



# Apresentando o Núcleo de Cinema e Psicanálise

Liliane Seide Froemming, Amadeu Weinmann, Edson Luiz André de Sousa: Instituto de Psicologia – UFRGS  
Acadêmicos de Psicologia: Juliana Cervo, Thiago Rosa Mendes

O Núcleo de Pesquisa e Extensão em Psicanálise e Cinema (NUPPCINE) iniciou em 2010, e tem como participantes, os professores e alunos do Instituto de Psicologia da UFRGS, profissionais de outras unidades e de instituições externas. Procuramos articular ensino, pesquisa e extensão buscando ilustrar conceitos e vivências através do debate e análise de filmes.

O objetivo é estabelecer um diálogo entre um público variado que envolve estudantes de diversas áreas e a comunidade em geral. Uma de suas principais atividades é a promoção de ciclos anuais com uma temática definida, envolvendo a exibição de um filme, seguimos com comentários de dois convidados e a abertura do debate ao público que comparece mediante a inscrição prévia. Os ciclos realizados foram os seguintes:





“Por que ver os clássicos?” (2011); “A infância e adolescência no cinema e na psicanálise” (2012); “Sonhos: cinema e psicanálise” (2013).

Durante o ano de 2014 está transcorrendo o quarto ciclo intitulado “8 ½ ensaios sobre Sexualidade e Cinema”. Os alunos bolsistas de extensão que trabalharam no projeto até o momento, foram: Laura Boeira, Gilmar Fernando Maieron, Sofia Tessler de Sousa, Juliana Milman Cervo e Thiago Rosa Mendes. Enquanto projeto de extensão, a equipe de trabalho esteve presente apresentando dados e reflexões nos Salões de Extensão de 2011, 2012, 2013. Também participaram dos Seminários de Extensão Universitária da Região Sul (SEURS), realizados nos anos de 2012 e 2013.

O trabalho dos bolsistas e da equipe de professores envolve o planejamento e realização de ciclos, atividades de estudo, elaboração de banco de dados sobre temáticas fílmicas, comunicação constante com os inscritos na atividade de extensão através de e-mails e elaboração de produção escrita para publicação visando a transmissão da experiência.

O público que frequentou os ciclos nestes quatro anos de atividades foi bastante diversificado, formado por estudantes de psicologia, de artes e comunicação, profissionais formados da área de ciências humanas, saúde, artes, professores aposentados, profissionais aposentados de diversas áreas e outros participantes.

Selecionar filmes dentro de uma temática pré-estabelecida, realizar um debate com convidados estudiosos destes temas e da área do cinema, permitir que um público formado por pessoas de diversas procedências possa realizar um debate, são ações que fazem fluir um processo de ensino e aprendizagem, de trocas de experiências e impressões que acrescentam - aos debatedores, ao público e aos organizadores do evento. São reflexões levadas para as vidas em diversos âmbitos. A equipe do NUPPCINE teve o cuidado de escolher temas que perpassassem a vida de todos nós e fizessem com que nos identificássemos com muitas das questões suscitadas pelos filmes exibidos. Nossa infância, adolescência, sonhos, sexualidade, o que não se restringe ao âmbito psicanalítico, reflete uma dimensão subjetiva e, ao mesmo tempo, comum a cada espectador/participante.

## Articulação entre Cinema e Psicanálise

O cinema constitui-se como um arquivo de imagens de nosso tempo. Mas, lembra também a função da tragédia grega na antiguidade que unia as plateias com sua cultura através de mitos ou outras narrativas. A emergência de um novo sujeito, de novas formas de representação do mundo e de novas tecnologias situam o cinema e a psicanálise como contemporâneos de muitas transformações históricas. Ambos também compartilham uma mesma data de nascimento, o final do século XIX, situando-se em torno do ano de 1895.

Além desta identidade, o cinema e a psicanálise trabalham com a questão da imagem. Em sua obra “A interpretação dos sonhos”, Sigmund Freud (1900/1976) afirmava que o sonho é formado predominantemente por imagens visuais, e a questão do olhar perpassa seus estudos desde seu inicial interesse pela hipnose. O cinema opera com imagens, o que é mais marcante no início com o cinema-mudo, e desenvolve progressivamente linguagens, operações, técnicas, com o intento de produzir diferentes efeitos no espectador.

Godard, cineasta de origem suíça, da geração da Nouvelle Vague francesa, situava o cinema entre



Imagem do filme Morangos

a vida e a arte. Neste intervalo, talvez possamos também situar os sonhos, que parecem demonstrar que no inconsciente há um desejo sobre o qual o sujeito nada sabe. Ou talvez saiba sem saber que sabe. Sonhar é uma maneira diferente de recordar. No sonho, surgem lembranças à revelia do sonhador, com matizes e formas figuradas dificilmente passíveis de se transformar em palavras ao despertar.

## Sonhos no cinema

O cinema é dito ser uma fábrica de sonhos. Na década de 1920, Robert Desnos (1983) já escrevia artigos articulando sonho e cinema, dizendo que sonhar é um dom com o qual nenhum filme pode competir em termos do imprevisível, do trágico posto em cena na aventura do sonhador. Será que esta afirmação se sustenta ante a produção cinematográfica das últimas décadas? Desnos recomendava aos cineastas registrar minuciosamente seus sonhos como matéria-prima para a composição de seus roteiros. Ir à sala escura do cinema é expor-se a uma espécie de sono artificial, é entregar-se às fantasias. É, talvez, uma forma de projetar o futuro ou refletir sobre o presente e o passado e de buscar formas de transcender o tempo e as realizações concretas, dando asas à imaginação. O cinema dá forma às (in)visibilidades, assim como fantasias e sonhos que permitem acessar o psiquismo inconsciente. São meios possíveis de produção da imagem em uma singular modulação, onde ela se precipita e logo se esvai.

De acordo com Freud, o sonho é a realização de um desejo inconsciente que se apresenta sob um disfarce, parecendo convocar uma interpretação. Antes de Freud, encontramos esforços na Bíblia, e em toda uma literatura popular, no sentido de tomar os sonhos como um enigma a ser decifrado. A psicanálise propõe outra direção ao não estabelecer uma chave de sonhos em que cada elemento corresponde a um sentido, afirmando que a interpretação depende das associações

estabelecidas pelo sonhador em sua singularidade. Contudo, o valor psíquico do sonho vai além da perspectiva interpretativa. Sonhar é uma ação constitutiva do sujeito, cuja importância como experiência demarca um dos caminhos privilegiados para acesso ao inconsciente.

O “Ciclo sonhos: cinema e psicanálise” surgiu a partir do interesse em analisar as formas técnicas e estéticas através das quais os cineastas transpõem a cena onírica às telas. Para isso, a equipe do NUPPCINE selecionou filmes de diversas épocas que contivessem sonhos em seu enredo, estabelecendo debates que possibilitassem o estudo de conceitos importantes ao campo tanto da psicanálise quanto da arte. O ciclo seguiu uma sequência cronológica, permitindo que analisássemos os desdobramentos da técnica cinematográfica ao longo da história, bem como o estilo de cada diretor e suas particularidades. Tentaremos, portanto, percorrer as principais questões aventadas nos debates de cada um dos filmes para ilustrar a variedade dos recursos empreendidos e para que o leitor compartilhe conosco essa experiência de sonhos no cinema. Realizamos, a seguir, uma compilação dos debates realizados.

As atividades iniciaram com o histórico “Segredos de uma Alma” (1926), do diretor Georg W. Pabst (1885-1967), cujo valor reside em ser um dos primeiros filmes a retratar as vias de interpretação do sonho para a psicanálise, utilizando como recursos para compor os sonhos a tela trêmula, a sobreposição de imagens e o uso da sombra, o qual permaneceu sendo usado nos demais filmes.

Exibiu-se também “Spellbound” (1945), outro suspense de Alfred Hitchcock, em que a psicanálise é retratada de modo detetivesco e irônico. A clássica cena da cortina de olhos desenhada por Dalí, sendo cortada por uma grande tesoura marcou uma ruptura com a tradicional tela trêmula para representar sonhos, além de aludir a questões essenciais sobre o voyeurismo e a ambivalência do olhar.

Já “Morangos Silvestres” (1957), de Ingmar Bergman, contrapõe a ironia do filme anterior com a sutileza dos simbolismos, retratando a velhice e a solidão de modo singular. Foi uma espécie de precursor do gênero road movie, aludindo à travessia em seus múltiplos sentidos. O personagem principal, o professor Isak Bork, viaja de carro para receber um prêmio e, em sua busca, depara-se com situações que o remetem ao passado, apresentando um retroceder da imagem filmada com sensibilidade. Antes da viagem Isak sonha com o seu próprio caixão, estando simultaneamente dentro e fora dele. Bergman compõe com maestria esse sonho que diz da possibilidade de sermos espectadores da nossa própria morte, em que um relógio sem ponteiros com dois olhos gigantes consegue causar estranhamento e produzir uma sensação de ambiguidade. Há, assim, uma narrativa que condensa o surrealismo do sonho com a delicadeza da lembrança de um tempo que não volta.

O filme foi produzido no contexto do cinema pós-guerra, onde os cineastas buscavam novas formas de imagem, aproximando-se mais do pensamento do que da ação. Bergman dá corpo a um personagem que vê e ouve o que não é passível de resposta e ação, tornando-se espectador de si mesmo. O desamparo e o silêncio de Isak revelam uma dimensão da experiência que



Imagem do filme O Espelho





não pode ser compartilhada, constituindo uma espécie de “zona muda”, uma vez que quando somos arrebatados por algo não conseguimos dizer nada e produzir significações. O próprio Isak chega a comentar: “Parece que estou tentando me dizer coisas que não tenho coragem de me dizer acordado.” As palavras surgem quando Isak se depara com as angústias de sua própria morte. O filme levanta ainda uma questão importante – como filmar a morte? O irrepresentável, segundo Freud.

Em “O Espelho” (1975), o diretor russo Andrei Tarkovski parte de recordações de sua infância e outras experiências pessoais para dar forma ao seu filme. No entanto, talvez justamente por partir de alicerces tão movediços, surge uma pergunta que poderia ser tomada como verdadeiro mote da obra: como criar um filme cuja montagem respeite a lógica e o tempo próprios das lembranças? É a partir dessa interrogação que Tarkovski faz surgir uma narrativa não linear, mas poética, que se desdobra em imagens fragmentárias em que alguns elementos – como o vento, a chuva, a mãe lavando seus cabelos, um incêndio, a guerra – aparecem em movimentos de repetições e variações, sugerindo uma possível cadeia associativa para o espectador. Vale notar que era uma preocupação para Tarkovski que o

espectador compartilhasse com o autor a experiência de fazer nascer uma imagem.

Diferente dos outros filmes apresentados até então no ciclo, em “O Espelho” não há um sonho recortado de uma narrativa como se fosse uma ruptura da realidade. A montagem do filme obedece a uma outra ordem, em que passado e presente convivem sem contradições lógicas, como se pode ver, por exemplo, na escolha da mesma atriz para interpretar tanto a mãe quanto a esposa do narrador. Há uma escolha estética pela concatenação de imagens que é própria da narrativa onírica, o tempo do filme é o tempo do sonho e das lembranças. Nada mais significativo para Tarkovski que acreditava que o trabalho do cineasta é justamente o de “esculpir o tempo” (título de seu principal livro).

O filme “Cria Cuervos” (1976), de Carlos Saura, insere a dimensão onírica na vivência de uma infância traumática, em que a protagonista se funda enquanto testemunha de uma realidade dolorosa. A ausência de corte entre cenas que parecem pertencer a dimensões temporais diferentes confundem o espectador sobre o que é sonho e o que é realidade, culminando em uma trama do devaneio.

O filme “A Outra” (1988), de Woody Allen, é permeado por um ambiente onírico, em que a protagonista vai se percebendo diferente ao escutar as palavras que invadem a sua sala. Elas são proferidas por uma outra mulher. O sonho tem papel importante no filme, sendo inserido no roteiro de modo quase didático, por se fazer bastante direto. Ele é montado na estrutura de um palco de teatro, fazendo uso de jogos de luz e sombra para ilustrar as mudanças sutis que a personagem principal vai enfrentando nesse processo de autodescoberta.

O diretor japonês Akira Kurosawa dirigiu o filme de título emblemático para o nosso ciclo: “Sonhos” (1990). O poder onírico reside na textura das imagens que adquirem a

materialidade de uma pintura impressionista. O que é realizado em contraponto ao habitual surrealismo associado aos sonhos, e nas cores plásticas que reproduzem a visão de mundo excessiva do seu diretor. Podemos pensar no filme como uma compilação de curtas que foram sonhados por Kurosawa.

Por fim, o filme “Eros” (2004), de Kar-Wai, Soderbergh e Antonioni, que situa a sexualidade na dimensão do sonho. São três histórias que abordam a nudez, o jogo erótico entre o que se desvela e o que se suprime, a paixão e sua potência de transbordamento do sujeito.

As formas de representar sonhos na tela ao longo da história do cinema demonstram diferentes estilos de diretores e equipe de trabalho na busca de dar conta desta dimensão de irrealidade que concerne ao ato de sonhar. Verificamos o uso de sobreposição de imagens, o tremular da câmera, o estabelecimento de contrapontos através de mudanças de cenários, o recurso de fumaça, sombras, filtros e a utilização de negativos como formas de produzir um efeito de estranhamento e ambiguidade.

Transpor sonhos e lembranças para a tela é uma operação estética que revela e estimula a sensibilidade difícil de ser traduzida em palavras. São sensações, produtos psíquicos que nos estimulam a imaginação e nos apontam possibilidades de sair da mesmice, de projetar o futuro, de fantasiar e sonhar acordados, vislumbrando mudanças. Podemos perceber que há uma mudança da inserção do sonho na narrativa, dentre os filmes selecionados, a partir de “O Espelho” (1975). Nesses últimos filmes, há uma mescla entre lembrança, fantasia, sonho e realidade,

diferentemente dos primeiros, em que o sonho é destacado no contexto fílmico, quase sempre num entre cenas de dormir e acordar.

## Desdobramentos do NUPPCINE

Ao trabalhar diferentes temáticas como sonhos, sexualidade, infância e adolescência, o NUPPCINE não pretende imprimir um viés psicologizante ou pedagogizante na abordagem dos filmes, mas permitir um outro olhar capaz de inspirar novas formas de lidar com questões da vida cotidiana. Muitos filmes permitem realizar um passeio que envolve questões culturais, históricas, afetivas, dentre outras, que nos fazem retornar enriquecidos, atentando para coisas que até então passavam despercebidas, nos retirando de uma visão etnocêntrica.

O cinema é uma forma de arte produzida coletivamente. Ainda que o diretor surja como autor, temos o trabalho de muitos profissionais (atores, cenografistas, músicos, diretores de fotografia, montadores), elencados nas longas listas de créditos que costumam aparecer ao final dos filmes. A sua fruição estética e emocional também traz esta marca de um compartilhamento entre os espectadores, especialmente quando a exibição ocorre em uma sala de cinema e há manifestações de diversa natureza, como o riso conjunto que uma cena provoca. Nos ciclos realizados, perceberemos o quanto esse compartilhamento se faz presente na sala, os espectadores/participantes se envolveram com os filmes e se identificaram com as falas dos demais participantes das discussões. Houve significativas trocas de experiências e de alteridades desenvolvidas por meio dos ciclos de cinema. ◀

## Referências

Desnos, Robert. O sonho e o cinema. In: Xavier, Ismail. (Org.) **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Ed. Graal; Embrafilme, 1983.

Freud, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1972.