

**UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO**

**INSTITUTO DE HUMANIDADES, CIÊNCIAS, EDUCAÇÃO E CRIATIVIDADE**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**Marceli Menegat**

**BERGMAN E O SONHO: A NARRATIVA CINEMATOGRAFICA COMO PROCESSO DE  
CONSTRUÇÃO ONÍRICA**

**Passo Fundo  
2023**



**Marceli Menegat**

**BERGMAN E O SONHO: A NARRATIVA CINEMATOGRAFICA COMO  
PROCESSO DE CONSTRUÇÃO ONÍRICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Humanidades, Ciências, Educação e Criatividade, da Universidade de Passo Fundo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras, sob orientação do Prof. Dr. Gerson Luís Trombetta.

**Passo Fundo  
2023**

CIP – Catalogação na Publicação

---

M541b Menegat, Marcell  
Bergman e o sonho [recurso eletrônico] : a narrativa cinematográfica como processo de construção onírica / Marcell Menegati. – 2023.  
1.4 MB ; PDF.

Orientador: Prof. Dr. Gerson Luís Trombetta.  
Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Passo Fundo, 2023.

1. Narrativa (Retórica). 2. Sonhos. 3. Cinema e psicanálise. 4. Freud, Sigmund, 1856-1939. 5. Bergman, Ingmar, 1918-2007. I. Trombetta, Gerson Luís, orientador. II. Título.

CDU: 791.43:159.964.2

---

Catalogação: Bibliotecária Juliana Langaro Silveira – CRB 10/2427

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, aprova a dissertação

**“Bergman e o Sonho: A Narrativa Cinematográfica como Processo de Construção Onírica”**

Elaborada por

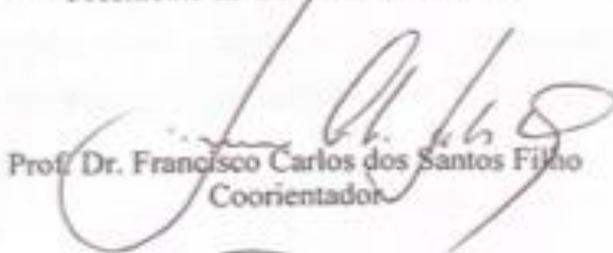
**Marceli Menegat.**

Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Humanidades, Ciências, Educação e Criatividade, da Universidade de Passo Fundo, como requisito final para a obtenção do grau de Mestre em Letras, Área de concentração: Letras, Leitura e Produção Discursiva”

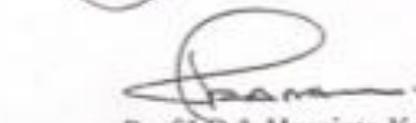
Aprovada em: 01º de setembro de 2023.  
Pela Comissão Examinadora



Gerson Luis Trombetta  
Presidente da Banca Examinadora



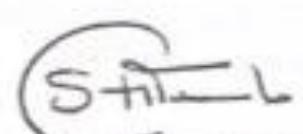
Prof. Dr. Francisco Carlos dos Santos Filho  
Coorientador



Prof.ª Dr.ª Henriete Karam  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul



Prof.ª Dr.ª Fabiane Verardi  
Universidade de Passo Fundo



Prof. Dr.ª Claudia Stumpf Toldo Oudeste  
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço ao meu orientador, Gerson Trombetta, pela disponibilidade afetiva e por me auxiliar generosamente em todo o percurso do mestrado e no andamento da minha pesquisa.

À CAPES e à FUPF cujos fomentos ajudaram a tornar possível esta pesquisa.

Ao Francisco Carlos dos Santos Filho, meu coorientador, por legitimar minha ideia, sendo sempre uma inspiração para meu percurso acadêmico e profissional.

Ao Francisco Fianco, meu marido, por ter compartilhado seu conhecimento, pela paciência e pelo afeto durante esse tempo.

Ao PROJETO – Associação Científica de Psicanálise e Humanidades, onde tenho um lugar de valor e sou acolhida afetivamente por todos os colegas.

Aos meus pais pelo amor.

A todos que acompanharam essa jornada de alguma maneira.

Imaginem a extraordinária importância do cinema quando cada um puder ver um filme à  
noite, na própria casa!  
J. P. Chartier (1958)

## RESUMO

A presente pesquisa teve por objetivo estudar a narrativa do sonho a partir da teoria psicanalítica freudiana e a narrativa cinematográfica com base em três filmes do diretor sueco Ingmar Bergman, a saber *O sétimo selo* (1957), *Persona* (1966) e *A hora do lobo* (1968), a fim de investigar a possível relação entre a construção onírica e a construção narrativa do cinema. Nesse sentido, a investigação buscou compreender como se dá a construção da narrativa cinematográfica a partir dos aspectos próprios dessa forma de fazer artística e, posteriormente, encontrar as possíveis ligações e proximidades com a narrativa do sonho, tendo como base a construção pensada por Sigmund Freud em sua obra *A interpretação do sonho* (1900). Foram encontrados três elementos comuns entre as duas narrativas, a figurabilidade, os elementos externos e restos diurnos e o processo de regressão. Para a análise desses aspectos, utilizaram-se cenas dos filmes escolhidos, relacionando-as à teoria freudiana apresentada teoricamente no texto. Outros dados foram estudados, como a importância do deslocamento, da condensação e da preparação do ambiente para, por um lado, o processo do sonhar, que implica o sono e o ato de dormir, e, por outro, a fruição estética do filme, que pressupõe a suspensão da consciência que permite a catarse do espectador em relação à narrativa.

**Palavras-chave:** cinema; psicanálise; literatura; Bergman; sonho

## ABSTRACT

This research aims to study the dream narrative from the Freudian psychoanalytic theory and the cinematographic narrative from three films by the Swedish director Ingmar Bergman, namely *The Seventh Seal* (1957), *Persona* (1966), and *Hour of the Wolf* (1968) in order to investigate the possible relations between dream construction and narrative construction in cinema. In this sense, the investigation seeks to understand how the construction of the cinematographic narrative takes place from the specific aspects of this artistic way of doing and therefore to find the possible connections and proximities with the dream narrative from its construction thought by Sigmund Freud in his work *The Interpretation of the Dream* (1900). Three common elements were found between the two narratives: figurability, external elements and daytime remains and the regression process. For the analysis of these aspects, scenes from the chosen films were used, relating them to the Freudian theory presented in the text. Other data were studied, such as the importance of displacement and condensation and the preparation of the environment for, on the one hand, the process of dreaming, which implies sleep and the act of sleeping, and, on the other hand, the aesthetic fruition of the film that presupposes the suspension of consciousness that allows the spectator's catharsis in relation to the narrative.

**Keywords:** cinema; psychoanalysis; literature; Bergman; dream

## LISTA DE FIGURAS

<b>FIGURA 1 – MODELO 1 .....</b>	<b>33</b>
<b>FIGURA 2 – MODELO 2 .....</b>	<b>34</b>
<b>FIGURA 3 – MODELO 3 .....</b>	<b>35</b>
<b>FIGURA 4 – A HORA DO LOBO .....</b>	<b>67</b>
<b>FIGURA 5 – PERSONA .....</b>	<b>69</b>
<b>FIGURA 6 – O SÉTIMO SELO.....</b>	<b>71</b>
<b>FIGURA 7 – SONHO DE UMA AMA-SECA FRANCESA.....</b>	<b>73</b>
<b>FIGURA 8 – A MORTE E O CAVALEIRO .....</b>	<b>76</b>
<b>FIGURA 9 – FÅRÖ EM A HORA DO LOBO .....</b>	<b>77</b>
<b>FIGURA 10 – FÅRÖ EM PERSONA.....</b>	<b>78</b>
<b>FIGURA 11 – A HORA DO LOBO 2 .....</b>	<b>84</b>

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>1 A CRISE DO NARRADOR E AS NOVAS POSSIBILIDADES NARRATIVAS.....</b>	<b>14</b>
<b>2 A NARRATIVA DO CINEMA .....</b>	<b>22</b>
<b>3 OS PROCESSOS ONÍRICOS E O MECANISMO DO SONHAR EM PSICANÁLISE .....</b>	<b>26</b>
<b>3.1 Os mecanismos provenientes do sonho.....</b>	<b>29</b>
<b>3.2 O aparelho onírico e a regressão .....</b>	<b>33</b>
<b>3.3 O trabalho do sonho, a realização de desejo e o pacto do sonhar .....</b>	<b>36</b>
<b>4 BERGMAN VIDA E OBRA.....</b>	<b>43</b>
<b>4.1 O sétimo selo (Det sjunde inseglet – Suécia, 1956).....</b>	<b>49</b>
<b>4.2 Persona (Suécia, 1966).....</b>	<b>53</b>
<b>4.3 A hora do lobo (Vargtimmen – Suécia 1968) .....</b>	<b>57</b>
<b>5 TRAÇOS DO CINEMA COMO SONHO.....</b>	<b>61</b>
<b>5.1 A figurabilidade e as narrativas .....</b>	<b>62</b>
<b>5.2 Elementos externos, restos diurnos e outras observações.....</b>	<b>74</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>84</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>93</b>

## INTRODUÇÃO

A história da psicanálise e do cinema tem como ponto de partida comum o ano de 1895. Nesse ano ocorre, ao mesmo tempo, a publicação do primeiro livro de Freud e Breuer, *Estudos sobre a histeria*, no qual o método psicanalítico é esboçado, e as primeiras projeções públicas apresentadas pelos irmãos Lumière em Paris. Apesar desses caminhos cruzados, Freud nunca escreveu sobre cinema, e os relatos de experiências aos quais temos acesso denotam pouco entusiasmo sobre a possível conexão entre ambos (RIVERA, 2008). A arte clássica, contudo, sempre foi um recurso fartamente utilizado por Freud na construção da teoria psicanalítica, o que nos faz pensar na importância da literatura como fonte de conhecimento sobre o sujeito, percepção que pode ser observada em Freud por meio do crédito que ele conferia ao saber do artista e de sua obra sobre o inconsciente. Desse modo, entendemos que a arte, representada aqui pelo cinema, tem muito a dizer sobre o sujeito de inconsciente e, por esse motivo, detém sobre ele um valor inestimável e mesmo anterior à própria teoria psicanalítica.

O ano de 1900 foi especialmente importante para a psicanálise, já que se trata da data de publicação do livro *A interpretação do sonho*, obra que inaugura os escritos sobre a metapsicologia. Junto a isso, nesse mesmo ano, também temos o lançamento de filmes, como *Sherlock Holmes Baffled*, do diretor Arthur Marvin, bem como *Jeanne d'Arc*, produzido, escrito, fotografado e dirigido por Georges Méliès, os quais, mesmo se tratando de obras iniciais, já mostravam o alcance que a arte cinematográfica teria.

Partindo dessa ideia, a presente investigação se propõe a estabelecer um comparativo entre a narrativa do sonho, vista sob a luz da teoria freudiana, e a narrativa cinematográfica. Como objeto deste estudo, foram escolhidos três filmes do diretor sueco Ingmar Bergman: *O sétimo selo* (1957), *Persona* (1966) e *A hora do lobo* (1968), os quais serão alvo de análise investigativa. O critério que conduziu a escolha de tais obras cinematográficas é a sua capacidade de expressar os aspectos mais íntimos do ser humano. Elas serão examinadas seguindo a linha norteadora da pergunta central da pesquisa: como é possível construir relações entre a estrutura da linguagem onírica, segundo a teoria psicanalítica freudiana, e a construção narrativa do filme?

Acreditamos que esta pesquisa pode trazer contribuições no que concerne aos estudos literários, já que, a partir dessa interlocução com o inconsciente e a psicanálise, aprofunda a linguagem do cinema e a aproxima da literatura clássica, consagrada pelos meios acadêmicos.

Vale ressaltar a razão da escolha do cinema como método de investigação narrativa: a narrativa cinematográfica dá-se, primeiramente, por meio da imagem; assim como o filme, o sonho também aparece para seu sonhador a partir de imagens, o que nos dá a pista, em relação à linguagem, de uma possível semelhança entre ambos. O cinema falado retomou, mais tardiamente, a ideia da cultura oral, da história contada e declamada em palavras enquanto uma das mais antigas formas de transmissão cultural da humanidade. Ademais, a possibilidade da transdisciplinaridade entre Psicanálise, Literatura e Cinema aproxima campos do saber que aparentemente estariam em áreas de conhecimento distintas, favorecendo trocas e complementos de maneira a enriquecer os estudos já disponíveis sobre essa temática, tanto no campo da literatura como nos espaços de discussão da psicanálise, em uma perspectiva dialogista<sup>1</sup> e intermediática<sup>2</sup>.

Podemos considerar este estudo como parte do que Jean Laplanche chamou de *psicanálise extramuros*, já que segue o formato de escrita e de criação de Sigmund Freud, que também se ocupou do laço social, da literatura, das obras de arte e da biografia. Nesse sentido, Freud inaugurou o lugar e o espaço da experiência psicanalítica que considera as formações da cultura como parte de sua pesquisa e trabalho, não somente como mera transposição da clínica para o exterior do consultório, mas para ocupar-se das determinações sociais e culturais do sujeito atravessado pelo inconsciente. Textos como *Totem e Tabu*, *Moisés e o monoteísmo* ou *Sonhos e delírios na Gradiva de Jensen* evidenciam a importância dos aspectos sociais para a teoria do sujeito, reconhecendo-o em sua totalidade e para além do espaço do tratamento psicanalítico.

O objetivo principal desta pesquisa consiste em identificar nas três obras citadas de Ingmar Bergman – *O sétimo selo* (1957), *Persona* (1966) e *A hora do lobo* (1968) – elementos que possam estar presentes na construção dos sonhos e, a partir disso, verificar a relação existente na construção da narrativa cinematográfica com a linguagem onírica figurada por meio de imagens. A argumentação teórica cumpre a função de aproximar a narrativa como ela se apresenta na literatura e no cinema na perspectiva dos estudos relacionados à produção e à recepção do texto literário.

Com relação à estrutura investigativa utilizada, o escopo teórico e a construção argumentativa, a pesquisa está dividida em quatro capítulos. O primeiro tem como título “A

---

<sup>1</sup> O conceito de dialogismo foi elaborado pelo linguista russo Mikhail Bakhtin. Explica o mecanismo de interação textual, processo no qual um texto revela a existência de outras obras em seu interior, as quais lhe causam inspiração ou algum influxo. Esse conceito pode ser encontrado em sua obra *Estética da criação verbal*.

<sup>2</sup> Tem como objeto de investigação os processos de construção de sentidos que se dão a partir da interação de duas ou mais mídias, consegue-se encontrar escritos sobre esse tema em Dick Higgins e Hansen-Löve.

crise do narrador e as novas possibilidades narrativas” e consiste em um aprofundamento sobre o porquê da utilização do cinema e da psicanálise como base para este estudo. Aqui também aparece a compreensão do cinema como parte da literatura, o que justifica seu uso nesta pesquisa. O segundo capítulo tem por objetivo encaminhar o trabalho que vem a seguir, iniciando o estudo das narrativas. Desse modo, começamos analisando a narrativa cinematográfica, por isso esse capítulo tem como título “A narrativa do cinema”. Aqui estudamos a noção geral de narrativa até chegarmos na narrativa cinematográfica para, por fim, compreender suas especificidades. Os autores analisados aqui são: Walter Benjamin ([2012]1936), Alain Badiou ([2002]1937), Christian Metz (2010) e J. P. Chartier (1958).

No terceiro capítulo, denominado “A construção do sonho e sua linguagem inconsciente”, nos propomos a estudar a construção e a estrutura do sonho a partir da teoria psicanalítica, as formações do inconsciente cuja estrutura de linguagem permitem decifração e o reconhecimento do sujeito de desejo, o processo primário, a regressão e o retorno à imagem sensorial. Para isso, utilizamos os autores: Sigmund Freud (1996 [1900]), Luiz Alfredo Garcia-Roza (2008) e o dicionário de psicanálise de Laplanche e Pontalis (2001). Essa seção tem quatro subcapítulos: “Os mecanismos provenientes do sonho”, “O aparelho onírico e a regressão”, “O trabalho do sonho e a realização de desejo” e o “Pacto do sonhar”.

O quarto capítulo foi dedicado ao exame da vida e do trabalho de Ingmar Bergman e às obras escolhidas para este estudo. Para isso, foram necessários três subcapítulos, “O sétimo selo (1957)”, “Persona (1966)” e “A hora do lobo (1968)”. Para essa análise, foram utilizados os autores Aarón Serrano (2009), Dax Moraes (2014), Rodrigo Siqueira-Batista (2010) e o documentário *Bergman 100 Anos* (2018).

O quinto capítulo tem como título “Traços do cinema como sonho” e faz a análise do corpus de pesquisa, estabelecendo a relação entre a estrutura do cinema e a do sonho. Nesse sentido, se propõe a associar a estrutura proposta por Freud da formação do sonho no aparelho psíquico, encontrando relações possíveis entre a narrativa do filme, necessária para a construção do fazer cinematográfico. Esse capítulo contém dois subcapítulos, são eles: “A figurabilidade e as narrativas” e “Elementos externos, restos diurnos e outras observações”. Para esse momento, foram utilizados os autores: Tania Rivera (2001), Francis Vanoye, Anne Galiot-Lété (2012), Gaut (2008), o documentário *Bergman e o cinema* (2004) (*Bergman och Filmen*), entre outros.

Nosso objetivo com este trabalho é encontrar uma ligação entre como se estrutura a linguagem do sonho descrita pela psicanálise freudiana com a estrutura narrativa do cinema, levando em conta que ela possui uma linguagem própria. A aproximação das duas formas de

narrativa propõe um elemento comum que é fundamentalmente humano, a capacidade subjetiva e a construção do pensamento por meio de imagens. Trabalhamos essa ideia construindo uma ligação entre as duas narrativas mediante três principais temas, a figurabilidade, os elementos externos e restos diurnos e o processo de regressão

Sobre a figurabilidade, destacamos que, em ambas as narrativas, o texto é apresentado por meio de imagens. Esse processo garante uma relação direta entre as duas estruturas estudadas aqui, já que para que haja a transformação do texto em imagem, um longo caminho psíquico precisa ser percorrido. Para que a própria figurabilidade ocorra, compreendemos que os elementos externos são importantes, pois auxiliam na construção da narrativa de maneira a torná-la palatável, por isso, encontramos elementos externos tanto na narrativa fílmica quanto na narrativa onírica. Esses elementos nem sempre têm relação direta com a mensagem central da narrativa, com o núcleo do que se pretende ofertar ao espectador ou ao sonhador, mas são necessários para que a cena seja construída.

Por fim, compreendemos que as peculiaridades da figurabilidade provocam no sujeito um processo de natureza regressiva. É sabido que durante a apresentação de um filme, muitas coisas precisam ser aceitas, desde uma perspectiva distante da realidade, caso isso não ocorra, dificilmente um sujeito poderia compreender ou suportar uma narrativa fílmica, o mesmo acontece no sonho. Durante a construção do sonho, muitos elementos, às vezes desconexos, aparecem ao sonhador, mesmo que a estrutura do sonho componha uma história mais ou menos aceitável. Sabemos que é por meio da regressão que o sonho ocorre e pode ser suportado pelo sujeito, caso contrário, o aparelho psíquico não poderia utilizar essa forma de representação como modo de realização de desejo. Em ambos os casos, vimos a importância do inconsciente, instância psíquica apresentada por Sigmund Freud a partir da compreensão da estrutura do sonho.

Outros elementos ainda foram analisados durante a construção deste trabalho, como o papel do deslocamento e da condensação, indispensáveis para a construção da figurabilidade, e a importância da preparação exercida pelo sujeito para permitir ser invadido pela narrativa em imagens. No caso do sonho, a importância do dormir, o que permitirá ao sujeito o relaxamento do psiquismo, reduzindo as defesas conscientes, e, no caso do espectador fílmico, a preparação necessária para ver a obra, indo ao cinema ou, em casa, organizando o espaço, escurecendo o ambiente, preparando algo para comer, entre outras coisas.

Com base na investigação realizada, é possível sustentar, assim, uma resposta positiva à pergunta inicial que nos fizemos sobre a relação entre as duas narrativas. Registramos que, caso outras obras cinematográficas fossem analisadas, possivelmente mais elementos em

comuns seriam identificados. Porém, a partir do que nos propomos a desenvolver, consideramos que nosso trabalho obteve dados significativos que podem auxiliar outras pesquisas desse mesmo campo.

## 1 A CRISE DO NARRADOR E AS NOVAS POSSIBILIDADES NARRATIVAS

Para compreender a relação entre cinema, psicanálise e literatura, propomos começar pelo estudo do texto *O narrador*, de Walter Benjamin (2008a[1936]). O autor sustenta uma discussão sobre o destino do narrador que se faz útil para lidar com uma questão que é central para este trabalho: por que escolher, para este estudo, filmes do diretor Ingmar Bergman? Vejamos um fragmento do texto de Benjamin (2008a[1936], p. 217) que trata do desaparecimento do narrador.

A arte de narrar aproxima-se do seu fim por que a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção. Mas este é um processo que vem de longe. E nada seria mais tolo do que ver nele um “sintoma de decadência”, e muito menos de uma decadência “moderna”. Ele é muito mais um sintoma das forças produtivas seculares, históricas, que expulsam gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo, conferindo, ao mesmo tempo, uma nova beleza ao que está desaparecendo.

Fica claro que, para Benjamin (2008a[1936]), a arte de narrar diz respeito a uma vivência que não existe mais, ou seja, grandes histórias transmitidas por anos de forma oral estavam embasadas nas experiências heroicas e profundas dos narradores. Nesse sentido, é verdade que nossa sociedade não é mais capaz de produzir esse tipo de narrativa, pois, com a modernização, o sujeito está mais propenso a apenas ter vivências vazias e cotidianas, no trabalho, nos estudos intelectuais ou em seu monótono lar, do que experiências dignas de obras clássicas.

Além disso, a função do narrador está condicionada à capacidade de transmitir algo, a produção narrativa precisa conter uma lição passada de geração a geração, o que permite, inclusive, que ela não necessite estar escrita, podendo assumir a forma oral que, por sua força, sobrevive ao passar dos anos. O que garante essa sobrevivência é a sabedoria contida nesse narrar, a mesma que aparece em decadência em função dos diversos acontecimentos da modernidade, como as guerras industriais, a experiência econômica, a experiência moral advinda do governo, entre outros (BENJAMIN, 2008a[1936]).

A própria experiência da modernidade distancia o sujeito do que Benjamin (2008a[1936], p. 217) chama de “discurso vivo”. Como exemplo, cita o aparecimento do romance como nova forma de narrativa, o qual, aos poucos, substituiria a narrativa épica em seu formato poético. O romance, nada mais é do que a própria experiência vazia, ela só pode ser transmitida em formato de escrita e raramente possui algum ensinamento em seu texto. Fácil

de ler, prazeroso, mas pouco instrutivo ou formador. Com esse quadro, a experiência do narrador desaparece.

Nesse mesmo período, a facilidade de impressão de materiais escritos – a imprensa no alto capitalismo – dá origem a novas formas de comunicação. A disseminação da informação vem, aos poucos, tirando o lugar tão duramente conquistado pelo romance. Trata-se de uma informação seca, com explicação clara e objetiva, que sepulta o narrador em um lugar desconhecido e torna a experiência diária vazia e desinteressante.

A cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres de histórias surpreendentes. A razão para tal é que todos os fatos já nos chegam impregnados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece é favorável à narrativa, e quase tudo beneficia a informação. Metade da arte narrativa está em, ao comunicar uma história, evitar explicações (BENJAMIN, 2008a[1936], p. 219).

Aqui o papel da industrialização é incontestável, uma vez que o tempo de ócio é determinante para a criação narrativa. O trabalho mecânico, com jornadas altamente cansativas e sem sentido, retira do sujeito qualquer potencialidade criativa, além disso, a centralização do sujeito em si faz com que o coletivo, tão importante na narrativa, fique muito distante de sua realidade. Esse distanciamento do que é artesanal potencializa experiências superficiais que não fixam internamente nenhum valor. Por isso, para Benjamin (2008a[1936], p. 221), “quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido”.

No livro *Estética da criação verbal*, de Mikhail Bakhtin, encontramos uma preocupação semelhante, que questiona a concepção por meio da proposição do conceito de dialogismo, tão importante para uma compreensão sociolinguística dos estudos da linguagem. Para ele, falar de dialogismo é justamente transcender o que se compreendia até então pela linguística, a língua como um contexto “fechado (dentro do sistema da língua ou do texto compreendido linguisticamente, sem levar em conta a relação dialógica que se estabelece com o outro texto, o texto que responde)” (BAKHTIN, 1997[1963], p. 349).

O dialogismo pressupõe, como o próprio nome orienta, um diálogo entre elementos que falam entre si, mesmo pertencendo a enunciados diferentes. Uma troca estabelecida entre espaços que falam do mesmo assunto a partir de línguas semelhantes: “a relação dialógica é uma relação (de sentido) que se estabelece entre enunciados na comunicação verbal. Dois enunciados quaisquer, se justapostos no plano do sentido (não como objeto ou exemplo linguístico), entabularão uma relação dialógica” (BAKHTIN, 1997[1963], p. 345-346). Em outras palavras, segundo Stam (2000), para Bakhtin, o dialogismo abrangeria as possibilidades

abertas e infinitas desenvolvidas pelas práticas discursivas de uma cultura, compreendendo, inclusive, enunciados que convencionalmente não são considerados textos.

Justamente em função do dialogismo existente na língua, não é possível pensar seu estudo apenas a partir do formato tradicional dos estudos da linguística. É necessário reconhecer que o sujeito que narra o faz em diálogo, está falando desde o lugar que ocupa no espaço social, e é isso que permitirá uma troca com outros espaços narrativos que, mesmo falando a partir de outro lugar social, têm em si algo em comum. Isso faz com que o dialogismo ocorra entre a tradição literária e a artística.

Tal relação pode estabelecer-se entre as línguas, os dialetos (dialetos territoriais, sociais, jargões), os estilos (funcionais) da língua (limitando-nos à língua falada e à linguagem científica), em outras palavras: podem estes elementos falar um com o outro? Isto é possível, mas somente mediante uma abordagem não linguística, ou seja, somente mediante uma transformação que os torne uma “visão do mundo” (ou um tipo de percepção do mundo, realizada pela língua ou pela fala), um “ponto de vista”, uma “voz social”, etc. (BAKHTIN, 1997[1963], p. 347).

É apenas desde um lugar em um determinado espaço que a relação dialógica pode se estabelecer. Mas, qual é o lugar do autor se esse apenas estaria enunciando algo que está no mundo, mas que pertence a todos? Bakhtin (1997[1963]) deixa claro que esse não é um problema que pertence ao campo da linguística, já que ela não se debruça sobre os efeitos da comunicação, mas nos oferece uma pista importante quando diz que outras áreas de conhecimento podem e devem se ocupar desses estudos. Nesse sentido, entendemos porque a filosofia, o cinema, a comunicação social e, por que não, a própria psicanálise, podem ser utilizados para aprofundar pesquisas sobre esse tipo de dialogismo, advindo, como nos dizia Benjamin, do sumiço do narrador, ou, como aponta Bakhtin, da existência ou não de sua função, o que nos obrigou a criar novas formas de trocas sempre marcadas pelos aspectos subjetivos de cada época, bem como pelos espaços sociais, políticos, ideológicos e – podemos acrescentar – tecnológicos.

O cinema, assim como a música e a televisão, faz parte desse dialogismo pluricultural, que acontece não apenas dentro de si – quando, por exemplo, uma música é construída a partir de outros estilos de músicas e sons que existem de forma diferente no mundo – mas no diálogo que se estabelece com enunciados que estão mais distantes. O cinema caracteriza o dialogismo proposto por Bakhtin já que, para sua existência, é necessário que diversos enunciados, advindos de lugares e tempos diferentes, encontrem um espaço comum, sem, com isso, perder o que têm de único e preservando sua totalidade aberta, com enriquecimento que beneficia a todos (STAM, 2000). Na mesma direção, Gomes (1972, p. 103) acrescenta:

Na década de vinte a maneira mais útil de abordar o cinema, para a criação ou a reflexão, era considerá-lo arte autônoma. É possível que a tese de especialidade cinematográfica ainda venha no futuro a produzir frutos práticos e teóricos. Atualmente, porém, os melhores filmes e as melhores ideias sobre cinema decorrem implicitamente de sua total aceitação como algo esteticamente equívoco, ambíguo, impuro. O cinema é tributário de todas as linguagens, artísticas ou não, e mal pode prescindir desses apoios que eventualmente digere.

A compreensão mais próxima e tradicional que podemos aplicar ao dialogismo é justamente a noção de *intertextualidade*<sup>3</sup>, já que esse diálogo entre os enunciados apontaria para as referências de livros que costumamos encontrar em outros livros. O conteúdo de um texto abriga outros conteúdos escritos anteriormente, nesse sentido, o intertexto aparece como uma possibilidade de dialogismo, observado há mais tempo que o próprio termo proposto pelo autor (STAM, 2000).

Seguindo os pensamentos de Bakhtin sobre a ideia de dialogismo, outra possibilidade, essa mais atual, pode ser conectada aos estudos entre enunciados que não são apenas textuais: esse conceito, ainda recente, se chama *intermedialidade*.

A própria palavra é relativamente recente no português brasileiro, e no uso diário seu significado é normalmente restrito às mídias públicas, impressas ou eletrônicas, e às mídias digitais. A língua inglesa, onde o uso de *medium* e *media* tem uma longa tradição, oferece um leque de significados, entre os quais *medium of communication* e *physical or technical medium* são os mais relevantes para o discurso sobre intermedialidade, além de *public media*, que se refere a jornais e revistas, rádio, cinema e televisão. Os *meios físicos e/ou técnicos* são as substâncias como também os instrumentos ou aparelhos utilizados na produção de um signo em qualquer mídia — o corpo humano; tinta, pincel, tela; mármore, madeira; máquina fotográfica; televisor; piano, flauta, bateria; voz; máquina de escrever; gravador; computador; papel, pergaminho; tecidos; palco; luz, etc. o uso dos meios físicos para criar uma pintura a óleo — a aplicação de tinta através de um pincel ou outro instrumento numa tela esticada no chassis — resulta na constituição dos *materiais* do signo pictórico: cores, linhas, formas e textura(s) numa superfície mais ou menos plana (CLÜVER, 2011, p. 9).

No conceito de *intermedialidade*, percebemos uma ampliação considerável nas possibilidades de diálogo. Aqui, o corpo humano, bem como sua existência no mundo, é o limite para as trocas. Para Clüver (2011, p. 9) “é importante apontar que os estudos da intermedialidade se restringem a seres humanos. Excluem-se as linguagens dos animais e as comunicações entre eles e também entre seres humanos e animais”. Além disso, Clüver indica, a partir do texto de

---

<sup>3</sup> O termo intertextualidade foi oficialmente introduzido por Julia Kristeva em dois artigos publicados na revista *Tel Quel* e retomados em seguida em sua obra de 1969, *Séméiotikè, Recherches por une sémanalyse*. O primeiro é de 1966, intitulado “A palavra, o diálogo, o romance” e o segundo, “O texto fechado” (1967). É a partir da análise e da difusão da obra de Mikhail Bakhtin, na França, que Kristeva leu no decorrer de sua formação búlgara, em russo, que ela produz a noção e sua definição.

Irina Rajewsky (2012), chamado *Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”*: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade, três formas de apresentação da intermedialidade. A partir de sua exposição, torna-se relevante compreender as duas primeiras, nas quais identificamos proximidade com a pesquisa que agora apresentamos. São elas: a *combinação de mídias* e as *referências intermidiáticas*.

A *combinação de mídias* pode ser pensada no cinema como sua própria essência, já que ele é compreendido como uma combinação de várias mídias já existentes. Nesse sentido, há uma inter-relação de outros tipos de mídias, como a literatura, o teatro e a música, na construção da mídia cinema.

Mas, enquanto “plurimedialidade” se refere à presença de várias mídias dentro de uma mídia como o cinema ou a ópera, chamamos de “multimedialidade” a presença de mídias diferentes dentro de um texto individual. A mídia mais frequentemente envolvida em tais combinações é a mídia verbal, que faz parte das mídias plurimidiáticas já mencionadas (inclusive do rádio e da televisão), como também de muitos gêneros musicais e visuais (CLÜVER, 2011, p. 15).

Já a segunda subcategoria diz respeito às referências observadas dentro de certas mídias. Aqui, o cinema está incluso quando consideramos que ele pode ser visto como uma mídia única, lugar que foi sendo conquistado dentro do mundo das artes. Quando o cinema passa a compor uma categoria própria de arte, abre espaço para essa subcategoria, já que quanto mais sofisticada fica a narrativa fílmica, mais inter-relações são possíveis. Clüver (2011, p. 17) aponta uma relação direta entre intertextualidade e intermedialidade, uma vez que: “usando ‘intertextualidade’ em referência a todos os tipos de texto; é uma forma condensada de dizer que entre os ‘intertextos’ de qualquer texto (em qualquer mídia) sempre há referências (citações e alusões) a aspectos e textos em outras mídias”.

Se faz igualmente importante observarmos o conceito de *interdiscursividade*, originado a partir da concepção de dialogismo proposta pelo próprio Bakhtin Bakhtin (1997[1963]) e amplamente estudada por Michel Pêcheux (2009). Nesse caso, a *interdiscursividade* abrange o diálogo entre discursos ou como um determinado tipo discursivo se constitui em relação a outros já conhecidos; apesar de aparecer muito próximo do conceito de *intertextualidade*, esse aparece anterior ao próprio texto, já que o diálogo é constitutivo ao texto, é mais abrangente e trata do jogo dialógico entre os textos posto no discurso.

A *interdiscursividade* é o princípio pelo qual se produz o próprio sentido, e é exatamente porque “algo fala” (ça parle) sempre “antes, em outro lugar e independentemente” que é possível construir uma compreensão ampla sobre determinado tema, permitindo que tanto os

textos quanto as imagens façam sentido para nós (PÊCHEUX, 2009, p. 149). Além disso, Pêcheux (2009) entende que o discurso se utiliza da língua para se constituir, língua essa que possui leis internas que formam o objeto da linguística, assim, sobre essas leis, desenvolvem-se os processos discursivos, porém esse processo não é feito de maneira aleatória ou acidental e sim de uma série de pensamentos e ideias já experienciadas no campo ideológico e social.

Cabe perguntar, então, sobre quais tipos de narrativas temos hoje. Essa questão nos leva diretamente ao cinema, pois a possível resposta aparece a partir da narrativa de nosso próprio inconsciente e das dificuldades de o sujeito moderno lidar com seu vazio. O que se narra hoje é a experiência própria da vida cotidiana e os lamentos pela falta de vivências importantes, o que leva diretamente ao vazio da existência.

No texto *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin observa que, logo após a substituição da litografia pela fotografia: “pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho” (BENJAMIN, 2008b[1936] p. 181).

A partir disso, chegamos mais perto do estudo do cinema, já que, para Benjamin, o jornal ilustrado estava contido de forma virtual na fotografia e, da mesma maneira, podemos dizer que o cinema falado estava contido de forma virtual na fotografia. A cópia estava tornando-se em si mesma uma arte separada, afinal, cada vez mais, a tecnologia ganhava espaço, possibilitando elevar-se ao nível de grandeza. Mais tarde, o cinema passaria de uma cópia vazia e reprodutiva, como aparece nos primeiros filmes, ao estatuto de produções complexas e completas em si mesmas.

A reprodução técnica do som iniciou-se no fim do século passado. Com ela, a reprodução técnica atingiu tal padrão de qualidade que ela não somente podia transformar em seus objetos a totalidade das obras de arte tradicionais, submetendo-as a transformações profundas, como conquistar para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos (BENJAMIN, 2008b[1936], p. 181).

Mesmo com o vazio que havia se instalado pela ausência de narrador, que tem seu ponto culminante nas formas de produções ou reproduções vazias de vivências, a narrativa não cai em decadência. Por anos esse processo, que parecia prestes a ruir, se reinventa e, no meio de uma aparente falta de conteúdos profundos, uma nova forma de arte nasce. Benjamin, nesse contexto teórico, apresenta o conceito de aura e aponta o cinema como o grande agente de sua liquidação.

A aura, para Benjamin, é resultado da experiência de encontro com o original da coisa, seja ele um quadro localizado em um museu ou “observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte” (BENJAMIN, 2008b[1936], p. 185). Nesse momento,

um efeito total tomaria conta do sujeito, de tal maneira que quase o desobrigaria de uma explicação racional. O cinema potencializaria, assim como todas as produções e as reproduções citadas até então, esse distanciamento do sujeito com o efeito de aura.

Seu significado social também não é concebível, mesmo em seus traços mais positivos, e precisamente neles, sem seu lado destrutivo e catártico: a liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura. Esse fenômeno é especialmente tangível nos grandes filmes históricos, de Cleópatra e Ben Hur até Frederico, o Grande e Napoleão. Ele conquista sempre novas posições para seu domínio [...] ele nos convida, sem o saber talvez, para essa grande liquidação (BENJAMIN, 2008b[1936], p. 183).

Para entendermos a ideia de liquidação da aura, podemos pensar o cinema, com Badiou (2002[1937]), como uma arte impura. O cinema, compreendido como a sétima arte, engloba as outras seis anteriores. Ele agarra para si o produto de todas as artes antecessoras e as transforma em um novo produto, o que faz com que não possamos pensá-lo deslocado do romance, por exemplo, ou da música e do teatro, já que, da mesma forma como nesse último, os sujeitos responsáveis pela interpretação dos personagens também se chamam atores (BADIOU, 2002[1937], p. 104).

A impureza do cinema, anunciada por Badiou, ronda a questão da *autenticidade* proposta por Benjamin no texto anterior, já que o cinema é a construção de um produto que é produto de outras coisas, nada havendo de autêntico nisso, nem de puro ou de novo. Aqui o cinema poderia ser comparado à criatura Frankenstein, personagem da obra de Mary Sherley, que, coincidentemente, também se tornou produto cinematográfico no início do século XX. Da mesma forma, o cinema também é uma colcha de retalhos, costurada com pedaços de outros sujeitos, que antes tinham existência própria. Porém, diferente do personagem, o cinema não morre de forma trágica tão logo sua criação acontece.

Outros aspectos apresentados por Badiou (2002[1937]) também são pertinentes para a nossa investigação. Em seu texto *Os falsos movimentos do cinema*, ele destaca três principais movimentos apresentados como próprios do fazer cinematográfico, são eles: o movimento global, o movimento local e o movimento impuro.

O termo cinema, advindo do grego κίνημα, kìnèma, significa movimento (DICIONÁRIO, 1997, p. 412), o que já antecipa a designação do cinema como arte em movimento. Para Badiou (2002[1937]), essa nomenclatura precisa ser sopesada de forma mais profunda, já que os três movimentos apontados acima tornam tal interpretação equivocada. Começando pelo movimento global:

O movimento global é falso, pois nenhuma medida lhe convém. A subestrutura técnica organiza um movimento discreto e uniforme, em que toda a arte é não lhe atribuir nenhuma importância. As unidades de montagem, como os planos ou as sequências, são finalmente compostas, não na medida de um tempo, mas em um princípio de proximidade, de lembrança, de insistência ou de ruptura, cujo pensamento verdadeiro é bem mais uma topologia do que um movimento (BADIOU, 2002[1937], p.107).

O movimento que vemos em um filme está mediado por uma experiência que precisa ser transmitida. Como o trecho acima propõe, o cinema em movimento não significa, dentro de sua estrutura, absolutamente nada. Porém, o efeito de proximidade provado pelo espectador de forma inconsciente é que confere o verdadeiro sentido da cena. Isso é importante, pois diferencia o filme de uma gravação comum que qualquer sujeito pode fazer ao posicionar uma câmera em algum espaço, como um parque ou uma rua, e deixá-la gravando por alguns minutos (BADIOU, 2002[1937]). Para ilustrar, Badiou (2002[1937]) dá o exemplo da sequência de dois trens que se cruzam e se roçam. Dentro do contexto do filme, é impossível pensar nessa cena longe dos aspectos subjetivos de proximidade e de afastamento, totalmente ligados à experiência romântica de um casal que aparece na sequência. Aqui, a metonímia é clara, dessa forma, não pode ser resumida a um movimento qualquer; ela é, por si só, um sentido, não claro e explicado, mas registrado pelo sujeito que acompanha a história.

Já o *movimento local* é falso, porque sendo ele a cena parada, uma cena em que nada acontece, não é de fato o movimento da câmera que importa, mas o movimento interno frente ao qual a imagem nos coloca. É esse efeito próprio do cinema que nos insere diante de uma cena onde o movimento acontece dentro dela própria: o verdadeiro movimento sobre a história está ocorrendo dentro da nossa cabeça. Ou seja: para que uma cena assim faça sentido, é indispensável que o sujeito espectador recorde de tudo que já viu até então no filme, e nisso consiste o verdadeiro movimento, pois se “cria um efeito temporal de percurso para que esse próprio visível seja atestado de certa forma ‘fora da imagem’, atestado pelo pensamento” (BADIOU, 2002[1937], p. 106).

E por fim, o movimento impuro:

É o mais falso de todos, porque não existe na realidade qualquer meio de fazer um movimento de uma arte a outra. As artes são fechadas. Nenhuma pintura jamais transformar-se-á em música, nenhuma dança em poema. Todas as tentativas diretas nesse sentido são inúteis. E, contudo, o cinema é de fato a organização desses movimentos impossíveis (BADIOU, 2002[1937], p. 108).

Badiou (2002[1937]) põe em questão a sua própria afirmativa de que o cinema é a junção de várias artes, existindo justamente nesse movimento impossível de transformação de

uma arte em outra ou mesmo da figuração simultânea de diversas formas de arte. Isso se dá aqui, nesse contexto, em uma mesma camada, ou seja, diversas modalidades sendo apresentadas ao mesmo tempo, em um mesmo nível de exposição e de compreensibilidade. Porém, não é essa simultaneidade a única forma de abordar o cinema como fenômeno multissemiótico, pois podemos pensar a imagem com o que ela apresenta e com aquilo que ela esconde, ou, em outras palavras, aquilo que vemos da realidade pode ser amplificado, digerido, interpretado, pela técnica de apresentação das imagens a partir de sua mecanização reprodutiva. E é esse aspecto que chama a atenção de Benjamin em seu texto sobre reprodutibilidade técnica.

No subtítulo *Camundongo Mickey*, do texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (em sua primeira versão), Benjamin descreve o inconsciente óptico como a lente de uma câmera, a objetiva. Essa lente mostra algo do sujeito mais profundo do que seus atos normais, como caminhar, pegar algo em sua mão ou olhar para determinada direção. Para ele, o que aparece através da objetiva é algo que não se consegue ver a olho nu, que está além do que um sujeito pode explicar com palavras ou ações, é nesse lugar que o inconsciente ótico se apresenta, provando que aquilo que a câmera filma, e mais tarde apresenta ao público, é a intimidade mais profunda da humanidade, seus aspectos inconscientes. Esse conceito, citado brevemente por Benjamin, abre várias possibilidades de entendimento, inclusive a ideia da estreita relação dele com o inconsciente pulsional proposto pela psicanálise.

O inconsciente abriga conteúdos que são representantes das pulsões, e é regido pelos mecanismos específicos do processo primário, por isso, só podemos ter contato com esses desejos de forma indireta, sendo uma delas o sonho. O cinema, com seu inconsciente óptico, capta os desejos mais vergonhosos, alucinados ou perversos que o ser humano pode ter, colocando-os em um contexto possível de ser aceito e vivido. Benjamin (2008b[1936], p. 205) explica que “muitas deformações e estereotípias, metamorfoses e catástrofes que o mundo visual pode sofrer no filme afetam realmente esse mundo nas psicoses, alucinações e sonhos”. A ligação entre a narrativa cinematográfica e os sonhos agora parece mais clara, já que, em ambos, o inconsciente está livre para ser vivido de forma não patológica.

Por meio de certos filmes, é possível viver de forma artificial diversas fantasias sadomasoquistas, impedindo seu aparecimento de forma patológica na vida cotidiana (BENJAMIN, 2008b[1936]). Esse recurso também aparece no sonho, onde é possível construir narrativas imagéticas, abrindo espaço para que os desejos apareçam em histórias complexas e muitas vezes de difícil interpretação.

A proposta apresentada nas primeiras páginas deste trabalho assume, agora, contornos mais nítidos. É fácil verificar a importância de entender o sujeito e sua relação com a imagem

e, nesse sentido, a arte em geral é generosa, pois, com seu formato próprio, permite que aprendamos com ela, intensificando nosso conhecimento sobre o que existe de mais humano, tema de interesse para a psicanálise que, assim como o cinema, se propõe a conhecer o que existe de mais íntimo no ser, sem disfarces ou mentiras.

## 2 A NARRATIVA DO CINEMA

Antes de nos perguntarmos a respeito da narrativa do cinema, precisamos falar sobre a narrativa em si, já que é necessário compreendê-la mais de perto para aprofundar suas especificidades dentro do contexto fílmico. Para Aumont et al. (1995, p. 960), se faz necessário entendê-la separada da ideia de cinema:

Por definição, o narrativo é extra-cinematográfico, pois se refere tanto ao teatro, ao romance quanto simplesmente à conversa cotidiana: os sistemas de narração foram elaborados fora do cinema e bem antes de seu surgimento. Isso explica o fato de que as funções dos personagens de filmes possam ser analisadas com os instrumentos forjados para a literatura por Vladimir Propp (proibição, transgressão, partida, retorno, vitória) ou por Algirdas-Julien Greimas (adjuvante, oponente). Esses sistemas de narração operam como outros nos filmes, mas não constituem o cinematográfico propriamente dito: são o objeto do estudo da narratologia, cujo campo é bem mais vasto do que apenas o da narrativa cinematográfica.

É possível o entendimento da narrativa como um aspecto total, e o cinema, nesse caso, aponta para uma das diversas formas de narrar. Isso é importante na medida que valida o estudo do cinema a partir de suas peculiaridades, de sua linguagem própria, sem deixar de considerá-lo como parte do grande grupo das narrativas, modificada e transformada pelos aspectos sociais, tecnológicos e políticos, mas que mantém em sua essência o formato de transmitir algo irreal em um formato organizado (AUMONT et al., 1995). Além disso, é importante distinguir as tão conhecidas narrativas realistas e não realistas, o que sugere o porquê da frequente utilização do termo *cinema de ficção*. Metz (2010, p. 35) diferencia esse aspecto de forma bastante clara:

O acontecimento narrado sempre foi irrealizado *antes*, no momento mesmo em que foi percebido como narrado. Sabe-se, aliás, que o realismo não é o real: ninguém espera encontrar na rua o protagonista de tal romance contemporâneo minuciosamente realista. O realismo diz respeito à *organização do conteúdo*, não à *narrativa como estatuto*, e há um nível de percepção no qual Emma Bovary não é menos imaginária que a Fada Carabonesse.

A separação comum entre narrativas realistas e não realistas não pode ocorrer, já que nenhuma narrativa pode ser considerada realista, afinal, tudo que é narrado já ficou no passado, justamente por isso pode ser contado. Aqui, voltamos a pensar na vivência real proposta por Benjamin, a partir do seu conceito de *aura*. Para Metz (2010, p. 36), “a realidade pressupõe a presença, a qual é uma posição privilegiada em dois parâmetros, o espaço e o tempo; só é plenamente real o aqui e o *hic et nunc*”. O que é narrado, seja em um livro ou em um filme, já admite um passado, o resto de algo que aconteceu e que pode ser descrito e ilustrado pela arte,

diferente do acontecimento em si que necessita da presença, do aqui e agora, e esse, segundo Benjamin ([2008]1936b), com o advento da industrialização, perdeu seu lugar de valor.

A narrativa que estamos falando, parece ser um lugar sem narrador, mas que segue sendo contada a partir dos acontecimentos que já passaram. Para que isso seja possível, necessitamos pensar, com Metz (2010, p.410), que a narrativa “tem em comum com as categorias afetivo-estéticas o fato de representar uma das grandes formas antropológicas de percepção (caso dos ‘consumidores’ de narrações), bem como da operação (caso dos inventores das narrações)”.

Para compreender melhor o pensamento de Metz (2010), é preciso explorar o conceito de *representação* a partir da perspectiva de Aristóteles com o termo *mímese*:

É pois a tragédia a mímese de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada, com cada uma das espécies de ornamentos distintamente distribuídas em suas partes; mímese que se efetua por meio de ações dramatizadas e não por meio de uma narração, e que, em função da compaixão e do pavor, realiza a catarse de tais emoções (ARISTÓTELES, 2017, p. 72-3).

Ao utilizar o termo *μιμηση* para distinguir a tragédia da epopeia, Aristóteles aponta uma direção bastante interessante para esse termo que é comumente traduzido como *imitação*. Para ele, a mímese é uma versão de algo original com algumas modificações necessárias, como a questão do tempo, da linguagem, do acréscimo de ornamentos e, finalmente, da inevitável presença de um ator para dramatizá-la. Uma das traduções possíveis para o termo utilizado por Aristóteles é a representação, já que observa que de fato existe uma história original, mas que ao transpô-la para a tragédia, por exemplo, ela deixa de ser o que era quando ocorreu, passa por uma modificação, mesmo que, com relação aos fatos, mantenha-se o mais fiel possível. Por decorrência, a literatura não tem por objetivo ser documento de pretensões históricas, que queria revelar as coisas como foram ou que ela ganha a sua força apenas quando e se estiver politicamente engajada ou historicamente acurada.

Jacques Rancière (2005), ao falar da relação entre literatura e história, observa que a literatura tem independência em relação à dita realidade, pois os enunciados poéticos são efeitos reais e não apenas reflexos do real, ou seja, a literatura não imita o mundo, ela cria mundos ao ser composta e elaborada, de maneira que possamos entrever que o efeito é contrário, mais facilmente a literatura transforma o mundo por meio das sensibilidades humanas do que o mundo cria novas formas literárias ou narrativas “reais”. Aliás, mais uma vez podemos inverter aqui as variáveis: a própria história é ficção, apenas a sua pretensão de historicidade é científica. Por mais exata ou positivista que se pretenda a história, ela será sempre fabulação parcial que poeticamente preenche as lacunas do tempo pretérito, narrativa como manifestação

interpretativa de sentido dos eventos passados, não como forma, mas como os sujeitos, as sociedades e as culturas os perceberam. A racionalidade ficcional é forma de interpretação de uma época.

Ao postular a superioridade da poesia sobre a história, Aristóteles aponta para o fato de que o conceito de ficção não corresponde exatamente ao de mentira, assim, o que a mimese extrai do mundo não é a semelhança, mas a verossimilhança, pois se de semelhança se tratasse, não seria necessária a arte nem a narrativa. “A separação da ideia de ficção da ideia de mentira define a especificidade do regime representativos das artes” (RANCIÈRE, 2005, p. 53). Aqui se opera, no regime estético, o desvelamento dos elementos subjacentes aos conflitos sociais, borrando os limites entre as razões ficcionais e as razões dos fatos: a literatura (e depois o cinema) não é ficção como engodo e sim desvelamento estético das antinomias de um determinado momento histórico-social, estabelecendo uma equivalência entre os signos do romance e os fenômenos da civilização.

Na narrativa literária e fílmica ocorre o mesmo que na narrativa onírica: logo depois de contada perde uma parte do formato de seu conteúdo, tornando-se apenas verossimilhante ao produto original. Os conteúdos narrados pelo sonhador são uma espécie de ficção ou de imitação proposta por Aristóteles, produzindo uma história secundária, dramatizada pelo ator que, nesse caso, é o próprio sonhador.

Pensando no cinema como parte de uma narrativa que possui uma linguagem própria, é necessário ir além da definição comum: aquilo que aparece em um filme, mas como uma linguagem que, por seu formato, só poderia aparecer em forma de filme. O cinema também possui objetivos de estudo específicos, por isso se fará necessário definir por qual caminho seguiremos em nossos estudos. Dentre as opções sugeridas por Aumont (1995, p. 98), a que mais nos parece fazer sentido é a que segue:

as relações que existem entre a imagem narrativa em movimento e o espectador. É o objetivo da “segunda” semiologia que, por intermédio da metapsicologia (termo inspirado em Sigmund Freud, que designa os estados e as operações psíquicas comuns a todos os indivíduos), esforçou-se por mostrar o que aproximava e o que distinguia do sonho, da fantasia ou da alucinação o estado fílmico no qual o espectador de um filme de ficção se encontra. Isso permite, usando alguns conceitos psicanalíticos, retrair algumas das operações psíquicas necessárias à visão de um filme ou induzidas por ela.

Ao propormos aqui uma pesquisa que pretende analisar o que existe de próximo na narrativa fílmica e na narrativa onírica, fica implícito o espectador sugerido por Aumont (1995),

já que é sabido que, partindo da teoria psicanalítica, não é possível pensar uma narrativa onírica desvinculada de seu sonhador.

O sujeito espectador de que fala Aumont (1995) é o mesmo que sonha e produz a partir de seu inconsciente, o sonho narrado como estudaremos aqui. Esse adendo é importante, já que a construção onírica abordada até então é diferente do sonho como método de adivinhação, já que este pressupõe um significado único e comum a todos os sujeitos. Porém, aqui estamos diante de sonhos que têm uma estrutura metapsicológica comum a todos os sujeitos, mas que possuem em seu significante vários elementos de interpretações diversas. Justamente por sua interpretação necessitar obrigatoriamente do contato com o sujeito que sonhou, nosso trabalho apenas se debruça sobre sua construção metapsicológica.

Antes de seguirmos, se faz necessária mais uma distinção que provocará um afunilamento no que diz respeito às possibilidades dos estudos ligados à narrativa do cinema.

Para isso, voltaremos ao texto de Badiou. Para o autor, é possível observar um filme de três maneiras distintas. A primeira diz respeito a um *juízo indistinto*, juízo de gosto subjetivo, observação dos atores e dos efeitos, partindo de um entusiasmo sobre o tema geral, o que desembocará em um rápido esquecimento do conteúdo. Esse modelo remete a uma posição de massa que consome o produto final apenas por entretenimento.

Um romance policial pode também agradar ou não, ser bom ou ruim. Essas distinções não tornam o romance policial em questão uma obra-prima da arte literária. Designam mais a qualidade, a cor do breve tempo passado em sua companhia (BADIOU, 2002[1937], p. 109).

Existe ainda uma segunda maneira de falar de um filme que propõe defendê-lo do juízo anterior. Esse modo, chamado de *juízo diacrítico*, é em si extremamente qualificado, já que parte de um estudo técnico, entende o filme em sua particularidade, autor, diretor e toda a estrutura construída para que esse possa ocorrer de forma aceitável ou não. Essa forma de falar do filme é muito próxima do que conhecemos como a grande crítica. O lugar do entendedor, aqui, determina até mesmo uma escala de qualidade entre filmes, usando como subterfúgio o entendimento sobre a linguagem fílmica.

O juízo diacrítico define uma forma sofisticada ou diferencial da opinião comum. Designa, constitui o cinema “de qualidade”. Mas a história do cinema de qualidade não esboça a longo prazo qualquer configuração artística. Esboça, antes, a história, sempre surpreendente, da crítica de cinema. Pois, em todas as épocas, é a crítica que fornece suas referências ao juízo diacrítico. A crítica denomina a qualidade. Mas, ao fazer isso, ela própria é ainda demasiadamente indistinta. A arte é infinitamente mais rara do que a melhor crítica pode supor (BADIOU, ([2002]1937, p. 110).

Para Badiou, essa forma de juízo sobre o filme esbarra no problema da superioridade intelectual, lugar esse contraditório frente à arte, já que essa é muito mais ampla e possui em si capacidade superior a qualquer crítica concreta. Afinal, segundo ele, “alguém ousa achar significativo que a Oréstia, de Ésquilo, ou A comédia humana, de Balzac, tenham ‘agradado’? Que não sejam ‘realmente nada más?’” (BADIOU, (2002[1937], p. 111).

Por fim, a última alternativa proposta por Badiou foi denominada de *juízo axiomático*; sua principal intenção é perguntar sobre os efeitos de determinado filme para o pensamento. É por meio dessa forma de falar do filme, que se torna possível examinar como essa mistura impura do cinema afeta de maneira múltipla o espectador, já que, como sabemos, aqui o pensamento não é passivo ou contemplativo, mas arrebatado, possibilitando diversas conexões e formações posteriores: “Falar de um filme será muitas vezes mostrar como ele nos convoca a determinada Ideia na força de sua perda” (BADIOU, 2002[1937], p. 112).

Independente de quem seja o espectador e esse pode ser de diferentes localidades e culturas, necessitará realizar um processo imaginativo diferente do que ocorre na leitura de um livro. O livro implica o leitor a imaginar todos os cenários e situações descritas minuciosamente na obra, justamente por descrever e não mostrar as imagens. Já o espectador do filme ganhará de presente todas as imagens prontas, porém muitas brechas serão deixadas, principalmente no que se refere aos sentimentos, às angústias e aos pensamentos de cada personagem. Isso exigirá do sujeito que assiste a um filme um conhecimento mínimo sobre a linguagem do cinema, bem como capacidade ligadora, essa que possibilitará, mais tarde, fazer conexões com outros aspectos do mundo, sejam eles sociais, pessoais etc. (CHARTIER; DESPLANQUES, 1958).

É apenas posteriormente, com uma certa distância temporal, que será possível a análise profunda das consequências que determinado filme produziu no pensamento e no sujeito espectador:

[...] falar axiomáticamente de um filme seria examinar as consequências do próprio modo como uma Ideia é assim tratada por *esse* filme. As considerações formais, de corte, plano, movimento global ou local, de cor, atuantes corporais, som, etc., só devem ser citadas na medida em que contribuem para o “toque” da Ideia e para a captura de sua impureza inata (BADIOU, 2002[1937], p. 111).

É por esse caminho que seguiremos e, da mesma forma que Badiou propôs, nos limitaremos daqui para frente a utilizar aspectos técnicos da teoria do cinema, apenas na medida que isso se faça necessário em nossa pesquisa. Já que, como diz Chartier e Desplanques (1958), é de suma importância considerar a linguagem própria do cinema. Essa linguagem possui características que possibilitam que o espectador, em certa medida, tenha, diante de uma produção, uma atitude criadora similar a do próprio realizador, sem necessariamente catalogar

cada uma das imagens que vê a sua frente, da mesma maneira que um leitor culto não necessita apontar os adjetivos, os substantivos e as metáforas que encontra no texto o tempo todo.

### 3 OS PROCESSOS ONÍRICOS E O MECANISMO DO SONHAR EM PSICANÁLISE

Muitos foram os estudos científicos publicados e discutidos antes de Sigmund Freud sobre a origem e a construção dos sonhos sonhados. O ato de sonhar era visto, anteriormente, como uma perturbação do sono, um atrapalho do momento de descanso. Para Freud, porém, “somos levados a uma visão contrária e temos de encarar o sonho como guardião do sono” (1996[1900, vol. 2], p. 693).

Ao se debruçar sobre o significado desse processo psíquico, que aparece tão frequentemente em seu espaço de trabalho clínico, Freud inicia pela revisão dos estudos já existentes sobre esse tema. Percebe que o território é vasto, porém pouco profícuo naquilo que diz respeito à compreensão do processo estrutural envolvido da construção dos sonhos. Ao elaborar *A interpretação do sonho*, Freud dedicou o primeiro capítulo a revisar pacientemente todo o material científico que havia encontrado sobre o estudo do sonho, detalhando as principais descobertas, os equívocos e as discordâncias entre os materiais apresentados (FREUD, 1996[1900, vol. 1]).

Vamos nos deter apenas no material elaborado por Freud e em estudos posteriores, por essa razão, deixaremos de lado essa revisão da produção anterior sobre o assunto. Nos debrucemos sobre o caminho pelo qual o sonho é construído, o que acontece no aparelho psíquico, no sentido metapsicológico, e qual o caminho percorrido até que seja produzido um sonho. Para essa finalidade, será necessário mergulhar na obra freudiana, bem como em textos e livros escritos posteriormente, de forma a revisar e complementar o que já foi verificado nos primeiros trabalhos metapsicológicos sobre os sonhos, inaugurados com *A interpretação do sonho*.

É imprescindível esclarecer aqui uma opção que faremos pela forma de tradução do nome da referida obra principal de Freud. Como o leitor já percebeu, optamos por nos referirmos a ela como *A interpretação do sonho*, diferente da tradução proposta até o momento pela editora Imago, tradução de Walderedo Ismael de Oliveira, *A interpretação dos sonhos*. Compreendemos que *Die Traumdeutung*, do alemão, refere-se ao singular, diferente de *Die Träumendeutung* que, nesse caso, poderia ser traduzido no plural como costuma-se ver. Entendemos que essa correção seja pertinente, já que nossa intenção é compreender o processo do sonho e não, como poderia parecer caso utilizássemos a opção no plural, fazer uma interpretação dos diferentes tipos de sonhos que existem, como apontado no primeiro capítulo da obra freudiana, onde o autor relembra o formato arcaico de interpretação dos sonhos proposto desde a antiguidade clássica por adivinhos ou sacerdotes:

Meu pressuposto de que os sonhos podem ser interpretados coloca-me, de imediato, em oposição à teoria dominante sobre os sonhos e, de fato, a todas as teorias dos sonhos com a única exceção da de Scherner [pág.108 e segs.] – pois “interpretar” um sonho implica atribuir a ele um “sentido” – isto é, substituí-lo por algo que se ajuste à cadeia de nossos atos mentais como um elo dotado de validade e importância iguais ao restante (FREUD, 1996[1900 vol.1], p. 131).

É possível constatar que o sonhador, que antes aparecia como um mero espectador de seu sonho, foi desalojado desse lugar para ocupar aquele de um construtor competente com a possibilidade de significar e de interpretar sua própria produção onírica (FREUD, 1996[1900, vol. 1]). Para Freud, os sonhos podem ser designados atos psíquicos tão importantes, legítimos e válidos como o são os sintomas, os atos falhos ou as parapraxias, porém, diferentemente desses, o sonhar é um ato livre, presente em todos os sujeitos, independente da existência de qualquer enfermidade e frequentemente tratado em diversos meios, sejam eles acadêmicos ou não.

### 3.1 Os mecanismos provenientes do sonho

Começaremos a entender melhor o que são os sonhos por meio da conhecida fórmula freudiana de que “são realizações de desejo”<sup>4</sup> (FREUD, 1996[1900, vol. 1] p. 157). Todo o estudo elaborado a partir da observação clínica de Freud tem como base essa descoberta. Torna-se surpreendente que, com tão claras demonstrações, ninguém nunca tenha visto as coisas dessa forma. Como exemplo, Freud evoca os sonhos de crianças pequenas, nos quais os desejos aparecem de forma clara e direta, visto que elas nada têm a esconder sobre sua vida e suas vontades:

Minha filha mais nova, então com dezenove meses de idade, tivera um ataque de vômitos certa manhã e, como consequência, ficara sem alimento o dia inteiro. Na madrugada seguinte a esse dia de fome, nós a ouvimos exclamar excitadamente

---

<sup>4</sup> Foi durante o Congresso Psicanalítico Internacional de Haia, em 1920, com o título *Suplemento à teoria dos sonhos*, que Freud comunica uma nova classe de sonhos que se apresenta como uma exceção à regra de que os sonhos são realizações de desejo, regidos pelo princípio do prazer. “Trata-se dos chamados sonhos ‘traumáticos’, que ocorrem em pacientes que sofreram acidentes, mas que aparecem também durante a psicanálise de neuróticos, trazendo-lhes de volta traumas esquecidos da infância” (FREUD, 1996[1920], p. 14-15). Nesse mesmo ano, Freud publica *Além do princípio do prazer* (1996[1920]), onde essa ideia é apresentada detalhadamente, como uma nova categoria de sonhos que visa promover o trabalho de ligação suspenso. Os sonhos em questão direcionam novamente o sujeito ao evento traumático com a intenção de dominar o excesso de estímulo e de processar a ligação da energia livre. Nesse contexto, agir repetidamente assume o caráter de uma rememoração que ocupa o lugar de uma lembrança não integrada à cadeia representativa. O sonho traumático corresponderia à pura repetição de um trauma vivido que não foi elaborado. No âmbito das catexias psíquicas, ele funcionaria como uma simples descarga pulsional.

enquanto dormia: “Anna Freud, molangos, molangos silvestes, omelete pudim!”. Naquela época, Anna tinha o hábito de usar seu próprio nome para expressar a ideia de se apossar de algo. O menu incluía perfeitamente tudo o que lhe devia parecer constituir uma refeição desejável (FREUD, 1996[1900, vol. 1], p. 164).

Fica claro, a partir desse exemplo, que o desejo de comer se realiza no sonho de Anna, que, em função de uma enfermidade, necessitou abrir mão dessa atividade durante o dia. Já em seu sonho, o prazer dos melhores alimentos retorna, estando Anna livre para devorá-los. Mesmo que adultos também tenham sonhos claros de realização de desejo, em sua maioria eles não aparecem dessa maneira. Isso ocorre por efeito do disfarce produzido pelo sonho, por meio do que Freud chama de “o fenômeno da distorção onírica” (FREUD, 1996[1900, vol. 1] p. 171).

Aqui é preciso introduzir dois conceitos para diferenciar aspectos importantes da construção do sonho, são eles o *conteúdo manifesto* e o *conteúdo latente* do sonho. A partir do *conteúdo manifesto*, podemos ter acesso à narrativa primeira do sonho, a forma como ele é contado com palavras – quando, é importante dizer, acontece uma alteração, já que a transposição do modelo de imagens para a narrativa em palavras está permeada pelos processos da censura, uma nova censura, que oculta, de forma inconsciente, aspectos importantes do sonho sonhado, que é diferente do sonho contado. Esse relato manifesto mostra muitas vezes acontecimentos com pouco sentido, pertencentes à vida comum, e o aspecto do desejo, na maioria das vezes, não está claro. Já o *conteúdo latente*, aparecerá apenas em um terceiro tempo, já que se trata dos conteúdos inconscientes que deram origem ao sonho. É apenas na compreensão posterior da narrativa que foi contada e na interpretação dos elementos do sonho que se abrirá espaço para que o verdadeiro sentido do sonho apareça (FREUD, 1996[1900, vol. 1]).

A narrativa do sonho nunca corresponde ao seu conteúdo total, tampouco deixa à mostra para o sonhador e o ouvinte o sentido mais importante. Isso se dá pelo processo de compromisso, estabelecido pelas instâncias psíquicas, de maneira a garantir que o real significado do sonho permaneça oculto e indecifrável, podendo, assim, o sujeito, por meio do sonho, realizar seus desejos inconscientes. “A dúvida sobre a exatidão do relato de um sonho ou de certos pormenores dele é também um derivado da censura onírica, da resistência a irrupção dos pensamentos oníricos na consciência” (FREUD, 1996[1900, vol. 2], p. 547). Nesse sentido, para que a distorção seja possível, é necessário retirar de diversos elementos seu valor psíquico, de maneira que eles entrem em estado de dúvida na narrativa e sejam facilmente descartados.

Isso ocorre devido ao processo de *resistência*, que também é responsável pela própria produção do sonho. Freud (1996[1900, vol.2]) observa que, durante a noite, as resistências psíquicas que estão em funcionamento sofrem uma espécie de afrouxamento – não um afrouxamento total, já que é a própria resistência que obriga o psiquismo a distorcer o sonho sonhado criando uma deformação em seu conteúdo, mas um afrouxamento parcial. No momento em que, durante o sono, essa *resistência* diminui, a construção do sonho é possível, pois os materiais que antes jaziam na obscuridade ficam disponíveis ao psiquismo. Sendo assim, “o estado de sono possibilita a formação de sonhos porque reduz o poder da censura endopsíquica” (FREUD, 1996[1900, vol. 2], p. 557).

A necessidade de fugir dessa censura é tão importante que muitos arranjos ocorrem no trabalho do sonho. Dentre as estratégias de camuflagem que dotam os sonhos com múltiplas peculiaridades e absurdos e permitem que seu verdadeiro significado permaneça oculto para a consciência, está o mecanismo de *deslocamento* (*Verschiebung*). Consiste em um processo psíquico pelo qual experiências pouco importantes usurpam aquelas verdadeiramente significativas. Em outras palavras, essas representações intensamente carregadas de energia psíquica – investimento – transferem para uma representação com carga mais fraca toda sua intensidade, permitindo, assim, que essas representações substitutas consigam penetrar mais facilmente à consciência (FREUD, 1996[1900, vol. 1]).

Sobre o deslocamento, Laplanche e Pontalis (2001, p. 116) apresentam o seguinte entendimento:

Fato de a importância, o interesse, a intensidade de uma representação ser suscetível de se destacar dela para passar a outras representações originariamente pouco intensas, ligadas à primeira por uma cadeia associativa. Esse fenômeno particularmente visível na análise do sonho encontra-se na formação dos sintomas psiconeuróticos e, de um modo geral, em todas as formações do inconsciente. A teoria psicanalítica do deslocamento apela para a hipótese econômica de uma energia de investimento suscetível de se desligar das representações e de deslizar por caminhos associativos.

A escolha das representações que serão alvo de substituição por meio do mecanismo de *deslocamento* nem sempre estão prontas a se ligar à verdadeira fonte inconsciente que originou o sonho, para isso se fará necessário o trabalho do sonho, que trataremos a seguir. Além disso, a partir de Freud (1996[1900, vol. 1]), a importância do mecanismo de *deslocamento* do sonho se dá também pelo ordenamento que faz das representações substitutas, selecionando de maneira precisa e adequada as conexões e evitando que haja um afastamento dessas ligações para outras quaisquer dentro do arsenal de representações.

Ainda dentro dos mecanismos do sonho está o processo de *condensação* (*Verdichtung*). Ele consiste na tendência do psiquismo para juntar em uma única representação, dentro do sonho, diversas outras que reuniu com auxílio dos processos inconscientes. A tarefa do mecanismo de *condensação* é a junção de diversas representações combinando-as em uma única unidade. Um único personagem que aparece em uma produção onírica pode representar outros tantos que possuem ligações diretas ou indiretas entre si.

Em Laplanche e Pontalis (2001, p. 86), encontramos uma compreensão do mecanismo de *condensação* nos seguintes termos:

Vemos operar a condensação no sintoma e, de um modo geral, nas diversas formações inconscientes. Foi no sonho que melhor se evidenciou. Traduz-se no sonho pelo fato de o relato manifesto, comparado com o conteúdo latente, ser lacônico: constitui uma tradução resumida. A condensação nem por isso deve ser assimilada a um resumo: se cada elemento manifesto é determinado por várias significações latentes, inversamente, cada uma destas pode encontrar-se em vários elementos; por outro lado, o elemento manifesto não representa num mesmo relato cada uma das significações de que deriva, de modo que não as subsume como faria um conceito.

É importante esclarecer que não se trata de um simples resumo, mas que, pela *condensação*, a trama do sonho se torna mais complexa. Não há um estreitamento de sentido, como seria o caso de um compilado, mas uma ampliação, já que cada novo elemento condensado traz consigo mais significantes importantes para o processo de desvelamento do desejo original do sonho. O processo de *condensação* garante que o desvelamento do sonho fique mais distante de ser realizado, já que, quando empilha diversos elementos em uma única representação, cria uma rede de elementos mais ampla.

Um terceiro mecanismo de elaboração onírica é a *figuração ou consideração à figurabilidade* (*Rücksicht auf Darstellbarkeit*). Ele também aparece como uma maneira de ocultar o real significado do sonho, porém a sua necessidade se conserva pelo fato de que as representações formadoras do sonho, em função do processo de *recalque*, só poderão ser expressas dessa maneira. A figurabilidade nada mais é do que a transformação do pensamento em imagem: “o sonho é uma escrita, uma escrita psíquica que não é feita de palavras, mas de imagens, o que implica a possibilidade dos pensamentos latentes serem expressos sob a forma de uma encenação” (GARCIA-ROZA, 2008, p. 100).

Essa transformação, necessária para que o trabalho do sonho ocorra, resultará em um novo produto, calcado no primeiro, porém, necessariamente rearranjado, já que não é possível transpor palavras e pensamentos em imagens sem que aí haja uma seleção. Assim, fica mais clara a importância dos processos de *deslocamento* e *condensação*, pois são eles que permitirão

que essa adaptação seja feita de maneira a preservar em máximo sigilo seu conteúdo. É impossível que o material contido no sonho – e o próprio sonho – se apresente de modo totalmente coerente, já que a quantidade de representações ali comprimidas ou modificadas para tal adaptação conduzem a história expressa no sonho a se tornar, aos olhos da racionalidade, habitual, confuso e incompreensível.

O que está em jogo na consideração à figurabilidade é a seleção dos pensamentos capazes de serem expressos em imagens, o que tem como consequência um sacrifício das relações lógicas que são pura e simplesmente eliminadas ou que são substituídas por relações entre imagens que procuram traduzir, à sua maneira, essas relações lógicas. Assim, por exemplo, para expressar figuradamente o nexos causal, o trabalho do sonho pode fazer com que uma figura do sonho se transforme em outra (GARCIA-ROZA, 2008, p. 104).

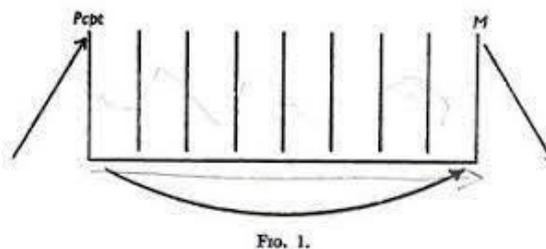
O efeito dessa transposição não resultará em uma degradação de seu material. Em outras palavras, o material produzido pelo sonho não pode ser considerado de menor qualidade ou mais restrito em função dessa transformação, senão como um novo material, que, na maioria das vezes, é mais complexo do que o pensamento normal. Isso se dá porque, no momento em que essa transformação é realizada, uma parte do psiquismo elege, nos seus registros de memória, várias referências que ali jaziam até então, mas que contribuem com a construção do sonho por meio da oferta de representações e de elementos simbólicos.

### **3.2 O aparelho onírico e a regressão**

Para Freud, os processos oníricos partem de “um ponto no interior do aparelho em que se produz um dos estágios preliminares da imagem” (FREUD, 1996[1900, vol. 2], p. 567). Essa representação dos fenômenos, denominada “provisória” pelo autor, assemelha-se a um aparato óptico. Nele, como ocorre nos telescópios, “as imagens se formam entre as lentes que compõem o aparelho e não sobre seus componentes físicos” (GARCIA-ROZA, 2008, p. 157). É preciso imaginar o aparelho psíquico proposto por Freud como dotado de *instâncias* (*Instanz*) ou *sistemas* (*System*), os quais mantêm entre si uma relação espacial contínua. Esses sistemas conservam um sentido e uma direção para a circulação dos processos psíquicos que ali têm lugar, e que percorrem o aparelho a partir do polo *sensorial* até o polo *motor*. O primeiro vai receber os estímulos internos e externos, enquanto o segundo controla as comportas que fazem com que esses estímulos se tornem atividades motoras. A direção da circulação psíquica se dá sempre do polo sensorial para o polo motor. O sistema perceptivo é permeável e livre para

receber novos estímulos (FREUD, 1996[1900, vol. 2]). Abaixo, observamos uma representação esquemática proposta por Freud:

FIGURA 1 – MODELO 1

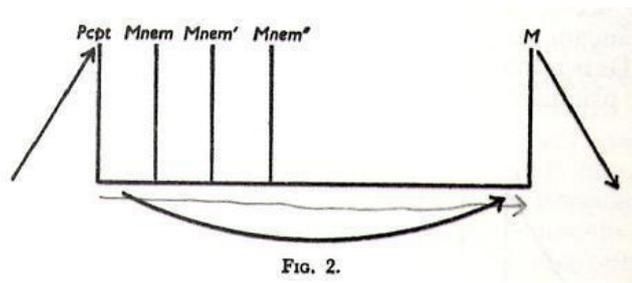


FONTE: (FREUD, 1996[1900, vol. 2]).

Nesse primeiro modelo, aparecem somente as duas extremidades e a direção em que o aparato é percorrido. Entretanto, as percepções que incidem sobre o aparelho, que Freud chama de “traços mnêmicos” (FREUD, 1996[1900, vol. 2], p. 568), deixam marcas e são responsáveis pela criação da memória, constituída por meio dessas marcas deixadas pelas experiências vividas pelo sujeito, modificando – ao contrário do que acontece com o sistema perceptivo, que não retém marcas e nunca se altera – permanentemente sua estrutura. Essa parte do aparelho psíquico se diferencia das demais, portanto, em razão desse atributo de reter marcas da experiência vivida e se modificar com elas. Tal diferenciação se faz necessária porque seria impossível conceber um aparelho que pudesse reter o vivido, modificar continuamente os elementos do sistema e, ainda assim, permanecer aberto a novas percepções.

Para lidar com essa lacuna, Freud propõe a existência de dois sistemas diferentes. Um deles, localizado na parte frontal do aparelho, recebe os estímulos, mas não retém nenhum deles, e, nesse caso, não apresenta a possibilidade de criar memória. O outro, localizado mais atrás, é responsável por: “transformar as excitações momentâneas do primeiro em traços permanentes”. Esse novo aparelho será chamado de Sistema Mnêmico. O quadro esquemático seria então o seguinte (Fig 2) (FREUD, 1996[1900, vol. 2], p. 569):

FIGURA 2 – MODELO 2

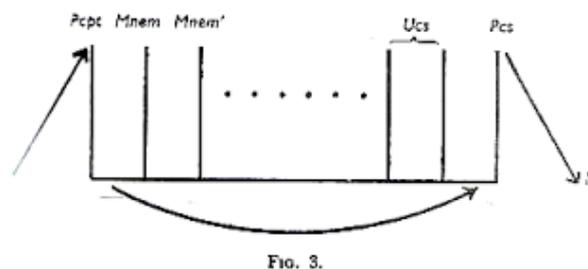


FONTE: (FREUD, 1996[1900, vol. 2]).

Os estímulos perceptivos recolhidos nesse polo entram no psiquismo, deixando ali depositada uma marca de experiência; como podemos ver na ilustração acima, Freud as nomeou *Mnem*. Esses traços, que mais tarde se transformarão em inscrições, ocorrem desde as primeiras experiências infantis recebidas pelo sistema *Pcpt*, criando uma sequência de experiências que não contém apenas material bruto de memória, mas de diversos registros diferentes. Por serem inseridas no sistema em uma época muito precoce, onde o aparelho ainda está se constituindo, esses traços *Mnem* não alcançam em nenhum momento a consciência. Desse modo, as primeiras marcas *Mnem* estarão sempre inconscientes (FREUD, 1996[1900, vol. 2]).

É a partir daqui que essa compreensão do aparelho psíquico começa a se conectar com as produções oníricas e o trabalho do sonho. Porém, se faz necessário inserir mais alguns elementos no modelo exposto na Figura 2.

FIGURA 3 – MODELO 3



FONTE: (FREUD, 1996[1900, vol. 2]).

O primeiro sistema (Fig 1) possui a função de receber os estímulos externos e internos que ficam registradas de acordo com o prazer e/ou desprazer que elas causam no sujeito; as extremidades perceptivo-sensorial e motora constituem o sistema *consciente*. A função de arquivar esses registros não faz parte desse sistema; para isso, existe o segundo sistema, que Freud denomina sistema *inconsciente* (Fig 3) – é a partir desse momento que esse termo deixa

de ser empregado como adjetivo, ou seja, apenas para designar aqueles conteúdos que não estão presentes na consciência, passando a ser descrito como um sistema cuja função é reter as marcas da experiência, reservando-as em um espaço próprio e criando uma barreira para não poderem circular livremente. Conteúdos relativos às marcas *Mnem* só poderão passar para a *consciência* e chegar ao polo motor se sua saída do *inconsciente* (Ucs) for permitida via outra instância, o *pré-consciente* (Pcs). Esse novo sistema proposto por Freud funciona como uma espécie de peneira dos conteúdos que podem passar ou não para o *consciente* (FREUD, 1996[1900, vol. 2]).

Temos assim um ponto de partida que permite compreender a formação do sonho. Para isso, o sistema inconsciente é a chave, já que “quando considerarmos o desejo onírico, descobriremos que força propulsora da formação dos sonhos é fornecida pelo Ics” (FREUD, 1996[1900, vol. 2], p. 572). Isso diz respeito especialmente aos sonhos mais complexos, cuja narrativa é feita de lacunas e de disfarces sobre sua formação e sem expressão direta de desejos ligados a pensamentos do dia anterior, como o exemplo do desejo de comer do sonho de Anna. Para Freud (1996[1900, vol. 2], p. 572):

A única maneira pela qual podemos descrever o que acontece nos sonhos alucinatórios é dizendo que a excitação se move em direção retrocedente. Em vez de se propagar para a extremidade motora do aparelho, ela se movimento no sentido da extremidade sensorial, e por fim atinge o sistema perceptivo. Se descrevermos como “progressiva” a direção tomada pelos processos psíquicos que brotam do inconsciente durante a vida de vigília, poderemos dizer que os sonhos têm um caráter “regressivo”.

Mesmo sabendo que o mecanismo de *regressão* não é visto unicamente nos processos oníricos, é neste em que ele se mostra de maneira mais intensa; além disso, é importante lembrar o ato de dormir, que acontece diante do retraimento do mundo exterior, ajuda o processo de *regressão*, já que, ao fazer isso, as barreiras de censura, comuns durante a vida de vigília, são quase completamente retiradas, inaugurando um modo de funcionamento do aparelho. Para que o desejo inconsciente possa de fato produzir um sonho, é necessário um disfarce propositalmente construído para driblar a *censura* psíquica e é por meio do trabalho do *deslocamento* e da *condensação* que isso se torna possível: “é essa alteração do processo psíquico normal que torna possível a catexia do sistema Pcpt. Na direção inversa, partindo dos pensamentos, até se atingir o nível de completa vividez sensorial” (FREUD, 1996[1900, vol. 2], p. 573).

Estabelece-se então uma modificação que possibilita a *regressão* própria da construção onírica, a qual se dará pela alteração dos investimentos ligados aos diferentes sistemas,

causando uma facilitação na passagem da excitação entre eles. Tal facilitação só será possível durante o estado de sono, pois é apenas ali que a *censura* psíquica é rebaixada em função das exigências do dormir, estabelecendo, por meio da *regressão*, o retorno a esse estado primitivo, no qual são reativadas as primeiras marcas depositadas no aparelho psíquico (FREUD, 1996[1900, vol. 2]). Quanto ao papel desempenhado na construção onírica por estas experiências infantis,

ou pelas fantasias nelas baseadas, a frequência com que os fragmentos delas ressurgem no conteúdo do sonho, e quão amiúde os próprios desejos oníricos derivam delas, não poderemos descartar a probabilidade de que, também nos sonhos, a transformação dos pensamentos em imagens visuais seja, em parte, resultante da atração que as lembranças expressas sob forma visual e ávidas de uma revivescência exercem sobre os pensamentos desligados da consciência e que lutam por encontrar expressão. Desse ponto de vista, o sonho poderia ser descrito como substituto de uma cena infantil, modificada por transferir-se para uma experiência recente. A cena infantil é incapaz de promover sua própria revivescência e tem de se contentar em retornar como sonho (FREUD, 1996[1900, vol. 2], p. 576).

O processo pelo qual o sonho se constrói, transformando os pensamentos em imagens, obriga o aparelho a abandonar momentaneamente tudo que foi conquistado em sua evolução, que vai das marcas *Mnem*, estritamente sensoriais, até a complexidade do aparelho de pensar organizado e lógico. A *regressão* de que falamos há pouco ocorrerá em um triplo registro: de forma *temporal*, o que caracteriza um retorno a estágios anteriores; de forma *tópica*, obrigando uma mudança direcional entre os sistemas psíquicos (Pcs/Cs, ou Incs) e, finalmente, com um recuo no registro formal, o que significa um retorno aos modos arcaicos de funcionamento, visto do ponto de vista da complexidade (GARCIA-ROZA, 2008).

### 3.3 O trabalho do sonho, a realização de desejo e o pacto do sonhar

Retomando o conceito de *conteúdo manifesto* apresentado brevemente no subcapítulo anterior, a imagem do sonho será construída e apresentada ao sonhador durante o sono a partir de três características da memória:

1 Os sonhos mostram uma clara referência pelas impressões dos dias imediatamente anteriores [...] 2 Fazem sua escolha com base em diferentes princípios de nossa memória de vigília [...] 3 Têm à sua disposição as impressões mais primitivas da nossa infância e até fazem surgir detalhes desse período de nossa vida que, mais uma vez, parecem-nos triviais e que, em nosso estado de vigília, acreditamos terem caído no esquecimento há muito tempo (FREUD, 1996[1900, vol. 1], p. 194).

Aqui, reconhecemos que a vida de vigília tem papel importante na construção da imagem do sonho. Por esse motivo, Freud, durante a análise dos sonhos de seus pacientes e de seus próprios sonhos, percebe a relação direta entre a história vivenciada durante o sono e algum elemento trivial do dia anterior. Ao analisar um sonho próprio, chamado *sonho da monografia de botânica*, observa pelo menos duas passagens claramente recordáveis do dia anterior, porém, ao aprofundar a tentativa de interpretação, é direcionado a outras lembranças, essas mais antigas, mas também retiradas da vida de vigília: “os sonhos podem selecionar seu material de qualquer parte da vida do sonhador, contanto que haja uma linha de pensamento ligando a experiência do dia do sonho (as impressões ‘recentes’) com as mais antigas” (FREUD, 1996[1900, vol. 1], p. 200).

A partir daqui, Freud compreende os conteúdos oriundos da vida de vigília como um provocador do sonho. As lembranças dessas vivências ajudam na construção da imagem do sonho, auxiliando na criação de uma história levemente semelhante à original, não só como seriam experienciadas na vida real, mas também contribuem na necessidade de disfarce dos conteúdos inconscientes que se somam a essa grande lista de conteúdos de modo a permitir que essa construção passe pela censura psíquica.

Vale lembrar que as fontes somáticas dos sonhos também foram cuidadosamente analisadas por Sigmund Freud no primeiro volume de revisão das teorias já existentes sobre os sonhos. A compreensão proposta por ele sobre esse tema, diferentemente dos autores anteriores, é de que as fontes somáticas não são a causa principal da formação do sonho: “é impossível atribuir a profusão de material de representação dos sonhos apenas aos estímulos nervosos externos” (FREUD, 1996[1900, vol. 1], p. 250). Porém, admite que, a partir da análise de diversos sonhos, muito frequentemente é possível perceber uma relação entre uma imagem presente no conteúdo do sonho com algum estímulo externo percebido pelo sonhador durante o tempo que estava adormecido, como, por exemplo: “que a presença de água num sonho com frequência assinala um estímulo urinário, e que os órgãos genitais masculinos podem ser representados por um bastão erguido ou uma coluna, e assim por diante” (p. 255).

Freud (1996[1900, vol. 1], p. 256) elabora a seguinte afirmação sobre o papel dos restos diurnos na construção do sonho:

Verificamos que, quando duas ou mais experiências capazes de criar uma impressão são deixadas pelo dia anterior, os desejos delas derivados se combinam num único sonho, e, de modo similar, que a impressão psiquicamente significativa e as experiências irrelevantes da véspera são reunidas no material onírico, sempre desde de que seja possível estabelecer entre elas representações comunicantes. Assim, o

sonho parece ser uma reação a tudo o que está simultaneamente presente na mente adormecida como material correntemente ativo. Até onde analisamos o material dos sonhos, vimo-lo como uma coletânea de resíduos psíquicos e traços mnêmicos, à qual (em virtude da preferência mostrada por material recente e infantil) fomos levados a atribuir uma qualidade até aqui indefinível de ser 'corretamente ativo'. Podemos ver antever, sem grandes dificuldades, o que acontecerá se um material nosso, sob a forma de sensações, for acrescentado durante o sono a essas lembranças correntemente ativas. É também graças ao fato de serem correntemente ativas que essas excitações sensoriais são importantes para o sonho; elas se unem ao outro material psíquico correntemente ativo para fornecer aquilo que é usado para a construção do sonho.

Partindo da formulação freudiana que concebe o sonho como realização de desejo, é possível formular um questionamento a respeito de onde se originam os desejos que ali se realizam? Para responder a essa questão, Freud nos fornece quatro possibilidades: a primeira diz respeito à possibilidade de o desejo ter sido despertado durante o dia e, por algum motivo, não ter sido satisfeito, nesse caso, ele é reconhecido e fica pendente para a noite; a segunda trata da ideia que ele tenha surgido durante o dia, mas foi repudiado pela pessoa, caso em que ele foi suprimido antes de ser pensado conscientemente; a terceira possibilidade não vincula o desejo com alguma ocorrência diurna, mas aponta para um desejo que foi recalcado, aparecendo apenas durante a noite; já a quarta trata das moções de desejos que surgem durante o dormir, como a necessidade de tomar água ou ir ao banheiro (FREUD, 1996[1900, vol. 2]).

Todas as possibilidades acima podem ser pensadas a partir do esquema do aparelho fornecido anteriormente e pelo processo de *regressão*, porém, não é possível que apenas esses desejos conscientes forneçam potência suficiente para a formação onírica. Mesmo sabendo que uma moção de desejo consciente pode colaborar, sua influência tem alcance restrito. Para que o sonho possa ser construído, o desejo consciente ou pré-consciente necessita encontrar reforços em outro lugar. Freud sugere que o desejo consciente poderá tomar impulso apenas quando se liga a um desejo inconsciente do mesmo teor, e assim, juntos, obterem o esforço necessário para vir à tona.

Em geral, a formação de um sonho pode ser compreendida por meio de dois movimentos: uma causa atual e outra que está em contato com um acontecimento importante da infância do sujeito. Esses desejos inconscientes são atemporais, pois funcionam ao modo do inconsciente, além disso, estão sempre à espreita, aguardando uma moção do *consciente* para poderem se ligar de novo e transferir para essa representação consciente toda carga pulsional, permitindo, aparentemente, que apenas o desejo consciente seja responsável pelo sonho (FREUD, 1996 [1900, vol. 2]).

O desejo que é representado e encoberto pelo trabalho do sonho precisa ser um desejo infantil. No caso dos adultos, ele tem origem no *Ics.* que foi construído e constituído a partir

das marcas *Mnem* depositadas ali. Já nos sonhos das crianças, por ainda não haver censura constituída entre as instâncias *Ics.* e o *Pcs.*, o sonho será originado dos desejos da vida de vigília que não foram recalçados (FREUD, 1996[1900, vol. 2]).

Freud (1996[1900, vol. 2], p. 590) exemplifica a construção do sonho com a seguinte analogia:

O pensamento diurno pode perfeitamente desempenhar o papel de empresário do sonho; mas o empresário, que, como se costuma dizer, tem a ideia e a iniciativa para executá-la, não pode fazer nada sem o capital; ele precisa de um capitalista que possa arcar com o gasto, e o capitalista que fornece o desembolso psíquico para o sonho é, invariável e indiscutivelmente, sejam quais forem os pensamentos do dia anterior, um desejo oriundo do inconsciente. Por vezes, o próprio capitalista é o empresário, e sem dúvida, no caso dos sonhos, isso é o mais comum; um desejo inconsciente é estimulado pela atividade diurna e passa a formar um sonho. Do mesmo modo, as outras variações possíveis na situação econômica que tomei como analogia também encontram paralelo nos processos oníricos. O próprio empresário pode fazer uma pequena contribuição para o capital; diversos empresários podem recorrer ao mesmo capitalista; vários capitalistas podem reunir-se para fornecer ao empresário o que é preciso.

As representações recalçadas que desejam vir à tona necessitam fazer parceria com as representações do *Pcs.*, já que é essa instância que peneira os conteúdos que irão para a consciência. Os desejos inconscientes precisam, para passar pela censura psíquica e serem transferidos para a instância consciente, aliar-se a representações *Pcs.* de maneira a não serem percebidas diretamente pela censura. Para isso ocorrer, as representações emprestadas do *Pcs.* carecerão ter fraca potência, chamar pouca atenção para que o acordo siga sem nenhum contratempo: “assim, a censura entre o *Ics.* e o *Pcs.*, cuja existência os sonhos nos obrigam a supor, merece ser reconhecida e respeitada como a guardiã de nossa saúde mental” (FREUD, 1996[1900, vol. 2], p. 596).

Nesse ponto, vale fazer uma pausa para compreender de modo mais profundo a construção do desejo. Afinal, o que são essas realizações de desejo? E que desejo é esse de que estamos falando?

A partir dos modelos de aparelho psíquico apresentados por Freud, vemos que, no caso do primeiro modelo figurado, as experiências sentidas pelo bebê entram no aparelho e são imediatamente descarregadas pelo polo motor, ou seja, ele funciona como um aparelho reflexo, recebe as excitações vindas de fora e, quase sem mudanças, esvazia-se instantaneamente. Já no segundo modelo, as experiências vividas deixam marcas de satisfação e dor, que tendem a se reativar e repetir-se segundo um caminho já conhecido. O aparelho, que preza por uma economia de energia, faz um esforço para, em situações de desprazer, recuperar as marcas de

prazer ali deixadas no aparelho e transformar a carga de energia que nele ingressa, primeiramente de forma excessiva, em uma experiência tolerável e prazerosa.

Freud (1996[1900, vol. 2]) compreende que, inicialmente, quando submetido a um estado de tensão provocado pelas urgências da vida, o psiquismo incipiente não pode se aliviar sem que haja uma intervenção externa. Quando a intervenção de um adulto mais experiente suspende esse estado por meio de uma ação específica, somente essa “ajuda alheia” é capaz de levar ao apaziguamento do desamparo sentido pela criança. É importante que o outro cuidador possa converter o estado de agitação motora com o qual o bebê responde à tensão de necessidade que está submetido, em uma mensagem, como se fosse um pedido de ajuda, para assim responder a apaziguar essa angústia. É a eliminação da tensão decorrente do acúmulo de estímulos internos que dá lugar ao que Freud denomina *vivência de satisfação*:

A esse tipo de corrente no interior do aparelho, partindo do desprazer e apontando para o prazer, demos o nome de “desejo”, afirmamos que só o desejo é capaz de por o aparelho em movimento e que o curso da excitação dentro dele é automaticamente regulado pelas sensações de prazer e desprazer (FREUD, 1996[1900, vol. 2], p. 624-625).

O primeiro modelo de aparelho funciona de modo a garantir a livre descarga; já no segundo, o aparelho busca encontrar uma via de facilitação e de tramitação interna que não se reduz a uma descarga imediata, procurando nas marcas de satisfação uma via de transformação das experiências. Para Garcia-Roza (2008, p. 183):

A partir da experiência de vivência de satisfação, estabelece-se uma ligação entre a imagem do objeto que proporcionou a satisfação e a imagem do movimento que permitiu a descarga. Com a repetição do estado de necessidade, surge imediatamente um impulso psíquico que procurará reinvestir a imagem-lembrança da percepção do objeto, reproduzindo a situação de satisfação original.

Primitivamente, o desejo está associado à realização alucinatória do bebê, pois ele fazia o retorno à marca de satisfação para revivê-la e, nesse sentido, não realizava a experiência novamente, mas vivia em alucinação a satisfação proporcionada por ela. O que a atividade do desejo busca é a identidade de percepção, que equivale a repetir a experiência deixada pela percepção. Mais tarde, com a atividade do pensamento, haverá uma substituição dessa identidade de percepção pela identidade de pensamento, quando a atividade de pensar substitui o desejo alucinatório na infância (GARCIA-ROZA, 2008).

Existem, portanto, dois modos de funcionamento do aparelho, que Freud caracterizou como *processo primário*, “a tendência desse modo de funcionamento é a de reinvestir as

representações ligadas à vivência de satisfação e, portanto, à realização alucinatória do desejo. O processo primário, regido pelo princípio de prazer, caracteriza o modo de funcionamento do sistema *Ics*” (GARCIA-ROZA, 2008, p. 224). Quando temos um aparelho mais organizado, um segundo funcionamento entra em jogo, o *processo secundário*, esse se dá pelo adiamento do prazer, nesse caso, a partir do *princípio da realidade*, há possibilidade de controle e de recusa da satisfação, é aqui que as experiências mentais ganham força.

Quando descrevi como “primário” um dos processos psíquicos que ocorrem no aparelho anímico, o que tinha em mente não eram apenas considerações sobre a importância relativa e a eficiência; pretendi também escolher um nome que desse uma indicação de sua prioridade cronológica. É verdade que, até onde sabemos, não existe nenhum aparelho psíquico que possua apenas um processo primário e, nessa medida, tal aparelho é uma ficção teórica. Mas pelo menos isso é um fato: os processos primários acham-se presentes no aparelho anímico desde o princípio, ao passo que somente no decorrer da vida é que os processos secundários se desdobram e vêm inibir e sobrepor-se aos primários; é possível até que sua completa supremacia só seja atingida no apogeu da vida. Em consequência do aparecimento tardio dos processos secundários, o âmago de nosso ser, que consiste em moções de desejo inconsciente, permanece inacessível à compreensão e à inibição pelo pré-consciente; o papel desempenhado por esse restringe-se para sempre a direcionar pelas vias mais convenientes as moções de desejo vindas do inconsciente (FREUD,1996[1900, vol. 2]), p. 629).

Para ser possível a realização no desejo no sonho, ao dormir, o psiquismo necessita retornar o funcionamento próprio do *processo primário*, abrindo mão da realidade e deixando circular livremente a energia por meio de associações que reativam as marcas de satisfação, elaborando, assim, o sonho; a partir dele, os diversos desejos sufocados pela instalação do *processo secundário* tomam vida e aparecem nesse instante de tempo do sonhar.

Por isso, durante o sono, o aparelho faz o caminho psíquico inverso, operando uma regressão tópica e dinâmica e retrocedendo a um modo de funcionamento arcaico (FREUD,1996[1900, vol. 2]). Vale lembrar que é apenas em função do retorno a esse modo de funcionamento primário que se justificam as contradições existentes no sonho, onde pensamentos opostos e contraditórios coexistirem sem mais dificuldades, chegando “as formações de compromisso que nossos pensamentos conscientes nunca tolerariam, mas que são amiúde admitidos em nossas ações” (FREUD,1996[1900, vol. 2], p. 623).

## 4 BERGMAN, VIDA E OBRA

Para este trabalho, se faz necessário alguns apontamentos sobre o diretor, bem como sobre sua forma de escrita e de produção, já que nos propomos aqui a examinar o sujeito a partir de seu inconsciente e, desse modo, seria impossível não tomarmos um tempo para aprofundar o processo criativo de Bergman. Vale ressaltar que nosso objetivo aqui não é analisar o diretor como um paciente deitado no divã, mas compreender, por meio dele, como se dá o processo criativo que gerou obras de arte tão importantes mundialmente. Isso nos ajudará, mais tarde, na análise que comprovará ou não a hipótese proposta neste estudo.

Nascido em Uppsala, cidade situada a 70 quilômetros ao norte de Estocolmo, na Suécia, em 14 de julho de 1918, Ernst Ingmar Bergman foi diretor, escritor e produtor, trabalhou em cinema, televisão, teatro e rádio e dirigiu mais de sessenta filmes e documentários, a maioria dos quais também escreveu, além de 170 peças de teatro. Bergman se tornou um dos cineastas mais influentes e relevantes de todos os tempos.

Dono de uma personalidade ímpar, Bergman se tornou importante não apenas por suas obras, mas também pelo posicionamento frente ao seu trabalho, sua vida pessoal conturbada e pela origem misteriosa de sua capacidade intelectual e criativa, além de ter se empenhado, por meio dos temas escolhidos para sua produção artística, em questionar e explorar a condição humana. O diretor, durante toda sua vida, sempre foi, para todos que o cercaram, mais ou menos próximos, uma grande incógnita, com uma personalidade perturbadora e, ao mesmo tempo, excitante, motivo pelo qual, mesmo com seu tão famoso temperamento, sempre reuniu ao seu redor uma quantidade expressiva de admiradores, companheiras e jornalistas (BERGMAN, 2018).

Filho de um pastor luterano, Bergman esteve, durante toda sua juventude, muito próximo das grandes histórias apresentadas pela Bíblia, bem como do assombro da morte. Além, disso, segundo sua autobiografia, intitulada *Lanterna mágica* (1988), tinha uma relação difícil com seu pai, e, por extensão, com seu irmão mais velho, a quem desejava ferozmente a morte. Bergman, em seu relato, não tenta disfarçar seus aspectos agressivos, queixosos e ressentidos, o que nos faz pensar que sua história, bem como a forma que sentia os acontecimentos de sua vida, foram responsáveis pelo modo criativo e dramático como conduziu seus filmes.

Toda educação que eu e meus irmãos recebemos baseava-se praticamente em conceitos relacionados com pecado, confissão, castigo, perdão, indulgência – conceitos comuns nas relações entre pais e filhos, e que incluíam a ideia de Deus.

Nesse tipo de educação havia uma lógica implícita que nós aceitávamos e julgávamos compreender. Muito provavelmente isto contribuiu para a nossa aceitação passiva do nazismo. Nunca tínhamos ouvido falar em liberdade, desconhecíamos-lhe o sabor. Num sistema hierárquico todas as portas estão fechadas (BERGMAN, 1988, p. 13).

O flerte com o nazismo, bem como a ideia da adesão a uma ideologia destrutiva, que não reconhece o outro como sujeito, nos parece incompatível com alguém que produziu obras tão profundas e impactantes. Porém, Bergman sempre deixou claro que o mal estava a sua volta desde muito cedo, reconhecendo em si um enamoramento por esse lugar.

Pelos relatos de colegas de trabalho, temos a imagem de Bergman como alguém que costumava estar imerso em seu ofício, o que possibilitou, por exemplo, em um único ano, produzir seis obras de forma concomitante. Isso apenas seria possível se houvesse, por parte do diretor, um afastamento completo da realidade que o cerca, incluindo, nesse caso, a própria família, como esposa e filhos:

Quando eu tento datar algo, eu faço de acordo com filmes e peças. Não lembro de minha vida privada. Não consigo lembrar quando nasceram os meus filhos. Não consigo precisar as idades. Só vagamente. Mas não consigo lembrar em que ano nasceram (BERGMAN, 2018, 03:25).

É possível perceber que para Bergman, o mundo sempre foi um espaço recheado de possibilidades. Deixa claro que sempre que houve oportunidade, mentiu sobre si, esse fato é tão importante que, mesmo utilizando materiais escritos pelo próprio autor, não temos certeza sobre a veracidade dos fatos, tanto sobre a descrição de cenas de sua infância como sobre percepções e ideologias, que, não por coincidência, frequentemente parecem contraditórias.

No impactante ensaio escrito pelo diretor como um discurso para a cerimônia do Prêmio Erasmus, em Amsterdã, na primavera de 1965, à qual Bergman não compareceu por causa de uma doença, é possível ter contato com uma parte valiosa de sua visão tanto do cinema quanto sobre seu lugar no meio da arte. O texto intitulado *Ett Ormskinn* (A pele de cobra) é inteiramente próximo à forma de trabalho do diretor, honesto e direto. Nesse texto, Bergman relata sua relação ambígua com a verdade, já que considera o cinema: “uma linguagem que se fala literalmente de alma para alma, em termos que fogem do controle do intelecto de forma quase voluptuosa” (BERGMAN, 2023, s. p.).

Para Bergman, a arte em geral faz parte de algo interno, que existe fomentada por uma inquietação, um incômodo com o mundo, algo que surge da alma. Uma fome que existe, se mantém e que clama todo o tempo por ser satisfeita, reconhecida e vista. Bergman aborda, nesse ensaio, os desejos inconscientes de todo sujeito:

Atirei-me ao meu médium com toda a fome represada da minha infância e durante vinte anos, numa espécie de fúria, comuniquei sonhos, experiências sensuais, fantasias, surtos de loucura, neuroses, convulsões de fé, e francamente mentiras. Minha fome foi continuamente renovada, dinheiro, fama e sucesso foram as consequências surpreendentes, mas basicamente sem importância, do meu avanço. Com isso, não desejo descontar o que quer que eu tenha alcançado. Acredito que teve, e talvez ainda tenha, sua importância. O que é tão reconfortante para mim é que posso ver o que se passou sob uma luz nova e menos romântica. A arte como autossatisfação pode ter sua importância – particularmente para o próprio artista (BERGMAN, 2023, s. p.).

Ainda sobre a potência do desejo para o processo criativo, o diretor relata como, para ele, o fazer cinematográfico está associado a lembranças infantis:

Eu tinha um projetor e uma película curta. Tinha menos de três metros. Você poderia ver uma garota deitada num campo. Ela acordava e começava a dançar, então ela saía do quadro dançando a esquerda. E assim continuava repetidamente. É a mais extraordinária e maravilhosa experiência cinematográfica, pois eu poderia movê-la. Se eu girasse devagar, ela dançava devagar e se eu girasse rápido, ela dançava muito rápido. E, até hoje, quando eu sento na sala de montagem, eu ainda acho extremamente fascinante. Redescubro a magia do movimento e todas essas sombras na pequena tela, exatamente como aquela fascinação da infância (BERGMAN, 2018, 26:40).

Seria equivocado relacionar diretamente a lembrança da infância de Bergman a sua produção criativa, como se correspondessem a uma causa e efeito. Porém, compreendemos pelo meio de seu depoimento que a experiência infantil vivenciada deixou em Bergman uma marca profunda de satisfação. O prazer associado à descoberta do projetor proporcionou o desejo curioso pelas coisas, experiência importante para a construção do processo criativo.

A questão da criatividade é, para Bergman, um tema necessário ao fazer artístico, já que considera esse o único motivo que justifica sua permanência nesse espaço tão controverso. Para ele, a curiosidade, que obriga o sujeito a buscar em todos os espaços respostas que não indicam nunca um final, aguça a criatividade, o que justifica, muitas vezes, os questionamentos sobre os temas escolhidos para suas obras. Tudo que está à sua frente pode ser tema de um filme, o cinema, por ser espaço de liberdade, que está além de qualquer coerência ou concordância com o real, dá lugar às mais profundas inquietações.

Se agora considero todos esses fatores infelizes e afirmo que, apesar de tudo, desejo continuar fazendo arte, é por uma razão muito simples. (Vou desconsiderar quaisquer considerações puramente materiais.) Este motivo é a curiosidade. Uma curiosidade sem limites, nunca satisfeita, continuamente renovada, insuportável, que me impulsiona, nunca me deixa em paz e substitui completamente minha fome de comunhão. Sinto-me como um prisioneiro que cumpriu uma longa sentença e de repente caiu no mundo estrondoso, uivante e bufante lá fora. Sou tomado por uma curiosidade intratável. Noto, observo, tenho os olhos comigo, tudo é irreal, fantástico, assustador ou ridículo. Cpto uma partícula de poeira voadora, talvez seja um filme –

e que importância isso terá: nenhuma, mas eu mesmo acho interessante, então é um filme. Eu giro com objetos que capturei para mim e estou alegre ou melancolicamente ocupado (BERGMAN, 2023, s. p.).

A curiosidade incessante pela vida é, sem dúvida, o motor da criatividade de Bergman, assim como, segundo ele, suas neuroses e suas angústias. Fica claro, em *Lanterna mágica* (1988), como a pulsão de morte está presente, se manifestando e, com frequência, sendo contida. Em diversos momentos, Bergman permeia seus desejos mais sombrios, como quando, propositalmente, deixa de fora, na versão final de sua autobiografia, um trecho que descreve com detalhes uma terrível briga com sua, na época, namorada, Karin Lannby. No trecho descartado, Bergman relata cenas de violência física, além de um suposto estupro. Uma das possibilidades sobre o motivo que teria levado o diretor a retirar essa passagem diz respeito à veracidade dos fatos. Porém, como nos diz ele próprio, de fato, o que isso importa? (BERGMAN, 2018).

Outro aspecto interessante apontado por Bergman no texto *Ett Ormskinn* (A pele de cobra) sobre sua visão da sociedade moderna e os efeitos desses aspectos na produção artística, vem ao encontro do que apresentamos no primeiro capítulo a partir dos escritos de Walter Benjamin. Para Bergman, existe, atualmente, uma fuga do fazer artístico, caracterizado principalmente pelo desprezo ao teatro, dessa maneira, acredita haver, em função disso, um apagamento de tudo que aparece como subjetivo e exige do sujeito uma posição crítica e pensante. Assim como também Benjamin apontou, a sociedade está presa a um mecanicismo que torna o sujeito humano mais máquina operária do que portador de um aparato pensante, capaz de produzir e apreciar o que existe de mais belo e criativo no fazer artístico:

Da mesma forma, acredito que as pessoas hoje podem rejeitar o teatro, pois vivem em meio a um drama que está sempre explodindo em tragédias locais. Eles não precisam de música, pois sua audição é bombardeada a cada minuto por grandes furacões de som, nos quais a barreira da dor é atingida e ultrapassada. Eles não precisam de poesia, já que a filosofia do novo mundo os transformou em criaturas funcionais, presas a interessantes – mas poeticamente inutilizáveis – problemas de metabolismo (BERGMAN, 2023, s. p.).

Se reconhecemos essa posição vinda de Ingmar Bergman, compreendemos que ele mesmo se sente parte desse novo mundo onde os feitos heroicos já não existem mais. O diretor reconhece que não há possibilidade de criar filmes sobre algo glorioso em um mundo quebrado, já que: “juntos, provavelmente somos uma irmandade bastante grande que existe dessa maneira em comunhão egoísta na terra quente e suja, sob um céu frio e vazio” (BERGMAN, 2023, s. p.). Sua obra perpassa por temas que existem e inquietam internamente o sujeito, como as

angústias sobre o amor, a morte, a vida, a transitoriedade, os desejos obscuros, a loucura e o buraco deixado pela falta que constitui todo ser humano.

É importante lembrar que Bergman fez sua estreia no cinema no ano de 1946 com o filme *Crise (Kris)*, em um momento político, social e artístico extremamente delicado, onde o mundo se encontrava nos difíceis anos pós-guerra, e o cinema, assim como outras formas de expressão artística, usava seus recursos no sentido de compreender o horror dos anos anteriores, bem como as angústias do momento. Ali o cinema precisou amadurecer, não poderia mais se encaixar na categoria de entretenimento comum, a situação da guerra obrigou as artes e principalmente a cinematográfica a ocupar uma posição adulta de questionamento:

Em diferentes países, os artistas buscavam compreender e achar uma explicação que pudesse reconduzir o homem ao encontro de um sentido para a vida. Nos Estados Unidos consolidavam-se os sinais de um cinema hegemônico, de concepção clássica e narrativa capaz de criar um mercado favorável às grandes produções. Essa dimensão de um cinema clássico, todavia, assente em bases estéticas rigorosas, tem suas raízes em fins da primeira década do século XX, e vai se estender aos anos 1950. [...] No bojo dessa realidade marcada por contradições é que surge, aos 27 anos, um cineasta de proposições estéticas e filosóficas inovadoras, na esteira daquilo que já o notabilizara em poucos anos de carreira como diretor de teatro. Bergman despontaria, já na estreia, com um estilo que se tornaria inconfundível a partir de então, produzindo, agora em outra linguagem, uma arte de força poética prodigiosa, a um tempo perturbadora e leve, mas indiscutivelmente pessoal do ponto de vista estético. Tinha início o que, mais tarde, se poderia chamar de o estilo bergmaniano (TEIXEIRA, 2014, p. 22).

É nesse momento que Bergman entra para o grupo dos que chamamos hoje de cinema de autor, que nada mais é do que uma marca própria na forma e no estilo de fazer esse tipo de arte. Sabemos que o cinema, diferentemente da literatura ou das artes plásticas, nunca esteve incluído na categoria de autoria, já que muitos outros profissionais, além do próprio diretor, são solicitados para que uma produção possa ocorrer. Porém, a partir do momento em que lutas intelectuais começam a acontecer com o intuito de incluir o fazer cinematográfico como obra de arte, a possibilidade de reconhecermos aspectos próprios daquele que produz e conduz a construção desse fazer fica evidente (TEIXEIRA, 2014).

O cinema de autor carrega consigo marcas próprias das escolhas feitas pelo diretor, a forma como conduz o enunciado de modo a organizá-lo artisticamente a partir de um aspecto totalmente original e pessoal. Podemos perceber que vários elementos que aparecem repetidamente nas obras de Bergman, temas como amor, velhice, crise de fé religiosa, entre outros, são constantes e propõem não apenas um vínculo direto com questões pessoais do autor, como a construção de uma estética universal, já que esses temas são, em sua maioria, próprios do momento crítico de nossa civilização.

Há elementos marcantes no estilo de Ingmar Bergman que podem ser tomados como diferenciadores, no sentido de colocar a sua arte num patamar de destaque no cinema mundial. Filmagens em locações, roteiros episódicos, ausência de tomadas de contextualização, escolha de planos, em que o close-up é predominantemente usado para sublinhar os fenômenos psíquicos, a utilização de processos elípticos de edição, entre outros, parecem configurar a marca autoral de Bergman (TEIXEIRA, 2014, p. 26).

Diversos elementos se unem para formar o cinema peculiar de Bergman. Seu próprio sofrimento mental e físico, resultando em uma ansiedade geral e contínua, fazia com que o diretor organizasse seu tempo de modo a encaixar cuidadosamente várias produções simultaneamente. Até mesmo em momentos de extrema enfermidade em que era necessário ser internado em um hospital, Bergman escrevia sem parar, um exemplo disso é o filme *Morangos silvestres* (1957), que foi escrito em poucas semanas durante uma dessas internações do diretor. (BERGMAN, 2018) Além disso, Bergman parece tecer os argumentos expostos em suas obras “em torno de personagens extraídos dos segmentos sociais menos favorecidos, como é recorrente no cinema sueco e constituirá uma marca de filmografia do autor” (TEIXEIRA, 2014, p. 43).

Para facilitar a visualização do cinema bergmaniano, suas obras foram divididas em quatro fases, classificadas conforme os períodos de produção. A partir dessa separação, é possível distinguir diferentes momentos e posições de Bergman, possibilitando notar as temáticas mais frequentes, sejam elas resultado dos aspectos sociais e políticos daqueles anos ou mesmo do momento pessoal e artístico do próprio diretor.

A primeira fase (1946-1956) inicia-se, como já mencionamos anteriormente, logo após o final da Segunda Guerra Mundial. Nessa época, Bergman ainda parece tímido com o fazer cinematográfico, além de esboçar um certo otimismo em seus filmes, sua direção ainda está alicerçada na narrativa clássica, mesmo havendo tentativas remotas de inovação da narrativa. Esse momento está visivelmente ligado aos fundamentos da estética neorrealista, na linha do que fazem os italianos Rossellini e Visconti. Além de demonstrar, por meio dos filmes em preto e branco, uma preocupação social pujante na época, “Bergman levanta alguma reflexão sobre o amor num contexto em que se fazem perceber dificuldades econômicas e sociais das personagens envolvidas” (TEIXEIRA, 2014, p. 78). Os filmes mais importantes dessa fase são: *Crise* (Kris – Suécia, 1946); *Sorrisos de uma noite de amor* (Somnarnattens leende – Suécia, 1955) e *Mônica e o desejo* (Somnaren med Monika – Suécia, 1952).

Na segunda fase (1956-1966), o diretor aparece mais confiante e decidido na forma própria do fazer cinematográfico. Aqui se fixam melhor temas que apenas despontavam

timidamente na fase anterior, e que progredirão por toda sua carreira, como “os conflitos existenciais, o silêncio de Deus e o medo da morte [...]” (TEIXEIRA, 2014, p.110). Nesse sentido,

é possível constatar a presença de um diretor mais consciente e decidido em sua escolha de ângulos, enquadramentos e na forma como compõe a imagem de modo a realçar seus conteúdos plásticos e seu potencial simbólico. Os cortes, secos, precisos, ditam o ritmo da narrativa e a câmera parcimoniosa, é solene quando realiza discretos movimentos [...] (TEIXEIRA, 2014, p. 110).

Os principais filmes produzidos nessa fase são: *O sétimo selo* (Det sjunde inseglet – Suécia, 1956); *Morangos silvestres* (Smultronstället – Suécia, 1957); *A fonte da donzela* (Jungfrukällan – Suécia, 1959) e *Luz de inverno* (Nattvardsgästerna – Suécia, 1963). A terceira fase (1966-1976) pode ser considerada o grande auge da carreira de Bergman. Vista por muitos críticos como o momento em que foram produzidos os filmes mais importantes de sua trajetória, é possível perceber a entrada triunfal do diretor como cineasta contemporâneo, já que, nas obras dessa fase, fica nítida a transgressão do cinema clássico, além da segurança estabelecida, que permite ao diretor produzir obras banais como grandes potências. Por esse motivo, considera-se que *Persona* (Suécia, 1966) está alocado na terceira fase e não, como se esperava, na segunda. O motivo para essa marcação ocorre em função de percebemos a terceira fase como sendo “marcada pela visita psicanalítica que constitui o esteio do argumento deste filme e, sobremaneira, pelos experimentos de linguagem mais ousados” (TEIXEIRA, 2014, p. 111). Os filmes mais importantes desse período são: *Persona* (Suécia, 1966); *Cenas de um casamento* (Scener ur ett äktenskap – Suécia, 1973); *Gritos e sussurros* (Viskningar och rop – Suécia, 1972) e *Face a face* (Ansikte mot ansikte – Suécia/Itália, 1976).

Por fim, a quarta e última fase do cinema bergmaniano (1976-2003), chamada de fase de despedida, enaltece definitivamente a genialidade do diretor. Essa última etapa de sua carreira é marcada por um Oscar de melhor filme estrangeiro por *Fanny e Alexander* (Fanny och Alexander – Suécia/França/ Alemanha, 1982), o que aponta, definitivamente, para o alcance de sua obra ao grande cinema mundial. Alguns dos principais filmes dessa fase são: *O ovo da serpente* (Das Schlangenei – EUA/Alemanha, 1977); *Sonata de outono* (Höstsonaten – Suécia/ Alemanha Ocidental/ França, 1978); e *Sarabanda* (Saraband – Suécia/Itália/Alemanha/Finlândia/Dinamarca/Áustria, 2003).

Vale ressaltar que as obras descritas nesse capítulo dizem respeito apenas a uma parcela da produção de Ingmar Bergman. É sabido que o diretor, durante toda sua carreira, se dedicou, além da produção de cinema, a outros expoentes artísticos, como teatro, televisão e rádio. Para

uma melhor compreensão do leitor sobre os filmes utilizados neste trabalho, faremos agora um breve resumo e comentário sobre cada um deles.

#### 4.1 O sétimo Selo (*Det sjunde inseglet* – Suécia, 1956)

“Quando o cordeiro abriu o sétimo selo, houve um silêncio no céu por cerca de meia hora. E os sete anjos que tinham sete trombetas cada prepararam-se para tocar” (O SÉTIMO..., 1955, 02:16). Esse trecho, retirado do livro do Apocalipse de João, capítulo 8, dá início ao filme *O sétimo selo*, de Ingmar Bergman, trazendo para o espectador o tom e a profundidade do que virá a seguir. A narrativa é muito simples, o cavaleiro medieval Antonius Block está retornando junto de seu fiel escudeiro, Jons, depois de um longo período de luta nas cruzadas do século XIV, mas ao regressarem à Suécia encontram o país em meio à terrível peste negra. Pouco tempo depois que Antonius desembarca é recebido pela Morte (O SÉTIMO..., 1955).

Bergman decidiu representar a Morte, nesse filme, como uma pessoa com feições humanas, com o rosto branco, vestida com uma capa preta. O filme faz parte da segunda fase bergmaniana, que infesta as obras de questões existenciais. Nesse sentido, a figura da Morte, em pé, olhando para sua próxima vítima, confronta o sujeito com sua fé religiosa, sua relação com a transitoriedade e com o sofrimento pela doença (MUSSI; CORTÊ, 2012).

Ao confrontar-se com a Morte, Antonius se lembra de já ter visto, em alguma pintura, sua representação durante um jogo de xadrez, uma metáfora interessante para algo incerto como a finitude. Assim, o cavaleiro arrisca seu destino propondo o jogo final, o que é aceito de imediato seguido da seguinte frase:

**Antonius:** Enquanto eu resistir. Eu sobrevivo. Se eu ganhar, você me liberta (O SÉTIMO, 1955, 00:05:57).

A partir daqui, o jogo vai ocorrendo conforme o andamento dos acontecimentos no filme. A Morte é paciente, mas não permite que o cavaleiro se distancie, está sempre à espreita e deixa claro a todo momento que não é possível escapar de sua astúcia, afinal, ela é a senhora soberana da temporalidade. O filme segue sua narrativa levando os dois cavaleiros a uma cidade próxima. Com o intuito de retornar para casa, Antonius e seu escudeiro, durante o trajeto, se encontram com várias figuras importantes para o desenrolar da história. O casal de

saltimbancos, Joseph, Mia e seu bebê, Michael, o enganador Skat, que se envolve com Lisa, a infiel esposa de Plog, o ferreiro.

Para essa obra, Bergman teve total liberdade artística, porém, dispunha de pouco tempo e de um orçamento modesto. Dessa maneira, suas escolhas eram precisas, como, por exemplo, a praia na qual aconteceria a cena inicial do filme, quando a Morte é vista pela primeira vez. O local escolhido foi Hovs Hallar, na região de Skåne, na própria Suécia. Além disso, precisou, durante todo o filme, direcionar a câmera de modo a contornar os diversos prédios que já existiam próximos à floresta na qual boa parte do filme foi gravado.

No documentário, *Bergman, 100 anos* (2018), o próprio diretor, ao falar sobre o filme *O sétimo selo* e a icônica cena do aparecimento da Morte, diz:

“Quem é você?” E o homem de preto responde: “eu sou a Morte”. Então, ou você aceita que ele é a Morte, ou pensa. “De nenhuma maneira, é Bengt Eketot. Seu rosto está branco e ele está vestindo uma túnica”. Este é o incrível poder da sugestão. É excitante quando você cria histórias e induz as pessoas a acreditar de verdade (BERGMAN, 2018, 00:14:13 – 00:15:02).

Bergman, durante toda a sua existência, sofreu com um terrível medo de morrer. Esteve, em grande parte de sua vida adulta, lutando contra diversos problemas de saúde, além de manter consigo lembranças de sua infância, na qual esse tema era constante. O diretor, que pertencia a uma família religiosa, via em seu pai a imagem de um sujeito rígido, afastado e muitas vezes cruel, fato que o aproximava da imagem comum usada pela igreja para aterrorizar a todos os que ousassem não seguir os seus preceitos. Diz Bergman: “este filme é uma tentativa de livrar-me do medo da morte. E em parte, funcionou. Eu cresci em uma família religiosa. Sou filho de um pastor luterano e como tal você vive um pouco perto da morte” (BERGMAN, 2018, 16:00).

A Morte representada em *O sétimo selo*, é, para a Mussi e Côrte (2012, p. 213), um misto de palhaço e caveira, pois apenas assim seria possível para Bergman conseguir lidar com as questões relacionadas à finitude, zombando dela. Só mesmo a Morte ou um palhaço “chegam assim, inesperadamente, sem convite. Fazendo-a quase um palhaço, Bergman sentia que tinha o controle sobre ela e nada melhor do que o desafio do xadrez, um jogo que exige concentração e o conhecimento da alma de seu oponente” (MUSSI; CÔRTE, 2012, p. 213).

Vida e morte aparecem lado a lado em todos os momentos do filme, seja no jogo de xadrez, em que competem um sujeito vivo e a própria Morte, como nas cenas seguintes, onde a imagem de duas crianças aparecem em sequência. Primeiro, o artista Joseph vê, logo depois de despertar, a imagem de uma mulher, vestida com uma roupa majestosa, ensinando um pequeno bebê a andar; o artista fica tão espantado com a imagem que lembra Mia, para contar

ter visto a Virgem Maria, ajudando o menino Jesus a dar seus primeiros passos, logo após esse diálogo, o espectador é apresentado a Michael, o filho de Joseph e Mia de pouco mais de um ano.

A angústia do sujeito frente à morte é tema para toda uma vida, não apenas a do próprio diretor, mas de cada espectador que atentamente acompanha os passos da representação desse filme. Bergman nos diz que sua vida é marcada por uma proximidade com esse tema, porém, sabemos que basta estar vivo – e isso acontece desde muito cedo na vida de um sujeito humano (BERGMAN, 2018) – para que as angústias existenciais se sobressaíam:

Esta é a fluida articulação na qual transcorre o filme. A cada momento é reiterada a indeslindável presença da morte no estar vivo. As imagens são recorrentes: o homem que rouba os mortos – e que acaba sendo ferido pelo escudeiro –, a peste que se põe “quase” como estofa da trama, no bojo de tantas idas e vindas sobre o mote, sempre atrelando-o à própria constituição do homem. A maneira pela qual Bergman constrói os diálogos do filme – intimamente articulados à potência de seus jogos de imagens, tecidos como sonhos despertos – exprime muitos dos modos desenvolvidos pelo *Homo sapiens sapiens* para (tentar) lidar com o profundo mal-estar do se-saber-mortal, quase como uma cartografia do desamparo (SIQUEIRA-BATISTA et al. 2010, p. 4).

Não há possibilidade de fuga ou acordo com a Morte. Bergman deixa claro, em diversas partes do filme, que qualquer tentativa utilizada pelos personagens sempre acaba com o final que conhecemos. O encontro de Skat com a Morte é uma cena clara onde podemos encontrar esse dito:

**Skat:** É minha árvore! Hei, seu canalha desprezível, o que você quer fazer? Podia pelo menos me responder, quem é você?  
**Morte:** Estou derrubando sua árvore. Seu tempo acabou.  
**Skat:** Não pode. Não tenho tempo.  
**Morte:** Não tem tempo?  
**Skat:** Não, eu tenho minha performance.  
**Morte:** Cancelada, devido à morte do ator.  
**Skat:** Meu contrato?  
**Morte:** Anulado  
**Skat:** Minha família, meus amigos...  
**Morte:** Tenha vergonha, Skat.  
**Skat:** Sim, estou envergonhado. Não há nenhum perdão para atores?  
**Morte:** Não no seu caso.  
**Skat:** Nenhuma exceção? (O SÉTIMO..., 1955, 01:09:18 – 01:10:10).

Nesse momento, a cena é interrompida pela queda da árvore e o fim da vida de Skat. O próprio Antonius, no seu retorno para casa, percebe que ele próprio acreditou que estaria protegido por Deus quando sacrificou dez anos de sua vida dedicados à guerra santa. O que o cavaleiro e seu escudeiro percebem ao retornar a Suécia é que nem mesmo Deus poderia impedir o ciclo da morte, portanto, o adiamento desse presságio apenas prorrogaria em pouco

tempo o que já estava traçado. Ao seguir viagem pela floresta em direção ao castelo, Antonius e o grupo que o acompanha finalmente chegam à casa e, ao entrarem, são recebidos pela esposa, Karin, que, ao ouvir falar de seu regresso, decide ficar no castelo para receber o cavaleiro. Durante o jantar, o grupo recebe a visita da Morte, nesse momento, todos entendem que o tempo acabou, não há mais jogos que possam adiar o inevitável.

**Joseph:** Mia, eu os vejo! Bem ali sobre o tempestuoso céu. Estão todos ali. O madeireiro e Lisa, o cavaleiro Raval, Jons e Skat. E o rígido mestre Morte convida-os a dançar. Ele quer segurar suas mãos e levar a dança em uma longa linha. No começo vai o estrito mestre com sua foice e relógio de areia. Mas o tolo fica à traseira com seu instrumento. Eles se distanciam da aurora numa dança solene. Para longe, para as terras da escuridão, enquanto a chuva limpa seus queixos do sal de suas lágrimas apimentadas (O SÉTIMO..., 1955, 01:35:25 – 01:37:03).

O trecho final do filme faz referência à *Danse Macabre*, um tipo de representação que ficou popular na arte europeia medieval. Essas imagens representadas normalmente em afrescos mostravam a Morte ou várias Mortes dançando com seres humanos. Durante esse período, havia uma intensa dominação da Igreja sobre a população, assim, as imagens eram uma maneira que ela utilizava para introduzir a ideia do *memento mori* (lembra-te da morte), usando o medo para manter a população atrelada aos dogmas católicos (CASTRO, 2020). Em um trecho anterior desse mesmo filme, a referência aparece brevemente (O SÉTIMO..., 1955, 00:17:22) quando o escudeiro Jons entra em uma igreja e conversa com um pintor que está justamente desenhando a cena no alto da parede. Ao questionar o pintor sobre a imagem, esse explica: “A dança da morte, para lembrar as pessoas da morte”.

Porém, há algo que permanece vivo, para que a humanidade possa seguir. Os únicos que escapam à Morte são Joseph, Mia e o bebê Michael. O filme termina com uma sensação de esperança projetada pela cena em que os três acordam em frente ao mar, porém Joseph e só ele é presenteado com a imagem ao longe da Morte e todo o grupo seguindo de mãos dadas.

#### **4.2 Persona (Suécia, 1966)**

Alocado na terceira fase do cinema de Bergman, o filme *Persona* não deixa dúvida quanto à evolução da forma de fazer cinematográfico. Existem até hoje, muitas análises e interpretações sobre esse filme. Parece-nos que o diretor não estava preocupado com uma interpretação concreta, nem mesmo com uma compreensão total das cenas. A arte envolvendo o processo de criação aqui se mostra superior, e a narrativa clássica, mesmo se mantendo como base para esse filme, é ultrapassada por uma inovadora forma de fazer cinema:

Ainda estou satisfeito com *Persona*, mas hoje eu mudaria algo. No entanto, se você sempre tivesse ideia do que estava fazendo, você provavelmente não o faria. *Persona* falava sobre um tipo de crise da verdade. Eu tinha que decidir o significado da verdade e o momento em que falamos a verdade. No fim, foi tão difícil que eu senti que a única verdade era estar em silêncio. Mas então dei mais um passo adiante e ficou claro que isso também era uma atuação. Uma outra máscara. Então eu tive que dar mais um passo (BERGMAN, 2018, 1:18:15).

Logo nos primeiros segundos, antes mesmo do início da história central do filme, vemos na tela uma imagem enigmática, por vários segundos, algo que parece lembrar uma boca de fogão sendo acesa por um palito. O que chama atenção propriamente é a luz que emana das duas superfícies, uma se aproximando da outra até se tocarem, nesse momento, a imagem pega fogo e logo percebemos o negativo de um filme sendo rodado, mais luzes, letras, números e, por fim, por menos de um segundo, vemos a imagem nítida de um pênis aparecer e sumir na tela (PERSONA, 1966).

Voltamos a ver o negativo, logo um projetor de filmes, agora, temos uma pequena cena de um filme infantil, no qual uma mulher agachada sobre suas pernas dentro de um rio lava seu rosto e seus seios, depois, vemos as mãos de uma criança. Uma pausa acontece, a próxima imagem é uma curta cena de um filme mudo. Nele, um homem anda por todos os lados aterrorizado com os monstros que aparecem em seu quarto, vestido de pijamas, ele corre de uma caveira e de um lobisomem; na sequência, uma aranha; mais um corte e vemos um cordeiro sendo sangrado e logo depois seus órgãos sendo expostos; por fim, uma mão sendo pregada, vemos o martelo ir e voltar diversas vezes, a cena fica lenta até a mão morrer completamente.

Na sequência, uma cena que lembra um necrotério aparece, vemos os corpos nus de um menino jovem e de uma mulher idosa. O menino não está morto, mas tenta, sem sucesso, cobrir-se com um lençol curto que está estendido sobre a cama. Logo depois, a imagem de uma mulher aparece no que lembra uma tela de televisão, o menino a acaricia, e, finalmente, somos iniciados na história central do filme.

Esse início controverso é, em geral, retirado da maioria das análises acadêmicas. Difícil de ser compreendido até mesmo com relação à própria continuidade do filme, costuma não ter espaço para maiores interpretações. Porém, entendemos que Bergman pretende, de alguma maneira, utilizar essas cenas para criar uma atmosfera inicial, preparando o espectador para o que virá, já que, segundo Pires (2013, p. 27):

Em *Persona*, a única coisa real é o próprio filme – a película. Podemos tentar distinguir esta realidade da ficção que o filme representa, mas, nessa ficção, encontramos apenas o mundo construído pelos personagens, uma série de ficções que tornam impossível dizer que realidade é efectivamente representada no filme. *Persona* questiona, por isso, a própria ideia de que alguma coisa seja representada. O facto de os personagens

viverem uma ruptura entre aquilo que é aparente e aquilo que é real é justamente um sinal deste questionamento da ideia de representação.

Após essa introdução, que deixa um rastro de dúvidas e incertezas, logo somos apresentados à narrativa principal do filme. A cena que segue é o diálogo entre duas mulheres: a enfermeira Alma e sua superior no hospital, a responsável pelo setor. Nos próximos minutos conheceremos, por meio dessa personagem, a história de Elisabeth Vogler, uma atriz que, durante a última apresentação da tragédia de Sófocles, *Electra*, tem o que parece ser um devaneio, seguido de um desejo de rir. Segundo o relato, Elisabeth teria ficado em silêncio por quase um minuto durante a apresentação, olhando para os lados, confusa e admirada. No dia seguinte, foi encontrada pela empregada em sua cama em silêncio e imóvel; levada até o hospital, Elisabeth está há três meses na mesma condição, e a irmã Alma, enfermeira do hospital, foi contratada como sua cuidadora.

Ao optar pelo silêncio, Elisabeth inaugura a trama do filme, pois, em função dessa condição, toda uma série de medidas necessitam ser tomadas para sua recuperação:

O desejo de ser em vez de parecer revela a ilusão de uma fuga do momento presente. A visão de Elisabeth do mundo não corresponde àquilo em que acredita e tudo parece desprovido de sentido. Elisabeth recusa-se viver desse modo e decide viver doutro, através do sistema que constrói (PIRES, 2013, p. 28).

Se nos voltarmos para a personagem de Elisabeth Vogler, é interessante pensarmos nela a partir da cena em que a chefe do hospital entra em seu quarto para avisar que ela não poderá mais permanecer internada, pois não teria motivos para isso. Durante a sua fala, a chefe age como o coro dos antigos teatros gregos, assim, pela segunda vez, explica o que parece estar acontecendo. Sua personagem é superior, mas não só no hospital, também parece representar o contato com a realidade, organizando a história já que aponta a Elisabeth importantes percepções sobre sua história, além de propor que a atriz vá passar um tempo em sua casa de campo acompanhada de Alma, para uma recuperação completa. A médica responsável pela clínica condensa em seu personagem mais de um elemento, o que fica claro quando percebemos que ela não tem nome, mas possui todas as informações sobre as pessoas ao seu redor, além de organizar os próximos passos da vida de Elisabeth.

A partir daqui, Alma e Elisabeth iniciam uma jornada que irá expor o que existe de mais íntimo e profundo em ambas. O que acompanhamos no decorrer no filme é uma ligação frágil e invejosa entre elas, nesse sentido, as pulsões mais agressivas e primitivas começam a aparecer

quando as duas mulheres precisam compartilhar o mesmo espaço. Aqui, a diferença entre a artista e a enfermeira começa ruir.

Se Elisabet pretendia colocar a sua vida em ordem e recolher-se em si mesma, preferindo estar sozinha, Alma nunca foi cúmplice desse desejo. Alma desestabiliza o silêncio de Elisabet e impede o mecanismo de defesa que Elisabet conscientemente insiste em criar. A partir do momento em que as duas mulheres chegam à ilha, o silêncio e a quietude de Elisabet, regras do sistema que ela constrói, são infrigidas. Algo muda no momento em que ambas observam a transformação da mudez de Elisabet e ela repete a palavra nada. Até esse momento a relação entre as duas mulheres libertava imagens das suas acções, mas a observação daquilo que as separa na exploração do mundo e no acesso contínuo às suas práticas devolve aos personagens os seus comportamentos iniciais (paciente debilitada e enfermeira dedicada) (PIRES, 2013, p. 29-30).

Depois de vários dias isoladas na ilha, a relação entre Alma e Elisabeth começa a colapsar, tanto pelo silêncio passivo-agressivo da atriz como pela exposição das intimidades da enfermeira. Considerada uma das cenas mais sensuais do cinema, Alma decide contar a Elisabeth não apenas informações pessoais de sua vida e seus planos, mas também uma cena ocorrida anos atrás em uma praia em um dia de descanso com as amigas.

Nesse monólogo, Alma narra em detalhes uma orgia que teria acontecido com alguns desconhecidos, a descrição passa ao espectador a sensação de uma verdadeira cena erótica, mesmo que nada além da imagem das duas mulheres na casa seja mostrada durante o relato.

A cena seguinte é a do famoso monólogo de Alma sobre a orgia na praia. O plano que introduz a cena apresenta câmara estática, e é bastante longo em sua duração. Em geral, os planos dessa cena são longos, e os movimentos de câmara, quando existem, são discretos. O objetivo é não desviar a atenção do espectador do que está sendo dito, e das reações de Elisabet ao relato (SCHWARZ, 2016, p.74).

Além de representar o desnudamento entre as personagens, que mais tarde culminará em uma relação agressiva e masoquista, a própria cena e a forma como foi construída pode ser vista, tecnicamente, como um aprimoramento do fazer cinematográfico de Bergman:

O plano que abre a cena chama a atenção pela sofisticação da composição: à direita está Alma, esparramada em uma poltrona, bêbada. À esquerda e ao fundo, está Elisabet, olhando para a enfermeira enquanto ela narra a história. Como é noite, o quarto está escuro, a não ser pela luz de um abajur que fica no centro do plano, ao lado da cama, e que com sua luz ilumina exatamente o rosto de Elisabet, o que ajuda a dirigir a atenção do espectador para ela, mesmo estando no fundo. Perto da câmara, na parte de baixo do quadro, há um aquecedor que lança uma tênue fumaça, que divide o plano em duas partes. O calor que sai do aquecedor borra a imagem do abajur. Há uma segunda fumaça em cena, que é a que sai do cigarro de Elisabet. Há forte presença do cenário nesse plano, em sua maior parte, bastante nítido (SCHWARZ, 2016, p.74).

Em uma cena posterior, Alma é surpreendida por um homem que logo descobrimos se tratar do Sr. Vogler. Ele chega sem ser visto, nós mesmos não o vemos, já que a câmera foca apenas em Alma, ouvimos sua voz falando sobre o que sente com relação ao que está acontecendo, Alma mais de uma vez avisa que não é Elisabeth, essa que, minutos depois, se põe a observar a cena em segundo plano. Nesse caso, algo parece estar deslocado já que essa cena não parece fazer sentido e nem mesmo se encaixa com o resto da trama, o que ela significa? Por que o Sr. Vogler não consegue perceber que Alma não é Elisabeth?

*Persona* é um filme com diversas cenas simbólicas, que parecem representar algo além do significado estático comum. Seria impossível descrever minuciosamente neste trabalho cada uma das cenas e suas possíveis interpretações. Dessa maneira, para o encerramento dessa exposição, elegemos uma das últimas cenas do filme. Nela, percebemos a fusão entre as personagens em uma cena quase surrealista. Na sequência, o filme encerra com a partida de Alma e Elisabeth da ilha, nos fazendo questionar se tudo que ocorreu ali poderia ter acontecido efetivamente ou se apenas se deu enquanto um terrível sonho.

A cena começa com ambas vestidas da mesma forma, o que as faz parecer quase a mesma pessoa (persona), vemos todo o monólogo protagonizado primeiro com a câmera focada em Elisabeth, depois a cena se repete, mas agora vemos o rosto de Alma. Elas são a mesma pessoa? Representam uma única mulher? A mulher que sofre com suas angústias, interpretando um papel perante a sociedade? Essa seria a mulher moderna?

**Alma:** O que está escondendo? Deixe-me ver. É a foto do seu filho, aquela que rasgou. Temos que conversar. Me conte, Elisabeth. Bem, então eu contarei. Foi numa festa à noite, não foi? Era tarde e havia muito barulho. Antes alguém lhe disse: “Elisabeth, você tem tudo como mulher e artista, mas lhe falta a maternidade.” Você riu, pois achou ridículo, mas não conseguia parar de pensar no que ele havia dito. Ficou mais preocupada então deixou que seu marido a engravidasse. Você queria ser mãe. Quando soube que era definitivo, ficou com medo, com medo da responsabilidade, com medo de ficar presa, com medo de deixar o teatro, com medo da dor, com medo de morrer, com medo do seu corpo inchado. Mas representou o tempo todo, fez o papel da mãe grávida feliz. E todos diziam: “Ela nunca esteve tão bonita.” Tentou várias vezes se livrar do feto. Mas não conseguiu. Ao perceber que era inevitável, passou a odiar a criança e desejar que nascesse morta. Desejou que o bebê estivesse morto. Queria um bebê morto. Foi um parto longo e difícil. Você sofreu durante dias. Foi um parto com fórceps. Olhou com nojo para o bebê gritando e sussurrou: “Não pode morrer logo? Não pode morrer?” Mas ele sobreviveu. O menino gritava dia e noite e você o odiava. Estava com medo. Se sentia culpada. No final, parentes e uma babá cuidaram do menino e você podia sair da cama e voltar ao teatro. Mas o sofrimento não havia acabado. O menino tinha um amor massivo e inescrutável por sua mãe. Você resistia desesperadamente, pois sentia que não podia retribuir. Você tentou e tentou, mas os encontros com ele eram cruéis e estranhos. Você não conseguia. Era fria e indiferente. E ele olhava para você. Ele a amava, era macio e você queria bater nele por não deixá-la em paz. Você o achava repulsivo, com seus

lábios grossos, corpo feio, olhos umedecidos e carentes. Você o achava repulsivo e sentia medo (PERSONA, 1966, 1:10:00).

### 4.3 A hora do lobo (Vargtimmen – Suécia, 1968)

A *hora do lobo* faz parte da terceira fase bergmaniana e traz consigo toda ousadia e despreendimento do diretor, comprometido a não se manter fixado no cinema clássico, o que torna a experiência da história, bem como da forma de sua filmagem e construção, um mergulho nas profundezas do ser humano.

A Hora do Lobo é a hora que acontece o lusco-fusco da madrugada. É a hora em que a maioria das pessoas morre, quando o sono é mais profundo e os pesadelos piores. É a hora em que o insone é perseguido por suas piores angústias, quando os fantasmas e os demônios são mais impressionantes. A Hora do Lobo é também a hora em que a maioria das crianças nascem (BERGMAN, 1977, p. 59).

A história inicialmente parece bastante simples e clara. Johan Borg é um pintor que está passando por um momento pessoal e profissional difícil. Dessa maneira, convida Alma, sua esposa, para se instalarem na ilha de Baltrum, uma das ilhas frísias localizada em território alemão. O que torna tudo estranho é que Johan, em certa altura, desaparece sem deixar rastros. Nosso filme começa já com esse acontecido, Alma não deixou a ilha e teve acesso ao diário do marido, e é por meio desse material, bem como do próprio relato da esposa, que o filme é construído (A HORA..., 1968).

Passamos a entender o dilema de Alma (da alma) quando a relação entre o casal parece não estar indo bem. Johan, com dificuldades internas, começa a ficar impaciente com a esposa, além de agressivo e paranoico, a ponto de ter dificuldade para dormir durante o que o filme chama de *A hora do lobo*, horário entre a meia-noite e a aurora. Além disso, obriga a esposa, durante esse tempo, a permanecer acordada e compartilhar de seus delírios. A partir desse momento, Bergman organiza as cenas do filme de modo a causar no expectador uma impressão estranha de passagem do tempo. As cenas parecem não se encaixar mais.

Em um ponto, após diversas cenas dos primeiros dias na ilha, vemos Alma proferindo as seguintes palavras a Johan:

**Alma:** Eis uma coisa na qual tenho pensado há muito tempo. Você está me ouvindo? É isto: estamos completando sete anos de vida em comum. Não, não era bem isto que eu queria dizer. Ah, já sei. Não é verdade que pessoas idosas que viveram juntas durante toda uma vida começam a parecer-se, de tal sorte que, por fim, elas adquirem tanta semelhança, que não só seus pensamentos, como também seus rostos, adquirem a mesma expressão? Em sua opinião, o que é que isso significa? Eu desejo que nós

possamos ficar tão velhos a ponto de pensarmos os pensamentos um do outro e termos dois rostos secos, enrugados e absolutamente iguais. Que é que você acha? Você está dormindo? (A HORA..., 1968, 00:14:58 – 00: 16:08).

Os pensamentos de Alma, expressos em palavras, aparecem logo após Johan expô-la a seus desenhos mais sombrios. Alma parece perturbada, cansada e assustada com a maneira como começa a ver seu marido, ao tomar contato com a realidade, ela se questiona sobre a natureza das relações. Refletindo sobre essa mesma questão, Dax Moraes, em seu texto *Trágico e angústia do amor: reflexões sobre A hora do lobo, de Ingmar Bergman*, traz a seguinte observação:

A pergunta é oportuna... O atormentado Johan, em plena “hora do lobo”, exhibe à sua esposa (e apenas a ela, não ao espectador) as bizarras imagens que, povoando sua mente, ganham materialidade em seus desenhos, imagens estas que jamais mostrara a ninguém, segundo diz. Naquele momento, Alma descobre que há algo de profundo – mais profundo e desconcertante do que qualquer indiferença cotidiana – que a separa de seu marido. O problema inicial de alma é, então, a repentina descoberta de que não vê o que vê Johan. Para ela, é o amor a dar sentido a essa convivência, e o fato de não enxergar com os olhos de Johan – e pior! Desconhecer por completo o mundo em que está encerrado e que o faz sofrer – a faz sentir a necessidade de cumprir com os deveres de um amor que acabava de se mostrar, a ela mesma, insuficiente (MORAES, 2014, p. 8).

A partir de então, muitas imagens se mesclam nas cenas seguintes. Vemos um teatro de bonecos que mistura cenas reais com atores de verdade sendo exibida em uma festa oferecida ao casal no castelo da família residente e proprietária da ilha, até o suposto assassinato de um menino por Johan no alto de um penhasco. Esse ato é admitido pelo artista a sua esposa, como relato de uma história nunca mais lembrada, porém, as cenas que seguem ao espectador sugerem que esse suposto assassinato pode nunca ter ocorrido. As imagens de Johan junto ao menino em trajes de banho, lembram insistentemente sua própria imagem da infância (A HORA...,1968).

Comprendemos durante o filme que o fato de Johan e a esposa não dormirem durante a noite começa a provocar em ambos, mas principalmente no pintor, uma espécie de confusão mental, a ponto de romper a barreira entre sonho e vigília. Ocorre aí uma falha no inconsciente, e, como consequência, a tarefa de simbolizar fica comprometida, a ponto de criar uma passagem direta entre o que deveria ser representado apenas em sonhos, jogando tudo direto para a realidade (SERRANO, 2009).

Johan relata seus medos mais profundos, lembranças de castigos da infância surgem em sua mente durante o estado de vigília forçado. O relato do pintor mistura-se a leitura de seu diário pessoal, tomado por Alma para si, na tentativa desesperada de encontrar o motivo

causador do sofrimento de seu marido. É interessante pensarmos que, até mesmo a existência e o acesso a materiais escritos por Johan contribuem para a sensação de estranheza do espectador, já que, diferentemente da imagem organizadora de um material escrito, o diário aqui mencionado aparece como parte do inconsciente fragmentado de Johan, e, da mesma forma, nos dá a sensação de estar diante de um quebra-cabeça.

Los antropófagos de Johan no son sino personajes terroríficos que, desde lo más profundo de su miedo – pero también desde lo más profundo de su deseo – acabaran tomando corporeidad y presencia, invadiendo su vida y la de su esposa. El primero de ellos, como no podría ser de otra manera, es ese Destinador violento e inquietante que le dará a Alma la clave para comenzar a intuir lo que está ocurriendo en el interior de su marido y que, a la postre, nos llevará a la primera fiesta celebrada en La hora del lobo: le indica la existencia de un “diario secreto” (SERRANO, 2009, p. 77).

Em uma manhã, uma senhora aparece para Alma falando-lhe sobre a existência do diário. Refere a si mesma como sendo uma pessoa velha, de 216 anos, logo depois corrige sua idade para 76. Essa aparição, como nos fala Serrano (2009), parece reportar não apenas ao terrível, ao assustador, ao mal, mas também ao desejo, pois sabemos que o inconsciente humano é uma mescla de todos esses sentimentos. O filme parece ter como objetivo, nesse sentido, dar corpo a tudo que está dentro, escondido no mais fundo abismo de cada um, dessa forma, a visão da velha senhora em frente à casa causa-nos estranheza, assim como familiaridade.

Além disso, Alma descobre que existiu, antes de si, outra mulher amada de maneira doentia por Johan, assim, toda a trama com a família residente do castelo se entrelaça com a história de Veronika Vogler, sua antiga amante, que, por coincidência, é filha do casal de anfitriões das festas frequentadas por Johan e Alma. Conforme a imagem de Veronika se aproxima, maior é o contato de Alma com o verdadeiro Johan, ou com sua alma, se quisermos utilizar o nome da esposa como metáfora para algo que está dentro e não fora. Assim, “A intranquilidade do amor de Johan por Veronika era justamente aquilo que o obcecava por ela, angustiado pela constante ameaça inspirada pelo caráter efêmero daquela mulher com quem mantinha uma relação que, além de proibida, era inconventional e marginalizada” (MORAES, 2014, p. 10).

Depois de uma cena hipnotizante e onírica na qual se misturam diálogos sensuais, um personagem que caminha sobre o teto, Johan sendo maquiado e vestido com roupas femininas, o encontro do artista com o corpo desacordado de Veronika, exposto nu sobre uma mesa e o surpreendente retorno dela entre risadas macabras, com olhar cansado direcionado ao espectador, Johan Borg profere as seguintes palavras:

**Johan (voz):** Finalmente, a fronteira foi transposta. O espelho espatifou-se, mas o que espelham os fragmentos? O vácuo, por fim, rompeu a fina casca e encontra – o vácuo? Neste caso, que triunfo para o vácuo (BERGMAN, 1977, p. 103).

Johan nos aproxima, com essas palavras, do final do filme. Depois do choque que tomamos com as experiências das cenas anteriores, de fato, a barreira do real e da fantasia já se rompeu, as cenas que seguem a fala acima tentam de algum modo mencionar o desaparecimento de Johan assim como foi narrado no início do filme. Após perder o controle, Johan atira em direção a Alma e, mesmo sem acertá-la, termina por romper, com esse ato, o último fio que o ligava à categoria de sujeito social. Depois disso, não sabemos ao certo o que se passou, se houve um assassinato e Johan desfaleceu em meio à floresta ou se apenas desapareceu. O certo é que, quando a barreira é quebrada, não há mais possibilidade de retorno.

## 5 TRAÇOS DO CINEMA COMO SONHO

Iniciaremos agora a parte final do presente trabalho. Nos deteremos, neste capítulo, a analisar as obras fílmicas do diretor Ingmar Bergman, utilizando-nos de algumas passagens onde é possível verificar nossa hipótese sobre a ligação entre a narrativa fílmica e a narrativa do sonho. Para que isso seja possível, também retornaremos aos capítulos teóricos de modo a relacionar a teoria estudada até aqui com as imagens apresentadas nos filmes.

O cinema tem, principalmente nos últimos anos, possibilitado uma quantidade interessante de significados na vida de seus consumidores. Mesmo que não seja, atualmente, a forma absolutamente hegemônica de narrativas disponíveis, ainda cumpre um papel cultural na história recente de tal monta que sua narrativa passou reconhecidamente a ter um efeito subjetivante mais complexo do que seus criadores imaginaram.

Em seu livro *Cinema, imagem e psicanálise*, Tania Rivera (2008) menciona uma fala do escritor Ítalo Calvino em um escrito sobre sua adolescência, onde afirma que para ele, a experiência do cinema nada tinha de confuso, assim como também não via os elementos dispostos no filme como organizados ao acaso. Para ele, sua vida real, a que vivia todos os dias, parecia muito com essa descrição. A dimensão da imagem e também da narrativa torna-se, de um certo ponto de vista, organizadora psiquicamente, capaz de oferecer ao sujeito uma via ao psiquismo, muitas vezes tomado pelas angústias do mundo real, um efeito de *querência*, termo utilizado com muita frequência no estado do Rio Grande do Sul. Nesse sentido, *querência* representa o herdado, o conhecido, aquilo que é seguro, que conecta, traz boas lembranças, dá sensação de alento.

O termo utilizado por Tania Rivera (2008, p. 8) para descrever esse efeito é “imagem-muro”. Compreende seus efeitos como “antianalítica, faz-nos esquecer da terrível sentença de Freud de que o eu não é mais ‘o senhor em sua própria casa’ – pois o inconsciente nos tira o tapete e denuncia como ilusão o domínio que teríamos de nós mesmos e do mundo”. Poderíamos supor que parte desse efeito descrito pela autora apenas tenha garantia frente à experiência completa do cinema. Sabemos que hoje, cada vez com menos frequência, conseguimos encarar a grande jornada de assistir a um filme no cinema, o que nos permitiria o envolvimento nesse plano quase uterino, auxiliando nesse transporte do sujeito à história proposta pela obra. Esse efeito tem um grande valor no que diz respeito à sensação de integralidade que a narrativa cinematográfica tem, porém, mesmo sem seus efeitos, a narrativa continua proporcionando ao sujeito – seja na sala de sua casa, no avião enquanto cruza o oceano, na sala de espera do médico ou em qualquer lugar tecnologicamente executável – possibilidade

para, segundo as conjecturas de Lou Andreas-Salomé em seu diário, em 1913, representar de maneira muito parecida com a forma que o próprio psiquismo se ocupa em fazer. É verdade que, ao falarmos sobre a intenção do sonho e do cinema, concordamos que ambos exibem uma diferença no que diz respeito a essa percepção vinda do sujeito humano. No sonho, o sujeito não tem uma percepção clara de que está sonhando, diferente do cinema e, mais especificamente, do ato de ver um filme, que implica claramente uma intenção consciente. Nesse caso, entendemos que o sonho é vivido, enquanto o filme é experienciado (RIVERA, 2008).

De todo modo, há uma relação possível de observar no que diz respeito a algo anterior ao próprio filme ou ao sonho. Quando decidimos assistir a um filme, é necessário termos uma espécie de preparação. Isso cria condições para que, o que estamos assistindo encontre vias de representações simbólicas em nosso psiquismo, sem causar incompreensão pela “ausência do real”.

O que a narrativa cinematográfica tem em comum com a narrativa do sonho e com o sujeito sonhador? Já sabemos os efeitos da sucessão de imagens narradas para o sujeito que busca nessa arte um lugar conhecido, tanto para as narrativas apaziguadoras quanto para as inquietantes e traumáticas, porém, nossa intenção é investigar ainda mais em que aspectos as duas narrativas se encontram e também onde elas podem convergir. Nesse sentido, optamos por organizar nossa análise a partir de pontos de convergência, divididos em subcapítulos. Nossa intenção é analisar os três filmes de Ingmar Bergman – *O sétimo selo* (1957), *Persona* (1966) e *A hora do lobo* (1968) – paralelamente, permitindo que o material seja mais rico em sua discussão.

## **5.1 A figurabilidade e as narrativas**

Conforme já mencionado, a figurabilidade é, sem sombra de dúvida, um dos elementos mais importantes na construção do sonho sonhado. Sem esse poderoso aspecto, seria impossível que os desejos inconscientes conseguissem espaço seguro para se manifestar, pois, nesse caso, a censura barraria imediatamente qualquer expressão que considerasse perigosa psiquicamente.

O efeito de transformar em imagens o que está representado ou narrado em palavras não é exclusividade do sonhar. A transformação de algo que está originalmente como texto, dentro ou fora do pensamento, é uma tarefa complexa, que exige daquele sujeito uma quantidade significativa de recurso simbólico, bem como de uma farta bagagem de marcas de experiência para quem sabe chegar próximo à tarefa da representação. É importante diferenciarmos o que

conhecemos aqui por figuração da comum expressão de traduzir. Segundo Luiz Alfredo Garcia-Roza (2008), o conteúdo final do sonho não obedece necessariamente a um padrão em que se poderia elencar elementos de maneira a conhecer todas as imagens existentes. Desse modo, seria impossível chamar de tradução aquilo que ocorre no interior do aparelho psíquico quando o texto recolhido do inconsciente se transforma em imagem:

Embora Freud procure estabelecer através de generalizações um código mínimo comum, ele mesmo concorda que se trata de uma tarefa extremamente difícil, posto que o mesmo conteúdo onírico pode ter significados diferentes em diferentes pessoas ou na mesma pessoa em diferentes momentos. Isto praticamente eliminaria a possibilidade de se conceber o trabalho do sonho como uma tradução dos pensamentos latentes em conteúdos manifestos (GARCIA-ROZA, 2008, p. 84).

Conseguimos imaginar o sonho como um novo produto, originado das diversas representações inconscientes, dos restos diurnos e das marcas infantis que farão surgir daí uma nova matéria reorganizada por meio de imagens que, posteriormente, poderão ser narradas pelo sonhador, que, mais uma vez, transformará esse material. Quando Tânia Rivera (2008, p. 22) afirma que: “o sonho realiza o desejo não no sentido de satisfazê-lo integralmente, mas no sentido de torná-lo real, apresentando o desejo em imagens e palavras”, compreendemos que a intenção do aparelho é tornar real aquilo que antes estava em outro espaço do psiquismo. Essa ideia é muito próxima do que podemos ver na construção da narrativa fílmica feito pelo diretor, já que esse faz um esforço grande para transformar não apenas o roteiro escrito em imagem, mas também para criar no mesmo modelo de imagem, algo que é sentido sobre o texto escrito. Francis Vanoye e Anne Galiot-Lété (2012, p. 38) sustentam que:

A história e a diegese dizem respeito, portanto à parte da narrativa não especificamente fílmica. São o que a sinopse, o roteiro e o filme têm em comum: um conteúdo, independente do meio que dele se encarrega. No filme, a contrapartida da diegese é, com certeza, tudo o que se refere à expressão, o que é próprio do meio: um conjunto de imagens específicas, de palavras (faladas ou escritas), de ruídos, de música – a materialidade do filme.

Absolutamente tudo ou qualquer coisa pode ser material para a construção da narrativa fílmica, no sentido de transformar aquilo que está como história, em imagens altamente carregadas de significados. Compreendemos essa transformação ao observar como exemplo o filme *O sétimo selo* (1957), que apesar de ter como história central a Suécia durante a Idade Média, à época da peste negra, sabemos que o que foi mostrado com as diversas cenas da morte representada por um ser real era muito mais do que o contexto histórico citado. Bergman, “por toda sua vida teve um enorme medo da morte” (BERGMAN 100 ANOS, 15:29), nesse caso,

não parece haver forma melhor de mostrar esse medo do que o tornando concretamente palpável.

Quando pensamos na cena em que a Morte aparece para o cavaleiro cansado, ou quando corta a árvore em que o artista está, ou mesmo no final, quando leva todos os personagens conhecidos durante o filme com ela, está nos mostrando, de diversas maneiras, algo maior do que a própria história escrita sobre a peste negra que culminará no roteiro. Bergman, ao criar essas imagens, produz no espectador uma clara compreensão sobre a morte, todos seremos encontrados por ela, tragicamente ou não. Isso que a imagem mostra de forma tão própria causa mais efeitos do que qualquer interpretação possível, apenas quem pode vivenciar a experiência de assistir a esse filme conseguirá se aproximar do sentimento pessoal do diretor (O SÉTIMO..., 1955).

Aqui, o elemento de *condensação* que também está presente nos sonhos é uma via útil para conseguir expressar essa quantidade infinita de significados que o diretor, os atores e o próprio espectador devem sentir ao ver as imagens do filme. É apenas pela condensação de diversos elementos que se torna possível um efeito maior do que a própria história escrita. O sonho também necessita haver-se desse mecanismo, já que seria impraticável transferir para uma ou mais imagens todos os elementos importantes que circulam no psiquismo no momento da construção do sonho (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001).

O tema da morte também pode ser visto em *A hora do lobo* (1968). Nesse filme, Bergman utiliza não apenas da condensação em suas imagens, mas do mecanismo de *deslocamento* (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001), já que a temática aparece de forma menos evidente e concreto. Ao encontrar o corpo de Veronika, nu, deitado sobre uma mesa e coberto por um lençol (A HORA..., 1968, 01:14:19), Johan protagoniza uma cena ao mesmo tempo sensual e assustadora sobre o corpo paralisado. Por um pequeno momento, nos esquecemos da morte, já que outros elementos são inseridos, o que torna a imagem enigmática e confusa. Afinal, Veronika está morta ou é Johan que a coloca nesse lugar como uma forma de poder sobre ela? Pouco tempo depois (A HORA..., 1968, 01:16: 34), Veronika ri, como se estivesse despertando de uma morte fingida ou como se estivesse vencendo a morte; nunca saberemos, já que, assim como no sonho, a quantidade de representações ali comprimidas ou modificadas contribuem para tornar a narrativa confusa e, em um primeiro momento, incompreensível.

É a partir de um ponto central que conseguimos relacionar o tema da morte à história apresentada pelo diretor. Como já dito, o nome do filme é explicado logo no início da narrativa:

A Hora do Lobo é a hora que acontece o lusco-fusco da madrugada. É a hora em que a maioria das pessoas morre, quando o sono é mais profundo e os pesadelos piores. É a hora em que o insone é perseguido por suas piores angústias, quando os fantasmas e os demônios são mais impressionantes. A Hora do Lobo é também a hora em que a maioria das crianças nascem (BERGMAN, 1977, p. 59).

Nos é oferecido uma pequena pista sobre a direção em que devemos observar as imagens, porém, o poder do deslocamento permite apenas conjecturar sobre as diversas ligações possíveis entre esse tema e as representações apresentadas em cada sequência de imagens, como, por exemplo, a aparição da senhora em frente à casa de Alma e Johan (BERGMAN, 1977, p. 66):

Na manhã seguinte. Quando Alma acorda, ele já saiu. Ela levanta-se e se dirige ao morro para fazer suas primeiras abluções. Lá esbarra com uma senhora idosa de vestido vermelho e grande chapéu que encobre metade do rosto. Ela se apoia uma bengala.

**Senhora idosa:** Não se assuste, minha criança. Não sou perigosa. Pega a minha mão. Pega a minha mão, agora. Assim mesmo, finalmente. Agora, você sente a minha mão? Os dedos, as veias sob a pele? Ainda tem medo de mim. Sim, em minha idade fica-se com os dedos um tanto frios. Eu já atingi, em todo caso, duzentos e dezesseis anos. Que estou dizendo, quero dizer setenta e seis anos. Bem, é tempo de eu ir seguindo. Que é que fiquei de dizer? Ah! Sim! Já me lembro outra vez. Na maleta preta dele, está sob a cama, encontra-se o bloco com os desenhos que vimos ontem à noite. Ele quer destruí-los. Você deve pedir a ele que não o faça. Isto não seria bom. Ainda uma coisa. Na mesma maleta ele guarda seu diário. Leia-o. Mas não lhe diga que fui eu que o sugeri. Ele desconfia de nós. E este é seu grande erro. Pois bem. Não se esqueça do que eu disse. Não, você não deve seguir-me. Seria cansativo demais. Para mim, quero dizer.

A descrição da cena escrita no roteiro original tem pouco a ver com a que encontramos no filme *A hora do lobo* (1968, 16:52). As palavras lembram a experiência proposta pela sequência de imagem, no entanto, é apenas a sensação de vê-la que poderia explicar a compreensão sobre o elemento de deslocamento que faz com que o espectador, sem perceber, se distancie do tema central da morte. Justamente por percebemos que há uma diferença entre a descrição proposta pelo roteiro e a sequência de imagens, podemos seguir a ideia proposta por Garcia-Roza (2008, p. 84-85) sobre a existência de um documento original, que mais tarde seria adaptado ou traduzido pela imagem. Segundo sua compreensão do texto freudiano, no sonho isso não seria possível já que:

Admitir um original é admitir que na série dos elementos significantes há um primeiro termo que é o significado derradeiro dos demais. Essa ideia é descartada pelo próprio Freud quando afirma que o trabalho de interpretação é marcado por um inacabamento essencial, e que um dos elementos responsáveis por esse inacabamento é exatamente a ausência desse significado último (ou primeiro) na série signifiante. Supor um original é supor que exista um texto que permaneça imutável, sempre idêntico a si

mesmo, modelo imóvel para a série de cópias cada vez mais distorcidas conforme se distanciam desse ponto primeiro.

Pensando a partir do texto freudiano do *Projeto para uma psicologia científica* (1985) e, mais tarde, aprimorado no texto *A interpretação do sonho* (1900), confirmamos a impossibilidade de haver uma inscrição totalmente original, já que:

A memória é entendida por Freud sempre em termos de diferenças; o que temos “na origem” são puras diferenças e não identidades. Seria extremamente difícil, para ele, conciliar os sistemas de traços que constituem o inconsciente — traços que são inscritos, transcritos e retranscritos — com a idéia de uma permanência imutável sob a forma do original.

O filme, mesmo quando é dirigido arduamente por uma figura principal (o diretor), está sujeito, da mesma maneira, às particularidades de outras pessoas (os colaboradores em geral e os próprios atores), o que transforma o produto final, as imagens do filme, em um enunciado que não pertence apenas ao diretor, mas constitui produto do próprio filme em si (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2012). Como produto dessa compreensão, vemos, abaixo, um recorte das imagens do trecho do filme *A hora do lobo* apresentado anteriormente:

FIGURA 4 – A HORA DO LOBO



FONTE: (A HORA..., 1968, 00:17:10 – 00:19:24).

Aqui vemos dois elementos comuns ao sonho: o deslocamento e a própria figurabilidade. Ao escolher representar a morte por meio da visita de uma senhora idosa, Bergman desloca o sentido óbvio e real, tornando a imagem ambígua, já que não deixa claro

para o espectador o que a senhora idosa representa. Um sujeito mais concreto poderia imaginá-la apenas como uma vizinha demente que, durante um passeio matinal, assusta a nova moradora com sua fala confusa. Nesse caso, a interpretação proposta fica evidente quando partimos de uma análise mais ampla, levando em conta outros elementos do filme, bem como as indicações do próprio diretor sobre o assunto. Já a figurabilidade depende do deslocamento para tornar-se potente aos olhos do espectador, se a cena fosse apenas reproduzida conforme a escrita do roteiro não teria potência simbólica para prender a atenção do sujeito que assiste, nem provocaria dúvidas, angústias ou desconfiança, afinal, para Slavoj Žižek, no documentário *O guia pervertido do cinema (The Pervert's Guide to Cinema)* (2006, 47:08), “A arte do cinema consiste em provocar o desejo, em jogar com o desejo. Mas, ao mesmo tempo, mantendo-o a uma distância segura, domesticando-o, tornando-o palpável”.

Para que a narrativa do filme se construa de maneira a transcender a própria história escrita, é necessário que o elemento de condensação também esteja presente. A figurabilidade no cinema depende disso, assim como o sonho. Nenhum deles poderia mostrar em imagem tudo que o sonhador ou o diretor imaginou e desejou naquele momento, e, no caso do cinema, possivelmente o filme não seria interessante e necessitaria ser longo demais, já no caso do sonho, sem o elemento de condensação, é possível que a censura psíquica não permitisse a passagem do conteúdo, nem mesmo poderia transfigurá-lo em produto sensorial, pois nesse caso tornar-se-ia um excesso para o psiquismo (FREUD, 1996[1900, vol. 2]).

Vemos a importância da condensação na construção do filme e como esse elemento modifica o conteúdo cru do texto narrativo, tornando-o um segundo produto, a partir da fala de Žižek (2006, 1:55:12) sobre a repetição de uma mesma cena em filmes diferentes – a imagem de uma pessoa caindo e sendo puxada de volta – e a insistente tentativa de dar um significado único e total a essa cena:

Eu creio que seja errado procurar por um significado profundo comum. Alguns teóricos franceses afirmam que estamos lidando com o tema da queda e da redenção. Acho que isso já é falar demais. Lidamos aqui com uma forma de materialismo cinematográfico, que embaixo do nível do sentido, do sentido espiritual, mas também do simples significado narrativo, nós temos o nível mais elementar das próprias formas, comunicando-se uma com as outras, reverberando, ecoando, transmutando-se umas nas outras. E esse fundo, esse fundo de proto-realidade, é um real mais denso, mais fundamental que a realidade narrativa, que a história que observamos. É isso que provê a densidade própria da experiência cinematográfica.

Podemos observar isso que nos fala Žižek, a partir de *Persona (1966)*, na famosa cena final em que as duas personagens (Figura 5), Alma e Elisabeth, aparecem lado a lado num jogo de imagens embriagante embalado pelo monólogo da enfermeira.

FIGURA 5 – PERSONA



FONTE: (PERSONA, 1966, 1:06:43 – 1:19:57).

Diante dessa sequência de imagens, não vemos apenas a condensação de significantes, mas também das próprias personagens da história. Alma e Elisabeth parecem representar várias facetas do feminino, e, ao mesmo tempo, uma mistura de ambas, a comunicação é tão intensa que dá-se a impressão, por alguns minutos, que a enfermeira é parte de Elisabeth, como propõe o jogo de palavras de seu nome, ela é de fato a alma de Elisabeth. Logo depois dessa estranha transmutação que propõe Zizek (2006), a história pode seguir seu curso normal, obrigando o

espectador a voltar continuamente a procura dos significantes que já possui sobre a narrativa, essa conexão e desconexão constante que o filósofo chamou de *proto-realidade* só pode ser admitida pelo psiquismo por meio de imagens.

Durante o sonhar, justamente pela *regressão* que ocorre em um triplo registro: de forma *temporal*, de forma *tópica* e no registro formal, o aparelho volta aos modos arcaicos de funcionamento, permitindo um retorno ao processo primário, onde várias incoerências próprias do processo secundário, o qual o propõe um psiquismo mais elaborado e mais próximo da realidade, não seriam aceitáveis (GARCIA-ROZA, 2008). Por isso, a velha senhora, personagem de *A hora do lobo* (1968), pode ser compreendida como uma condensação de elementos dentro da narrativa do filme e, da mesma maneira, poderíamos encontrá-la em um sonho e, dentro de um processo de análise, na tentativa de interpretação desse sonho, reconhecê-la, assim, como a condensação de diversos elementos próprios do desejo inconsciente do sonhador. Para que seja possível a interpretação tanto dos elementos de condensação como de deslocamento, tanta na narrativa fílmica como na narrativa do sonho, é imprescindível a organização desses aspectos por meio de uma sequência de imagens, pois apenas assim o psiquismo autoriza a regressão, retornando a um modo de funcionamento mais arcaico.

Da mesma maneira, quando Zizek (2006) se vê diante de uma árvore gigante, presente em um filme de Alfred Hitchcock, compreende que ela não poderia ser apenas um componente natural presente no filme. Essa imagem representa, nesse caso, diversos outros elementos simbólicos inconscientes que estão presentes na narrativa desse filme específico a partir das características dos personagens. Esses elementos não estão postos em palavras e explicados um a um, afinal, isso tornaria o filme cansativo e sem nenhuma força subjetiva, força essa que obriga o sujeito espectador a implicar-se pessoalmente com a narrativa, por esse motivo, Zizek (2006, 01:57:17) conclui que, “os grandes cineastas nos permitem pensar em termos visuais”.

Podemos ver um exemplo disso por meio da obra de Bergman que nos propomos a analisar neste trabalho. Em *O sétimo selo* (1957), a seguinte cena aparece logo no início do filme (Figura 6):



FONTE: (O SÉTIMO SELO, 1957, 00:05:36).

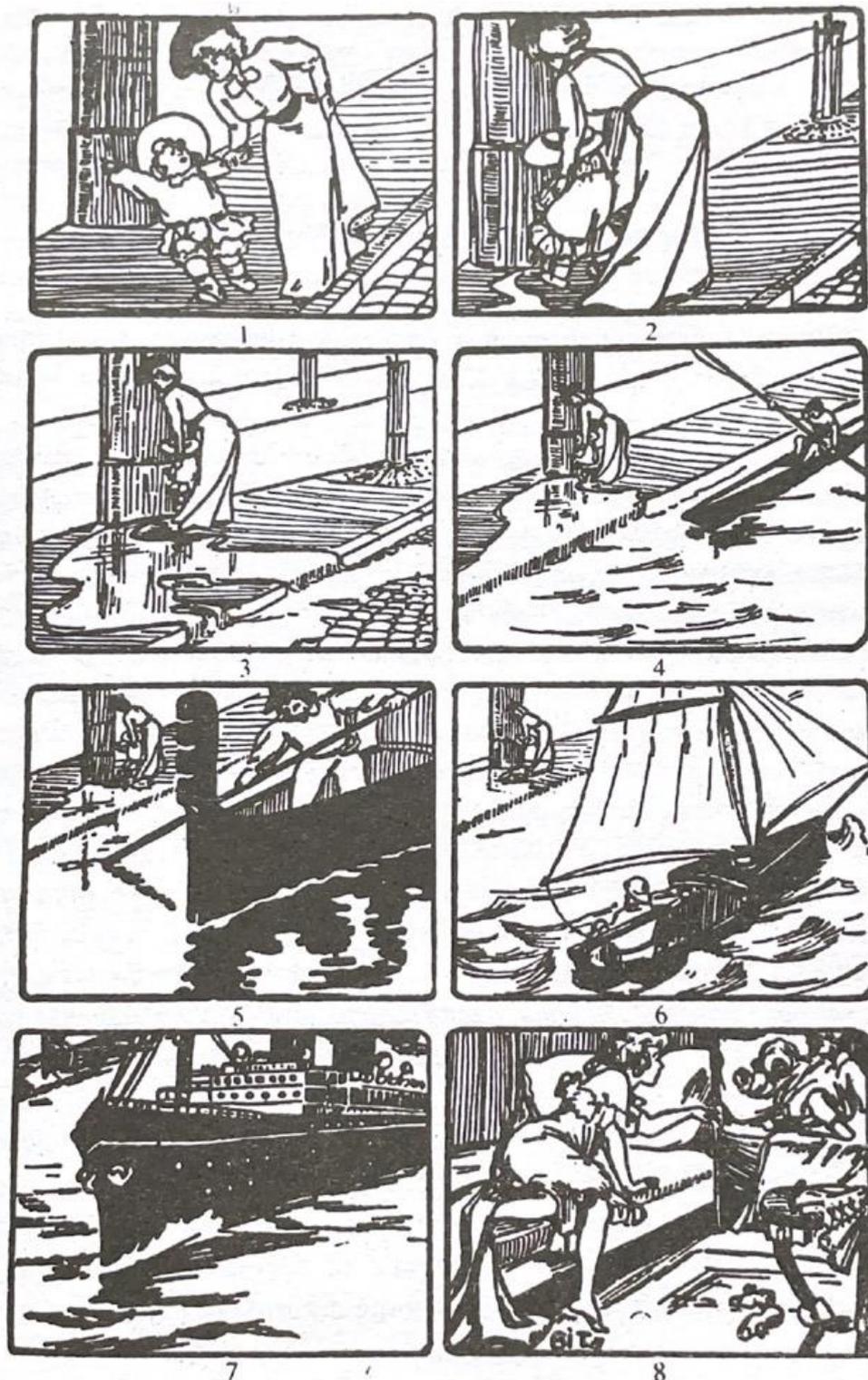
Durante os primeiros momentos do filme, a imagem da morte aparece para Antonius logo que esse retorna a sua cidade após anos de uma dura jornada como cavaleiro nas cruzadas. Antonius compreende exatamente o que está acontecendo e propõe um jogo de xadrez, com intenção de adiar o máximo possível seu inevitável destino. Essa parte da narrativa nos é apresentada durante a sequência de cenas por meio do diálogo entre os personagens, porém, outros tantos elementos, propositalmente organizados, não aparecem senão condensados na própria imagem. Por isso, o impacto subjetivo que temos ao vê-la é tão grande, justamente pelos elementos que não estão narrados em palavras: o mar atrás dos personagens e sua vastidão desconhecida nos remete à fragilidade da existência; o jogo de xadrez também representa o jogo da vida, onde cada futura jogada é desconhecida, obrigando os jogadores a criar estratégias de sobrevivência, além disso, o próprio jogo remete a um “reino” que precisa ser reservado, a rainha, o rei, a torre. Tanto a narrativa do sonho como a do filme se apresentam por meio das imagens. Esse elemento comum é evidente quando comparado, por exemplo, a outras formas de narrativa, como a literatura, que, para que o leitor possa imaginar a cena proposta, tudo deve estar detalhadamente escrito e explicado. Segundo GAUT (2008, p. 294), “o cinema narra mostrando, a literatura narra contando”.

No caso do sonho, temos um terceiro tempo de narrativa, que ocorre quando o sonhador conta seu sonho para uma pessoa externa após o despertar. Nesse caso, a imagem se transforma novamente em palavra, pois é impossível para nós conseguirmos uma cópia da imagem do sonho que permanece apenas no psiquismo do sujeito que sonhou. Conforme o tempo passa, essa mesma imagem pode não sustentar sua vivacidade. Nesse caso, há uma tentativa de narrar o que foi construído pelo aparelho psíquico, ainda que sempre haja uma perda do conteúdo e da força simbólica que esse apresentou no momento do sonho por meio de imagens (FREUD, 1996[1900, vol. 1]).

Ao pensar no filme, isso também ocorre quando lemos críticas, interpretações e discussões acadêmicas escritas *a posteriori* sobre a narrativa, o que é, inclusive, o objetivo deste trabalho. Porém, sempre podemos retornar à obra visual para rever as imagens comentadas, algo que no caso do sonho torna-se impossível.

Pensando nisso, Sigmund Freud (1996[1900, vol. 2]), ao demonstrar sua teoria sobre a interpretação do sonho por meio da narrativa de diversos exemplares que chegaram até ele, seja pelo relato de seus próprios pacientes ou de outras pessoas com quem esteve, decide trazer uma amostra de como seria se pudéssemos tomar contato com uma imagem palpável do sonho. Para isso, Freud apresenta aos seus leitores a seguinte tirinha cômica retirada de um jornal humorístico húngaro chamado *Fidibusz* (Figura 7):

FIGURA 7 – SONHO DE UMA AMA-SECA FRANCESA



FONTE: (FREUD, 1996[1900, vol. 2], p. 401).

Sobre a tirinha jornalística que lembra as seqüências de cenas fílmicas, Freud (1996[1900, vol. 2], p. 400) faz a seguinte observação:

Os desenhos trazem o título “Sonho de uma Ama-seca Francesa”; mas é somente o último quadro, que mostra a babá sendo despertada pelos gritos da criança, que nos diz que os sete quadros anteriores representam as fases de um sonho. O primeiro quadro retrata o estímulo que teria feito a moça adormecida acordar: o garotinho toma ciência de uma necessidade e pede ajuda para satisfazê-la. Mas, no sonho, a sonhadora, em vez de se achar no quarto de dormir, está levando a criança para passear. No segundo quadro, ela já o levou à esquina de uma rua onde ele está urinando – e pode continuar a dormir. Mas o estímulo para despertar continua; na verdade, aumenta. O garotinho, verificando que não está sendo atendido, grita mais, cada vez mais alto. Quanto mais imperiosamente insiste em que a babá acorde e o auxilie, mais insistente se torna a certeza do sonho de que tudo vai bem e de que não há necessidade de ela acordar. Ao mesmo tempo, o sonho traduz o estímulo crescente nas dimensões crescentes de seus símbolos. A corrente de água produzida pelo menino que urina vai-se avolumando cada vez mais. No quarto quadro, já é grande o bastante para fazer flutuar um barco a remo; mas seguem-se uma gôndola, um veleiro e, por fim, um transatlântico. O engenhoso artista, dessa maneira, retratou habilmente a luta entre o desejo obstinado de dormir e um estímulo inexaurível para acordar.

A interpretação de Freud para a sequência de imagens expostas pelo artista no jornal poderia multiplicar-se mais se outros sujeitos observassem com atenção às figuras. Ainda que parta de uma teoria que entende os elementos presentes no sonho a partir dos desejos inconscientes e dos restos diurnos que auxiliam na construção da narrativa onírica, apenas o proprietário do sonho é capaz de trazer à tona determinados elementos, e no caso de outras pessoas terem acesso às mesmas imagens, poderiam surgir tantas outras interpretações, observações e conexões. A riqueza da imagem, nesse caso, possibilita algo mais do que o texto escrito poderia apontar.

## **5.2 Elementos externos, restos diurnos e outras observações**

Para a elaboração e a organização das imagens fílmicas, é compreensível que algumas escolhas sejam feitas durante esse processo. Afinal, o diretor, bem como todos os atores e os operadores em geral, tem acesso ao roteiro escrito, esse documento é apresentado à equipe como seria na pintura, uma base riscada a lápis em uma tela de tecido branca que oferece um modelo e uma limitação, mas não impede o sujeito de organizar e complementar, dentro desse espaço, a imagem com as cores, os sombreados e os efeitos em geral. Da mesma maneira, na construção de cada cena, muitos elementos particulares são resolvidos e modificados durante as filmagens. Gaut (2008), ao tentar compreender o filme desde a ideia proposta por Currie de *autor implícito*, oferece-nos a seguinte observação sobre o papel determinante do visual para o espectador do filme:

A imediatidade do filme pode também ser em parte atribuída diretamente a diferenças nos signos que constituem os meios: nossas capacidades visuais para compreender o mundo são ativadas na infância muito mais cedo do que nosso conhecimento linguístico, e a capacidade de ler é obtida muito mais tarde, sendo resultado de um extenso processo de aprendizado. Não seria surpresa então se parte de nosso senso de imediatidade do filme em comparação com romances, derivasse de filmes baseados numa capacidade menos determinada culturalmente. A comunicação por meios visuais e auditivos é mais imediata do que a comunicação por palavras escritas (GAUT, 2008, p. 312).

Segundo Gaut (2008), as marcas subjetivas visuais e sonoras são determinadas no sujeito muito antes da categoria da escrita, exigindo, esse segundo, um processo intenso de aprendizado. Nesse sentido, existe algo anterior a escrita que influenciará na resolução da narrativa fílmica, tanto para o diretor e sua equipe na construção do filme, quanto para o sujeito espectador ao observar a obra e tentar encontrar caminhos de entendimento sobre ela, mesmo que, nesse caso, haja uma primeira narrativa mais ou menos estruturada que vai sendo apresentada durante a história.

Isso nos parece importante, pois compreendemos que é impossível que elementos externos – e quando dizemos isso estamos nos referindo a algo que está fora do roteiro escrito – não sejam adicionados à narrativa conforme as necessidades que a construção exija. No caso do cinema, conseguimos observar alguns elementos importantes desde o próprio arquivo do filme. Em outros casos, podemos fazer uso das observações que chamaremos de “informações de bastidores” já que essas estão além da narrativa básica, ou se preferirmos, dos primeiros traços riscados no quadro em branco.

O que Gaut (2008) nos aponta é que, em função de termos contato primeiro com as imagens visuais e sons, é que possivelmente os elementos inseridos no texto venham também de marcas infantis. Já sabemos disso, pois estudando a estrutura do sonho também ficamos sabendo sobre os processos inconscientes, como eles se originam tanto no sentido da estrutura psíquica como quanto fundadores de um aparelho que vai se tornando mais complexo a partir das primeiras marcas. No próprio processo do sonhar, o aparelho psíquico fará uso desses mesmos elementos (FREUD, 1996[1900, vol. 1]).

No documentário *Bergman e o cinema* (2004) (*Bergman och Filmen*), o diretor conta sobre a produção de *O sétimo selo* (1957). No documentário, é possível ver algumas gravações feitas durante os dias de filmagens, essas imagens são reconhecidas por Bergman como parte da construção do filme, lá aparecem não apenas os atores e a produção em momentos de intimidade, como o próprio diretor dormindo na traseira de um carro. Bergman percebe, nesse momento mais velho, que essas são imagens importantes, pois falam de modo profundo sobre a obra. Sobre a primeira cena em que a morte e o cavaleiro jogam xadrez, narra o seguinte:

“Costumávamos visitar igrejas com meu pai. Em uma igreja em Uppland em algum lugar da abóboda há uma obra de Albertus Pictor, o famoso pintor eclesiástico. A pintura representa a morte, a morte jogando xadrez com um cavaleiro” (BERGMAN..., 2004, 27:33).

FIGURA 8 – A MORTE E O CAVALEIRO



FONTE: (BERGMAN... 2004, 27:33).

A referida imagem parece ter sido fundamental para a construção da narrativa, já que, assim como a pintura da infância de Bergman, o filme roteirizado e dirigido por ele também coloca a morte como um sujeito palpável. O diretor, ao falar sobre o filme, reconhece que o núcleo da obra é um intenso medo da morte, medo esse que o atormentou durante toda sua existência, seja por questões de saúde real ou mesmo pela história de sua vida, principalmente durante o período da infância (BERGMAN... 2004).

Outra referência importante que ditou vários filmes de Bergman foi a escolha da ilha de Fårö, localizada na província de Gotland, na Suécia, onde o diretor também decidiu construir uma casa para passar seus últimos dias. Costumava dizer que o local o fazia sentir-se rodeado de outras realidades. O efeito da luz, as sombras projetadas em sua casa, fez com que o diretor decidisse que aquele local seria o ideal para as filmagens. Nesse sentido, parece haver alguns elementos pessoais próprios da localização, que tornam as obras gravadas ali únicas, já que contêm um elemento natural que direciona as imagens que vemos para uma determinada imagem particular (BERGMAN... 2004).

A famosa ilha teve forte papel em *Persona* (1966) e *A hora do lobo* (1968), mas também aparece em *Vergonha* (*Skammen*, 1968) e *A paixão de Ana* (*En Passion*, 1969).

FIGURA 9 – FÅRÖ EM A HORA DO LOBO



FONTE: (A HORA...,1968, 00:05:36)

Acima (Figura 9), vemos a ilha em *A hora do lobo* (1968), que aparece logo nos primeiros minutos do filme. Ela pode ser vista durante todo a obra, com papel fundamental para o desenrolar da narrativa: na cena em que Johan está pintando nos rochedos de frente para o mar, na lembrança do dia de pesca e o afogamento do menino, até mesmo quando, ao final, nos perguntamos sobre o misterioso desaparecimento de Johan.

FIGURA 10 – FÅRÖ EM PERSONA



FONTE: (PERSONA, 1966, 00:39:23).

Já em *Persona* (1966), o papel da ilha é ainda mais evidente, uma vez que a história apresenta ao espectador a sensação de limites. Tais limitações podem ser físicas, como quando a enfermeira sugere a recuperação na ilha, como internas de cada personagem, representando as dificuldades de Elisabeth para lidar com a realidade e os elementos perversos das personagens que se veem “ilhadas” uma em relação a outra.

Ao tratar da relação entre filosofia e cinema, Trombetta (2012) comenta sobre a capacidade tanto do cinema como da fotografia de representar o mundo de forma mais ampla do que o simples registro, apresentando as ideias e as interpretações dos próprios artistas envolvidos:

Outra questão típica da filosofia do cinema diz respeito ao papel da audiência nos filmes de ficção. O que a teoria precisa esclarecer é que tipo de imaginação envolve o espectador e como se dá o processo de vivência das emoções em conexão com essa imaginação. Uma pista bastante produtiva, nesse particular, é que o espectador, durante certos filmes, estaria envolvido numa experiência em que as emoções se aliam a um tipo de compreensão. Longe de ser um arrebatamento cego, o sentimento no espectador acontece de tal modo que determinada emoção pode ser também compreendida. Numa cena em que o personagem está envolvido por uma raiva intensa, o espectador não está mimeticamente enraivecido, mas ganhando uma chance de esclarecer esse sentimento (TROMBETTA, 2012, p. 161).

Nesse caso, os elementos externos ao texto são os que darão de fato uma vida subjetiva única à narrativa, possibilitando ao espectador que ele próprio inclua elementos íntimos e experiencie a relação de sua própria história com o filme que está assistindo. Além disso, outra característica que parece interessar à nossa investigação é, também segundo Trombetta (2012, p. 163), “o exame do cinema como forma específica do conhecimento e apresentação da verdade.” Nesse caso, a partir do construtivismo de Goodman, é possível pensar em uma verdade menos realista e mais simbólica, já que, segundo essa ideia, não há uma realidade única que possa ser representada nem pelo cinema, nem por qualquer outra arte.

Essa ideia também reforça o que já argumentamos sobre a tentativa inválida de encontrar uma representação totalmente original ou mesmo a possibilidade de haver, no cinema, um formato específico de filmagem voltado para a realidade. Se a única realidade está determinada pelo nosso olhar a partir de demandas e de convenções, no momento em que assistimos a um filme esse sempre será uma ficção, pois já foi alterado pela individualidade e pelos elementos simbólicos definidos tanto pelo diretor e equipe como pelo próprio espectador (TROMBETTA, 2012).

O conteúdo onírico foi entendido por Freud como uma escrita por imagens. Isso porque, como já vimos, para chegar ao sonho final, o psiquismo necessita realizar um processo regressivo complexo, encontrando meios de atravessar a censura psíquica, construindo uma sequência de cenas mais ou menos compreensíveis, utilizando-se, para isso, de elementos comumente vistos ou presenciados pelo sonhador no dia anterior ou nos últimos dias. Durante o processo de interpretação, independentemente de os elementos exibirem separadamente significados, de fácil ou difícil compreensão, o que de fato interessa é como as imagens presentes podem significar desde o contexto total da cena onírica. Mesmo que a interpretação e a compreensão dos elementos em separado sejam necessárias para que o sonho seja decifrado, ainda precisamos pensar nele como uma mensagem maior (MOREY, 2001). Nesse sentido, a construção do sonho aproxima-se da narrativa do filme, já que ambos parecem necessitar de uma compreensão posterior que leve em conta todas as cenas conectadas entre si. É possível e muitas vezes necessário analisar detalhadamente uma cena específica de um filme, porém esse só cumprirá a tarefa de transmitir sua mensagem maior quando estiver ligada a todas as outras sequências de cena. Segundo Morey (2001, p. 57), no sonho:

A nova posição do analista, portanto, nunca deve ser aquela em que um sentido evoque uma compreensão, ou seja, a suposição imaginária de saber o que o outro é e o que o outro deseja, mas tomar o sentido como da ordem do simbólico, em que uma direção aponta uma nova abertura ao sujeito que sonha. Se um elemento do sonho não vale por si mesmo, mas na sua relação com o outro, o sonho é um sistema de escrita cujos

elementos que se relacionam vão determinar um novo sentido. Dessa forma, como diz Freud, o sujeito na criação de sentido advindo pelo trabalho de interpretação faz a inscrição de uma sentença poética de grande beleza.

Freud aponta, segundo Morey (2001, p. 58), que a partir da interpretação, um sonho se torna uma espécie de obra, mostrando grande qualidade de beleza por parte de seu sonhador, o que aproxima a narrativa onírica de uma verdadeira obra de arte, construída cuidadosamente a partir de elementos internos e externos ao sujeito. Para o autor “o desejo maior do sonho é fazer passar um desejo, mais do que realizar em sonho um desejo de forma alucinatória é fazer com que valendo-se do desejo representado no sonho, uma mensagem seja decifrada e um desejo, reconhecido” (MOREY, 2001, p. 58). Deixar algo para ser repensado e interpretado é mais importante na narrativa onírica do que a realização pura do desejo inconsciente expresso no sonho.

Os filmes de Bergman que analisamos permitem a mesma intenção, já que muitas vezes não é possível enxergar de forma evidente um sentido completo e fechado, nem mesmo conseguimos, como espectadores, identificar na história uma completa organização. Como herança narrativa, carregamos conosco uma falta que nos obrigará a buscar outros interlocutores com quem compartilhar o que recebemos naquela obra fílmica, nesse caso, o desejo do diretor ao propor um tema é realizado a partir de uma história que não se esgota nem se completa imediatamente, mas que continua a buscar possíveis significados e compreensões.

Tanto o sonho quanto o filme recolhem elementos externos para compor a cena que aparecerá em imagens durante o sonhar ou as horas do filme. Tais elementos, se compreendidos no seu sentido real, facilmente parecerão apenas uma espécie interessante de alucinação:

A verdade de um elemento onírico, bem como de um elemento artístico, não se dá na proporção direta de seu caráter de cópia da realidade. Não que não seja importante, por exemplo, identificar o rosto de uma figura que apareça num sonho como correspondendo ao rosto de uma pessoa conhecida. Mas a verdade daquele rosto não decorre dele ser uma cópia da realidade, a verdade dele não é proporcional ao seu caráter fotográfico; pelo contrário, como o momento da censura é constitutivo do próprio sonho e ela é o alvo da análise, a verdade se revela na própria medida da distorção, na qual e através da qual se mostram os elementos reprimidos, que têm de vir à tona e têm de ser superados ao longo do trabalho analítico (KOTHE, 1976, p. 52).

Tomemos um exemplo disso a partir das duas formas de narrativa. No livro *A interpretação do sonho*, Freud (1996[1900, vol. 1], p. 296) descreveu diversos sonhos próprios, um deles refere-se a um amigo chamado Otto, o sonho é o seguinte: “Meu amigo Otto parecia doente. Seu rosto estava marrom e ele tinha olhos esbugalhados”. A princípio, esse sonho

simples parecia não fazer muito sentido, já que Otto, médico da família de Freud, havia estado em sua casa na mesma noite, o que mostra a importância dos restos diurnos para a construção da narrativa onírica, porém, apesar de Marta perceber no amigo um cansaço, sua aparência real nada tinha a ver com a construção expressa no sonho de Freud que parecia lembrar a doença de Basedow: “Mas eu gostaria que alguém que interpretasse o sonho dessa forma tivesse a bondade de me explicar por que meus temores por Otto levaram à doença de Basedow – um diagnóstico para a qual sua aparência real não dá o menor fundamento”.

Se Freud tivesse tomado como interpretação apenas os elementos externos do dia anterior, não teria sido possível termos a compreensão posterior proposta por ele. Freud percebeu, depois de vários desmembramentos, a relação do sonho não apenas a cena da visita na noite anterior, mas também a um incidente ocorrido seis anos antes durante uma viagem com o Professor R. Nessa ocasião, Freud e o professor, em função de um acidente com a carruagem em que viajavam, foram obrigados a passar a noite em uma pequena estalagem onde prontamente um cavalheiro com sinais visíveis da doença de Basedow havia oferecido seus serviços se os dois senhores necessitassem. Nesse caso, o amigo Otto, aparece no sonho representando não apenas o senhor tomado pela doença de Basedow, mas o próprio Professor R, o qual Freud estava identificado pelo título de professor que deseja tanto conquistar, além disso, o Professor R, sendo ele já um senhor que possuía uma certa idade, também representava o desejo de Freud de viver bastante para poder ver os filhos crescerem (FREUD, 1996[1900, vol. 1]).

Ademais, para compreender o porquê de o aparelho de sonhar utilizar a imagem de Otto como representante inicial dos desejos de Freud, foi necessária uma relação mais ousada ainda. Freud havia colocado a cargo de seu amigo Otto tudo que dizia respeito ao que chamou de educação física de seus filhos, principalmente caso ele faltasse. Sendo Otto o médico da família, na época esse pedido era comum, já que as questões íntimas eram tratadas de forma mais discreta do que fazemos hoje, principalmente durante a puberdade. Porém, Freud sabia que Otto não poderia fazer muito por seus filhos, e esse pensamento foi suficiente para o trabalho do sonho vincular a pouca ajuda que o cavalheiro, tomado pela doença de Basedow pode dar aos dois homens vítimas do acidente.

No filme *O sétimo selo* (1965), quando o cavaleiro medieval Antonius Block se vê diante da representação física da morte, estamos diante de um tema banal e corriqueiro, porém apresentado de maneira inusual. Assistir a essa obra não nos distancia da angústia diária sobre a morte, apenas a modifica durante um período. Da mesma maneira, o sonho descrito por Freud sobre *o amigo Otto*, traz a temática do medo da morte, porém, é apenas na interpretação

secundária do conteúdo apresentado que essa compreensão vem à tona, sendo justamente com “a abordagem do sonho que a psicanálise surge como teoria do homem, e não mais restrita à compreensão de certas patologias, as psiconeuroses” (RIVERA, 2008). De outro modo, não poderíamos aproximar esses dois temas e encontrar neles semelhanças, principalmente no que diz respeito ao funcionamento do aparelho psíquico.

Apenas uma análise minuciosa e com diversas conexões improváveis poderia levantar as interpretações propostas anteriormente. A complexidade do trabalho do sonho direciona todos que se ocupam de sua interpretação a considerar as imagens apresentadas não apenas como cenas concretas banais, mas como um emaranhado de significantes que, algumas vezes por motivos obscuros, parecem conectar-se com o intuito de oferecer, ao sonhador, uma mensagem, não apenas enigmática de seu desejo, mas de uma beleza ímpar. A narrativa fílmica de Bergman também mostra a importância da interpretação simbólica sem desconsiderar os elementos externos presentes na narrativa. Podemos tomar como exemplo a seguinte cena do filme *A hora do lobo* (1968):

Num pequeno gabinete dentro da galeria, encontrava-se a baronesa em companhia de uma velha senhora que Johan incontinenti reconheceu. Ela estava num vestido de seda vermelha e portava um grande chapéu de abas largas que ensombrecia uma estranha fisionomia massacrada. Junto ao címbalo, encontrava-se um pequeno senhor corcunda, vestido de forma extremamente elegante. A senhora von Merkens o apresentou como mestre da capela Kreisler. Ela o obrigou a sentar-se ao seu lado no sofá. O mestre de capela começou a tocar; era indiscutivelmente um mestre.

**A velha senhora:** Ah! Esta música! Acredito que deva tirar o chapéu para ouvir melhor. Um mestre em seu instrumento. E um mulherengo dotado de graças divinas, pode você imaginar isto? Em especial, mulheres de pernas longas – como a baronesa.  
**Senhora von Merkens:** Agora você deve ir. Verônica Vogler já esperou o bastante. Posso lhe dizer que ela começou a se preparar para a sua visita já bem cedo esta manhã. Ela me pediu conselhos a respeito do vestido, levou os cabelos e deixou o procurador furioso por ter bloqueado o seu banheiro comum durante horas – ela se tornou ainda mais bela – mas veja você mesmo. (Melancólica.) E o meu marido sofre. O seu ciúme (Ri baixo.) e as duas tocantes consequências! (Baixo.) Três tiros, dos quais um mortal.

Ele olhou através da senhora von Merkens para a velha dama. Ela estava justamente em vias de tirar o chapéu. O mestre da capela Kreisler terminou de tocar e voltou seus negros olhos arregalados para o teto. A senhora von Merkens pegou o lenço perfumado e o apertou contra a boca. Quando a velha dama retirou os alfinetes do cabelo e levantou o chapéu, o rosto se soltou e acompanhou a aba do chapéu. Ela colheu os olhos cuidadosamente e colocou tudo na mesa junto aos cabelos. Em Seguida, instalou-se na cadeira.

O mestre de capela Kreisler começou uma partita de Bach. A senhora von Merkens inclinou-se em minha direção e sussurrou:

**Senhora von Merkens:** Está cheirando realmente a cola, a menos que ela afirme que tudo é sintético. Mas o cheiro é de cola comum – a mim é que ela não engana (BERGMAN, 1977, p. 100-101).

A descrição de cena, no caso do filme, ainda pode ser acompanhada pela própria imagem, enriquecendo, assim, as interpretações (Figura 11).

FIGURA 11 – A HORA DO LOBO 2



FONTE: (A HORA..., 1968, 01:09:11 – 01:11:14).

O recorte que utilizamos como ilustração teórica pode parecer inicialmente apenas uma grande confusão de diálogos. Inicia com Johan entrando no que parece ser um *smoking room*, a dona da casa é a primeira pessoa que aparece na cena e, sem perder tempo, anuncia o músico convidando Johan a participar com eles desse concerto. Logo em seguida, avistamos a velha

senhora, a mesma que aparece no início do filme visitando Alma em uma manhã enquanto estendia a roupa no varal.

Importante mencionar que, assim como no sonho, nenhuma tentativa de interpretação dará conta de todo conteúdo que aparece na cena, pois o caráter polissêmico da arte sempre deixará uma brecha para que outras possibilidades possam surgir a partir do olhar de cada sujeito. De qualquer forma, nos arriscamos a entender, assim como fez Freud com os sonhos, alguns elementos importantes para a construção da cena, colocando-as em um contexto geral conforme a própria proposta do filme.

As cenas mais confusas e alucinatórias do filme acontecem quando Johan entra na casa, onde aparentemente todas as fantasias mais incompreensíveis e os desejos mais absurdos podem acontecer. Primeiramente, é isso que percebemos, um espaço seguro onde Johan pode ter medo e tomar contato direto com suas angústias. Sabemos que o filme aborda questões vinculadas ao medo da morte, à solidão, às angústias que resultarão no fazer artístico e no isolamento social. A partir disso, alguns elementos podem ser entendidos, como a velha senhora que, em princípio, reconhecemos como a representação da morte aparecer novamente com a mesma proposta. Será, então, necessário nos aproximarmos da morte para podermos criar artisticamente? (BERGMAN, 2018).

Bergman, propõe essa relação do medo da morte com a criação artística não apenas nos seus filmes, mas nas entrevistas dadas por ele em diversos momentos de sua carreira (BERGMAN, 2018; BERGMAN, 2023; BERGMAN, 2004). A senhora que aparece apreciando a música diz a Johan que precisa retirar o chapéu para ouvir, entretanto, logo após fazê-lo, percebemos que não é apenas o chapéu que ela retira, parece anunciar que todo sujeito que quiser de fato entender a obra artística precisará despir-se de tudo que existe de mais belo em si, desnudar-se e, muitas vezes, abrir mão de seu olhar inocente.

A senhora von Merkens faz um comentário interessante ao ver a velha senhora retirando sua pele e descolando seus olhos. Diz perceber a presença de cola comum, mesmo que a fala da velha senhora insista que tudo ali é sintético. Isso parece reforçar a ideia do ser natural diante da arte, apesar do desejo ardente de sintetizar a aparência, ainda assim o que prevalece é o próprio humano. A cena, bem como todo o filme, oferece ao espectador a possibilidade do contato com o lado mais obscuro do processo de criação, pois, tanto Bergman é roteirista e diretor dessa obra, como Johan, personagem principal, é um pintor.

O filme utiliza elementos exteriores totalmente possíveis de existirem. Nada nessa obra faz parte de um mundo de fantasias. Reconhecemos o rosto dos personagens, o local onde eles circulam, o que comem e o que escutam. Porém, quando nos debruçamos sobre uma possível

interpretação desde os processos simbólicos, todos os elementos presentes sofrem uma modificação, tanto de deslocamento como de condensação, para ser possível, em poucos segundos, acessarmos um imenso arsenal de informações.

Nesse caso, segundo Kothe (1976, p. 54), “sonho e belas artes se encontram por serem utopias concretizadas pela fantasia”, portanto, poderíamos incluir na sua fala a própria narrativa cinematográfica, já que, mais ainda do que as belas artes, essa utiliza para esse fim o mesmo mecanismo proveniente da regressão necessária para o trabalho do sonho, a transformação das palavras em imagens. Os desejos e as fantasias impossíveis de se exprimirem na vida real, em ambos os casos, podem acontecer dentro desse espaço seguro do sonho ou do filme.

Durante o tempo do filme ocorre um processo em que algumas barreiras que caracterizam os processos racionais conscientes sofrem um afrouxamento, possibilitando a imersão do espectador na história apresentada. De uma forma semelhante ao sonho, o cinema também propõe um descanso momentâneo da realidade, uma fuga prazerosa, revitalizante, necessária para suportar a realidade cotidiana (O GUIA..., 2006):

A lógica aqui é estritamente freudiana, ou seja, escapamos para o sonho para evitar um impasse em nossa vida real. Porém o que encontramos no sonho é ainda mais horrível, de modo que ao final nós literalmente escapamos do sonho de volta para a realidade. No início os sonhos são para quem não é forte o bastante para suportar a realidade. Ao final, a realidade é para quem não é forte o bastante para enfrentar seus sonhos (O GUIA..., 2006, 01:11:32).

Durante o sono, o aparelho psíquico necessita retornar a um estado anterior de organização. A regressão à forma primária de funcionamento reinveste as representações ligadas à vivência de satisfação e à realização alucinatória do desejo. O processo primário é regido pelo princípio de prazer e esse é o modo de funcionamento do inconsciente (FREUD, 1996[1900, vol. 1]). Somente assim é possível que o sonho seja formado, de modo semelhante, apenas dessa forma podemos nos permitir a imersão na narrativa fílmica se algo parecido com uma regressão proposta por Freud na construção do sonho ocorrer.

Tanto no filme quanto no sonho, os temas apresentados em imagens tendem a repetir insistentemente a realidade do dia a dia, porém desde uma organização simbólica disfarçada. Nesse sentido, a percepção de Zizek (2006) sobre o jogo de fuga parece-nos interessante, pensando que ambos os espaços nos obrigam a lidar com os mesmos temas, embora apresentados de forma diferente.

Na cena apresentada acima (Figura 11), é possível observar a regressão ocorrendo, já que, de outra maneira, não poderíamos nem suportar, nem compreender, o momento em que a

velha senhora retira sua pele e seus olhos para ouvir a canção. Esse recorte específico escapa das vias racionais de organização do processo secundário, nesse sentido, o aparelho necessita de um rebaixamento das censuras para permitir a experiência fílmica proposta aqui. E mais, precisa de um apanhado de marcas de experiência para poder criar conexões posteriores sobre as possíveis interpretações.

A experiência fílmica, assim como o sonhar, apesar de conter ações banais que ocorrem no cotidiano de todas as pessoas, necessita de um aparelho psíquico com diversos recursos internos. O caminho percorrido pelo aparelho no sentido de dar conta das conexões apresentadas e recolhidas para a compreensão de um sonho ou de um filme como os analisados aqui, é de uma complexidade grande, e tem sido estudado pela psicanálise exaustivamente durante os últimos anos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para a conclusão do presente trabalho, retomaremos os pontos propostos inicialmente para a pesquisa. Como Freud sempre considerou que a arte falava sobre o sujeito psíquico em níveis de profundidade que mesmo a teoria era incapaz de alcançar, compreendemos que é impossível separar esse grande campo do saber subjetivo que é a psicanálise de sua relação com a arte. Por isso, este trabalho procurou, a partir de três obras cinematográficas específicas, encontrar a relação entre as duas narrativas. Tínhamos como objetivo principal encontrar semelhanças entre a estrutura apresentada por Freud em *A interpretação do sonho (1900)* e o caminho que o aparelho psíquico faz no sentido de permitir a criação do sonho com a narrativa construída pelo cinema.

Durante a argumentação, descrevemos o processo de figurabilidade, necessário em ambas as narrativas, a importância dos restos diurnos e os elementos externos, bem como a própria regressão psíquica necessária para que a experiência fílmica seja possível, o que se liga a mesma necessidade observada no sonho sonhado. Também conseguimos identificar, por meio dos elementos de deslocamento e condensação, a proximidade da construção narrativa e os caminhos subjetivos escolhidos pelo diretor e pela equipe responsável pelo filme, o que torna a experiência do espectador muito mais complexa.

Procuramos demonstrar, em ambas as narrativas, a força dos elementos inconscientes. Afinal, seria impossível a existência dos sonhos sem a participação ativa dos desejos inconscientes. Sem eles, teríamos apenas o relato repetitivo das cenas vivenciadas no dia anterior. No caso do cinema, o mesmo princípio se aplica, já que um filme feito apenas com fatos, sem que elementos inconscientes sejam acrescentados, seria um documentário, relatando uma quantidade de informações concretas, narradas pela voz de algum ator.

Também constatamos a importância de uma certa preparação que antecede tanto o ato de sonhar, como o de assistir a um filme. Essa preparação diz respeito nos dois casos às organizações necessárias para que a experiência aconteça. No caso do sonho, o prazer relacionado à intenção de dormir, organizar o espaço do sono para então entregar-se ao sonho, e, no caso do cinema, a escolha do filme e a operação demandada para tomar contato com ele, seja indo a uma sala de cinema ou mesmo organizando dentro da própria casa o ambiente para que a projeção ocorra. Esses elementos coincidem no que diz respeito à intenção regressiva que precisa ocorrer para que a experiência seja possível.

O conflito comumente identificado entre o efeito de dormir e a realidade consciente pode ser vista com relação ao cinema também, já que o ato de ir ao cinema pode representar da

mesma maneira uma fuga da realidade, um momento regressivo em que nos permitimos não apenas aceitar realidades impossíveis a partir do afrouxamento das resistências, mas também escapar da brutalidade da real e de seus efeitos sobre o sujeito. Apenas esse elemento humano, subjetivo, que aparece desde o lugar do inconsciente, produz o efeito impactante, em ambas as narrativas. É o que vimos em Walter Benjamin sobre a narrativa moderna, quando nos fala sobre a falta de experiências que modificam o sujeito. A experiência perdida relatada pelo autor pode ser recuperada de alguma maneira tanto na narrativa do cinema quanto do sonho. A prova disso é a ânsia que temos de, após uma noite de sonhos, compartilharmos tanto a história sonhada quanto as nossas impressões sobre ela. Isso também ocorre após assistirmos a um filme como os que foram apresentados neste trabalho: necessitamos falar mais sobre eles, pensar sobre sua história, compartilhar com outro espectador ou mesmo buscar teorias próprias sobre o que vimos.

Pode ser que realmente a forma de narrativa tradicional descrita por Benjamin não exista mais, nem volte a existir. Entretanto, o sujeito humano, tocado pela arte, encontrou formas de reinventá-la. Mesmo diante de momentos históricos em que a estrutura social estava em ruínas, ainda assim a construção narrativa foi possível por meio dos próprios elementos inconscientes individuais dos sujeitos que experienciavam os acontecimentos de cada época. Por isso, além de confirmar nossa hipótese inicial sobre a relação entre a narrativa cinematográfica e a narrativa onírica, pudemos encontrar outros elementos passíveis de observação. Elementos esses que nos auxiliaram na construção da investigação dessa questão considerando os filmes escolhidos.

Durante o processo de escolha das obras que iríamos analisar, decidimos seguir por caminhos diferentes dos habituais. Existem, disponíveis nos bancos de artigos, diversos trabalhos relacionando à teoria do sonho às obras surrealistas, que teriam o objetivo de expressar, por meio do cinema, os elementos mais estranhos do inconsciente. De fato, diversos filmes desse gênero propõem compreensões interessantes sobre a psique humana. Porém, não podemos esquecer que Freud, ao ser interrogado sobre essa relação, sempre deixou claro seu descontentamento sobre a maneira que tanto o inconsciente como a psique humana e seu aparelho de produzir sonhos foram interpretados pelos surrealistas e movimentos semelhantes. Acreditamos que nossa escolha também propôs uma nova forma de estudar essa relação, encontrando caminhos de convergência naturais, sem, com isso, ter a pretensão de fazer uma transmutação da teoria do inconsciente para o cinema, como se esse pudesse traduzi-la e mostrá-la ao público. Entendemos que as vivências, em ambos os casos, são singulares, próprias, e que apenas o sujeito, dentro de si, poderá encontrar uma total compreensão sobre os fragmentos do

que se passou. Quando um paciente, tomado por angústia, conta um sonho ao seu analista, poderá encontrar neste a ajuda de que necessita para compreender seus desejos inconscientes, mas uma parte da sensação e do afeto que apareceu no sonho não poderá ser descrita nem compartilhada da mesma maneira como ocorreu. No caso do cinema, a experiência de assistir a um filme é compartilhada por todos, pois as imagens que compõem a obra estão disponíveis e podem ser revistas quantas vezes desejarmos, já o sentido que terá para cada sujeito, esse, sim, será único e particular. Mesmo neste trabalho, tentamos mostrar a complexidade de cada obra, retirando dela elementos que podem ter sido ou não percebidos por cada um que tenha podido assisti-la, porém, sabemos da limitação sobre isso, sobre os efeitos particulares que cada filme produz e sobre aquilo que toca a cada sujeito.

Por fim, entendemos que foi possível responder à questão proposta inicialmente por esta investigação. No entanto, sabemos que as perguntas sobre a relação do cinema e da psicanálise não se esgotam com a nossa pesquisa, outras questões podem surgir a partir da abertura que propomos aqui, como a relação entre os chistes e as narrativas fílmicas que fazem uso dessa articulação tão profundamente estudada por Freud, ou mesmo a relação sublimatória presente na arte, conceito importante também articulado por Freud quando trabalha sobre os destinos das pulsões. Enfim, acreditamos que este trabalho contribuiu articulando elementos teóricos e trabalhando, como fez Freud e da forma como propõe Laplanche, com uma psicanálise extramuros.

## REFERÊNCIAS:

*A HORA do lobo*. Diretor: Ingmar Bergman. Estocolmo: AB Svensk Filmindustri, 1968. Arquivo Digital (89min), preto e branco.

ATRISTÓTELES. *Poética*. Edição bilíngue. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

AUMMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Campinas -SP: Papirus Editora, 1995.

BADIOU, Alain. Os falsos movimentos do cinema. In: *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p. 103-116.

BAKHTIN, Mikhail Mjkhailovitch. *Estética da criação verbal* [1963]. Tradução feita a partir do francês por Maria Emsantina Galvão G. Pereira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica: primeira versão. [1936] In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da Cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet, Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2008b.

BENJAMIN, Walter. O narrador: primeira versão. [1936] In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet, Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 2008a.

BERGMAN, Ingmar. *A pele de cobra*. [Ett Ormskinn] Traduzido por Keith Bradfield. Disponível em: <https://www.ingmarbergman.se/en/production/snakeskin> Acessado em: 13 jan. 2023.

BERGMAN, Ingmar. *Gritos e sussurros, A Hora do Lobo, A Hora do Amor*. Editora Nórdica, 1977.

BERGMAN, Ingmar. *Lanterna mágica: uma autobiografia*. 2ª ed. São Paulo: Editora Guanabara, 1987.

*BERGMAN 100 ANOS*. Direção de Jane Magnusson. Noruega/Suécia: Filmpool Stockholm-Mälardalen, 2018. DVD.

*BERGMAN e o cinema*. Direção de Marie Nyreröd. Suécia: Digibeta, 2004. Arquivo digital (59min), colorido. Coleção Bergman Completo.

CASTRO, Daniel de. A iconografia da morte no final da idade média: um estudo sobre a dança macabra. *Ícone, Revista Brasileira de História da Arte*. Porto Alegre, Vol. 5, 2020, no. 6, p. 62-84.

CHARTIER, J.P; DESPLANQUES, R.P. *Iniciação ao cinema*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Agir, 1958.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. *Revista PÓS*, Belo Horizonte, Vol. 01, no. 02, p. 8-23, nov. 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15413>. Acessado em: 29 dez. 2022.

*DICIONÁRIO Grego-Português Português-Grego*. Porto, Portugal: Porto Editora, 1997.

FREUD, Sigmund. A Interpretação dos Sonhos (vol. 1) [1900]. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira volume IV; - Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. A Interpretação dos Sonhos (vol. 2) e sobre os sonhos. [1900]. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira volume V.- Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. Além do Princípio de Prazer Psicologia [1920]. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira volume XVIII – Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Introdução à metapsicologia freudiana*. Volume 2: A interpretação do sonho. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 8ed, 2008.

GAUT, Berys. Filosofia do Cinema: Narração cinematográfica. In: KIVY, Peter. *Estética: fundamentos e questões de filosofia da arte*. São Paulo: Paulus, 2008, p. 291-316.

GOMES, Paulo Emílio Sales. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972, p.103-119.

KOTHE, Flávio R. O sonho como texto, o texto como sonho. In: *Revista tempo brasileiro*. Rio de Janeiro, vol. 1, n. 44, 1976, p. 43-63. *Psicanálise*, 2.

LAPLANCHE, Jean. *Vocabulário de Psicanálise/ Laplanche e Pontalis*; sob a direção de Daniel Lagache, 4ª edição- Editora: São Paulo: Martins Fontes, 2001.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MORAES, Dax. *Trágico e angústia do amor: reflexões sobre A hora do lobo*, de Ingmar Bergman. *Revista Morpheus - Estudos Interdisciplinares Em Memória Social*, 4(6). 2014. Disponível em <http://seer.unirio.br/morpheus/article/view/4129> Acessado em: 02 fev. 2023.

MOREY, Elisabeth. Sonho, uma escrita que insiste! In: *Revista Literal: Escola de Psicanálise de Campinas*. Campinas, vol. 1, n. 4, 2001, p. 55-60. *Um Século de Interpretação dos Sonhos*.

MUSSI, Luciana Helena; Cortê, Beltrina. A finitude como consciência da morte em O Sétimo selo de Ingmar Bergman. *Memorandum: Memória e História em psicologia*, vol. 23, 2012, p. 210-227.

*O GUIA pervertido do Cinema*. Direção de Sophie Fiennes. Roteiro de Slavoj Zizek. Reino Unido: Mischief Films/ Filme Amoeba, 2006, (2h:30min), Digital.

*O SÉTIMO selo*. Dirigido por Ingmar Bergman, 1956.Arquivo Digital (96min), preto e branco.

*PERSONA*. Dirigido por Ingmar Bergman, 1966. Arquivo Digital (85min), preto e branco.

PIRES, Lara Vanessa Casal. *Uma reflexão sobre o filme persona (1965), de Ingmar Bergman*. 2013. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal, 2013.

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. [Trad. Eni P. Orlandi et al.]. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

RAJEWSKY, Irina O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: Uma perspectiva literária sobre intermedialidade. Trad. de Thaís F. N. Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, T. F. N. (Org). *Intermedialidade e estudos interartes*. Desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 15-45.

RANCIÈRE, Jacques. Se é preciso concluir que a história é ficção. Dos modos de ficção. In: *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 52-62.

SERRANO, Aarón Rodríguez. La Fiesta de los antropófagos sobre La Hora del Lobo (Bergman, 1968). *Trama y fondo: revista de cultura*. nº. 27, 2009, p.73-86.

SIQUEIRA-BATISTA, Rodrigo et. al. O Sétimo selo de Bergman e o Estrangeiro de Camus: as matizes da finitude. *Existência e Arte – Revista eletrônica do Grupo PET, ciências humanas, estética e artes*. UFSJ, nº V, 2010.

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária a cultura de massa*. São Paulo: Editora Ática, 2000.

SCHWARZ, Pedro Max. *(Des)Construindo Persona*. 2016. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som) - Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, São Paulo, 2016.

TEIXEIRA, Antônio Álder. *Estratégias narrativas na filmografia de Ingmar Bergman: O diálogo entre o clássico e o moderno*. 2014. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

TROMBETTA, Gerson. Filósofilmes e Filmosofias. In: *Lugares possíveis: metamorfoses da arte no tempo e no espaço*. Passo fundo-RS: Editora Méritos, 2012, p. 159-171.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. 7ª edição, Campinas – São Paulo: Editora Papirus, 2012.



# UPF

UNIVERSIDADE  
DE PASSO FUNDO

UPF Campus I - BR 285, São José  
Passo Fundo - RS - CEP: 99052-900  
(54) 3316 7000 - [www.upf.br](http://www.upf.br)