

SOBRE A ANÁLISE FÍLMICA PSICANALÍTICA

About the Psychoanalytic Filmic Analysis

Sobre el Análisis Fílmico Psicoanalítico

Sur L'analyse Filmique Psychanalytique

DOI: 10.5020/23590777.rs.v17i1.5187

Amadeu de Oliveira Weinmann (Lattes)

Professor do PPG em Psicanálise: Clínica e Cultura / UFRGS.

Resumo

A partir de algumas reflexões freudianas sobre a arte, o artigo pergunta pelas condições de possibilidade de uma pesquisa psicanalítica do cinema. É possível pensar a imagem cinematográfica como linguagem? A fim de enfrentar este problema, este trabalho debruça-se sobre os fundamentos teórico-metodológicos do conceito linguagem cinematográfica, tal como pensado pela semiótica do cinema, de Christian Metz, e pela análise fílmica, de Raymond Bellour. É nos marcos dessas elaborações que, no início dos anos 1970, floresce uma intensa pesquisa sobre as articulações possíveis entre psicanálise e cinema. Nela, coloca-se o problema dos efeitos subjetivantes dessa linguagem singular. Ao adotar a premissa lacaniana de que a linguagem oferece ao infans a possibilidade de resistir à captura pela imagem, por meio da enunciação de si, o artigo avança algumas proposições de cunho metodológico acerca de uma singular orientação de pesquisa, que denomina análise fílmica psicanalítica.

Palavras-chave: psicanálise; cinema; linguagem; imagem; sujeito.

Abstract

From some Freudian reflections on art, the article asks about the conditions of possibility of a psychoanalytic research of the cinema. Is it possible to think of the cinematographic image as a language? In order to address this problem, this paper focuses on the theoretical-methodological foundations of the cinematic language concept, as thought by Christian Metz's semiotics of cinema, and by film analysis by Raymond Bellour. It is within the framework of these elaborations that, in the early 1970s, intense research on the possible articulations between psychoanalysis and cinema appears. In it, one poses the problem of the subjective effects of this singular language. By adopting the Lacanian premise that language offers the infans the possibility of resisting the capture by the image, through the enunciation of itself, the article advances some methodological propositions about a singular orientation of research that denominates psychoanalytic filmic analysis.

Keywords: psychoanalysis; movie theater; language; image; subject.

Resumen

Partiendo de algunas reflexiones freudianas sobre el arte, este artículo pregunta por las condiciones de posibilidad de una investigación psicoanalítica en el cinema. ¿Es posible pensar la imagen cinematográfica como lenguaje? Para enfrentar este problema, este trabajo se inclina sobre los fundamentos teóricos-metodológicos del concepto lenguaje cinematográfico, tal como fue pensado por la semiótica del cinema, de Christian Metz, y por el análisis fílmico, de Raymond Bellour. Es en el marco de estas elaboraciones que, en el inicio de los años 1970, florece una intensa investigación sobre las articulaciones posibles entre psicoanálisis y cinema. En ella se pone los efectos subjetivantes de este lenguaje singular. Al adoptar la premisa lacaniana de que el lenguaje ofrece al infans la posibilidad de resistir a

la captura por la imagen, por medio de la enunciación de uno mismo, el artículo avanza algunas proposiciones de tema metodológico acerca de una singular orientación de investigación nombrada análisis filmico psicoanalítico.

Palabras clave: psicoanálisis; cinema; lenguaje; imagen; sujeto.

Résumé

À partir de quelques réflexions de Freud sur l'art, cet article demande par les conditions de possibilité d'une étude psychanalytique du cinéma. Est-ce que c'est possible penser l'image cinématographique comme langage? Pour aborder ce problème, cet article analyse les fondements théoriques et méthodologiques de la notion de langage cinématographique, telle que conçue par la sémiotique du cinéma, de Christian Metz, et par l'analyse filmique de Raymond Bellour. Dans ces élaborations, au début des années 1970, il y a prolifération d'une intense recherche sur les articulations possibles entre la psychanalyse et cinéma. Dans cette recherche, il y a le problème des effets subjectivants de cette langage unique. En adoptant le principe lacanien auquel le langage offre à l'enfant la possibilité de résister à la capture de l'image, grâce à l'énonciation de lui-même, l'article met avance certaines propositions de nature méthodologique sur une unique orientation de recherche, appelée analyse cinématographique psychanalytique.

Mots-clés: psychanalyse; cinéma; langue; image; sujet.

Em *Psicanálise na tela*, Lacoste (1992) relata alguns encontros de Freud com a sétima arte. Em sua viagem aos EUA para proferir conferências na Clark University, em 1909, o fundador da psicanálise vai a um dos *nickelodeons* de Nova York, mas sai decepcionado com as loucas perseguições que vê na tela. Em 1924, o produtor hollywoodiano Samuel Goldwyn oferece cem mil dólares pela colaboração de Freud na realização de um filme sobre célebres histórias de amor. A recusa do psicanalista repercute mais na imprensa norte-americana do que a tradução de *A interpretação dos sonhos*. Em 1925, Freud recebe uma carta de Karl Abraham informando que a UFA – importante produtora alemã – solicita autorização para realizar um filme psicanalítico, *Segredos de uma alma*. A resposta de Freud (citado em Lacoste, 1992) é incisiva: “*minha principal objeção é que não me parece possível fazer uma apresentação plástica minimamente séria de nossas abstrações*” (p. 25, grifos de Freud).

Por que o instaurador do discurso analítico despreza a sétima arte? Em *Cinema, imagem e psicanálise*, a psicanalista Tania Rivera (2008) observa que o cinema do início do século XX se inclui entre as diversões populares. Os *nickelodeons* consistem em galpões nos quais operários se amontoam, ao preço de um níquel, a fim de assistir filmes em que o quadro fixo e os planos gerais – decorrentes da ausência de movimento tanto de câmera quanto de lentes – deslocam para a cena toda a movimentação, o que confere a essas películas a impressão de constituírem-se em uma desenfreada correria. Nesse cinema de atrações, a exibição predomina sobre a narrativa. Além disso, a cultura do fim do século XIX incita o olhar. A disseminação da fotografia, os espetáculos de lanterna mágica e as exposições públicas de *trompe l'oeil*, panoramas e dioramas – técnicas sofisticadas de produção de ilusão de ótica – promovem uma escopificação da vida cotidiana. Em contrapartida, a clínica psicanalítica – herdeira da tradição letrada da Modernidade – interdita o olhar e põe em primeiro plano a palavra.

Em *O criador literário e o fantasiar*, Freud (1908/1986c) sugere que a fonte da arte é o devaneio, que subjaz tanto o brincar infantil quanto o sintoma neurótico. Dito de outro modo, a criação artística torna público o que aqueles que a desfrutam só se permitem experimentar em fantasia. Por esse motivo, o psicanalista frequentemente debruça-se sobre ela. No entanto, o enfoque freudiano das artes é atravessado por um duplo recorte. Por um lado, ele privilegia obras clássicas; por outro, as escritas. Em *A interpretação dos sonhos*, Freud (1900/1986a) elabora o conceito complexo de Édipo à luz dos textos dramáticos *Édipo rei*, de Sófocles, e *Hamlet*, de Shakespeare. Entre inúmeros outros trabalhos do gênero, *O Moisés de Michelangelo* (Freud, 1914/1986d) parece ser o único a ter como foco primordial a análise de uma obra visual. Limite do autor ou horizonte da obra?

Em *A interpretação dos sonhos*, Freud (1900/1986a) propõe um modelo para o aparelho psíquico. Neste, um processo excitatório afeta o sistema perceptivo, inscreve-se em sistemas inconscientes de memória e liga-se a palavras no sistema pré-consciente antes de ter acesso à consciência e à motilidade. Em *O inconsciente* (Freud, 1915/1986e), o psicanalista sugere que as representações têm estatuto de coisa no inconsciente, isto é, consistem em imagens mnêmicas do objeto, e que somente no pré-consciente as representações-coisa se ligam a representações-palavra. Nas *Novas conferências de introdução à psicanálise*, Freud (1933/1986f) formula seu célebre aforismo: “onde isso era, devo advir” (p. 74). O que enlaça tais proposições? No pensamento freudiano, a alienação a imagens infantis compõe Outra Cena – a do inconsciente. A partir de *A ética da psicanálise* (Lacan, 1959-1960/2008a), é possível propor como princípio norteador da clínica freudiana: ali onde sou capturado por imagens alucinatórias do encontro com o objeto primordial – *das Ding* –, devem advir as

palavras. Pergunto: em psicanálise, a antinomia entre imagem e palavra é incontornável? Dito de outro modo, é possível pensar a imagem – no caso, a cinematográfica – como linguagem?

Psicanálise e Linguagem

A psicanálise nasce como uma *talking cure*. Dito de outro modo, sua singular inscrição na tradição clínica da modernidade decorre de seu privilégio à escuta de pacientes neuróticos. No entanto, muito cedo em sua história produz-se um deslocamento importante. A partir dos trabalhos sobre as formações do inconsciente, Freud constitui a equivocidade da palavra, não apenas de neuróticos, como seu domínio de objetos. E esta é a condição de possibilidade de sua leitura de obras da cultura. Ao tomar em análise textos clássicos e contemporâneos, Freud distancia-se momentaneamente da clínica, a fim de retornar a ela com novos conceitos para pensar o sujeito. Com o intuito de ilustrar esse procedimento, adoto como paradigmática a análise freudiana de uma obra literária.

Em *O delírio e os sonhos na “Gradiva” de W. Jensen*, Freud (1907/1986b) pergunta se sonhos criados por escritores podem ser analisados como se efetivamente sonhados. A fim de enfrentar este problema, o autor relata a singular história do arqueólogo Norbert Hanold, cuja paixão por um baixo relevo da Antiguidade, no qual uma mulher anda de um modo muito peculiar, assume contornos delirantes. A partir da análise de dois sonhos do personagem, o psicanalista sugere que tal paixão condensa o amor infantil recalcado do protagonista por sua vizinha, Zoe Bertgang, porém não se trata de aplicar conceitos psicanalíticos a um romance. A tese freudiana é de que a literatura, muito mais do que a psiquiatria, por meio de sua linguagem artística, antecipa-se à psicanálise na compreensão das sutilezas da alma.

Para os fins deste artigo, entretanto, importa o método de tal análise da literatura. Nesse sentido, é relevante salientar que o comentário freudiano da *Gradiva* não toma o autor como princípio interpretativo da obra. Em outras palavras, não é o sujeito Jensen – suas intenções ou motivações – o que está em questão, mas o texto em si. E como procede Freud? É por meio de remissões a outros fragmentos do romance que cada fragmento isolado é analisado. Um exemplo crucial: *Gradiva*, nome dado por Hanold à mulher figurada no baixo relevo, compartilha com Bertgang um significado comum, a do andar resplandecente. Essas ressonâncias linguísticas constituem o objeto primordial da leitura freudiana da literatura. A equivocidade da palavra é o que permite a Freud (1907/1986b) afirmar: “os ditos mesmos são sintomas e, como estes, provêm de compromissos entre consciente e inconsciente” (p. 71).

Em *Moisés de Michelangelo*, Freud (1914/1986d) avança sobre outra modalidade de expressão artística, em uma abordagem que ele próprio reluta em reconhecer como psicanalítica. Se na leitura da *Gradiva* a ênfase da análise recai na equivocidade da palavra, na de *Moisés* ela incide sobre linhas e volumes, que compõem formas visuais. Se no comentário ao romance de Jensen o foco se concentra nas remissões intratextuais, no da escultura de Michelangelo as relações intertextuais são fundamentais: a *Bíblia*, a história da construção do monumento funerário do papa Júlio II, os comentários eruditos, etc. Tanto em uma quanto em outra a arte é interpretada como texto: “o mestre renascentista teria escrito na pedra um texto tão obscuro ou ambíguo que tornou possíveis leituras tão díspares?” (Freud, 1914/1986d, p. 221). Porém o especificamente psicanalítico dessa abordagem é a atenção a detalhes aparentemente irrelevantes e a entrega do analista aos efeitos da obra em sua fantasia. Da leitura freudiana do *Moisés*, depreende-se que a escultura de Michelangelo consiste em um texto ético. Ele alude à renúncia pulsional como processo instaurador da cultura.

No entanto, o dito é sintoma na medida em que escutado em sua equivocidade. E o visto? Talvez a dificuldade de Freud em assumir a paternidade do trabalho *Moisés de Michelangelo* decorra de sua ousadia em ensaiar uma análise em um território que lhe é estrangeiro. Contudo, o fundador da psicanálise mantém-se fiel ao seu projeto de tomar a linguagem como via privilegiada para pensar o sujeito. Nesse sentido, reporta-se a comentários eruditos, a fim de apropriar-se das especificidades da linguagem da escultura, e é nessa perspectiva que se inscreve este artigo. Na próxima seção, expõem-se alguns fundamentos da análise fílmica com o intuito de pensar as singularidades da linguagem cinematográfica.

Análise Fílmica

A análise fílmica é quase tão antiga quanto o cinema. Porém, a partir das reflexões de Sergei Eisenstein, esse domínio do saber adquire rigor conceitual (Aumont & Marie, 2009). Em *Eh! Sobre a pureza da linguagem cinematográfica*, Eisenstein (1934/1990) debruça-se sobre uma sequência de quatorze planos de *O encouraçado Potemkin*, a fim de defender-se da acusação de formalismo elaborada pelos adeptos do realismo socialista. Em sua análise dos aspectos formais da sequência, Eisenstein mostra que os planos em foco convergem no sentido da exaltação da bandeira da revolta, hasteada no mastro do navio de guerra czarista. Ocorre que, para o diretor soviético, não há arte revolucionária sem forma revolucionária. Inspirado

nos formalistas russos, Eisenstein pensa o cinema como linguagem: “o cinema é encarado como um conjunto de signos, no qual os elementos valem por sua posição dentro da composição e não por serem registro do real” (Saraiva, 2008, p. 116).

A exigência de rigor metodológico invade esse campo quando de seu encontro com as análises de inspiração estruturalista, por meio de alguns trabalhos de Roland Barthes sobre a sétima arte, no início dos anos 1960. Entretanto, é com Christian Metz que se constitui uma semiótica do cinema (Bellour, 1979/2000d). Em *Cinema: língua ou linguagem?*, Metz (1964/1977a) critica as gramáticas do cinema, que subjugam a imagem em movimento aos códigos de uma língua – objeto da linguística –, e propõe que ela seja abordada como uma linguagem, o que implica o nascimento de uma disciplina com conceitos e métodos próprios. Em *A grande sintagmática do filme narrativo*, Metz (1966/2011) ensaia a formalização desse domínio epistêmico por meio do empréstimo à linguística do conceito de sintagma (segmentos que compõem uma língua).

No entanto, é em *A grande sintagmática da faixa-imagem* que Metz (1968/1977b) consolida sua tipologia dos sintagmas próprios à linguagem cinematográfica. A partir de sucessivas divisões binárias, o autor constrói o seguinte quadro. Os segmentos de um filme podem ser compostos de um ou mais planos. No caso de planos autônomos (plano sequência ou *insert*), não há exatamente um sintagma, mas um tipo sintagmático. Os sintagmas podem ser cronológicos ou acronológicos (sem temporalidade definida), e podem aparecer em paralelo (alternam a exposição de determinados temas) ou em feixe (apresentam em cascata imagens que aludem a certo assunto).

Os cronológicos diferenciam-se em descritivos, nos quais predominam as relações espaciais (as temporais são de simultaneidade), e narrativos, em que as relações de sucessão temporal são proeminentes. Distinguem-se em alternados, que entrelaçam distintas linhas temporais, e lineares. Aqueles que expõem uma única série temporal dividem-se em cenas, nas quais não há descontinuidade narrativa, e sequências, em que há elipses temporais. As sequências podem ser habituais, isto é, o irrelevante simplesmente é omitido, ou construídas em episódios, ou seja, organizadas em cenas frequentemente separadas por pontuações óticas.

A fim de realizar a decupagem sintagmática de um filme, Metz debruça-se sobre *Adieu, Philippine*, de Jacques Rozier (Aumont & Marie, 2009). Contudo, o efeito de tal análise é o reconhecimento, pelo autor, dos limites de sua tipologia. Por um lado, os sintagmas propostos referem-se apenas à banda de imagem. Por outro, eles concernem essencialmente ao cinema clássico, isto é, não abarcam as complexas invenções estilísticas do cinema moderno.

Em *Linguagem e cinema*, Metz (1971/1980a) avança no sentido da formalização de sua semiologia por meio da articulação de três conceitos: texto filmico, código e sistema textual. Analisar um filme como texto implica priorizar a instância significativa, isto é, sua composição formal. Nesse sentido, um texto filmico consiste na atualização de vários códigos. Por código, o semiólogo compreende um campo de comutações, de acordo com as quais determinadas variações na ordem significativa acarretam a produção de novas significações, e no interior do qual as unidades discursivas adquirem sentido umas em relação às outras. Há códigos especificamente cinematográficos, como os dos movimentos de câmera, e não específicos – compartilhados com outras linguagens –, como os narrativos. Nessa perspectiva, a análise de um filme é o que permite descrever seu sistema textual, isto é, a singular tessitura de códigos que o torna possível. É no processo de constituição de uma semiótica do cinema que a análise textual de filmes torna-se paradigmática.

Em seu comentário a *Os pássaros*, de Hitchcock, publicado nos *Cahiers du cinéma*, Raymond Bellour (1969/2000a) instaura um novo modo de realizar análises filmicas. Bellour decompõe um fragmento desse clássico do suspense: aquele em que Melanie Daniels chega em *Bodega Bay*, toma um barco para ir à casa de Mitch Brenner, entra no quarto de Cathy Brenner para deixar os *lovebirds*, atravessa a baía de volta, enquanto Mitch faz o mesmo percurso de carro, e é atacada por uma gaivota no momento em que encontra Mitch no píer. A cena conjuga uma simetria – ida e volta de Melanie – e uma assimetria: o retorno é acompanhado. Ademais, ela pode ser dividida em cinco momentos, dos quais o primeiro e o último (em *Bodega Bay*), assim como o segundo e o quarto (a travessia da baía), espelham-se. O terceiro momento, único com tomadas internas, quebra novamente a simetria.

Porém, o forte da análise é a decomposição da cena em seus 82 planos. Estes se articulam em um jogo de alternâncias entre olhar e ser olhado, planos estáticos ou com movimento de câmera e enquadramentos próximos ou distantes; jogo esse que tem uma ruptura precisamente nos planos do interior da casa de Mitch. Muito importantes também são os planos em que Mitch, ciente da passagem de Melanie pela casa, a encontra com o binóculo. Eles instauram o intercâmbio de olhares, introduzem as gaivotas na tela, no lugar dos *lovebirds* (sua presença anterior é assinalada apenas na banda sonora), e, desse modo, descentram a cena. Um *close-up* da mão de Melanie quando deixa a gaiola dos *lovebirds* com um envelope para Cathy e outro logo após o ataque da gaivota indicam que a agressão se liga ao presente. A posteriori, os planos em que Melanie é capturada pelo olhar de Mitch ressignificam sua secreta visita à casa. Se, como sugere Bellour (1969/2000a), a cena inscreve-se na problemática hitchcockiana da lei e desejo, a furtiva invasão da casa dos Brenner, a fim de nela inserir os pássaros do amor, consiste em uma transgressão erótica punida com a hostilidade dos pássaros. Todavia, tal como o filme, o artigo mantém aberto seu final.

Em termos metodológicos, essa análise de *Os pássaros* privilegia as repetições e variações, ao longo dos planos que constituem o fragmento selecionado, dos signos filmicos abordados: o olhar dos protagonistas, a existência ou não de

movimento de câmera e a distância do enquadramento. Nessa obra hitchcockiana, o arranjo de repetições e variações compõe uma métrica rigorosa, cujas fraturas consistem em um dos problemas cruciais da análise. Em *Um pouco de história*, Bellour (1979/2000d) diferencia suas análises das de Metz:

Metz estava olhando para um conceito (o de sistema textual) que não necessitava de qualquer filme, porque tinha que explicar todos, e que não poderia jamais ser inferido do fragmento de um filme [...]. Em contrapartida, de um modo obscuro eu imaginava que o “desejo do filme” estaria concentrado em qualquer fragmento [...]. (p. 8.)

De acordo com Bellour (1979/2000d), a análise fílmica como domínio epistêmico rigoroso nasce como uma vertente da semiótica do cinema. O autor, porém, assinala seu estatuto equívoco. O projeto semiológico de criação de uma ciência dos signos tem na análise textual um campo de aplicação de conceitos. Em um texto fílmico, há que se procurar o sistema textual. Em contrapartida, para Bellour, a análise fílmica tem de efetuar um movimento pendular entre os diferentes níveis da teoria e a multiplicidade e singularidade dos filmes. Nessa perspectiva, o sistema textual é uma virtualidade a ser alcançada por uma análise que tende ao interminável, em que sua matéria primordial consiste em determinadas operações formais que incidem sobre os signos fílmicos: “alternâncias, rupturas de alternâncias, condensações, deslocamentos, oposições, similaridades, diferenças, repetições, resoluções, etc.” (Bellour, 1979/2000d, p. 14).

Em *O texto inencontrável*, Bellour (1975/2000c) discute o conceito de texto elaborado por Barthes em *Da obra ao texto*. Nesse trabalho, Barthes (1971/1977) descreve uma mutação epistêmica no campo dos estudos literários derivada do impacto da linguística estruturalista. Diferentemente da obra, cuja existência é reconhecida de partida, o texto é efeito de uma intervenção. O texto corrompe os sistemas de classificação das obras, subverte suas regras de enunciação, é sempre paradoxal, já a obra encerra um significado. O texto incita a formação de novos arranjos significantes; seu princípio é o da variação. Ele consiste em uma disseminação de sentidos, da qual não se pode traçar a origem. O texto é anônimo e desprovido de filiação; ele implica a morte do autor. Já a obra floresce como individualidade. O texto prolifera em rede. A obra é prazerosamente consumida. O texto supõe o gozo de fazer da leitura uma escrita.

No que concerne à análise fílmica, Bellour (1975/2000c) problematiza uma premissa crucial desse conceito de texto: a da abolição da separação entre leitura e escrita. Tal questionamento centra-se no problema da citação, pois relançar um texto literário implica manter-se no registro da expressão escrita. Como proceder, entretanto, no caso da pintura, da música, do teatro e do cinema? Evidentemente, a pintura é irredutível às palavras, mas, ainda que com prejuízos, é possível reproduzi-la em um livro. A partitura de uma música introduz o problema de sua legibilidade, mas como transcrever suas múltiplas possibilidades de interpretação? Idêntica dificuldade enfrenta a análise do teatro no que tange a sua encenação. Nessas modalidades de expressão artística algo fundamental se perde na passagem para a linguagem escrita.

Inspirado em Christian Metz, Bellour (1975/2000c) sugere que o cinema sonoro compõe-se de fala, legenda, música, ruído e imagem fotográfica em movimento. A fala pode ser escrita, mas ao preço do desaparecimento da voz, com seu timbre, entonação e volume. Música e ruído são intraduzíveis. Contudo, o problema crucial é a transcrição do que consiste na matéria de expressão especificamente cinematográfica: a imagem visual em movimento. Na história da análise fílmica, uma técnica associa-se à sua constituição em um domínio do saber dotado de rigor teórico-metodológico: o congelamento da imagem. O cinema é uma arte que pode ser analisada em contradição com o princípio em que se sustenta – o da imagem em movimento –, em virtude de seu parentesco com a fotografia. No entanto, a interrupção da continuidade aniquila o diferencial do cinema, precisamente o que suscita a fantasia do espectador. Por esse motivo, o texto fílmico é inencontrável. Não é possível à análise fílmica produzir texto no sentido de Barthes (dissolvendo as fronteiras entre diretor, espectador e crítico), se o texto fílmico no sentido de Metz (imanência da linguagem cinematográfica) é perdido de vista.

Nessa perspectiva, a análise fílmica é uma disciplina natimorta? Bellour (1975/2000c) realça os limites desse domínio do saber com o intuito de reinventá-lo. A partir das condições tecnológicas de seu tempo, o autor sugere algumas formas de trabalhar no registro próprio da linguagem cinematográfica. Uma delas ainda hoje é crucial no ensino da análise fílmica: “a cópia de um filme, um projetor e uma tela: o trabalho é elaborado *in vivo*” (p. 17). Outra, mais próxima do conceito de texto de Barthes, consiste em reeditar um filme:

Uma primeira tentativa nesse sentido foi feita por Thierry Kuntzel: *La rejetée*, uma remontagem crítica de *La jetée*, de Chris Marker. Ainda que tecnicamente imperfeita, dado o caráter incipiente da tecnologia do vídeo, ela permite um vislumbre do que em breve será sua versão definitiva: um novo discurso de imagens e palavras, em um perpétuo *mise-en-abîme*. (p. 19.)

Em 1977, Roger Odin publica um artigo intitulado *Dez anos de análises textuais de filmes* (Aumont & Marie, 2009). De sua leitura, depreendem-se dois fatos: por um lado, a análise textual havia se tornado universal; por outro, ela nunca existira. Dito de outro modo, o projeto de constituição de um método de análise fílmica com pretensão de cientificidade implode

logo após seu nascimento. De seus escombros, emerge um domínio do saber múltiplo e fragmentado. Em termos teórico-metodológicos, o conceito de que o cinema consiste em uma linguagem singular e de que a análise tem de se expressar o mais próximo possível dessa linguagem, relançando-a, consiste em um *a priori*, mas as abordagens se disseminam e assumem um caráter inevitavelmente parcial: análise temática; análise da narrativa; análise pictórica da banda de imagem; análise do enquadramento, dos movimentos de câmera e da montagem; decomposição da banda sonora; dentre outras.

Em *Teorias do cinema*, Casetti (2005) assinala uma mutação importante nos estudos filmicos. Se nos anos 1960 vigora um paradigma metodológico, enraizado no projeto de construção de uma semiótica do cinema, constituem-se campos teóricos distintos nos anos 1970, enlaçados por três problemáticas gerais. Antes de tudo, muda a posição do sujeito epistêmico. Ela não é mais a da objetividade científica, mas a da implicação do pesquisador com seu objeto. Em conexão com essa transformação, coloca-se em primeiro plano a formulação de perguntas relevantes. Por fim, a ênfase da reflexão teórica desloca-se do cinema para o filme, no que o último pode ter de idiossincrático, isto é, em seu potencial de revigorar a teoria do cinema. É nesse cenário de maior liberdade criativa que a análise filmica se reorienta. É nesse caldo de cultura que o diálogo entre cinema e psicanálise se intensifica.

Psicanálise e Cinema

Apesar da desconfiança de Freud no que concerne à sétima arte, em 1913, Lou Andreas-Salomé sugere “que a rapidez da sucessão de imagens permitida pela técnica cinematográfica corresponderia mais ou menos às nossas faculdades de representação”, ao mesmo tempo em que se pergunta “sobre o que o futuro do cinema poderia vir a significar para nossa constituição psíquica” (Rivera, 2008, p. 10). Na trilha aberta por essa psicanalista, uma pesquisa muito diversificada floresce. Esquemáticamente, ela pode ser agrupada nessas tendências (Aumont & Marie, 2009; Casetti, 2005): 1) ensaios de compreensão de uma obra à luz da biografia do autor; 2) diagnóstico psicopatológico de personagens; 3) leituras do texto fílmico a fim de detectar sua mensagem inconsciente; e 4) analogias entre a linguagem do cinema e de determinados processos psíquicos, como os sonhos. Em tais abordagens, estamos no domínio da psicanálise aplicada, isto é, a teoria psicanalítica opera como um saber transcendente. Ela ilumina o cinema, mas não se reinventa com ele.

Na primeira metade dos anos 1970, em um movimento ligado ao projeto de constituição de uma semiótica do cinema, mas que o ultrapassa, teóricos do cinema e psicanalistas promovem um encontro entre esses dois campos, do qual resulta a elaboração de conceitos destinados a pensar as singularidades da linguagem cinematográfica. A condição de possibilidade de tal encontro é a necessidade, por parte da semiologia do cinema, de uma teoria do sujeito capaz de articular os efeitos subjetivos produzidos por essa linguagem. É na releitura lacaniana de Freud, mediada pelas formulações da linguística estruturalista, que essa teoria do sujeito é encontrada. Nesta seção, alguns dos textos fundadores dessa interlocução são comentados com o objetivo de expor o procedimento epistemológico que os engendra.

Em *Cinema e sutura* – originalmente publicado em *Cahiers du cinéma* –, Jean-Pierre Oudart (1969/1977) propõe que, no próprio ato de instaurar um campo visual, o cinema delimita um espaço não visível. É esse campo ausente que confere ao que vemos na tela o estatuto de significante, isto é, de inscrição de uma falta. E essa é a condição de possibilidade de que o espectador – a priori, na zona de invisibilidade – suture o texto fílmico à cadeia significante que o constitui, porém a significação no cinema envolve recursos diversos.

No cinema narrativo clássico, a técnica do campo / contracampo, organizada em torno do eixo do olhar, é fundamental na produção de sentido. Ao focalizar um personagem olhando para fora de campo, um filme promove a abertura para a produção de múltiplas significações, mas, ao preencher esse espaço vazio com o objeto olhado, ele produz uma completude imaginária, ou seja, sutura significante e significado. Oudart (1969/1977) sugere que o instante da passagem do campo ao contracampo – tempo de suspensão das significações – é experimentado pelo espectador com um gozo sincopado, e que a não sutura do fora de campo restitui a potência significante da linguagem cinematográfica.

Em *Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base* – originalmente publicado na revista *Cinéthique* –, Jean-Louis Baudry (1970/2008) discute os efeitos ideológicos do cinema privilegiando não o exame do conteúdo de filmes, mas a análise do aparato cinematográfico. Baudry observa que o cinema se constitui fundamentalmente de um equipamento ótico organizado em torno da noção de perspectiva. Nesse sentido, ele é herdeiro das invenções que fundam dois campos correlatos, orientados pelo conceito de representação da realidade: a ciência moderna e a pintura renascentista. Em sua modalidade clássica, o cinema oculta seus procedimentos técnicos, de modo a produzir uma experiência sensorial e um universo diegético sem rupturas. A filmagem inscreve elementos heterogêneos, a montagem os articula de modo a construir a impressão de continuidade narrativa e a projeção confere luz e movimento a fotogramas escuros e estáticos.

Por meio da técnica da perspectiva, essa ilusão de ótica é endereçada a um olhar suposto. A esse lugar vazio, Baudry (1970/2008) designa sujeito transcendental. Nele vem alojar-se um sujeito empírico, isto é, um espectador qualquer. Na escuridão da sala, sua

imobilidade motora o torna um sujeito eminentemente visual, capturado pelas imagens em movimento na tela como o infante por sua imagem no espelho. Entretanto sua alienação primordial é em relação à posição em que o situa o aparato. Em outras palavras: sua identificação mais importante não é com os personagens da narrativa, mas com o olhar da câmera. Essa é a dimensão inconsciente do cinema. De acordo com Baudry, a não explicitação desse procedimento gera uma mais-valia ideológica.

Em *O trabalho do filme*, Thierry Kuntzel (1972) debruça-se sobre a sequência de abertura de *M, o vampiro de Düsseldorf*, de Fritz Lang, com o intuito de tecer algumas considerações teórico-metodológicas referentes à análise fílmica. Diferentemente de Bellour (1975/2000c), o autor entende ser fundamental interromper a sucessão de imagens que sustenta uma narrativa, isto é, suspender o caráter de espetáculo do cinema. Parar, retroceder, avançar, assistir em *slow motion* ou em *reverse motion* são recursos que permitem ao analista decompor o texto fílmico, de modo a torná-lo não apenas legível, mas também passível de escrita. Inspirado em *A interpretação dos sonhos*, Kuntzel sugere que o trabalho do filme mobiliza os mecanismos do sonho – condensação, deslocamento e tendência à figurabilidade – e que a análise fílmica consiste em uma elaboração secundária: reordenamento dos significantes fílmicos na temporalidade do *après-coup*. Nesse sentido, interpretar a singular trama de motivos visuais e sonoros que compõe um filme implica tomá-la como escrita pictórica, desmembrando o texto fílmico e analisando-o fragmento por fragmento. Assim, relançar o texto fílmico consiste em pôr em relevo a Outra Cena, que a linearidade de sua exposição oblitera.

Em *Bloqueio simbólico* – originalmente publicado no antológico número 23 da revista *Communications*, intitulado “Psicanálise e cinema” –, Bellour (1975/2000b) toma *Intriga internacional*, de Hitchcock, como paradigmático de um código estruturante da narrativa no cinema hollywoodiano clássico. Mediante uma análise que confronta a minuciosa decomposição de uma cena – o ataque ao protagonista por um avião – com a história como um todo, o autor realça um processo que, ao mesmo tempo em que abre, fecha a narrativa, em uma duplicação especular entre os pequenos detalhes formais e as linhas mestras do filme. Tal processo, denominado bloqueio simbólico, concerne à problemática edípica. Obcecado pelo tema da formação do casal, o cinema narrativo clássico organiza-se em torno de signos que encarnam a Lei, de modo a permitir ao protagonista desembaraçar-se de suas fantasias incestuosas (e da angústia de castração que lhes corresponde) e constituir uma vida conjugal. Em *Intriga internacional* esse processo tem nos meios de transporte – avião, trem, carro, ônibus, caminhão – importantes operadores da castração simbólica.

Em *O significante imaginário* – originalmente publicado no número 23 da revista *Communications* –, Metz (1975/1980b) afirma: “toda reflexão psicanalítica sobre o cinema [...] poderia se definir em termos lacanianos como um esforço para resgatar o objeto-cinema ao imaginário e para conquistá-lo para o simbólico” (p. 17). O cinema é considerado uma técnica do imaginário, por fundar-se em imagens em movimento e por frequentemente consistir em uma narrativa ficcional, todavia ele também pode ser abordado como uma linguagem. Nessa perspectiva, como se entrelaçam fluxo de imagens e significante, entendido para além da semiótica, ou seja, na acepção psicanalítica? Que modalidades de relação se estabelecem entre narrativa ficcional e trama significativa? Enfim, qual a singularidade do significante cinematográfico?

Metz (1975/1980b) sugere que o significante cinematográfico se constitui por meio de uma falta primordial, engendrada por seu dispositivo técnico: a gravação. O espectador assiste literalmente à projeção de uma ausência. A fim de elucidar as propriedades de tal significante, o autor opera com os conceitos de estágio do espelho, voyeurismo e feticismo. No que concerne ao registro do imaginário, o semiólogo observa que a tela, assim como o espelho, é o lugar de uma projeção, contudo ela jamais reflete a imagem do espectador. Portanto, com que ele se identifica? A condição de possibilidade de uma eventual identificação secundária com um personagem em uma narrativa ficcional é a alienação a uma posição subjetiva nomeada espectador, o que de partida enraíza o cinema no domínio do simbólico.

No que diz respeito ao registro do real, Metz (1975/1980b) assinala que o aparato cinematográfico instaura a pulsão escópica em sua vertente *voyeur*. Dito de outro modo, o espectador não é visto espiando na sala escura. Tal modalidade de montagem pulsional evoca a cena originária, motivo pelo qual o significante cinematográfico é eminentemente edípico. No que tange ao registro do simbólico, o semiólogo realça o feticismo da técnica do cinema, na medida em que ela inscreve no significante cinematográfico determinada posição diante da Lei: o reconhecimento e, simultaneamente, o desconhecimento da castração. Há algo de perverso – denegação da falta constitutiva de um filme – no gozo do espectador. Ao enlaçar imaginário, real e simbólico, Metz propõe-se a analisar o significante cinematográfico não apenas do ponto de vista do enunciado – tradicionalmente adotado pela semiótica do cinema –, mas também da perspectiva da enunciação.

Não está em debate o mérito dos conceitos elaborados por esses autores, mas o valor da reflexão por eles suscitada. Ela instaura uma nebulosa, uma zona de tensão, um encontro de diferenças, entre dois campos do saber: a semiótica do cinema e a teoria psicanalítica. Nessa nebulosa, formam-se conceitos lapidados para enfrentar problemas específicos postos pela linguagem cinematográfica. Essa criação de conceitos, no entanto, não constitui um domínio sistematizado, uma teoria. Ela permanece dispersa. A partir da publicação do número 23 da revista *Communications* (Metz, Kuntzel, & Bellour, 1975), está delineado o espaço em que se promove a conjunção e a simultânea disjunção entre cinema e psicanálise. Ao preservar a autonomia desses domínios, esses textos fundadores resistem tanto a promover uma síntese teórica quanto a recorrer à psicanálise aplicada.

Análise Fílmica Psicanalítica

Psicanálise: língua ou linguagem? Esta paráfrase do trabalho de Christian Metz introduz o problema deste artigo. Se Freud hesita em assinar seu comentário ao *Moisés de Michelangelo* é porque escultura não é língua, mas ainda assim é linguagem. Em *Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise*, Lacan (1956/1998a) recentra a experiência analítica em torno da fala: “quer se pretenda agente de cura, de formação ou de sondagem, a psicanálise dispõe de apenas um meio: a fala do paciente” (p. 248). E essa fala enraíza-se na dialética de alienação e separação aos códigos da língua. Não por acaso, o psicanalista toma a linguística como interlocutora. No entanto Lacan (1957/1998b) também postula: “para-além dessa fala, é toda a estrutura da linguagem que a experiência psicanalítica descobre no inconsciente” (p. 498). Na teoria lacaniana, língua e linguagem se equivalem?

Ainda em *Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise*, Lacan (1956/1998a) observa: “o símbolo se manifesta inicialmente como assassinato da coisa” (p. 320). Não é difícil inferir que a coisa é a *das Ding* freudiana. Mas por que símbolo, não palavra? Nesse contexto, símbolo é o objeto de uma troca simbólica: “vasos feitos para ficar vazios, escudos pesados demais para carregar, feixes que se ressecarão, lanças enterradas no solo” (p. 273). Se neste trabalho o psicanalista se debruça sobre distintos sistemas de signos, é a fim de pensar a linguagem. A dança por meio da qual as abelhas indicam umas às outras onde há pólen, porém, consiste em um código, não em linguagem: “podemos dizer que se distingue desta precisamente pela correlação fixa entre seus signos e a realidade que eles expressam. É que, numa linguagem, os signos adquirem valor por sua relação uns com os outros” (p. 298).

Em Lacan, a linguagem não é a língua da linguística nem as linguagens da semiologia. Ela consiste em uma estrutura formal, cujos elementos – os significantes – remetem-se uns aos outros, produzindo efeitos de sentido de acordo com uma lógica combinatória, a qual se delinea a partir de uma falta primordial: a de *das Ding*. As permutações simbólicas permitidas por tal estrutura constituem-se em condição de possibilidade da emergência de um sujeito. É preciso, entretanto, que o *infans* (o não falante) renuncie ao gozo da língua materna – ou de outra língua qualquer que o capture – e enuncie-se. Ao confrontar o significante que o singulariza com outros significantes, um sujeito introduz-se no jogo equívoco da linguagem.

A partir dessas formulações, este artigo avança três proposições metodológicas. A pesquisa psicanalítica do cinema o aborda como linguagem. No entanto, para analisá-lo em sua singularidade, ela tem de considerar as especificidades da linguagem cinematográfica. Nesse sentido, a semiótica do cinema, tal como elaborada por Christian Metz, pode ser um interlocutor privilegiado, pois é esse domínio epistêmico que confere rigor teórico-metodológico à noção de linguagem cinematográfica. Mas abordar essa linguagem em sua especificidade implica enfrentar os problemas que esse conceito suscita – entre outros, o dos efeitos de sujeito por ela produzidos. Se podemos falar em significante no cinema não é porque em um filme a fonte das percepções que ele promove está ausente, como sugere Metz (1975/1980b), porque ele instaura um campo de invisibilidade, como propõe Oudart (1969/1977), ou ainda porque o espectador é um lugar vazio, como sustenta Baudry (1970/2008), mas sobretudo porque, dadas essas condições, um sujeito pode resistir à sua captura pela imagem em movimento e suturar no texto fílmico a falta que o constitui.

Analisar o cinema como uma linguagem singular a partir da psicanálise pressupõe pôr em relevo a composição formal de um filme. Dito de outro modo, implica priorizar não a narrativa, mas as operações – repetições, variações, alternâncias, etc. – por meio das quais os signos fílmicos se remetem uns aos outros, suscitando efeitos de sentido. Nessa perspectiva, a análise fílmica, tal como instaurada por Raymond Bellour (1979/2000e), também consiste em um interlocutor privilegiado. Decompor o texto fílmico, no entanto, envolve dissolver sua dimensão de espetáculo, como sugere Thierry Kuntzel (1972), e rearranjar seus significantes a fim de que se delimite a Outra Cena. Nesse sentido, a análise fílmica psicanalítica aceita a provocação de Roland Barthes (1971/1977) e repete o texto fílmico, nele introduzindo variações. Se na eventual passagem da imagem em movimento para a escrita algo se perde, não é precisamente esse resto – o gozo da imagem que insiste em não se inscrever – o que torna a análise interminável?

Por fim, tomar a semiótica do cinema e a análise fílmica como interlocutores privilegiados não acarreta que a análise fílmica psicanalítica pertença ao campo dos estudos do cinema. Embora aberta à alteridade, ela lança suas raízes no fértil solo da pesquisa psicanalítica. Nesse sentido, é em transferência que se conduz essa modalidade de investigação. Transferência com a experiência clínica instaurada por Freud – fonte dos problemas que movem a análise fílmica psicanalítica –, mas também suposição de saber em relação ao cinema. Afinal, a sétima arte nos constitui: “somos sujeitos cinematográficos”, diz Tania Rivera (2008, p. 10). Por esse motivo, ela permite interrogar o sujeito que somos. Se “o inconsciente é o discurso do Outro”, como propõe Lacan (1957/1998c, p. 18), escutar a proliferação desse discurso nas tramas da linguagem cinematográfica é o objetivo da análise fílmica psicanalítica.

Considerações Finais

A análise fílmica psicanalítica não consiste em um método, mas em uma singular reflexão de cunho metodológico, na qual se inspiram algumas pesquisas. Ela decorre do anseio do autor, firmemente enraizado na tradição psicanalítica, de tomar as produções da cultura – mais precisamente, seus efeitos subjetivantes – como o que faz contraponto à clínica, isto é, o que permite pensar, de outro ângulo, os problemas que ela coloca. Nesse sentido, o cinema é compreendido como uma alteridade possível à psicanálise; alteridade essa que incita à invenção conceitual. A fim de operar com a diferença encarnada pela linguagem cinematográfica, a análise fílmica psicanalítica toma como interlocutores privilegiados algumas vertentes dos estudos fílmicos, especialmente a semiótica do cinema, proposta por Christian Metz, e a análise fílmica, tal como inaugurada por Raymond Bellour. É o debate promovido em torno das elaborações teórico-metodológicas desses autores que suscita a fecunda reflexão sobre psicanálise e cinema, que floresce no início dos anos 1970 e que consiste na principal fonte de inspiração deste trabalho.

Pesquisar o cinema a partir da psicanálise implica pensá-lo estruturado como uma linguagem. Além disso, pressupõe também a possibilidade de um sujeito advir nessa estrutura. Se, como propõe Lacan (1964/2008b), a pulsão escópica constitui-se a partir de um olhar Outro, é a um invisível que dá a ver, causa do desejo cinemofílico, que o espectador se encontra alienado. Se cinema é linguagem, todavia, é porque o espectador pode resistir ao puro gozo da imagem e inscrever-se nas dobras da linguagem cinematográfica. Dito de outro modo: em um filme, o sujeito falante não é o autor, o narrador ou um personagem. Por esse motivo, não os interpretamos. Em um filme, o sujeito falante é um lugar faltante, a partir do qual um espectador pode produzir um discurso próprio. A hipótese deste trabalho é de que a análise fílmica psicanalítica floresce nesse ponto. No entanto, a pesquisa psicanalítica do cinema implica algo mais do que a enunciação de um espectador. Ela parte dos problemas suscitados pela clínica psicanalítica e é convocada a relançar a teoria da psicanálise.

Referências

- Aumont, J., & Marie, M. (2009). *A análise do filme* (M. Félix, Trad.). Lisboa, Portugal: Texto e Grafia.
- Barthes, R. (1977). *From work to text* (S. Heath, Trad.). (Originalmente publicado em 1971). Link
- Baudry, J. L. (2008). Cinema: Efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In I. Xavier (Org.), *A experiência do cinema* (V. Dantas, Trad., 4 ed., pp. 383-399). Rio de Janeiro, RJ: Graal. (Originalmente publicado em 1970)
- Bellour, R. (2000a). System of a fragment (on *The birds*). In R. Bellour (Org.), *The analysis of film* (B. Brewster, Trad., pp. 28-67). Bloomington, IN: Indiana University Press. (Originalmente publicado em 1969)
- Bellour, R. (2000b). Symbolic blockage (on *North by northwest*). In R. Bellour (Org.), *The analysis of film* (M. Quaintance, Trad., pp. 77-192). Bloomington, IN: Indiana University Press. (Originalmente publicado em 1975)
- Bellour, R. (2000c). The unattainable text. In R. Bellour (Org.), *The analysis of film* (B. Brewster, Trad., pp. 21-27). Bloomington, IN: Indiana University Press. (Originalmente publicado em 1975)
- Bellour, R. (2000d). A bit of history. In R. Bellour (Org.), *The analysis of film* (M. Quaintance, Trad., pp. 1-20). Bloomington, IN: Indiana University Press. (Originalmente publicado em 1979)
- Bellour, R. (Org.). (2000e). *The analysis of film* (B. Brewster & M. Quaintance, Trans.). Bloomington, IN: Indiana University Press. (Originalmente publicado em 1979)
- Casetti, F. (2005). *Teorías del cine (1945-1990)*. (P. Linares, Trad., 3 ed.). Madrid: Cátedra.
- Eisenstein, S. (1990). Eh! Sobre a pureza da linguagem cinematográfica. In S. Eisenstein (Org.), *A forma do filme* (T. Ottoni, Trad., pp. 105-115). Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar. (Originalmente publicado em 1934)
- Freud, S. (1986a). La interpretación de los sueños. In *Sigmund Freud: Obras completas* (J. Etcheverry, Trad., Vols. 4 e 5, pp. 1-611). Buenos Aires: Amorrortu. (Originalmente publicado em 1900)

- Freud, S. (1986b). El delirio y los sueños en la “Gradiva” de W. Jensen. In *Sigmund Freud: obras completas* (J. Etcheverry, Trad., Vol. 9, pp. 1-79). Buenos Aires: Amorrortu. (Originalmente publicado em 1907)
- Freud, S. (1986c). El creador literario y el fantaseo. In *Sigmund Freud: Obras completas* (J. Etcheverry, Trad., Vol. 9, pp. 123-135). Buenos Aires: Amorrortu. (Originalmente publicado em 1908)
- Freud, S. (1986d). El Moisés de Miguel Angel. In *Sigmund Freud: Obras completas* (J. Etcheverry, Trad., Vol. 13, pp. 213-242). Buenos Aires: Amorrortu. (Originalmente publicado em 1914)
- Freud, S. (1986e). Lo inconciente. In *Sigmund Freud: obras completas* (J. Etcheverry, Trad., Vol. 14, pp. 153-213). Buenos Aires: Amorrortu. (Originalmente publicado em 1915)
- Freud, S. (1986f). Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis. In *Sigmund Freud: Obras completas* (J. Etcheverry, Trad., Vol. 22, pp. 1-168). Buenos Aires: Amorrortu. (Originalmente publicado em 1933)
- Kuntzel, T. (1972). Le travail du film. *Communications*, 19, 25-39. DOI: 10.3406/comm.1972.1279
- Lacan, J. (1998a). Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. In *Escritos* (V. Ribeiro, Trad., pp. 238-324). Rio de Janeiro: Zahar. (Originalmente publicado em 1956)
- Lacan, J. (1998b). A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In *Escritos* (V. Ribeiro, Trad., pp. 496-533). Rio de Janeiro: Zahar. (Originalmente publicado em 1957)
- Lacan, J. (1998c). O seminário sobre “A carta roubada”. In *Escritos* (V. Ribeiro, Trad., pp. 13-66). Rio de Janeiro: Zahar. (Originalmente publicado em 1957)
- Lacan, J. (2008a). *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise (1959/60)* (A. Quinet, Trad., 2 ed.). Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacan, J. (2008b). *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (1964)* (M. D. Magno, Trad., 2 ed.). Rio de Janeiro: Zahar.
- Lacoste, P. (1992). *Psicanálise na tela* (C. Marques, Trad.). Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar.
- Metz, C. (1977a). Cinema: Língua ou linguagem? In C. Metz (Org.), *A significação no cinema* (J.-C. Bernardet, Trad., 2 ed., pp. 45-110). São Paulo, SP: Perspectiva. (Originalmente publicado em 1964)
- Metz, C. (1977b). A grande sintagmática da faixa-imagem. In C. Metz (Org.), *A significação no cinema* (J.-C. Bernardet, Trad., 2a ed., pp. 142-156). São Paulo: Perspectiva. (Originalmente publicado em 1968)
- Metz, C. (1980a). *Linguagem e cinema* (M. Pereira, Trad.). São Paulo: Perspectiva. (Originalmente publicado em 1971)
- Metz, C. (1980b). O significante imaginário. In C. Metz, J. Kristeva, F. Guattari, & R. Barthes, *Psicanálise e cinema* (P. A. Ruprecht, Trad., pp. 15-92). São Paulo: Global. (Originalmente publicado em 1975)
- Metz, C. (2011). A grande sintagmática do filme narrativo. In R. Barthes (Org.), *Análise estrutural da narrativa* (M. Z. Barbosa, Trad., 7 ed., pp. 210-217). Petrópolis, RJ: Vozes. (Originalmente publicado em 1966)
- Metz, C., Kuntzel, T., & Bellour, R. (Orgs.). (1975). *Communications*, 23, 1-350.
- Oudart, J. P. (1977). Cinema and suture. *Screen*, 18(4), 35-47. (Originalmente publicado em 1969) DOI: 10.1093/screen/18.4.35
- Rivera, T. (2008). *Cinema, imagem e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Saraiva, L. (2008). Montagem soviética. In F. Mascarello (Org.), *História do cinema mundial* (3 ed., pp. 109-141). Campinas, SP: Papirus.

Endereço para correspondência

Amadeu de Oliveira Weinmann
Email: weinmann.amadeu@gmail.com

Recebido em: 06/08/2015

Revisado em: 20/11/2016

Aceito em: 12/12/2016