplicidade existente entre os mecanismos do filme e os do inconsciente, recorrendo, para isso, à interpretação de certos procedimentos que seriam comuns ao filme e ao trabalho do sonho, ao lapso e à fantasia, a exemplo do deslocamento e da condensação, da metáfora e da metonímia. Segundo Berton, essas aproximações teriam um viés *formalista*, enquanto a segunda tendência buscaria, ao contrário, interpretar o *conteúdo* presente no filme através das lentes fornecidas pelas teorias psicanalíticas. Essa segunda via, por sua vez, procura entender a constituição do

sujeito por meio dos mitos, dos esquemas discursivos, além de outras estruturas psíquicas presentes na *diégese* fílmica, revelando, dessa maneira, um conteúdo latente em oposição ao conteúdo pretensamente explícito da obra.

Ao analisar uma série de trabalhos desenvolvidos no início do século XX acerca do funcionamento do cinema e do filme em relação ao psiquismo,³ Berton (2004) sustenta a tese de que o cinema teria conseguido materializar e formalizar o inconsciente sob o modelo de um dispositivo antes mesmo que a psicanálise o instituisse como um “objeto” teórico e analítico. Seguindo os passos da pesquisadora norte-americana Mary Ann Doane (2002), Berton infere que, ainda que Freud não tenha desenvolvido nenhuma reflexão dedicada particularmente ao cinema ou ao filme, ele elabora um modelo de aparelho psíquico cuja função principal coincide com a do aparelho cinematográfico, ou seja: “a de representar uma relação espaço-temporal, mantendo acesa nossa relação com o fantasma da imortalidade” (DOANE *apud* Berton, 2004, p.69). Berton reivindica, desse modo, uma influência mútua entre os dois campos de conhecimento, propondo uma nova maneira de ver o cinema em relação à psicanálise; ou seja, como um paradigma epistemológico de funcionamento. Para a autora, essas duas *técnicas* teriam em comum o poder de reabilitar, na modernidade, a energia da imaginação e da fantasia.

2. O surgimento de um paradigma

Em seu longo compêndio sobre a história das teorias do cinema *moderno*,⁴ o pesquisador italiano Francesco Casetti (2008) também apresenta e organi-

³ Berton cita as reflexões do neurologista inglês Ernest Jones, mas recorre, principalmente, aos escritos de Paul Ramain (médico, conhecedor da psicanálise freudiana e cinéfilo declarado) sobre a ideia de fazer, do filme, “um espaço de experimentação que permite comprovar as teses freudianas sobre o inconsciente e o sonho” (BERTON, 2004, p. 54).

⁴ Casetti (2008) explica que, por detrás da aparente continuidade de temas estudados, intervêm, a partir da segunda guerra mundial, uma série de fenômenos inéditos que “progressivamente mudarão as formas e os sentidos da reflexão teórica a propósito do cinema” (CASETTI, 2008, p. 11). Para o autor, esses fenômenos diriam respeito à (1)aceitação do cinema como um fato cultural, (2) à acentuação de aspectos especializados e de uma nascente teoria do cinema e, finalmente, (3) uma internacionalização do debate intelectual.

za suas ideias a partir de três eixos paradigmáticos que, divididos de forma um tanto didática e arbitrária, abarcariam, segundo ele, distintas correntes de pensamento a respeito do cinema. O primeiro eixo, chamado pelo autor de *eixo estético-essencialista*, concerne ao caminho escolhido por aqueles que se interessam por uma suposta *natureza realista* do cinema, buscando encontrar, com isso, uma possível *ontologia* para a imagem cinematográfica. O pensamento de André Bazin⁵ seria o exemplo maior desse tipo de vertente, mas ela também incluiria, para Casetti, entre outros, os trabalhos de Siegfried Krakauer e de Edgar Morin.⁶

Já o segundo eixo, intitulado *eixo interpretativo*, responderia ao modelo dito da *especialidade*, compreendendo o cinema como um fenômeno circunscrito por diversas contingências que, para Casetti, “dariam voz a emergências significativas” (CASETTI, 2008, p. 21). Não se trata, aqui, de encontrar para a sétima arte uma essência ou uma definição –preocupação do eixo anterior –, mas, sim, de interrogar-se sobre uma série de questões que entrecruzam o universo cinematográfico de forma mais ou menos direta, e que em conjunto e interação compõem uma espécie de *problemática* (de) marcada pela *expressividade do discurso* (CASETTI, 2008, p. 20). Esse seria o caso, por exemplo, de diversas teorias do cinema que se dedicam a entender os modos de representação, ou, ainda, o valor político e ideológico do suporte cinematográfico.

Finalmente, o terceiro eixo – que seria, na verdade, uma espécie de eixo *intermediário*⁷ – é batizado de *paradigma das teorias metodológicas*, e se interessa, sobretudo, pelo “método” utilizado para se acercar do “objeto” cinema, relevando, na sistematização de um *modus operandi* do olhar, uma perspectiva particular; uma ótica específica. Nesse tipo de eixo, a pergunta

⁵ Fica implícita, aqui, a menção que Casetti faz à obra de Bazin, chamada *O que é o cinema?* (*Qu'est-ce que le cinéma?*, 1959), que, como seu próprio nome sugere, preocupa-se em encontrar uma ontologia para a sétima arte.

⁶ Casetti faz referência aqui à obra de Morin *O cinema ou o homem imaginário* (*Le cinéma ou l'homme imaginaire*), originalmente de 1958.

⁷ De fato, o eixo dito das teorias metodológicas (Casetti, 2008, p.19) é apresentado, no livro, como o segundo paradigma. Para fins didáticos e de organização, deslocamos o segundo eixo de lugar, uma vez que ele parece ser, nos moldes de Casetti, aquele que abarca nosso problema de pesquisa.



central é: “de que ponto de vista devemos observar (o cinema), e como ele se revela sob esse determinado ângulo?” (CASSETTI, 2008, p. 19), pois o que está em jogo nesse paradigma relaciona-se menos ao objeto do que a certa *pertinência analítica*, por assim dizer. Esse seria o caso daquelas disciplinas que dedicaram ao cinema um olhar singular, sujeitando-o a alguma forma sistematizada de saber, a exemplo da sociologia, da psicologia, da psicanálise e da semiótica, domínios de estudo que Casetti decide abordar separadamente no decorrer de seu livro.

Ao apresentar mais especificamente esse último eixo, Casetti aponta o trabalho de Christian Metz como uma espécie de “marco fundador” desse modelo de investigação. Se o pensamento de Metz lhe parece emblemático, é sem dúvida em razão do notável rigor analítico e teórico que o ampara, uma vez que, para Casetti, as teorias metodológicas estariam muito mais engajadas em validar seus respectivos campos científicos do que em apreender a essência ou a complexidade do fenômeno e do objeto investigado. O autor chega a sublinhar um movimento duplo de transformação que tal eixo demarcaria, tanto no que diz respeito à maneira de refletir acerca do cinema – mais interessada na sistematização de um conhecimento a ele aplicável –, quanto, também, ao perfil daqueles que passam a se interessar por ele. De fato, diz Casetti, o pensamento de Metz constitui o ato de nascimento efetivo de um “novo paradigma” (CASSETTI, 2008, p. 104) que se abre para uma outra forma de experiência cinematográfica e que, por conseguinte, faz também aparecer um novo tipo de *olhar* lançado para o filme: aquele do pesquisador acadêmico.

Embora Casetti reconheça e até mesmo exalte a importância do trabalho de Metz na constituição de um campo científico aplicável ao cinema e ao filme,⁸ é impossível não assinalar a crítica lançada pelo autor sobre uma pre-

⁸ No caso de Metz e de seu ensaio, trata-se da semiótica/linguística. Aliás, é bastante curioso notarmos que, ao mesmo tempo em que Casetti parece exaltar a obra de Metz como marco fundador para sua arbitrária divisão de paradigmas das teorias do cinema moderno, ele questiona seu ineditismo ao citar os trabalhos de Gilbert Cohen-Séat, que já em 1946 falava na necessidade de organização metodológica para dar conta do fenômeno do cinema, lançando um domínio de pesquisa que intitulou *filmologia* e publicando suas conclusões (algumas, segundo Casetti, bastante próximas àquelas de Metz) por meio de congressos e revistas especializadas (notadamente da *Revue Internationale de Filmologie*), entre o final dos anos 1940 e meados dos 1960. (CASSETTI, 2008, p. 105).

tensa supervalorização do *método* em detrimento do objeto, qualidade que, para Casetti, distinguiria não apenas o trabalho do pesquisador francês, como também uma série de outras reflexões que o seguiram, atuando, por assim dizer, como um *sintoma* que as amarra às molduras de um mesmo paradigma. Ainda que se deva admitir que a preocupação em desenvolver um método de análise possa ser uma característica comum dessas ditas reflexões, sublinhar a oposição entre método e objeto como sua qualidade distintiva um gesto redutor por desprezar a singularidade e a complexidade que sustentam cada um desses campos teóricos em relação ao universo cinematográfico analisado. No que tange à psicanálise, Casetti afirma: “(...) a psicanálise do cinema se comportou amplamente como qualquer outra aproximação científica: ela estabeleceu pertinências, ela interpretou dados, ela elaborou modelos, ela procurou verificações” (Casetti, 2008, p. 177).

3. Cinema e imaginário: as contribuições de Christian Metz

Para Xavier (2008), Metz é o grande sistematizador das ideias de Jean-Louis Baudry. Em seu livro *O efeito cinema* (*L'effet cinéma*, 1976), Baudry “realça a dupla dimensão do filme, [tanto] como artefato (o fazer, a arte, a representação) [quanto] como experiência subjetiva” (XAVIER, 2008, p.175), aproximando, com isso, a situação do espectador de cinema àquela dos homens acorrentados do Mito da Caverna de Platão. A imobilidade do espectador é por ele utilizada para justificar tal comparação, também característica da criança que acaba de nascer e do sujeito que sonha. Nessa perspectiva, a tela de cinema seria, simbolicamente, o útero materno para o qual o espectador desejaria retornar, reafirmando as bases psicanalíticas que fundamentam a relação entre sujeito desejante e objeto desejado. Para Baudry, a experiência do cinema convoca o desejo de recorrer a uma realidade alucinatória ou mais que real. Assim, “aquilo que o sonho traz de maneira fisiológica, e que Platão expressou pela forma do mito, o cinema obtém da maneira mais concreta possível: pela percepção” (Casetti, 2008, p. 185).

Com efeito, Baudry se apropria da noção de *identificação* para fundamentar sua teoria sobre o cinema de ficção, baseada tanto nas ideias de Louis Althusser acerca dos aparelhos ideológicos do Estado, quanto nas teorias de Jacques Lacan sobre o sujeito psicanalítico, que o auxiliam a demonstrar que os efeitos ideológicos envolvem a constituição não apenas de um sujeito social, mas também de um sujeito transcendental, de uma unidade pretensamente imaginária presente no texto/filme. Dito de outro modo, o que interessa ao pesquisador é entender o lugar destinado pelo cinema narrativo a seu espectador; ou ainda, tal como infere Xavier (1983, p. 359), interessa-lhe mesmo a “participação efetiva”, o jogo das identificações, a constituição do espectador como “sujeito” a partir da instância do olhar.

Baudry defende que o mascaramento das diferenças e das contradições sociais são, de certo modo, análogas ao mascaramento de nossa percepção quanto à ilusão de movimento no cinema. Ao se posicionar politicamente, com um discurso notadamente marxista, o objetivo maior de suas observações se torna, então, identificar os efeitos ideológicos produzidos pela máquina cinematográfica, não somente no conteúdo proposto pelo filme, mas, sobretudo, através do funcionamento de seu dispositivo. Para tanto, Baudry compara o processo de identificação do espectador no filme de ficção à experiência de identificação vivida pela criança no chamado “estágio do espelho”, tal como introduzida e discutida por Lacan. Para Baudry, é necessário desconstruir o processo cinematográfico a fim de entendermos que há uma ideologia (dominante) inscrita no aparelho, reconhecível através das emendas, das lacunas e das descontinuidades próprias ao cinema (XAVIER, 1989).

Na época em que o cinema ainda era uma novidade, em que a reprodução de imagens em movimento era coisa surpreendente; quando a existência mesma do cinematógrafo era um problema, despontava o que Metz (1994) chama de crítica ou análise cinematográfica. Mesmo que ela tenha reconhecidamente um caráter muito mais *filmográfico* que cinematográfico, a atividade teórica de descrever o filme por meio de uma observação fundamentada no conceito de *impressão de realidade* traz como principal objetivo entender o todo pela parte, o meio pelo fim, o próprio cinema pelo filme. Judith Mayne (1993) explica que o cinema clássico se firma, desde seus primórdios, como

uma instituição essencialmente narrativa. Segundo a autora, o cinema surge como um prolongamento da tradição realista da narrativa associada à perspectiva do romance ocidental do século XIX. É preciso lembrar, nesse sentido, que o cinema (narrativo) e a literatura (junto com o teatro, acrescentaríamos) são artes que colocam em ação a palavra por meio do gesto do *contar*, gesto este que, para a psicanálise, é “uma das mais fundamentais vias para a construção de uma identidade, em termos tanto culturais quanto individuais” (MAYNE, 1993, p. 24).

A *impressão de realidade* é explicada por Metz (1980) como a sensação de que aquilo que vemos projetado na tela se refere à realidade propriamente dita. Essa suposta impressão permite um maior ou menor investimento por parte do sujeito no processo perceptivo e afetivo que a experiência espectral circunscreve, o que significa dizer que ela é proporcional à capacidade que o filme possui de “modular”, enquadrar, conduzir o olhar por meio de determinados artificios que lhe são únicos; mas com uma escritura que é sempre original e singular. Assim, os vários códigos narrativos de um filme fornecem ao espectador um *ponto privilegiado* de onde lhe será então possível entender, avaliar e compreender o que acontece na tela (MAYNE, 1994, p. 25). Cada uma das artes da representação – a fotografia, a pintura, o teatro e, claro, o próprio cinema – apresenta um distinto grau ou índice de impressão de realidade, admitindo, portanto, variações que (co)respondem ao dispositivo que lhe é próprio e à economia que ele dinamiza. Para Metz (1980), no cinema, a *impressão da realidade* alimenta um sistema dialético de oposições, elaborado a partir dos conceitos de realidade e de ilusão, de verdade e de verosimilhança.

A *impressão de realidade*, tal como solicitada pelo cinema, influencia o regime da representação no sentido de uma percepção mais ativa do desejo inconsciente. No cinema, o *voyeur* – característica fundamental de todo espectador de cinema – não pode contar com a condescendência do objeto observado, uma vez que ele está ausente no momento da experiência. O que se vê projetado na tela é apenas a imagem, a *sombra*, por assim dizer, desse referido objeto. Assim sendo, o cinema seria uma arte essencialmente fetichista, pois seu dispositivo faz com que nos esqueçamos, ao menos em parte, da ausência do objeto. A *identificação cinematográfica primária* seria, pois, a identificação



do espectador ao seu próprio olhar (narcisista) “como puro ato de percepção” (METZ, 1980, p. 62), que age dividido entre seu investimento pulsional na narrativa fílmica e a consciência de que aquilo que é visto não é a realidade propriamente dita. Nesse sentido, o cinema acaba sempre por convocar uma reencenação, uma (re)dramatização, uma repetição da cena primária.⁹

Tal consciência de percepção inaugura uma série sobreposta de identificações, por sua vez chamadas de *secundárias*. Idealmente, o espectador se identifica ao protagonista ou aos personagens do filme (ou, ainda, a elementos do cenário e/ou outros objetos filmados, o que ressalta o caráter fetichista do cinema). Essas identificações acabam por atravessar e, de certo modo, condicionar a relação estabelecida entre o olhar e a imagem cinematográfica. Segundo Metz (1980), nos identificamos mais facilmente aos habitantes das telas do que àqueles dos palcos, pois seria impossível imaginá-los desprovidos de sua realidade física, ainda que transpostos em objetos de um mundo imaginário. Se a *persona* do teatro é encarnada, por assim dizer, no próprio texto; na *palavra* que lhe destina o autor da peça (que, antes de qualquer coisa, é um escritor), no cinema, o corpo do ator e o corpo da personagem são completamente indissociáveis. Assim, um filme vem sempre alimentar as figuras fantasmáticas do sujeito espectador ao passo em que ele é confrontado com as fantasias encenadas do outro, da alteridade.

Metz sublinha, na experiência do cinema, um traço *semionírico*, uma espécie de sonho desperto, um “estado de vigília que precede da contemplação” (METZ, 1980, p. 160). No entanto, a despeito do sonhador que ignora que sonha, o espectador de cinema sabe que está no cinema, o que valeria dizer que a *impressão de realidade* do cinema é comparável à *ilusão de realidade* do sonho: estado fílmico e estado onírico se assemelham, justamente, em suas respectivas falhas. A tendência é que uma espécie de baixa de vigilância se instaure, favorecendo um recuo ao narcisismo e a outras matrizes fantasmáticas. Em suma, para Metz (1980, p.130), o cinema de ficção parece ser “a realização alucinatória do desejo ou de um fantasma”.

⁹ Também conhecida como cena originária ou primordial, ela designa a relação sexual observada ou fantasiada pela criança e interpretada em termos de violência paterna. Para a psicanálise, ela representa, junto com a ameaça de castração, um importante fantasma constituinte do sujeito.

A força de um filme reside, assim, na capacidade de transformar em presença aquilo que está ausente, se utilizando, para isso, de uma série de aparelhagens e de jogos de luz e de sombras. Se o dispositivo cinematográfico é inteiramente construído com a intenção de “configurar concretamente a ausência de seu objeto” (METZ, 1980, p. 73), o prazer se encontraria, nesse caso, na possibilidade desse distanciamento seguro que o espectador toma em relação à realidade na experiência do filme. Pois o grande paradoxo do cinema, como afirma a filósofa Marie-José Mondzain (2007), é que ele é significativo, mas também encarnação do imaginário, por isso mesmo batizado por Metz de *Significante Imaginário*¹⁰. Tal seria, portanto, a ilusão primordial do cinema: tomar essa imagem pelo imaginário, quando ela é apenas um significante que surge sob determinadas codificações específicas.

Como uma forma de arte, o cinema é absolutamente erótico, uma vez que tudo nele acontece para o outro, para o espectador. Ele aciona, de modo bastante particular, as chamadas *paixões perceptivas*: o desejo de ver e de ouvir (METZ, 1980). A sala de cinema é o lugar público das imagens, no qual o espectador experimenta a sensação de, ele mesmo, tornar-se um verdadeiro *lugar de imagem*; ele é ausente como percebido, presente (ou onipresente) como perceptor. Um filme existe apenas sob a condição de ser visto na duração de sua projeção. Nesse sentido, Metz destaca a importância dos enquadramentos e dos movimentos de câmera que nos guiam pela ficção filmada. Se, por um lado, elas são meras operações imagéticas, por outro agem como uma forma de *censura do olhar* – pois o gesto de enquadrar, de selecionar o que deve ser filmado, sempre pressupõe uma exclusão – colocando em paralelo a excitação e a retenção do desejo e fazendo, assim, variar infinitamente as fronteiras que limitam o olhar.

¹⁰ Nome de seu conhecido ensaio (*Le signifiant imaginaire*, 1975), inteiramente dedicado aos estudos psicanalíticos aplicados ao cinema.

4. Oudart e Comolli: a influência de Cahiers du Cinéma

O texto intitulado *A sutura*,¹¹ de Jean-Pierre Oudart, que aparece na revista *Cahiers du Cinéma* de maio de 1969, pode ser entendido, se atentarmos para a construção de seu pensamento e do vocabulário utilizado, como uma tentativa de diálogo entre a teoria psicanalítica lacaniana e o funcionamento do cinema narrativo. Por meio de uma extensa análise da obra de Robert Bresson, Oudart postula que, no quadro de um enunciado cinematográfico e a partir da articulação entre campo e contracampo, é possível vislumbrar uma espécie de *vão*, um espaço vazio representado pela existência de alguma coisa ou de “um suposto sujeito”, batizado pelo autor de “o Ausente” (*l’Absent*). O campo ocupado por essa *presença-ausência*, um terceiro campo em relação à tela, é o local no qual o imaginário cinematográfico se constitui, e é justamente nesse espaço que o significante encontra eco para reverberar no campo fílmico, adquirindo, assim, sentidos. Esse campo seria, para Oudart, o lugar do espectador.

Nesse caso, a sutura representa a relação estabelecida entre enunciado fílmico e sujeito espectador. Em termos gerais, o processo de sutura vem permitir ao olhar do espectador encontrar o gozo na imagem cinematográfica, assim como faz a criança na primeira infância, ao mirar seu reflexo no espelho, segundo Lacan. Essa “imagem idealizada”, que parece, ao menos num primeiro momento, estar completa ou unificada na presença de um campo filmado, logo se mostra fragmentada pela intervenção de um contracampo até então ausente, revelando o sistema de códigos e estratégia que sustenta a estrutura narrativa do filme e fazendo, desse modo, que o espectador saia da ilusão.

Oudart parece querer provar que os movimentos de deslocamento e de condensação operados pelo filme são análogos àqueles do sonho; esse processo de sutura, que tece e fabrica o sentido, é exatamente aquilo que permite à narrativa fílmica construir seu espaço. A sutura é tratada por Oudart a partir da mobilização de dois elementos fundamentais ao cinema: o corte e o ponto de vista (BORDWELL, 1985, p. 111). Segundo David Bordwell, a partir

¹¹ No original, *La suture*. O termo, apesar de nunca ter sido utilizado por Lacan, sendo sugerido, posteriormente, por um de seus discípulos (Jacques Alain-Miller), e serviria para nomear a relação de quebra entre o sujeito e a cadeia do discurso.

de uma interpretação do texto de Oudart, a primeira pergunta feita pelo espectador de cinema frente a uma imagem seria “quem está vendo isso?”. Na sequência, com a intervenção de um segundo corte, a narrativa revela, então, a figura de um personagem, logo associado como o dono da perspectiva e do olhar que conduz primeira cena. Assim, caberia ao espectador, simultaneamente, as tarefas de antecipação e de memória, pois no funcionamento do cinema narrativo dito tradicional ou clássico, uma imagem geralmente anuncia ou prefigura outra imagem, que, por sua vez, só ganha sentidos se entendida como uma espécie de resposta à anterior.¹²

Os escritos desenvolvidos por Jean-Louis Comolli durante seu tempo como redator-chefe da revista *Cahiers du Cinéma* (1968-1972) também apresentam um forte teor psicanalítico.¹³ Para Comolli (2008), na esteira de Guy Debord, o cinema seria ao mesmo tempo um alimentador da potência do espetáculo, mas também uma ferramenta crítica desse mesmo espetáculo; instrumento que convoca a contemplação, mas, do mesmo modo, a reflexão e a crítica. Este seria “a única oportunidade de discutir publicamente as dimensões históricas das narrativas e dos espelhos que abrigam – ou enquadram – nossos desejos” (COMOLLI, 2008, p. 23). O que interessa ao autor são as complexas relações que a técnica, a estética e a ideologia estabelecem na experiência cinematográfica. A questão da *mise-en-scène* aparece, então, como um elemento crucial no desenvolvimento de seu pensamento, pois, para Comolli, “colocar em cena é ser colocado em cena (...) pela própria constituição de uma cena” (COMOLLI, 2008, p. 82), o que implica dizer que, no gesto de fazer cinema, haveria uma inversão entre sujeito e objeto. É justamente por não se ver olhado que o olhar – ou o espectador – pode, então, aderir ao filme, à coisa representada.

No cinema, o espectador sempre está dividido entre o gesto de crer e o de duvidar. O exercício da *denegação* o transforma, simultaneamente, em cúmplice e adversário do filme que lhe é dado a ver. Segundo Xavier (2008),

¹² A ideia da sutura apresentada por Oudart influenciou uma série de outros importantes trabalhos sobre o filme narrativo, sobretudo anglófonos, tais como os de Daniel Dayan, Stephen Heath e Kaja Silverman.

¹³ Muitos desses escritos compõem a obra *Ver e poder (Voir et pouvoir)*, lançada em 2004 na França e em 2008 no Brasil (ver bibliografia).

Comolli mostra que o dispositivo técnico está implicado numa dinâmica que responde a um discurso hegemônico e que é necessário “introduzir a dúvida no campo do visível (...) para que se estabeleça a reflexão” (XAVIER, 2008, p. 181); o que justifica, segundo Comolli, a potência do cinema documentário – feito *sob o risco do real*¹⁴ – em detrimento do cinema de ficção. No que se refere ao papel do desejo neste processo, o autor lhe destina um lugar bastante privilegiado em sua teoria. Diz Comolli: “tudo o que atua em um filme passa, em algum momento, pelo filtro significativo do *desejo*: uma vez inscrito esse desejo, ele se manifesta no filme, até mesmo o excede, nele se distancia, mas nele atua” (COMOLLI, 2008, p. 105).

5. Questões de Gênero: tangenciando a psicanálise

Prazer visual e cinema narrativo,¹⁵ artigo escrito por Laura Mulvey em 1973 e publicado em 1975 na revista escocesa *Screen*, estabelece uma aproximação por vezes classificada como ortodoxa demais sobre o cinema dito *mainstream*, acusando-o de destinar à mulher e às protagonistas femininas o papel de objeto do olhar, em oposição ao lugar do sujeito espectador, ocupado, na maioria das vezes, por uma figura masculina. “A mulher como imagem e o homem como dono do olhar” é, aliás, o nome escolhido para introduzir a terceira parte de seu texto. Parece-nos, de fato, que Mulvey aponta e critica uma certa “masculinização” do olhar na experiência do cinema, uma vez que determinados modelos de prazer e de identificação parecem se repetir com certa frequência nos filmes narrativos, infligindo um ponto de vista “masculinizante” na construção tanto da imagem cinematográfica, quanto do olhar do espectador.

Ao fazer uso das teorias de Freud e de Lacan acerca do desejo, a autora denuncia uma tendência essencialmente patriarcal, machista e heteronormativa do cinema. Mulvey classifica o olhar lançado à representação feminina nas

¹⁴ Alusão a um dos textos do autor que leva esse mesmo título (COMOLLI, 2008). Trata-se, aqui, de sublinhar a intervenção do acaso e do inesperado na relação entre o sujeito filmado e o olho (mecânico) daquele que filma.

¹⁵ No original: *Visual pleasure and narrative cinema*.

grandes telas como fetichista e *voyeurista*, e abordando as teorias psicanalíticas a partir de um posicionamento claramente feminista e militante. Segundo Mulvey, o cinema de Hollywood, em especial o melodrama, geralmente reflete a linguagem patriarcal e a ideologia dominante sobre as quais ele mesmo é fundado. Nos filmes produzidos por esse tipo de cinema, a mulher aparece sempre como um objeto (do desejo sexual) e não como sujeito, tendo sua imagem a função de satisfazer o prazer visual masculino.

Uma das críticas mais recorrentes (e contundentes) acerca de seu trabalho deve-se ao fato de Mulvey, em seu ensaio, não ter se interessado pela mulher como espectadora de cinema, objetivando, assim, ainda mais o seu papel na experiência do filme. A autora passa ao largo de questões importantes, como a do prazer feminino, por exemplo, um “erro grave para uma autora feminista, em diálogo com outras autoras militantes” (RAMOS *apud* Bartucci, 2000, p. 143). Tais condenações acabaram gerando, como resposta, um segundo texto da autora, intitulado *Afterthoughts on visual pleasure and narrative cinema* (1981), uma análise dedicada ao faroeste de King Vidor, *Duelo ao sol* (*Duel in the sun*, 1946). Sua contribuição com o desenvolvimento de uma crítica de cunho feminista ao cinema narrativo tradicional é inegável, além de romper com os regimes de prazer visuais preestabelecidos, “única possibilidade de construção de um contra-cinema” (MALUF *in* Maluf et ali., 2005).

A articulação da voz, do corpo e do espaço no filme é a preocupação central da pesquisadora britânica Mary Ann Doane. Doane, assim como Mulvey, é declaradamente feminista e suas ideias são fortemente influenciadas pelas teorias francesas.¹⁶ A autora examina a diferença entre as categorias de sexo e gênero no universo do cinema, associando-as às teorias psicanalíticas. Além de questões relacionadas ao feminismo, com destaque para uma elaborada teorização sobre o olhar espectadorial feminino, interessa-lhe também a função do som na definição do que ela chama de “corpo do filme”, entendendo a

¹⁶ Há uma espécie de tendência em classificar os trabalhos teóricos sobre cinema, selecionando-os não somente a partir de suas ideias fundamentais, mas, do mesmo modo, pela origem geográfica ou pátria de seus autores. Assim, temos a escola francesa (que inclui, em larga medida, os nomes aqui citados, entre diversos outros), a escola norte-americana (Porter, Griffith), a escola russa (Eisenstein, Vertov, Kulechov) etc.

voz como “um índice de presença articulado a um corpo enquanto elemento definidor do espaço” (XAVIER, 1989, p. 369). Doane ressalta o notável paralelismo entre voz e poder, desmascarando o uso da voz no cinema narrativo enquanto um elemento que reafirma a ordem patriarcal; um fator de aparente unidade, que contribui para a constituição do filme como um *corpo imaginário* unificado, supostamente livre das fragmentações e descontinuidades que lhe são fundamentais.

Doane examina o cinema narrativo tradicional e coloca em tensão (1) a maneira como a câmera filma/dá voz ao corpo feminino nos filmes; (2) as formas como os personagens femininos definem seu próprio espaço na narrativa fílmica; e, não menos importante, (3) os interesses da indústria cinematográfica hollywoodiana em manipular imagens no sentido de promover o consumo entre a audiência feminina. Como explica Xavier (1989), a psicanálise cumpriria, no caso, dois requisitos fundamentais: o de tematizar o prazer da voz como uma “pulsão invocatória”, seguindo o pensamento lacaniano sobre o desejo; e, justamente, o de discutir a questão da “política da voz” no cinema. Ao vincular o problema da voz com a figuração do corpo e do espaço no filme, Doane sublinha o caráter heterogêneo do cinema no que tange a “uma diferença sexual acentuada pela desigual divisão do trabalho na economia do olhar e da escuta” (XAVIER, 1989, p. 371). Mais recentemente, Doane (2002) tem se dedicado a uma reflexão sobre o tempo, defendendo a existência de um *tempo cinematográfico*, que teria servido tanto como *sintoma*, quanto como paradigma no desenvolvimento da noção de temporalidade que balizou todo o século XX.

6. Outras perspectivas

Outro nome importante nesse grupo de teorias é o de Raymond Bellour. Xavier (2008) explica que Bellour, na década de 1970, preocupou-se enormemente com a questão da narrativa, procurando estabelecer “a integração de [seus] vários níveis num “sistema textual”, elegendo a psicanálise como referência central” (XAVIER, 2008, p. 197). Já na década seguinte, seu interesse parece migrar para a questão dos dispositivos, discutindo a passagem de um

tipo de imagem a outro, tema principal, aliás, de sua conhecida publicação *Entre-Imagens: foto, cinema, vídeo*¹⁷ (1980). Nesse momento, o que inquieta Bellour são as transformações na natureza e na percepção das imagens que, por meio de hibridizações, citações e enxertos, inaugurariam outros distintos regimes de experiência. Através desse comércio entre diferentes meios e suportes, o pesquisador francês defende a produção de uma outra relação espaciotemporal, resumida no conceito de *entre-imagens* – o que nos exigiria, por conseguinte, um outro tipo de visualidade, e inaugurando, nesse sentido, um novo paradigma estético-cultural (XAVIER, 2008).

No que diz respeito precisamente aos seus trabalhos de cunho psicanalítico,¹⁸ Bellour se dedica a analisar uma série de produções norte-americanas (notadamente de Alfred Hitchcock, Fritz Lang e Vincent Minelli) a fim de mostrar que o cinema dito clássico mobiliza um jogo de simetrias e de dissimetrias, de equilíbrios e desequilíbrios, de colagens e de rupturas, de repetições e de variações; movimentos¹⁹ através dos quais convoca um forte investimento do universo psíquico, sublinhando a emergência do desejo que se dobra à lei. Assim, segundo Bellour, “todo filme [narrativo] estaria submetido às regras da narrativa (castração), assim como todo sujeito se submete ao complexo de Édipo” (CASETTI, 2008, p. 189). Édipo torna-se, portanto, o elemento que marca qualquer estrutura ficcional, “aquilo que, sem cessar, continuamos a contar”, como sugere Casetti (2008, p. 191). Em suma, para Bellour, é a dinâmica das pulsões que forneceria o modelo da dinâmica do olhar solicitado por ambos, dispositivo cinematográfico e narrativa fílmica.

Já no final de década de 1980, a filósofa e psicanalista norte americana Joan Copjec faz uma releitura das teorias do cinema sob a luz de uma nova interpretação do pensamento de Lacan. Segundo a autora, a maioria dessas “teorias” concebem a tela de cinema como uma espécie de espelho, quando, de

¹⁷ No original: *L'entre-Images: photo, cinéma, vidéo*.

¹⁸ Mais recentemente, em 2009, Bellour lançou um novo livro sobre a hipnose e o cinema, seu interesse de estudo nos últimos anos.

¹⁹ Esses movimentos seriam consequência de uma série de estratégias de câmera e de edição levantadas por Bellour (1975), tais como campo/contracampo; aberturas e fechamentos de ângulos, enquadramentos, alternância de planos, entre outros.

fato, parece mesmo que, numa leitura mais *radical* de Lacan, o espelho é que operaria tal qual uma tela (COPJEC, 1989). Copjec sugere que o modelo de espectador adotado por essas teorias se articula em torno de três conceitos-chave: o *olhar panóptico* de Foucault; a noção de *dispositivo* segundo Gaston de Bachelard; e a de sujeito althusseriano. Para a arte, de uma maneira geral, o *olhar* se torna uma noção *espacial*, construída por meio de uma analogia com o ponto geométrico da perspectiva renascentista,²⁰ a partir do qual nenhuma distorção ou deformação seria possível, fazendo, como consequência, que as noções de *ser* e de *sentido* coincidam. Para Copjec, se o sujeito é produto da identificação do olhar com o significado da imagem, então, o próprio sentido seria o responsável por *fundar* o sujeito (COPJEC, 1989, p. 34).

Ainda segundo Copjec, a incorporação da psicanálise ao campo dos estudos cinematográficos teria acontecido essencialmente por meio de uma leitura de “O estágio do espelho como formador da função do Eu”, escrito por Lacan em 1949. A autora defende, contudo, que Lacan reformula seu conceito, reestruturando as ideias apresentadas nesse ensaio inicial no decorrer de seu Seminário XI, de 1964, mais especificamente no capítulo intitulado “Do olhar como *objeto a*”. Se o espaço e a ideologia da perspectiva renascentista pressupõem um sujeito centrado e transcendente, tal ideia de sujeito é veementemente rejeitada por Lacan, que defende a ideia de um sujeito cindido, pois, para ele, “o sujeito que fala nunca pode ser totalmente apanhado no registro do imaginário” (COPJEC, 1999, p. 43). No que tange à estrutura do domínio visual nesse contexto, Copjec nos dirá que é a linguística, e não a ótica, que se ocupa desse domínio, uma vez que o que parece estar em jogo, nesse caso, é muito mais o sentido, além do próprio significante:

Quando nós dizemos que o sujeito foi apanhado/capturado (*piegé*) no imaginário, nós queremos dizer que o sujeito não pode imaginar nada fora desse registro;

²⁰ Sob o princípio da *câmera obscura*, os artistas sempre procuraram encontrar/atingir um realismo fiel para suas obras, construindo e adaptando, ao longo da história, uma visão geométrica de perspectiva que produz uma ilusão da realidade na medida em que transpõe proporcionalmente, em tamanho e posição, os objetos representados. A perspectiva renascentista é oriunda da ótica, baseada na ideia de uma convergência dos raios de luz sobre um determinado ponto, tendo sido extremamente importante no desenvolvimento das artes ditas bidimensionais – a pintura, a fotografia e o cinema –, do mesmo modo que para a arquitetura (PANOFSKY, 1999).



não existe nada no imaginário que permita ao sujeito transcendê-lo. Quando nós dizemos que um quadro, ou qualquer outra representação é uma armadilha (*piège*) para o olhar, nós queremos dizer que o sujeito consegue imaginar alguma coisa fora do quadro. O sujeito é capturado ao passo que ele se sente refreado, proibido de ver aquilo que ele imagina alhures²¹. (COPJEC, 1999, p. 44)

Contrariamente a essa posição chamada pela autora de *idealista*, que, como vimos, faz da forma a *causa* do ser, Lacan localiza essa suposta causa naquilo que, justamente, não tem significante ou significado no campo visual – portanto, algo sem forma (*informé*). Como defende Copjec, o sujeito espectador seria, então, “produto da impossibilidade de ver aquilo que falta à própria representação”, criando novas fantasias, a fim de conseguir, de algum modo, transpor (ainda que imaginariamente) esse incontornável impedimento. “Em outros termos, é o desejo que investe o sujeito no campo do visível” (COPJEC, 1999, p. 45). Assim, se nas teorias do cinema o sujeito é geralmente identificado ao olhar, entendido como um sentido ou um significado relacionados à própria dinâmica da imagem (como mostra, por exemplo, a *identificação primária* de Metz), para Lacan, por sua vez, o sujeito também se identificaria ao olhar, mas como um significante para a *falta*. “Um sujeito é criado por um desejo que é sempre *feito* da lei, mas não sua realização”, lembra Copjec (1999, p.45). Portanto, o desejo não poderia jamais ser uma realização, visto que ele não tem nenhum conteúdo. Ele é vazio, fratura ocasionada pela própria ideia da impossibilidade, da interferência da lei, do irromper do Simbólico.

Convém também citar algumas contribuições originais que, mais recentemente, se ocuparam em relacionar cinema e psicanálise. É o caso, por exemplo, de Slavoj Žižek, que trabalha na perspectiva da psicanálise lacaniana, da filosofia de Hegel, somadas às teorias marxistas acerca da ideologia e da luta de classes, desenvolvendo uma crítica contundente ao capitalismo, à ideia de cultura e à própria noção de política, tal qual aparecem no contempo-

²¹ No original: “Quand nous disons que le sujet est piégé par l’imaginaire, nous voulons dire que le sujet ne peut pas imaginer quelque chose en dehors de lui; il n’existe rien dans l’imaginaire qui permette au sujet de le transcender. Lorsque nous disons qu’un tableau, ou n’importe quelle autre représentation, est un piège pour le regard, nous voulons dire que le sujet vient à imaginer quelque chose en dehors du tableau. Le sujet est piégé, en ce sens qu’il a le sentiment d’être retenu, interdit de voir ce qu’il imagine au-delà. » (N.T.)

râneo. No que tange mais propriamente ao cinema, Zizek explora possíveis elementos simbólicos supostamente escondidos ou camuflados nos filmes de Hollywood, tentando mostrar que a impressão de realidade – ou o *efeito de realidade*, como prefere dizer o filósofo – só se manifesta em razão da dependência estabelecida entre os campos do Real e do Simbólico. O intervalo entre esses dois campos seria sempre mediado por uma elo imaginário que ordena a cadeia de significantes do filme, lugar no qual o sujeito espectador *ancora*, por assim dizer, seu olhar e suas fantasias.

Considerações Finais

Estas reflexões são esforços reconhecidamente importantes no desenvolvimento das teorias do cinema. Malgrado sua apresentação, feita aqui de maneira panorâmica, todas elas permitem entrever, logo de partida, um núcleo de ação comum: a utilização do conhecimento psicanalítico como uma *ferramenta*, um campo de saber que serve para pensar o cinema – enquanto um dispositivo, uma máquina que opera a partir de certas condições para determinados fins; o filme – esse lugar imaginário para onde somos deslocados por meio da articulação entre as imagens e os sons que estruturam a narrativa; esse “corredor entre mim e o mundo” (COMPAGNON, 2007, p. 18) – e, finalmente, o espectador – noção que parece se dividir entre os estatutos de *olhar* (numa perspectiva ótica e fenomenológica) e de *lugar* (topologicamente falando). Como atenta Copjec (1999), não há consenso na maneira dessas teorias se aproximarem da ideia de um sujeito espectador, o que, de algum modo, expõe uma das mais profundas fragilidades, nas, também, ao mesmo tempo, a maior riqueza desse grupo de teorizações.

A multiplicidade de aproximações se embaralham em torno de uma discussão que visa dar conta de um complexo aparato responsável por articular a tríade formada entre imagem cinematográfica, texto fílmico e esse suposto olhar/lugar que, como vimos, serve para “definir” a entidade espectral. A problemática alarga-se mais ainda se pensarmos que tal categoria adquire um viés deveras particular para cada um desses postulados, sendo ora relevado

seu caráter político – como nos casos de Mulvey, Baudry ou Comolli –, ora seu caráter perceptivo – como fazem Metz, Bellour e Doane; ora, ainda, seu caráter de ausência ou de fenda, de *corte* – como bem notam Oudart e Bellour. Para Berton (2004), essas teorias propõem, muitas vezes, concepções antinômicas do espectador, buscando atestar ou testar posicionamentos.

Finalmente, cabe observar, como recorda Mayne (1993), que dentre os elementos comuns que estruturam os discursos tanto da psicanálise quanto das teorias do cinema, o termo *desejo* aparece como um significante dominante e balizador. Essas teorizações, em larga medida, entendem que o cinema aciona e perpetua o desejo do espectador, mobilizando-o através de uma dinâmica do olhar que alterna visibilidade e invisibilidade, crença e dúvida. De fato, se a imagem (cinematográfica) solicita, convoca, apanha o olhar é certamente porque algo da ordem do desejo se manifesta nela e através dela; desse modo, quiçá o cinema nos dê acesso a um inconsciente visual, assim como a psicanálise nos permite aceder a um inconsciente dito pulsional. Eis, talvez, o elo mais fundamental entre esses dois campos.

Bibliografia

AUMONT, Jacques (et ali.). *L'Esthétique du film*. Paris: Ed. Nathan, Col. Nathan Cinéma, 2006.

BAUDRY, Jean-Louis. *L'Effet-Cinéma*. Paris: Albatroz, 1978.

BELLOUR, Raymond (Org.). *Communications n. 23: Psychanalyse et cinéma*. Paris: Seuil, 1975.

BERTON, Mireille. *Freud et l'«intuition cinégraphique»: psychanalyse, cinéma et épistémologie. Érudit, revue d'études cinématographiques. In Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies, vol. 14, n° 2-3, Paris, 2004, p. 53-73.*

BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. University of Wisconsin Press, Madison, 1985.

CASSETTI, Francesco. *Les Théories du cinéma depuis 1945*. Paris: Ed. Nathan, 2008.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

COPJEC, Joan. *Le sujet ortopsychique: Théorie du film et réception de Lacan*. *Revue Hors Cadre*, n. 7., Paris, 1989, p. 27-49.

DOANE, Mary Ann. *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*, Cambridge/London, Harvard University Press, 2002.

MALUF, Sônia (et ali.). *Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey*. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 13(2): 256, maio-agosto/2005.

MAYNE, Judith. *Cinema and Spectatorship*. New York: Routledge, 1993.

METZ, Christian. *Le signifiant Imaginaire*. *Psychanalyse et Cinéma*. Ed.1018. Paris : UGE, 1977.

METZ, Christian (et ali.). *Psicanálise e Cinema*. Cinetexto. São Paulo: Global Editora, 1980.

MONDZAIN, Marie-José. *Homo Spectator*. Paris: Bayard, 2007.

MULVEY, Laura. “Prazer Visual e Cinema Narrativo”. In XAVIER, Ismail. (org.) *A Experiência do Cinema*. Col. Arte e Cultura, no 5. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

LOUDART, Jean-Pierre. La Suture in *Cahiers du Cinéma*, n. 211 e 212, avril et mai, 1969.

PANOFSKY, Erwin. *A Perspectiva como Forma Simbólica*. Arte e Comunicação. Lisboa: Ed. 70, 1999.

RAMOS, Fernão Pessoa. “Teoria do Cinema e Psicanálise: interseções”. In BARTUCCI, Giovanna (org.). *Psicanálise, Cinema e Estéticas de Subjetivação*. São Paulo: Imago, 2000.

XAVIER, Ismail. (org.) *A Experiência do Cinema*. Col. Arte e Cultura, no 5. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

_____. *O Discurso Cinematográfico: A opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 4ª Ed., 2008.

ZIZEK, Slavoy. *La Subjectivité à venir: Essais critiques*. Paris: Champs-Flamarion, 2006.