

Interpelação e subjetivação: a posição-sujeito atriz na formação discursiva hitchcockiana

Nicole Pedroti Venturin Padilha
Luciene Jung de Campos

Submetido em 16 de agosto de 2016.

Aceito para publicação 19 de dezembro de 2016.

Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 52, dezembro de 2016. p. 323-338

POLÍTICA DE DIREITO AUTORAL

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos:

- (a) Os autores mantêm os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Creative Commons Attribution License, permitindo o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria do trabalho e publicação inicial nesta revista.
- (b) Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.
- (c) Os autores têm permissão e são estimulados a publicar e distribuir seu trabalho online (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a qualquer ponto antes ou durante o processo editorial, já que isso pode gerar alterações produtivas, bem como aumentar o impacto e a citação do trabalho publicado.
- (d) Os autores estão conscientes de que a revista não se responsabiliza pela solicitação ou pelo pagamento de direitos autorais referentes às imagens incorporadas ao artigo. A obtenção de autorização para a publicação de imagens, de autoria do próprio autor do artigo ou de terceiros, é de responsabilidade do autor. Por esta razão, para todos os artigos que contenham imagens, o autor deve ter uma autorização do uso da imagem, sem qualquer ônus financeiro para os Cadernos do IL.

POLÍTICA DE ACESSO LIVRE

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona sua democratização.

<http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>

Sexta-feira, 30 de dezembro de 2016

23:59:59

A POSIÇÃO-SUJEITO ATRIZ NA FORMAÇÃO DISCURSIVA HITCHCOCKIANA

THE ACTRESS SUBJECT-POSITION IN HITCHCOCKIAN DISCURSIVE FORMATION

Nicole Pedroti Venturin Padilha*

Luciene Jung de Campos**

RESUMO: Este estudo tem por objetivo analisar o processo de inscrição da personagem-atriz Tippi Hedren em Sujeito ideal da formação discursiva hitchcockiana. O dispositivo teórico- metodológico desta pesquisa é o da Análise de Discurso pecheutiana, na confluência da linguística não positivista, do materialismo histórico e da psicanálise. Toma-se como materialidade o filme *The Girl (A garota)*, com direção de Julian Jarrold, de onde são extraídas 10 SDs. Neste recorte, são mobilizados os conceitos de sublimação para Lacan; assim como, o conceito de estranhamento para Marx e Freud para abordar a performance da personagem-atriz. Nesse processo, destaca-se uma busca para além do simbólico que vai ao encontro da Coisa, no Real.

PALAVRAS-CHAVE: posição-sujeito; formação-discursiva; sublimação; cinema.

ABSTRACT: This study aims to analyze the process of inscribing Tippi Hedren the character-actress into hitchcockian discursive formation's ideal subject. The theoretical and methodological instrument for this research is French discourse analysis, in confluence of non-positivist linguistics, historical materialism and psychoanalysis. The *Girl* movie, directed by Julian Jarrold, has been taken as materiality, from which 10 speech sequences have been extracted. In this snippet, both the concepts of sublimation for Lacan and estrangement for Marx and Freud have been mobilized, in order to approach the character-actress's performance. Within the process, it stands out a search beyond the symbolical, which meets the Thing, in the Real.

KEYWORDS: subject-position; discursive formation; sublimation; cinema.

1. Introdução

O presente trabalho aborda o processo de inscrição da personagem-atriz *Tippi Hedren* em Sujeito ideal da formação discursiva hitchcockiana. Para isso, tem como materialidade de análise o filme *The Girl (A Garota)*, dirigido por *Julian Jarrold*, com roteiro de *Gyneth Hughes* lançado em 2012. Através do texto fílmico, retrata-se como

** Graduada em Psicologia pela Universidade de Caxias do Sul, nicolepvp0105@gmail.com.

** Doutora em Teorias da Linguagem: do texto e do discurso no PPGLET/UFRGS, professora do Programa de Pós-Graduação em Hospitalidade e Turismo – Mestrado e Doutorado – na Universidade de Caxias do Sul, pesquisadora do CNPq, ljungdecampos@gmail.com.

a *performance* da personagem-atriz pode ser interpretada pelo dispositivo da AD como o Sujeito universal hitchcockiano, processo que ocorre durante as filmagens de *Os Pássaros* e *Marnie – Confissões de uma Ladra*.

Cabe salientar, desde o início, que a pesquisa aqui descrita restringe-se à análise de *Tippi Hedren* e *Alfred Hitchcock* como personagens de um filme, de forma alguma se comprometendo em expandir este entendimento para suas trajetórias e vidas reais. Sabe-se que ambos foram figuras públicas conhecidas, mas o *corpus* deste trabalho delimita-se às sequências discursivas de seus diálogos como personagens de um material fictício.

Entende-se que a relevância deste projeto está em aproximar conceitos da psicanálise e do materialismo histórico na busca por abordar os processos de interpelação e subjetivação envolvidos na *performance* da personagem-atriz de cinema. E, a partir deste entrecruzamento, problematizar os mecanismos inconscientes que subsidiam a sublimação, bem como seus efeitos.

A partir do *corpus* de análise, pretende-se responder: Qual a posição-sujeito assumida pela personagem *Tippi Hedren* durante seu processo de trabalho? Como se constitui a formação discursiva na qual a personagem *Tippi Hedren* se inscreve? Quais os mecanismos inconscientes envolvidos na sublimação e seus efeitos à personagem-atriz?

A eleição da Análise de Discurso (AD) como o dispositivo teórico-analítico-metodológico se dá no sentido de proporcionar o diálogo entre três grandes campos do saber – psicanálise, materialismo histórico e linguística –, na tentativa de promover uma leitura sobre o trabalho da personagem-atriz e suas consequências ao sujeito. Destarte, o sujeito não é tomado como alguém que é senhor do seu discurso e de seus atos, mas como subjetividade constituída a partir de processos inconscientes e de interpelação ideológica.

A Análise de Discurso apresenta-se como um dispositivo teórico-analítico-metodológico que visa o observar o funcionamento de um objeto simbólico na produção de sentido. Teórico e metodológico porque se apresenta como uma forma de conhecimento, como uma teoria, com conceitos e métodos próprios, que objetiva problematizar, através da interpretação, as relações entre sujeito e sentido em mútua afetação. E analítico porque a interpretação, além da sustentação do rigor do método e dos conceitos teóricos que lhe servem de base, também é construída a partir do próprio analista de discurso, da questão que este formula e dos conceitos que mobilizará para tal (ORLANDI, 1995, 2012).

Assim, Sequências Discursivas (SDs) são retiradas de um campo discursivo de referência, em um processo de extração ou isolamento (SARGENTINI, 2005). Ou seja, a partir do recorte de algumas SDs da materialidade de análise, pretende-se observar e tecer considerações sobre o processo de subjetivação e interpelação da personagem *Tippi Hedren*, bem como o funcionamento inconsciente que o subsidia e seus efeitos ao sujeito.

Para Orlandi (2012) a constituição e a análise do *corpus* estão intimamente ligadas, haja vista que a primeira demanda a construção de recortes discursivos que atendam aos princípios teóricos da Análise de Discurso e aos objetivos que a análise visa alcançar. E a grande dificuldade do processo está no fato de que não há um contato

imediatamente com o discurso, que é seu objeto de análise, uma vez que este *corpus* vai sendo construído pelo próprio analista.

Os conceitos da Análise de Discurso presentes nessa análise e que serão descritos e discutidos no decorrer do processo são: forma-sujeito, posição-sujeito, interpelação ideológica e formação discursiva.

2. Cinema: materialidade que perpassa o subjetivo e o ideológico

O presente trabalho tem como materialidade de análise um filme. E este retrata os processos de elaboração e filmagem de outras duas produções cinematográficas: *Os Pássaros* e *Marnie – Confissões de uma Ladra*. Assim, acredita-se ser importante fazer uma breve retomada dos atributos do cinema, enquanto materialidade discursiva, ao convocar a psicanálise e o materialismo histórico como campos do conhecimento que conduzem aos processos inconscientes e de interpelação ideológica. E também do gênero do suspense, pertencente ao discurso hitchcockiano, cujas intenções e artifícios serão apresentados no decorrer da trama analisada.

Freud (1900/1996), em *A Interpretação dos Sonhos*, ilustrou, via processo onírico, a capacidade do inconsciente de representar por imagens. Assim, os registros mnêmicos das primeiras experiências não possuiriam relação de identidade com o objeto percebido, mas se dariam de forma imaginária, fruto de uma vivência fantasiosa.

Deste modo, a psicanálise apresenta-se como um campo teórico para discursivizar o cinema, sob a perspectiva de que a imagem fílmica pode oferecer visibilidade aos processos psíquicos (MARTINS, OLIVEIRA, PEIXOTO, 2014). Pois o cinema é constituído a partir de uma sucessão de imagens, tal qual o funcionamento do nosso psiquismo. Imagens que, ao mesmo passo que nos transmitem uma ilusão de completude, de homogeneidade, também nos remetem, repentinamente, a um caos sobre o qual não temos controle, que emerge, desestabilizando-nos. (RIVERA, 2008). O plano da ficção torna-se, assim, análogo da estruturação psíquica (MARTINS et al., 2014).

O cinema, através das rupturas, dos intervalos, trabalha com narrativas que não se deixam desvelar de imediato, o que exige que o espectador assuma uma posição de participação na construção do filme (RIVERA, 2008). O suspense, em específico, trabalha fortemente com a expectativa do sujeito, com a tensão diante do que é ao mesmo tempo sabido e desconhecido (MARTINS et al., 2014). Entretanto, graças à maneira como a trama enreda o sujeito, a antecipação de que algo terrível, perturbador irá ocorrer, não torna vivência menos surpreendente e mobilizadora (RIVERA, 2008).

Além disso, o suspense se constrói em torno da instabilidade do cotidiano, de um potencial de anormalidade a partir do banal, do familiar. Opta por uma lógica que não é a do senso comum (MARTINS, et al., 2014). Revela o inabitual do mundo que nos rodeia, o que gera uma sensação de estranheza (ALVEZ, 2012).

E esse parece ser o efeito de sentido no discurso hitchcockiano, na obra *Os Pássaros*: Criar um cenário onde a morte se faça presente de uma forma que vai além do que costumeiramente imaginamos, através de um misto de fantasia/realidade onde pássaros tornam-se assassinos, causando terror e medo em um pequeno vilarejo. Ou

seja, o efeito de uma “irrealidade no que há de mais real.” (MARTINS et al., 2014, p. 167)

Assim, a partir do familiar, do convencional, o suspense conduz o espectador do realismo ao simbolismo, convocando-o ao entendimento do caráter subjetivo, psicológico da trama. Onde espectadores e protagonistas devem estar sempre atentos aos pequenos detalhes, indícios que vão sendo apresentados durante o enredo, tentando alcançar uma percepção que está sempre adiante (MARTINS et al., 2014).

Para Rivera (2008), o espectador, ao mesmo tempo em que é seduzido pelas imagens e pela trama, de repente é surpreendido por uma assustadora revelação. Que, muitas vezes, transpõe sua realidade corriqueira, beirando uma outra realidade, a do impossível. E é essa aproximação que faz aflorar no sujeito a fragilidade de sua condição humana, que possui falhas, que está além de seu controle. (Rivera, 2008).

E, ao refletir o sujeito, o cinema atrela-se igualmente com o conceito de ideologia. Para Althusser (1969/1980), o sujeito se constitui a partir do inconsciente e da interpelação da ideologia. A ideologia transforma indivíduos em sujeitos via operação da interpelação. Somos sempre já-sujeitos, uma vez que estamos sempre praticando, ininterruptamente, rituais ideológicos. A ideologia tem, assim, um duplo funcionamento: ao mesmo tempo em que se constitui a partir dos sujeitos, ela também é constitutiva destes últimos. Ou seja, o sujeito se constitui também a partir de algo que é exterior a ele, produzido pela luta de classes, que age no sentido de reproduzir a força de trabalho vigente. O sujeito costuma agir de modo a reconhecer a existência dessa ideologia, mas sempre percebê-la como algo que atua em relação aos outros e nunca em relação a si próprio, denegando os efeitos do caráter ideológico sobre si mesmo.

Deste modo, o cinema, e em especial o cinema hitchcockiano, é fruto e reproduz uma ideologia, pois é a prática material de uma dada ideologia. Althusser (1969/1980) utiliza o termo Aparelhos Ideológicos do Estado (AIE) para designar as instituições que atuam no sentido de reproduzir, materializar a ideologia dominante. E o cinema apresentar-se-ia como uma prática material do Aparelho Ideológico Cultural Hollywoodiano, que tem como resultado – como qualquer outro AIE– a reprodução das relações de produção. Pois o cinema funciona tal qual a ideologia: como uma representação, uma deformação imaginária do mundo real.

E, no caso das produções de *Hitchcock*, isto se materializa no processo de seleção de suas atrizes, tal como é explicitado na materialidade de análise em questão, o filme *A Garota*: são selecionadas apenas mulheres belas, glamourosas, brancas, de classe média e, preferencialmente, com cabelos loiros naturais. O que pode ser interpretado a partir da SD1, na qual o personagem *Hitchcock*, durante a entrevista de seleção com a personagem *Tippi*, questiona:

SD1: “O seu cabelo é natural?”

A SD1 parece revelar, dessa forma, a ideologia capitalista representada pelo estúdio hollywoodiano, de valorização do glamour, de um padrão de beleza e de um estilo de vida que privilegia uma parcela bastante restrita da população, a classe dominante.

3. A posição-sujeito atriz na formação discursiva hitchcockiana

No presente trabalho, procura-se construir o conceito de formação discursiva (FD) hitchcockiana para demonstrar a confluência da arte cinematográfica do personagem-diretor *Alfred Hitchcock* com o estúdio de produção cinematográfica de *Hollywood*. E, a partir desta confluência, revelar o Sujeito universal hitchcockiano/hollywoodiano, vinculado a um discurso anterior ao da formação discursiva hitchcockiana, já que esta estaria inserida no Aparelho Ideológico Cultural Hollywoodiano.

Para Pêcheux (1975/1995) o sujeito é constituído através de um processo de interpelação-identificação, fruto de relações sócio-jurídico-ideológicas, que garantem o lugar de sujeito de direito. Assim, o indivíduo torna-se sujeito à medida que é interpelado por formações ideológicas vigentes que lhe dizem “o que é e o que deve ser.” (p. 159-160) Sendo que essas formações ideológicas são enunciadas através de formações discursivas, que determinam “o que pode e deve ser dito” (p.160), a partir de uma ideologia dada. Deste modo, “a interpelação do indivíduo em sujeito se efetua pela identificação (do sujeito) com a formação discursiva que o domina, isto é, na qual ele é constituído como sujeito.” (p.163)

Assim, os indivíduos se transformam em sujeitos através da interpelação da ideologia, de um processo de assujeitamento que reproduz as relações de produção existentes, induzindo o sujeito ideológico a ocupar um determinado lugar, ao mesmo tempo em que lhe oferece a ilusão de ser dotado de total autonomia e liberdade. Nesse sentido, as formações ideológicas constituem um conjunto de atitudes e representações que oferecem um lugar ao sujeito, na sua relação com a ideologia e com o discurso vigentes. E a interpelação do indivíduo se dá através da identificação deste com o discurso da formação discursiva (FD) que o domina, processo este denominado de forma-sujeito, que se constitui no Sujeito universal da formação discursiva (PÊCHEUX, FUCHS, 1975/1997).

No caso do material de análise em questão, se constrói, ao longo do desenvolvimento deste trabalho, “o que é e o que deve ser” a protagonista de um filme de *Hitchcock*, ou seja, qual é o Sujeito universal hitchcockiano/hollywoodiano. E isto se deu a partir das seqüências discursivas SD1, SD2 e SD3:

SD2: “De todas as uvas utilizadas para fazer vinho, essas são as mais frágeis. Têm uma consistência muito delgada, propensas a se decomporem, ao bolor e a todo tipo de podridão e vírus conhecidos pela arte da vinicultura. Então, colher *Pinot Noir* é meio como fazer um filme. Garantia de partir seu coração”.

SD3: “Então, você verá que valeu a pena. Toda a dor. Todo medo e solidão”.

As SDs apontam o que *Tippi Hedren* deve fazer para se tornar a protagonista de um filme de *Hitchcock*, qual o Sujeito universal almejado. Nesse caso, um sujeito que se permita decompor à direção de *Hitchcock*, alguém que se deixe expor à fragilidade humana, à dor, ao medo, pois é isso que seus filmes visam evocar na plateia, os temores

humanos mais primitivos. E, para tal, a personagem-atriz precisa se desidentificar da forma-sujeito com a qual se identificara até então – *Tippi* era modelo – e se entregar ao que o personagem lhe exige. A formação discursiva hitchcockiana abala, desta forma, a ideia de um sujeito total, centralizado em si mesmo, demonstrando que o sujeito é delgado, descentrado, que está em constante decomposição, que não possui o controle sobre si mesmo, uma vez que é constituído a partir do inconsciente e da interpelação da ideologia.

A FD hitchcockiana apresenta uma forma-sujeito que pressupõe uma tomada de posição por parte da personagem *Tippi*. Sendo que, para Pêcheux (1975/1995), essa tomada de posição não é algo originário do sujeito, mas sim de uma exterioridade, do real ideológico-discursivo, mas que lhe oferece o engodo de uma decisão livre, consciente, originária de sua interioridade. Existem, assim, três modalidades de tomada de posição do sujeito frente à forma-sujeito: a superposição entre o sujeito e o Sujeito universal, na qual há uma mera reduplicação da forma-sujeito; a contraidentificação, em que o sujeito consegue se distanciar e questionar, colocar em dúvida os saberes da formação discursiva; e a desidentificação, através da qual o sujeito se desloca de uma formação discursiva a outra.

Indursky (2008) explica que, na primeira modalidade, há uma identificação plena entre o sujeito do discurso e o Sujeito universal da formação discursiva, o que caracteriza aquilo que Pêcheux (1975/1995) denominou de bom sujeito, o qual produz a ilusão de uma “unidade (imaginária) do sujeito.” (p.167). Nesta modalidade, o sujeito deixa assujeitar-se sob a ilusão de que esta posição foi livremente consentida, refletindo o Sujeito universal da formação discursiva, identificando-se cegamente com as determinações desta última, engodando-se na premissa de que esta posição seria fruto de uma livre escolha.

Observa-se, no decorrer do material analisado, que a personagem-atriz, durante um longo período (três anos), inscreve-se numa posição de assujeitamento, identificando-se plenamente à forma-sujeito almejada pela FD hitchcockiana. E isso pôde ser interpretado a partir de SD2, SD3 e da seguinte sequência discursiva:

SD4: “Serei argila em suas mãos.”

Ou seja, ela se oferece para ser “moldada” pelas mãos do personagem-diretor. Coloca-se numa posição de total entrega, decompondo-se em matéria-prima – tal como as uvas *Pinot Noir* – no intuito de tornar-se uma artista, uma protagonista – reconhecida em seu valor, assim como o vinho. Sujeito que se constitui concomitante à *performance* artística, agenciada na formação discursiva hitchcockiana.

Psicanaliticamente, a substância “argila” poderia estar ligada a um período inicial de constituição psíquica, ligado ao desamparo imediato e urgente do bebê, no qual a criança se oferece como objeto de desejo da mãe. O bebê se coloca num lugar de falo imaginário, como suposto completar da falta da mãe, buscando-se fazer desejo do desejo da mãe. Mãe que, neste momento, representa o lugar de Outro, pois introduz o bebe na cadeia significativa. O desejo se constitui, assim, como desejo do Outro. (Lacan, 1957-1958/1999).

Ao oferecer-se como argila, a personagem-atriz parece retornar a este momento inicial de alienação ao discurso, à imagem e aos desejos da mãe. Só que, no texto fílmico, a alienação se dá em relação à FD hitchcockiana, à qual ela se entrega como objeto de desejo de um Outro, para tornar-se a sua obra, o Sujeito universal de *Hitchcock*. Ela se deixa fundir ao ideal hitchcockiano/hollywoodiano, tal como o bebê apresenta-se identificado à posição de falo nos primórdios da constituição psíquica. Busca narcísica que parece vislumbrar, no *glamour* ideológico do cinema, um reencontro com essa experiência de satisfação, de tornar-se objeto de amor, de reconhecimento, de admiração.

No *Seminário 7*, Lacan (1959-1960/2008) exemplifica o processo de criação através do vaso de barro. Para ele, este seria o “elemento mais primordial da indústria humana.” (p.146). O vaso, ao ser modelado em torno do vazio, simbolizaria o movimento da sublimação, que se aproxima, circunda o furo do Real. *Tippi Hedren*, ao colocar-se no lugar de “argila” parece buscar o retorno à experiência de satisfação primordial, permitindo, assim, criar-se a partir do nada e, pelas mãos do oleiro – *Hitchcock* –, transformar-se em arte.

A subversão do corpo ao olhar do outro remete a um estágio inicial do desenvolvimento onde o sujeito se constitui a partir do lugar que lhe é dado. A personagem-atriz, ao tornar-se obra, permite-se esse retorno a um lugar onde era o objeto de alguém, onde seu corpo é entregue ao prazer, ao desejo de outro.

Lacan (1959-1960/2008) defendia que a grandiosidade da sublimação estaria na possibilidade de um objeto revelar, de apresentar a Coisa. Formulou a sublimação como o mecanismo capaz de “elevar um objeto à dignidade de Coisa” (p.140), afirmando que “um objeto pode preencher essa função que lhe permite não evitar a Coisa como significante, mas representá-la na medida em que esse objeto é criado.” (p. 146)

A noção de Coisa, ou *das Ding*, é resgatada por Lacan a partir da teoria de Freud (1895/1996) de que, via princípio do prazer, o sujeito está sempre buscando retornar a uma experiência de satisfação inicial. Nos dizeres de Lacan (1959-1960/2008):

O mundo freudiano [...] comporta que é esse objeto, *das Ding*, enquanto o Outro absoluto do sujeito, que se trata de reencontrar. Reencontramo-lo no máximo como saudade. Não é ele que reencontramos, mas suas coordenadas de prazer, e nesse estado de ansiar por ele e de esperá-lo que será buscada, em nome do princípio do prazer. (p. 68)

Ou seja, explicam Lucero e Vorcaro (2013), na concepção lacaniana, estas primeiras experiências prazerosas seriam mediadas pela presença do Outro primordial, que busca interpretar os apelos do bebê e oferecer objetos capazes de satisfazê-lo. Entretanto, em virtude da *das Ding*, daquilo que tornou-se impossível representar, esta experiência é sempre faltante, parcial, pois é da ordem do desejo. É orientada pelo princípio do prazer, modo de funcionamento que está sempre em busca de “evitar o excesso, o prazer em demasia.” (LACAN, 1959-1960/2008, p. 69).

É a entrada no registro do Simbólico que faz com que o desejo seja sempre faltante e a satisfação sempre parcial. Lacan (1957-1958/1998) intitulou a lei do pai como uma função simbólica estruturante, pois introduz a barra, impõe à criança a castração simbólica. Este pai simbólico permite a saída de uma posição imaginária,

onde o bebê se percebe único objeto possível do desejo da mãe, dando a esta o *status* de completude e onipotência, à posição de sujeito desejante, submetido à lei do desejo do Outro. Ou seja, introduz o desejo na ordem da falta. É a barra que introduz limites ao gozo, que marca sua proibição.

Entretanto, ao mesmo tempo em que o simbólico estabelece esta posição, também torna-se responsável por afastar o sujeito do gozo, da Coisa, da atração irresistível ao furo do Real, resultante do processo de constituição subjetiva (LUCERO, VORCARO, 2013). Uma vez que o princípio do prazer, ao mesmo tempo em que regula a busca pelo objeto perdido, também é responsável por manter a distância necessária em relação ao seu fim, daquilo em torno do que ela gira (LACAN, 1959-1960/2008). A Coisa aparece como o inatingível, como o furo do Real, falta radical, falta do nada, associada à busca impossível de reencontro com um objeto perdido que, na realidade, nunca foi realmente possuído, a não ser miticamente no registro do Imaginário (TOREZAN, AGUIAR, 2011).

Quinet (2003) defende que a sublimação, ao transformar um objeto em objeto de arte, provoca em nós a sensação de gozo como arte, articulado no efeito do belo. Entretanto, o autor salienta que “o belo é a derradeira barreira diante do horror que a própria Coisa arrisca provocar em nós” (p. 113). Pois, na concepção de Lacan (1959-1960/2008) “o belo tem por efeito suspender [...] o desejo. A manifestação do belo intimida, priva o desejo.” (p. 284).

O jogo paradoxal entre desejo/Coisa/beleza/ideologia se faz presente no texto filmico em questão, nas seguintes seqüências discursivas, onde a esposa de *Hitchcock*, ao participar do processo de seleção, comenta sobre *Tippi*:

SD5: “Eu gosto do sorriso dela.”

SD6: “A câmera ama ela.”

O critério de seleção do Sujeito hitchcockiano/hollywoodiano, evidencia que as atrizes, além de loiras, devem ser belas, possuir uma estética que atraia a câmera. O que se confirma no título do livro – *Fascinado pela Beleza* –, no qual foi inspirado o filme *A Garota*, materialidade de análise desta pesquisa. Tais afirmações retomam o discurso ideológico hollywoodiano, referido em SD1, de que as protagonistas dos filmes devem corresponder a um ideal de beleza da classe dominante.

Entretanto, Quinet (2003) afirma que, sendo a Coisa algo que provém de uma satisfação mítica, que na verdade jamais existiu, é fruto de uma percepção, de uma imagem mnêmica. Assim, o padrão de beleza convocado pela FD hitchcockiana não se restringe ao *glamour*, a um ideal que perpassa a ideologia dominante, mas também pelo engodo que carrega consigo. Pois, ao mesmo tempo em que ele evoca a Coisa, também é a presentificação da proibição do gozo, que está na raiz do desejo. “A função do belo é a de nos engambelar quanto ao desejo e nos manter distante, mas apenas a um passo, do horror do mal radical do gozo.” (QUINET, 2003, p. 114). O Sujeito universal hitchcockiano/hollywoodiano aparece, então, como a visão que seduz, que atrai o olhar do espectador, mas que, ao mesmo tempo, carrega consigo a morte do gozo, de um real que sangra.

Que sangra? Sim, porque não há nada mais simbólico do que constitui, do que perpassa todo o sujeito, como o sangue. Quando dizemos “está no sangue”, nos referimos não somente aos aspectos biológicos de nossa constituição, mas a toda uma cadeia de significantes que dão sentidos ao nosso “ser”. Significantes anteriores a nós mesmos, que perpassam o discurso do Outro e o discurso ideológico no qual estamos inscritos. E isso ganha sentido também na FD hitchcockiana, aqui complementada com mais uma SD:

SD7: “As loiras são as melhores vítimas. São como a neve virginal que nos deixa ver as pegadas de sangue.”

Pode-se associar, nesse sentido, a neve – ou o corpo da atriz – como o espaço em branco a partir do qual emerge a criação, a obra. Nesse caso, a obra não se restringe ao filme, mas estende-se à *performance* de *Tippi Hedren*. O que permite pensar que o Sujeito hitchcockiano/hollywoodiano (loira) leva em consideração também o quanto a personagem-atriz é capaz de apresentar, a quem a admira, o terror e o horror provenientes do Real, aqui metaforizados pelas pegadas de sangue.

A FD hitchcockiana busca, na brancura da neve, o Real que não possui limites, vastidão do nada, onde o gozo não é barrado, onde o que se faz existir são apenas pulsões parciais, que se inscrevem como pegadas de sangue. Uma brancura que viabiliza o retorno a um estágio inicial de nossa constituição subjetiva e que, por isso mesmo, gera desconforto e estranhamento, pois mobiliza algo que soa familiar, mas que foi recalçado.

E fica uma questão: o cinema exerce tamanho fascínio, estranhamento no seu espectador, por está relacionado aos temas mais arcaicos da humanidade – morte e sexualidade? A artista presentifica, em sua expressão, em seu corpo, a dor, o horror a que o ser humano é submetido quando se defronta com algo que emerge da Coisa: a paralisação, o medo, a atração por algo que não se consegue nomear, pois jamais será alcançado. A loira parece personificar algo que seduz, mas ao mesmo tempo congela, pois escancara as pulsões mais primitivas.

A FD hitchcockiana já sinalizava, em SD2, que fazer um filme “é garantia de partir seu coração”, comparando este processo à arte da vinicultura. Pois permite “decompor” o ser humano, revelá-lo naquilo em que ele tanto luta para manter afastado: a falta original, a proibição do gozo. Uma vez que o ser humano, antes de ser barrado, era constituído de pulsões parciais, que, diante da entrada da lei, são colocadas na ordem do inacessível, pois revelariam a “podridão” humana.

Retoma-se, aqui, um momento da materialidade analisada, onde *Tippi* grava a cena em que a protagonista de *Os Pássaros* entra em um sótão e é atacada por várias aves, o que lhe imprime algumas marcas de sangue. Inicialmente, o personagem-diretor havia comunicado que usaria pássaros mecânicos na gravação. Entretanto, no momento da filmagem, coloca pássaros de verdade, que realmente ferem a personagem-atriz. E esta cena é repetida inúmeras vezes – mais de 40 –, o que faz com que a artista saia bastante ferida do *set* de filmagens. Nesse sentido, o ataque dos pássaros e as marcas resultantes trariam o retorno à Coisa não somente no sentido de presentificar fantasias relacionadas à morte, mas também por metaforizar o retorno a um momento onde o

gozo é barrado, mas cujas inscrições prazerosas, fruto da estimulação de zonas erógenas, ficam para sempre marcadas em nosso psiquismo, como feridas abertas, sempre em busca de uma satisfação completa, de um fechamento que nunca ocorre, pois é sempre parcial. Uma vez que, para Lacan (1959-1960/2008), esta satisfação é resultante da regulação do princípio do prazer, que faz rodeios em torno do vazio original, no intuito de manter a distância necessária para que a quantidade de excitação não ultrapasse os limites da polarização prazer e desprazer, daquilo que o psiquismo é capaz de suportar.

Pois as vivências infantis deixam marcas, mas estas não podem ser reproduzidas em si mesmas, uma vez que já foram encobertas pelo véu do recalçamento, tornando-se cenas, imagens-muro de uma fantasia (RIVERA, 2014). A personagem-atriz *Tippi Hedren*, através das marcas, das feridas em seu corpo, permite presentificar essas feridas originais, mas nunca representá-las por completo. Marcas originais, provenientes do toque, do olhar, da voz da mãe. Marcas que introduzem o sujeito no campo do Outro. Marcas que, no texto filmico, também são inscritas pela mediação de um Outro – *Hitchcock*, tornando a personagem-atriz objeto de seu desejo.

O paradigma do amor cortês foi utilizado por Lacan (1959-1960/2008) para exemplificar um modo de criação artística: a poesia. Nele, a Dama aparece como uma figura idealizada, inalcançável, como que a representar a inacessibilidade inerente à Coisa. Ou seja, ilustra a condição humana de nada poder fazer além de demandar, já que é privado de alguma coisa que provém do Real. Assim, a idealização da Dama, através da utilização de significantes requintados, revela a ambiguidade presente na busca por um objeto de desejo, à medida que revela que essa busca não passa de uma ilusão, pois a mulher, objeto de desejo, está lá apenas enquanto significante construído, organizado simbolicamente a partir de um furo, do que emerge do vazio da Coisa.

A Dama, na materialidade em questão, é o Sujeito ideal hitchcockiano/hollywoodiano: uma mulher cuja beleza parece estar associada a um ideal, algo que beira o inacessível. Manter a Dama no lugar do inacessível permitiria, assim, manter afastado o encontro intolerável que se daria caso o objeto último do desejo fosse alcançado, o que desvelaria o vazio que antecipa o sujeito. Simultâneo ao fascínio que a Dama traz consigo, aparece também o horror proveniente do Real, que está na origem do desejo. Caberia, portanto, ao humano, apenas bordejar o furo (CRÚXEN, 2004).

Nesse sentido, observa-se vários processos nos quais a relação belo/fascínio/Coisa/horror aparecem no *corpus* de análise. A bela *Tippi Hedren*, através de sua *performance*, torna-se obra de arte, aproximando-se da dignidade de Coisa. E sua beleza acaba por funcionar como um engodo para o desconforto que tal aproximação acarreta. Assim, ao mesmo tempo em que fascina, que atrai o olhar do espectador, também desperta nele os temores e vivências mais primitivos. A personagem-atriz se torna a neve que petrifica, que congela quem assiste ao filme, uma vez que é nela que são impressas as marcas do Real, marcas de sangue, em que realidade e ficção se misturam para tornar acessível, através do caráter simbólico do filme, aquilo que a todo custo tentamos evitar: o nada, a falta constituinte.

A própria *Tippi Hedren*, ao inscrever-se como Sujeito hitchcockiano/hollywoodiano, pareceu ludibriar-se na ilusão da beleza, do glamour que o cinema hollywoodiano carrega consigo. Sem perceber que tal beleza agia, na verdade,

como um véu para a interpelação ideológica a que era submetida, tornando-se imagem especular da personagem que interpreta.

Mas isto só é possível porque existe aí uma relação de forças que permite compreender que “o lugar a partir do qual fala o sujeito é constitutivo do que ele diz.” (Orlandi, 2012, p. 39) A autora apresenta como exemplo o lugar do professor e do aluno, que oferecem significados diferentes à palavra, dependendo do lugar de onde vêm. Ou seja, a fala do professor tem mais valor do que a do aluno, pois o primeiro teria um lugar de autoridade em relação ao segundo. Assim, existiria um jogo imaginário, da imagem da posição do sujeito locutor e do sujeito interlocutor que presidiria esta troca de palavras: “quem sou eu para lhe falar assim?” e “quem é ele para me falar assim, ou para que eu lhe fale assim?”. (p.40)

Ou seja, no material de análise em questão, a posição de diretor de um estilo cinematográfico de Hollywood – aqui podendo ser compreendido como uma instituição, um Aparelho Ideológico de Estado – oferece ao personagem de *Hitchcock* autoridade, poder ao seu discurso. E *Tippi*, numa posição de aspirante a atriz, entrega-se especularmente (e inconscientemente) a uma imagem, a um ideal. Identifica-se coma FD hitchcockiana como uma verdade universal, que lhe permitirá chegar à posição que ela almeja: uma atriz reconhecida.

Entretanto, Pêcheux (1975/1995) defendia que a unicidade da forma-sujeito é imaginária, que existem divergências, contradições dentro de uma mesma formação discursiva. E que, portanto, há diferentes formas de identificar-se, de subjetivar-se. As FDs são dotadas de fronteiras porosas, que permitem a entrada do divergente, tornando-as heterogêneas em relação a si mesmas, o que possibilita as outras duas modalidades de tomada de posição: a contraidentificação e a desidentificação. A contraidentificação caracteriza o discurso do mau sujeito, daquele que se distancia, se questiona, se volta contra o Sujeito Universal da FD. Isto é, diz Indursky (2008), quando o sujeito se permite duvidar, se contrapor à forma-sujeito com a qual se identifica. Nesse caso, ele não se superpõe totalmente à forma-sujeito, apenas faz essa identificação de forma parcial, ao invés de simplesmente reduplicá-la. Mas, no caso da FD hitchcockiana, não há espaço para o questionamento, para a crítica, situação reforçada pela relação de forças que ali se estabelecem – um estilo consagrado do cinema e uma aspirante a atriz.

Já, segundo Pêcheux (1975/1995), a desidentificação consiste na transformação-deslocamento de uma forma-sujeito a outra. O que não significa que o sujeito se torna livre de qualquer ideologia, mas que se produz o desarranjo-rearranjo das formações ideológicas. Desidentificar-se, defende Indursky (2008), significa não estar mais identificado com uma FD, pois já identificou-se com outra.

Observa-se, no caso da personagem *Tippi*, que a atriz, próximo ao final das filmagens do segundo filme do qual foi protagonista, passa a inscrever-se em uma nova modalidade de tomada de posição: a desidentificação. Deste modo, ela abandona a forma-sujeito com a qual se identificava – o Sujeito universal hitchcockiano/hollywoodiano – e desloca essa identificação para uma nova forma-sujeito. Nesse momento, parece engodar-se com a falsa ilusão de que está livre, de que se libertou de qualquer amarra, quando, na verdade, apenas se identificou com uma nova FD.

A desidentificação permite compreender que existe uma brecha, um certo espaço de liberdade para o sujeito do discurso. Assim, ele sempre estará assujeitado a uma formação ideológica. Entretanto, o sujeito não está condenado a manter-se para sempre identificado com uma dada FD, com um domínio de saber, pois conta com uma margem de movimentação que lhe permite romper com este domínio e identificar-se com uma nova formação discursiva. Em decorrência disso, pode-se entender o sujeito da Análise de Discurso como um sujeito dividido entre as diferentes posições-sujeito de uma forma-sujeito que é fragmentada, heterogênea, de um ritual que possui falhas (INDURSKY, 2008). Assim, *Tippi* só pôde desidentificar-se porque havia falhas no ritual e na FD hitchcockiana que, num certo momento, permitiram à personagem optar por desligar-se, romper com sua forma-sujeito.

Indursky (2008) nomeia de acontecimento enunciativo o momento em que se inscreve uma nova posição-sujeito, o que provoca tensão, estranhamento. A cena em que a personagem-atriz se olha no espelho, com o cabelo que foi pintado – para dar vida a um momento da personagem de *Marnie: Confissões de uma Ladra* –, parece ter funcionado como uma metáfora deste acontecimento enunciativo: ao não se reconhecer mais enquanto aparência física, ela parece dar-se conta de que não se reconhece mais enquanto sujeito dessa FD. É como se, olhando para si no espelho, ela conseguisse distanciar-se, olhar de fora para a forma-sujeito na qual se encontrava inscrita, abrindo uma brecha no ritual em que estava até então. E isto transparece em SD5 e SD6, nas quais ela expõe seu estranhamento:

SD8: “Essa não sou eu. Eu não gosto. Eu pensei que seria fácil. Eu logo pensei em deixar de ser loira, mas agora é como se eu estivesse me perdendo.”

SD9: “Só me diga... Só me diga que eu ainda estou aqui.”

Esse sentimento de estranheza remete ao fenômeno do duplo, a que se referia Freud (1919/1996) no artigo *O Estranho*, que:

Ou é marcado pelo fato de que o sujeito identifica-se com outra pessoa, de tal forma que fica em dúvida sobre quem é o seu eu, ou substitui seu próprio eu por um estranho. Em outras palavras, há uma duplicação, divisão e intercâmbio do eu. E, finalmente, há retorno constante da mesma coisa – repetição dos mesmos aspectos, ou características [...]. (p. 252)

Desse modo, a personagem-atriz, após reduplicar a forma-sujeito ideal da FD hitchcockiana no decorrer da produção de dois filmes, dá-se conta de que não consegue mais discernir o limite entre sua imagem e a da personagem que representa. E isso lhe gera uma situação de estranhamento, como se pudesse, como referencia Freud, observar a si como um objeto exterior a ela.

Tal estranhamento traz novamente à tona o processo de assujeitamento no trabalho. Marx (1844/2004) defendia que, quanto mais objetos o trabalhador produz, mais percebe este produto do seu trabalho como algo estranho a si, menos pertencente a si próprio, externo a ele. E, como consequência disso, ele se vê atônito diante de que “a vida que ele concedeu ao objeto se lhe defronta hostil e estranha.” (p. 81) Vida esta toda

dedicada ao objeto, mas que agora não lhe pertence mais, pois pertence ao próprio objeto. Deste modo, não só o produto do seu trabalho se torna estranho, mas a própria produção, atividade gera estranhamento, pois é vista como algo externo ao trabalhador.

O produto do trabalho é a *performance* da personagem-atriz como protagonista de um filme de *Hitchcock*. Mas, ao encerrar o processo, *Tippi* não consegue enxergar-se pertencente a si mesma, mas como um produto externo, que pertence a outro. À medida que o trabalho é barrado pela vontade de um outro, inicia-se um processo de alienação, de repressão do desejo, o que torna o sofrimento no trabalho patogênico, pois provém da frustração, da estagnação decorrentes de uma mera execução e repetição da tarefa tal como esta lhe foi proposta. (DEJOURS, ABDOUCHELI, 2012). Tal concepção transparece quando *Tippi Hedren* afirma:

SD10: “É como... É como se ele quisesse chegar dentro de mim... todo o caminho dentro de mim... e me espremer... até que não reste nada de mim. E ele está olhando através dos meus olhos.”

A personagem-atriz, ao questionar se ainda está ali, parece dar voz a essa estranheza: olha para si e o que vê é uma “escultura”, o Sujeito ideal construído a partir da FD hitchcockiana. Freud (1919/1996) defendia que o estranho, o assustador, está ligado ao retorno do resíduo de algum conteúdo primitivo, outrora reprimido, “pois esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo de repressão.” (p. 258).

Desse modo, o estranho, no caso da *Tippi Hedren*, está ligado ao retorno aos tempos infantis mais primitivos, e que agora parece atualizar-se quando ela vivencia a impressão de ser apenas a imagem especular do desejo do Outro, de um ideal – o Sujeito hitchcockiano/hollywoodiano. E, através da desidentificação, ela acaba por romper com essa forma-sujeito até então reduplicada.

A personagem-atriz se inscreve na FD hitchcockiana via beleza. E coloca sua beleza a serviço da ideologia capitalista hollywoodiana. O que a leva, ao se transformar em obra de arte – alcançando a dignidade de Coisa –, a ver-se diante do estranhamento de si mesma, como alguém que é exterior a ela própria. Mas, ao final do processo, rompe com os saberes da formação discursiva, promovendo sua desidentificação. *Tippi Hedren* abandona a posição de bom sujeito, reduplicação de um discurso que a configurava como obra assujeitada, e passa a identificar-se com uma nova FD.

4. Considerações finais

O decorrente trabalho se propôs a analisar a posição-sujeito à qual se assujeitou a personagem *Tippi Hedren*, à medida que esta se superpõe ao Sujeito universal da FD hitchcockiana.

Assim, pôde-se suspeitar e teorizar que tal processo se inicia quando a personagem-atriz se oferece como argila à formação discursiva hitchcockiana – conceito este construído a partir das SDs retiradas da materialidade de análise. Nesse sentido, vê-se *Tippi Hedren* inscrever-se como o bom sujeito, ao reduplicar o Sujeito universal

hitchcockiano. Essa reduplicação ocorre através da prática de uma *performance*, mas principalmente através da linguagem. Ao oferecer-se como “argila” – um significante – nas mãos do *Hitchcock*, a personagem assujeita-se ao desejo e à imagem especular que o Outro lhe oferece. Este assujeitamento está sempre presente nos processos de trabalho, uma vez que o sujeito acaba por confundir-se com o próprio objeto de sua produção. Movimento que, na concepção marxista, torna o trabalho estranhado.

Observa-se, por conseguinte, que o sujeito-personagem só poderia fazer agenciamento na FD hitchcockiana através da brancura e do loiro dos cabelos de *Tippi Hedren*, enquanto metáfora do trágico, que deixaria transparecer as pegadas de sangue na neve. Ou seja, o grande vazio, o nada, onde o real – sangue – se faz revelar, onde o terror, o horror dos tempos mais arcaicos da constituição psíquica se faz presente.

Assim, a *performance* cinematográfica, permite uma construção teórica discursiva e psicanalítica que analisa a transformação da personagem-atriz em obra de arte – trabalho estranhado. Através dos processos inconscientes da sublimação, vai ao encontro da Coisa, do vazio impossível de ser preenchido.

Faz-se também um paralelo entre o belo e a Coisa. Beleza que atrai, que seduz, mas que, ao mesmo tempo, carrega junto consigo o horror e a evidência de uma falta constituinte, de um objeto perdido que jamais retornará e que só existiu na fantasia.

E, ao final do processo, observa-se a personagem-atriz não mais reconhecer-se em si mesma, processo que também se apresenta comumente em outros postos de trabalho. Duplicação de uma forma-sujeito que causa estranhamento, pois o produto do trabalho (a *performance*) é visto como algo que não lhe pertence mais, exterior a si – o Sujeito Universal hitchcockiano/hollywoodiano. *Tippi*, ao final, consegue desidentificar-se com a formação discursiva a que se assujeita e assumir uma outra posição-sujeito no discurso.

E, ao longo desse processo, pôde-se construir e identificar o que seria a formação discursiva hitchcockiana. Esta FD envolveria: a decomposição – tal como as uvas *Pinot Noir* – da personagem-atriz ao papel exigido pelo filme, assujeitando-se a ele; a questão da loira como a melhor vítima, uma vez que reúne em si um paradoxo (por um lado o ideal de beleza dominante e por outro a brancura, que permite transparecer o sangue); e ao fato de a protagonista ser alguém que, além de atender a um determinado padrão de beleza, se permita entregar à dor, ao medo e à solidão que uma produção de suspense exige.

No que tange à sublimação, constata-se que esta produz, como efeitos, a aproximação inconsciente do sujeito com a Coisa, o que, por consequência, traz consigo o horror e o desconforto provenientes da possibilidade de revelação do Real, do vazio constituinte, da falta original. Ou seja, a sublimação configura-se como um processo capaz de revelar a Coisa, enquanto uma verdade psíquica aos espectadores cinéfilos.

Neste artigo busca-se abordar processos inconscientes de interpelação ideológica, através da aproximação com o conceito psicanalítico de sublimação. E pergunta-se, por fim, se no caso na personagem-atriz, a adesão como sujeito ideal da FD hitchcockiana pressupõe uma busca para além do Simbólico, que vai ao encontro da Coisa no Real. A personagem *Tippi* nos leva a pensar que o sujeito através da tentativa de agenciamento de todos os saberes da FD vai em direção à Coisa, em busca da completude imaginária arcaica. Assim, tem-se a pretensão de apontar uma outra

dimensão da forma-sujeito universal, em cujo centro de seu vazio residiria a Coisa. Essa suspeita poderia ser levantada, no caso da personagem *Tippi*, em função de sua busca do belo e da perfeição à exaustão, cuja *performance* nos revela algo sobre o funcionamento do sujeito na ideologia.

REFERÊNCIAS

ALTHUSSER, Louis. (1969) *Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado*. 3a. ed. Lisboa: Editorial Presença/Martins Fontes, 1980.

ALVEZ, Wanderlan da Silva. Limites e intersecções do estético com o político no filme *Janela Indiscreta*, de Alfred Hitchcock, e no conto "Sessão das Quatro", de Roberto Drummond. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 39, p. 151-180, 2012.

CRÛXEN, Orlando. *A Sublimação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

DEJOURS, Christophe; ABDOUCHELI, Elisabeth. Itinerário Teórico em Psicopatologia do Trabalho. In: BETIOL, Maria Irene Stoco (Org.). *Psicodinâmica do Trabalho: Contribuições da Escola Dejouriana à Análise da Relação Prazer, Sofrimento e Trabalho*. São Paulo: Atlas, 2012, p. 119-142.

FREUD, Sigmund. (1895). Projeto para uma psicologia científica. In: _____. *Obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 340-406 (Edição Standard Brasileira, 1).

_____. (1900). A Interpretação dos Sonhos (II). In: _____. *Obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 371-392 (Edição Standard Brasileira, 5).

_____. (1919). O Estranho. In: _____. In: _____. *Obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 235-269 (Edição Standard Brasileira, 17).

INDURSKY, Freda. Unicidade, desdobramento, fragmentação: a trajetória da noção de sujeito em Análise do Discurso. MITTMANN, Solange. *Práticas Discursivas e Identitárias: Sujeito & Língua*. Porto Alegre: Nova Prova, 2008.

LACAN, Jacques. (1957-1958). *O Seminário livro 5: as formações do inconsciente*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. (1959-1960). *O Seminário livro 7: a ética da psicanálise*. Tradução Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LUCERO, Ariana; VORCARO, Ângela. (2013). Do vazio ao objeto: das ding e a sublimação em Jacques Lacan. *Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica*, Rio de Janeiro, v.16, p. 25-39, abr. 2013.

MARTINS, Karla Patrícia Holanda; OLIVEIRA, Débora Passos de e PEIXOTO, Maria Celina Lima. A cortina rasgada: o cinema de Alfred Hitchcock e a teoria da imagem em Sigmund Freud. *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v.26, n. 2, p. 161-175, 2014.

MARX, Karl. (1844). Trabalho Estranhado e Propriedade Privada. Tradução Jesus Ranieri. In: _____. *Manuscritos Econômicos-Filosóficos*. São Paulo: Bontempo, 2004, p. 79-89.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Texto e Discurso. *Organon*, Porto Alegre, v. 9, n. 23, p. 111-118, 1995.

_____. *Análise do Discurso: Princípios e Procedimentos*. 10ª ed. Campinas, SP: Pontes, 2012

PÊCHEUX, Michel. (1975). *Semântica e Discurso: Uma Crítica à Afirmação do Óbvio*. 2ª ed. Campinas, SP: Unicamp, 1995.

PÊCHEUX, Michel; FUCHS, Chaterine. (1975). A Propósito da AAD: Atualização e Perspectivas. In: GADET, Françoise; HAK, Tony (Orgs.). *Por uma Análise Automática do Discurso: Uma Introdução à Obra de Michel Pêcheux*. 3ª ed. Campinas, SP: Unicamp, 1997, p. 162-152.

QUINET, Antonio. A Coisa e o Belo. *O que nos faz pensar*, Rio de Janeiro, v. 16, p. 105-115, 2003.

RIVERA, Tania. *Cinema, Imagem e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

_____. *O Averso do Imaginário: Arte Contemporânea e Psicanálise*. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

SARGENTINI, Vanice Maria Oliveira. A noção de formação discursiva: uma relação estreita com o corpus na Análise do Discurso. *Anais do II Seminário de Estudos em Análise do Discurso*. Porto Alegre: UFRGS, 2005.

TOREZAN, Zelia Facci; AGUIAR, Fernando. O ato criativo e o sujeito na sublimação. *Psicologia em Estudo*, Maringá, PR, v. 16, n. 4, p. 593-601, 2011.

Obra Representativa do Corpus

JARROLD, Julian. (Dir.). Reino Unido: HBO, 2012. Filme. Título original: The Girl. Legendas em português.